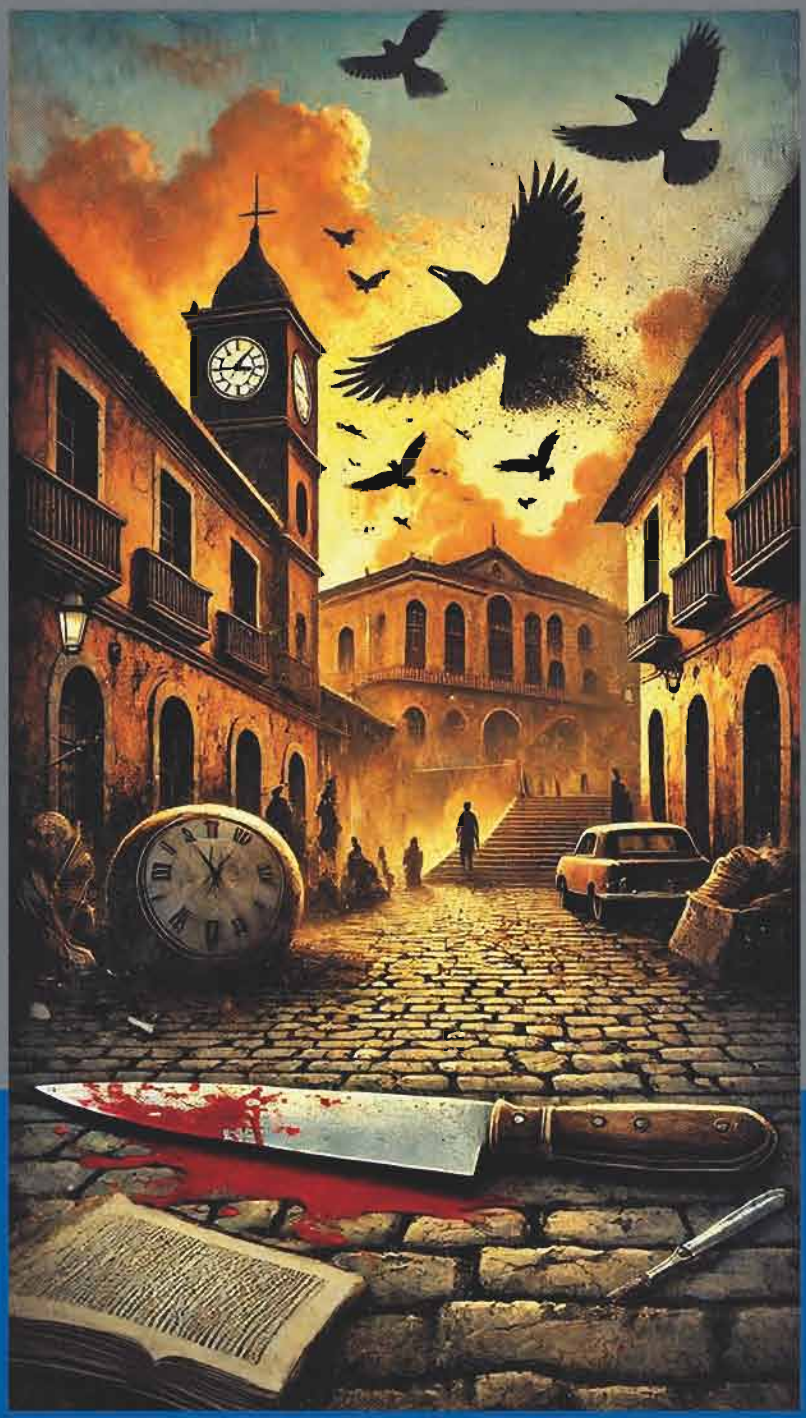
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Realismo simbólico y construcción de representaciones imaginales

a propósito de Gabriel García Márquez



Luis Javier Hernández Carmona

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO ACADÉMICO

Realismo simbólico y construcción de representaciones
a propósito de Gabriel García Márquez
Luis Javier Hernández Carmona

Realismo simbólico y construcción de representaciones imaginales

a propósito de Gabriel García Márquez

Colección Ciencias Sociales y Humanidades

Realismo simbólico y construcción de representaciones imaginales

a propósito de Gabriel García Márquez

Luis Javier Hernández Carmona

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO ACADÉMICO

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades universitarias

- **Rector**
  Mario Bonucci Rossini
- **Vicerrectora Académica**
  Patricia Rosenzweig Levy
- **Vicerrector Administrativo**
  Manuel Aranguren Rincón
- **Secretario(l)**
  Manuel Joaquín Morocoima

SELLO EDITORIAL PUBLICACIONES DEL VICERRECTORADO ACADÉMICO

- **Presidenta**
  Patricia Rosenzweig Levy
- **Coordinadora**
  Marysela Coromoto Morillo Moreno
- **Consejo editorial**
  Patricia Rosenzweig Levy
  María Teresa Celis
  Marysela Coromoto Morillo Moreno
  Francisco Grisolía
  Jonás Arturo Montilva
  Marlene Bauste de Castillo
  Joan Fernando Chipia L.
  María Luisa Lazzaro
  Alix Madrid de Forero

COLECCIÓN
Ciencias Sociales y Humanidades
Sello Editorial Publicaciones del Vicerrectorado Académico

Los trabajos publicados en esta colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas

COLECCIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Sello Editorial Publicaciones del Vicerrectorado Académico

REALISMO SIMBÓLICO Y CONSTRUCCIÓN DE REPRESENTACIONES IMAGINALES
A propósito de Gabriel García Márquez

Primera edición digital, 2025
© Universidad de Los Andes
Sello Editorial Publicaciones del Vicerrectorado Académico
© Luis Javier Hernández Carmona

Hecho el depósito de ley
Depósito Legal: ME2025000131

Corrección de estilo:
Carlos G. Perdomo Ramírez

Diagramación:
Raquel E. Morales Soto

Ilustraciones de la portada:
Luis Javier Hernández Carmona

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia, Edificio Central del Rectorado,
Mérida, Venezuela.
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
http://www2.ula.ve/
publicacionesacademico http://
bdigital2.ula.ve/bdigital/

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización escrita de los autores y editores

Editado en la
República Bolivariana de Venezuela

COLECCIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

La colección muestra, a partir de obras prácticas, de pensamiento y comparativas, las facetas de la realidad que corresponde estudiar a las Ciencias Sociales y a las Humanidades. En este sentido, se busca sistematizar la producción de esta índole a partir de un espacio que las preserve, así como estimular el estudio y la investigación en estas importantes áreas de la realidad por medio de metodologías multi, inter, y transdisciplinarias

Dirigida al lector especialista o interesado en los enfoques actuales de las ciencias sociales y humanísticas.

Entre los objetivos específicos de las colecciones del Sello Editorial Publicaciones del Vicerrectorado Académico, resaltan::

- Estimular la edición de libros al servicio de la docencia y la humanidad.
- Editar la obra científica de los profesores de nuestra Casa de Estudios.
- Publicar las investigaciones generadas en los centros e institutos de investigación.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO ACADÉMICO

…Los personajes literarios permiten cohabitar sus espacios para hacernos sentir más humanos, ello me ha sucedido con los de Gabriel García Márquez; particularmente con Santiago Nasar, o sencillamente, Santiago, desdoblado en exquisita complicidad de la vida trasvasada en palabras, sentires y la configuración de un cosmos definitivamente significativo...

Siempre he creído que toda expresión literaria válida, independientemente de los casilleros en que la alojen, es una expresión de la realidad, naturalista, realista, fantástica, simbólica, crítica, no hay una construcción lógica de la verdadera realidad, tal como se presenta en la vida, por el contrario, es ilógica y solo un esfuerzo intelectual lógico le da a esa realidad una semblanza comprensible. La fantasía es una realidad cotidiana más evidente que la realidad creada.

Carlos Fuentes

En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte.

Gabriel García Márquez

ÍNDICE

Prolegómenos para una realidad imaginal 11

Capítulo I. Apuntes sobre realismo para un debate necesario desde el ensamble narrativo 29

Érase siempre el realismo 29

Realismo y coexistencia del texto 36

Planos enunciativos y majestad de la realidad 43

Entre realismos y naturalismos: la traductibilidad de las certezas 55

Capítulo II. El realismo simbólico, el realismo más allá de los neologismos 67

El realismo en la intimidad del hombre 67

Realismo y crítica realista: las fronteras divergentes 81

Un paréntesis necesario: el realismo mágico 91

Capítulo III. El realismo simbólico o el acercamiento a la realidad sensible 103

La realidad y la enunciación creadora 103

El realismo simbólico: la otra forma de enunciar 112

Simbolia y ciudadanía simbólica: el territorio imaginal 118

Lo imaginal-simbólico y la realidad creadora 125

Procesos de subjetivación y agentes imaginales 132

Capítulo IV. Realismo simbólico y construcciones imaginales 139

Lo imaginal y los ejes transversos de la realidad 139

La realidad, la recurrencia de lo significado 154

Simbolia, conciencia simbólica y comunidad interpretante 157

El texto y las fundaciones simbólicas (imaginales) 165

Capítulo V. La realidad en esencia garciamarquiana 171

Realidades trasplantadas y transferencias simbólicas 171

La realidad en clave cifrada 192
El autor en las dimensiones del realismo patémico-actancial 211

Capítulo VI. Crónica de una muerte anunciada: la narrativa del yo como acontecimiento 225
La realidad: el escenario donde nacen las dudas 225
La circularidad enunciativa en las grietas del tiempo 234
Desdoblamiento actancial y convergencia sígnica 251
La consanguinidad actancial en las gramáticas imaginales 266
Las cadencias del destino narrativo en la conjunción patémico-actancial 283
Espejismos de la realidad y certezas imaginales 297
La muerte y los rebordes isotópicos de la realidad 324
El amor; la casualidad imprevisible 343

Epílogo 387
Santiago Nasar más allá de la historia textual 389
Los vértices traspuestos de lo imaginal 410

Bibliografía 417

Prolegómenos para una realidad imaginal

En estos casos las cosas no penetran en la memoria. Simplemente son captadas sus imágenes con asombrosa rapidez, quedando almacenadas en un maravilloso sistema de compartimentos, de los cuales emergen de forma maravillosa cuando las recordamos.

San Agustín. *Confesiones*.

Por vez primera en la hechura de un libro he reiterado con el uso de epígrafes la intención de acuñar a través de un autor, importantes referencias que condensan de forma determinante el flujo significante/significado del tema tratado: la realidad. Para ello he ocurrido a diversas voces y, al mismo García Márquez, para intentar establecer eslabones argumentativos alrededor de este elusivo tema que a cada instante implica la derivación de renovadas atribuciones sígnico-simbólicas.

De este modo, con el uso de epígrafes reflexiono al amparo de una voz ductora, sin caer en la tentadora práctica del sobreseimiento del tema a través de la reiterada inserción de citas textuales para encadenamientos teórico-metodológicos que, inevitablemente van a diluirse en la simple glosa académica, sino más bien, establecer con el autor epigrafiado un diálogo múltiple de apertura y cierre transitorio de la argumentación. Asimismo, con el potencial lector y conmigo mismo, pues el acto de escribir es la más productiva *lectura en voz alta*.

Así proyectada la intención de este libro, recurro a uno de los temas que, junto a la nostalgia y la subjetividad, han llamado poderosamente mi atención durante el tránsito indagatorio por los caminos de la literatura. Además, nace de la inquietud de proponer una alternativa argumental sobre un autor que desde mis tiempos de escolaridad me atrapó con su prosa elocuentemente barroca y esa particular *simbolia*

para hacerme sucumbir en sus mundos tan reales, tan subjetivos, tan nostálgicos; el mundo de Gabriel García Márquez que, concretamente, es el mundo de todos aquellos que agrupados alrededor de la magia de la palabra son capaces de 'ver' las bifurcaciones de lo real derivado en construcciones imaginales.

Durante todo el recorrido por las sendas académicas y las lecturas suscitadas a lo largo de una vida, he escuchado con profusa recurrencia, diversas, disímiles y hasta contradictorias versiones sobre la realidad, esa macroreferencia de toda enunciación para enmarcarlas en un aquí y ahora enunciativo que sirve de escenario para la generación de redes de significación y estructuración de lógicas de sentido. O sencillamente intentar negarla al presentarla –en apariencia– desplazada por rimbombantes procesos de funcionalización referencial o negaciones del sujeto enunciante como centro de generación discursiva; de allí mi insistencia desde la Ontosemiótica o semiótica de la afectividad-subjetividad para recurrir sobre ese sujeto enunciante-atribuyente a manera de texto.

De por sí, todo intento por definir la realidad pasa por un complejo proceso de enunciación-atribución que vitaliza las derivaciones argumentativas, pues cuando hablamos de realidad estamos frente a una constante construcción de materia significante que difícilmente está anclada a preceptos únicos, aunque esa fuere la intención de determinado enunciante en momentos específicos, tal es el caso de la historia y los intentos por ser deslastrada del contenido imaginal al asumir concepciones significantes sujetas a limitantes cronológico-conmemorativas. Ejemplo más que fehaciente cuando referimos el ingreso del referente histórico a la literatura para conjeturar universos simbólicos que no siguen las impositivas causalidades objetivo-racionalistas de los discursos del poder.

E insistir con la subjetivación textual y la textualización subjetiva para poner sobre el tapete argumental dos variables imprescindibles al momento de intentar desmenuzar la madeja referencial ofrecida por el más asombroso universo simbólico: la literatura, y desde allí, disfrutarla en todos los sentidos, abandonar la rigidez de los enfoques 'críticos' que tienden hacia horizontes objetivo-racionalistas o a las siempre inamovibles miradas que cercenan el placer del texto para colocarlo en mesas de disección y comenzar a jerarquizar la funcionabilidad de los elementos intervinientes. De forma contraria, trato de hacer concurrir el texto en sus propios ejes: accionales,

actanciales y contextuales que permitan girar alrededor de la variabilidad y transposición de las circunstancialidades enunciativas para presenciar la diversificación referencial.

Puesto que, a diario aflora el tema de la realidad dentro de la construcción literaria, para traernos nuevas interrogantes que indudablemente han dado pie y motivación para escribir este libro a modo de lectura o diálogo en voz alta e, interactuar con un interlocutor imaginal que en ningún momento representa un lector con características específicas, sino aquel que me ha acompañado por toda esta travesía, que en definitiva, es quien escribe para intentar dar respuesta a esas interrogantes devenidas de la intención por aportar material para una reflexión más allá de la simple literalidad o lógicas aparentes de los textos.

Implícitamente está expresada la intención de develar las lógicas subyacentes, que como la realidad misma, contiene el texto a la espera de un lector para incorporarse a la dinámica desencadenante del *sujeto imaginal*[1] que supera las barreras de la simple enunciación-atribución para convertirse en artífice de la significación metatextualizada en todos los ámbitos de sus circunstancialidades enunciativas, pues, a tal efecto, la vida y sus mundos referenciales pasan a configurar el gran escenario de la representación literaria. Representación que siempre aludirá a vivencias que rompen fronteras y estancos de escuelas, movimientos literarios o intenciones autorales para solidificar vínculos a través de ese sujeto imaginal, al nunca poder deslastrarse de su mundo primordial al momento de las argumentaciones.

Innegable la presencia de este sujeto tan específico para corresponderse con la entidad simbólica que asume la unicidad referencial[2], desde donde todo es posible dentro de la inmensidad creadora de las construcciones imaginales que desbordan la textualidad para configurarse en todos los espacios enunciativos, por medio de los cuales, brota la materia significante. Entonces no hay barreras ni muros entre literatura y realidad, ambas son la amalgama que re-Crea la vida a través de los diferentes mundos contentivos de su propia significación, alejándose diametralmente de las

[1] Como veremos a lo largo de este trabajo, el sujeto imaginal abandona las configuraciones físicas e individuales para convertirse en la gran metáfora de la interpretación, pues en él confluyen: autor, texto, lector y contextualidades, tanto físico-geográficas como evocadas para el establecimiento de localías dentro de la geografía imaginal. Localías por demás sensibles para incurrir en los procesos de subjetivación a modo de fórmulas argumentales.

[2] En ocasiones he escuchado decir que para los discursos de la ficción no existen referencias, afirmación desencajada de toda lógica argumental pues ellos crean su propia y autonómica referencialidad. Motivo por el cual insisto con la *transversalización referencial* a modo de proceso vinculante para la conformación del *sujeto imaginal*. Puesto que, sin referencia todo queda suspendido en un vacío argumental, sin lógicas de sentido que puedan adherir materia significante a la dialéctica discursiva, por consiguiente, niega la configuración de la materia significada como forma argumentativa autonómica de fórceps objetivo-racionalistas.

convencionales caracterizaciones de veracidad para fundar sus propias causalidades o validaciones veridictivas que, bajo la fusión intratextual, soportan los universos simbólicos.

Universos simbólicos que inquiridos por la amalgama realidad-literatura establecen paralelismos referenciales para permear las estructuras conceptual-argumentativas y, mediante la metaforización, 'nombrar' desde los estamentos científicos, tal cual sucede con la ciencia y la importación de términos provenientes de la literatura para convertirlos en fehaciente certeza. Asimismo, los personajes literarios transitan libremente por los predios de la realidad, aparente por demás, para cohabitar espacios de significación y demostrar con ello, que desde las realidades también podemos habitar las geografías imaginales, pues ellas son los únicos espacios de la certeza que tenemos para mantenernos asidos al mundo y sus diferentes categorizaciones.

Entonces surgen dos interrogantes capitales: ¿Existe la realidad? ¿Y si existe, representa la totalidad infranqueable?; que en este libro serán respondidas mediante el sostenimiento de una definición muy particular sobre la realidad, expresada como *una construcción simbólica en constante re-Significación*, pues si la realidad existe, está configurada por diversas nociones que constituyen un mosaico de permanente intercambio referencial adosado por lógicas de sentido muy particulares de su fractalidad simbólica. Fractalidad que juega a la interacción entre lo proyectante y lo proyectado como impresiones de un espectador multiplicado en la escritura, el legendario recipiendario para asentar temporariamente testimonios, acontecimientos y visiones a rearticularse insistentemente a través de tiempos y espacios.

Dentro de este marco ha de considerarse la realidad desde una óptica re-Fundante, ya que la materia significada es temporal y sujeta a circunstancialidades provenientes de diversas lógicas argumentativas que adquieren validez determinante al metatextualizarse en las redes de significación, enriquecerse mediante la dialéctica enunciativa, quien la diversifica exponencialmente. Ello ha ocurrido con el arte y la capacidad del discurso estético para trasmigrar espacios y conformar la pluralidad sígnico-simbólica donde las causalidades emergen desde los predios intratextuales para refractarse por medio de nociones de realidad.

Ahora es oportuno realizar un acercamiento a la realidad como estrategia argumental y proyecto narrativo, porque estas condiciones son determinantes para

la asunción del discurso literario a manera de presunciones imaginales a legitimarse mediante la dialéctica enunciativa. De allí las consideraciones sobre un proyecto narrativo que nunca concluye con el texto, sino requiere de constantes dinamizaciones argumentativas para diversificar su materia significante en cuanto nociones de realidad, que impelidas por la divergencia/convergencia, estatuyen formas de leer el mundo sostenido por los aconteceres y acaeceres a modo de coadyuvante interpretacional del sujeto.

Comprendido este proyecto narrativo a manera de estrategias escriturales para concebir una obra literaria, la cual nunca surge de la nada sino de un plan preconcebido que en su dialéctica va adquiriendo autonomía y, al final, hace tan difícil la explicación de las tramas enunciativas como algo estrictamente direccionado por un autor en particular. Específicamente con el género narrativo y la aparición del personaje, –insistido bajo la figura de actante– y su entronización de lo humano que pareciera complicar la conformación de rígidos esquemas de creación literaria desde las fórmulas inamovibles de las propuestas clásicas. Al diversificarse las figuraciones en un *realismo patémico-actancial*, una de las variables fundamentales a desarrollar con los planteamientos de este libro.

Frente a estos propósitos argumentales he recurrido a Gabriel García Márquez y su mejor novela: *Crónica de una muerte anunciada* (1981) al plantear ante tantas presunciones, la del *Realismo simbólico y las construcciones imaginales* para legitimar premisas soportadas por la estrecha vinculación de historia-ficción y presagiar que no existen *historias sin ficción, ni ficciones sin historia*, sólo estamos frente a formas de narrar/leer el mundo conferidas por un dialéctico proceso de legación enunciativa a trasvasarse de plano en plano para su fortalecimiento con característicos universos simbólicos. Sí, de legación discursiva que no tiene legador específico sino apropiaciones afectivo-subjetivas posibilitantes de significación, al no poder desprenderse los enunciantes de sus mundos primordiales siempre contenientes de los mecanismos interpretativos.

Aludía antes a la transposición del realismo simbólico en patémico-actancial para referirme al personaje o actante, pero seguidamente debo acotar que esa vinculación traspasa las barreras textuales –si las hubiere– para involucrar la triada creadora representada por tres instancias fundamentales: autor-personaje-lector, o la unicidad de lo humano transferida a las historias textuales para analogizar los planos

enunciativos. Planos desde donde la autoría es compartida por medio de la aludida legación enunciativa o reescritura de lo acontecido en función de lógicas de sentido imaginales. Para el establecimiento de una ocurrente transversalización de voces narrativas que, a partir del texto, funda la voz narrativa-declarativa a diversificarse mediante los procesos de lectura.

Sí, de lectura o forma de percibir la historia textual a medida que va desarrollándose mediante esta autoría múltiple, diversificante de significación, al pluralizar los 'yoes enunciativos' por los diversos planos y circunstancialidades enunciativas: intra, inter y metatextuales para fundar la dinamia argumental desde diferentes 'voces' divergentes/convergentes. De esta forma la realidad pasa a ser el escenario donde nacen las dudas, dudas a certificarse con la ficción mediante legitimaciones imaginales o nociones de realidad deslindadas de lo expresamente literal para configurar sus historias potencialmente textuales.

Ahora bien, las historias textuales asidas a la construcción imaginal están intrínsecamente unidas por la narración y todas sus articulaciones estético-temáticas para cofundar principios enunciativos que, a su vez, *cifran* las claves a desdoblarse en significación abordadas por medio de diferentes mecanismos argumentales. Allí convergen los constructos sociohistóricos, culturales, míticos, patémicos; todos ellos envueltos por conglomerados simbólicos que, según los propósitos de lectura, estructuran oportunidades interpretativas para amplificar la dinamia enunciativa de los textos. Por ello la insistencia en destacar la importancia de las metodologías literarias y sus intentos por proponer renovadas formas de lectura creativa.

De allí infiero que el llamado *realismo*, a más de ser una escuela estética que dictamina normas y procedimientos ajustados a un canon *socio-naturalista*, implica el proceso de construcción enunciativa que en todo momento acompañará al texto y sus diversas construcciones imaginales. Y así dejar de pensar en calcos milimétricos de la realidad transfigurada por la estética, para proponer formas de coalición argumental sostenidas bajo procedimientos de construcción enunciativa. Procedimientos inherentes al acto mismo de la narración y su consustanciación natural con las cuotas subjetivantes de todo discurso que van a colocar marcas textuales puntuales para constituir los elementos diferenciadores.

Entonces, hablar de realismo pareciera alejarse de las pomposas presunciones de escuela estética, para instalarse más humildemente en el acto enunciativo a manera de

percepción-asimilación de acontecimientos y acaeceres. Aún más de *realismo simbólico* para inferir realidades particularizadas a través de complementos realísticos, no como una doctrina inamovible, sino a modo de insertos derivados de ese mecanismo de percepción-asimilación de la 'realidad', o más bien, de 'lo real', al punto de seguir sosteniendo caracterizaciones hechas en párrafos anteriores sobre la noción de realidad a manera de construcción no lineal o taxativa.

De allí deriva la argumentación sostenida sobre *realismo simbólico* para intentar deslastrarlo de visos específicamente sociologistas y determinar la funcionabilidad de la realidad a través de la transposición literaria. Porque la realidad aquí considerada es puntualmente *imaginal* o escenario que permite el tratamiento de lo aparencial por medio de procesos de transferencia simbólica, en los cuales, los lugares comunes asumen visos de espectacularidad al crear lógicas de sentido que desafían los estamentos convencionales de la realidad dada como certeza e inamovilidad. A esa concepción oponemos la dinamicidad enunciativa para insistir sobre la variabilidad referencial articulada desde diferentes circunstancialidades enunciativas.

Redondeada así la noción de realismo simbólico, surge la imperiosa necesidad de insistir sobre la figuración de lo patémico a modo de instrumento generador de la ya referenciada percepción-asimilación de acontecimientos y acaeceres, o formas singulares de evidenciar la relación intra e intersubjetiva presente en toda dialéctica enunciativa. Aconteceres y acaeceres para volcar la mirada sobre el realismo patémico-actancial donde los actantes pasan a ser agentes dinámicos en sí mismos, autoconscientes de la eticidad narrativa que representan dentro de las historias textuales, comprometidos con su destino narrativo aun cuando no les sea favorable e inexorablemente tengan que cumplirlo, no sin antes consolidarse como unicidad sígnico-simbólica.

Esgrimidas las anteriores razones, debe comprenderse de antemano la insistente recurrencia sobre Gabriel García Márquez para poner en práctica esta propuesta teórica-metodológica desde la Ontosemiótica y su correspondencia con la construcción de una realidad imaginal, o quizá, poder afirmar que una de las más sólidas certezas de la realidad, es la imaginal, por la pluralidad simbólica y oportunidad de transversalizar las referencialidades. Su obra es indudablemente la mayor expresión del realismo simbólico que apoca cualquier otro intento de interpretación derivada de la conceptualización realística, puntualmente la de realismo mágico, tal cual ha

sido utilizada para etiquetar la vena imaginal latinoamericana, vista por los foráneos como una escuela, cuando en concreto, contiene las auténticas claves para descifrar la madeja fundacional de un continente que a cada momento renace por medio de sus redes de significación y particulares lógicas de sentido.

A lo largo de la hechura de este texto, ha surgido una interesante codificación argumentativa sobre la realidad esencial representada por lo imaginal y sus posibilidades de concatenaciones simbólicas, o realidad contextualizada bajo las premuras de presentes narrativos que permiten abrir reflexiones en torno a una derivación de la Ontosemiótica hacia la semiótica estética o de la ilusión, para especificarla con la denominación de *semiótica imaginal* acorazada por las caracterizaciones de un realismo suprasubjetivo que desborda las categorías argumentales, por intermedio de las figuraciones patémico-actanciales e instaurar renovados horizontes de interpretación. *Semiótica de lo imaginal* por la recursividad referencial de las imágenes impostadas en específicos campos enunciativos, como si se tratara de rearmar constantemente un complejo rompecabezas, específicamente autonómico en sus condiciones regenerativas.

Con las consideraciones sobre una *semiótica de lo imaginal* se descorre un denso telón para iniciar nuevas funciones argumentativas alrededor del actante-personaje, quien con sus desplazamientos arlequinescos hace posible el surgimiento de la magia y la ventura imaginal a posibilitar las traslaciones, transmigraciones, transfiguraciones y todos aquellos recursos simbólicos del acontecimiento, para que a través de la transtextualidad, podamos presenciar la esencia referencial de la simbolización a hacerse dialéctica enunciativa. He allí la categorización de *escena narrativa* para ubicar los ejes significantes dentro de un aquí-ahora enunciativo a constituir el acto inmediato de contacto con el texto y las miradas en su intento por aprehender el sentido desde particulares perspectivas.

Esta semiótica de lo imaginal impele hacia la coexistencia del texto y los múltiples factores que lo enriquecen para garantizar su proyección sígnico-simbólica a través de las *paradojas de la certeza* que, por siempre alentadas por la incertidumbre, implican la construcción de *geografías imaginales* tan particulares como el acto mismo de crear universos simbólicos bajo la autonomía de los proyectos narrativos y sin constricción alguna de los constructos objetivo-racionalistas. De esta forma, escribir involucra

ensamblar *cosmos* por medio de la *voluntad creadora* para construir *cuadros enunciativos* que en su sucesibilidad tienden/distienden renovadas redes de significación.

Recurridas sobre la autonomía de las construcciones imaginales con respecto a las realidades aparentes, surge la *implicancia significada* para postular las diversas lógicas de sentido a surgir con la delimitación de bitácoras argumentativas que posibiliten la constitución de diversas, disímiles y contradictorias posibilidades significantes dentro de las prácticas discursiva-analíticas que intentarán dar cuenta de lo comprendido. Desde donde surgirán los *esbozos literarios* como la instantaneidad argumentativa a modificarse recurrentemente con la búsqueda de la *unicidad simbólica* o recurso de insertar lo comprendido dentro de una totalidad argumentativa. Totalidad esgrimida mediante la *pluralidad referencial* para dar paso a la individuación creadora por medio de la figuración del *sujeto estético.*

Sujeto estético para nominar la unicidad creadora alrededor de los intervinientes capitales del proceso enunciador: sujetos, textos y contextos; al validar de esta manera la figuración de un todo argumentativo circunstancial para acercarnos al texto literario multiplicado por centros referenciales que intercambian su posicionalidad dentro la contextualización temático-textual. Razón por la cual todo proceso de lectura/interpretación acarrea la elaboración de un *prototipo argumental* o ingrediente esencial de la metatextualización y su creciente ensanchamiento de oportunidades argumentativas que en su conjunto van a sustentar las *cadenas de circunstancias textuales*.

De allí que todo proceso de interpretación implique el encadenamiento argumental a conformar lógicas de sentido particularizadas por los procesos de entrelazamiento referencial o eslabones sustentadores de las diversas posibilidades argumentativas, al ratificar de esta forma, la función embrionaria de las construcciones imaginales sostenidas por la función retrospectiva y prospectiva de la cadencia enunciativa y el establecimiento de una dinámica pluridimensional para hacer coincidir las dimensiones espacio-temporales.

Indudablemente esta pluridimensionalidad girará en torno a los centros referenciales o nudos cardinales significantes que serán dinamizados por las *expansiones imaginales* o, catálisis particularizadas por los textos para *esbozar* la realidad transfigurada creativamente en *realidad vivencial*, soporte fundamental de la *realidad imaginal*, la que es asumida/ mediada por todas las visiones de 'lo real' o convencionalidad argumental

frente al *esbozo estético*. A lo anterior lo referiré como *argumentación creativa* a modo de condición natural de los discursos estéticos para reinventarse desde sus predios significantes. Entonces las condiciones de verdad colman la escena argumentativa para transversalizar prolíficamente las diversas miradas de los 'yoes' enunciativos, incluido el texto a modo de macroreferencia.

Así los intentos argumentativos pasan a ser experiencias de los hechos particularizados por los medios de aprehensión constituidos en procesos de subjetivación referencial, para de esta manera, todo acto de interpretación vincularse a la dimensión existencial de lo referido. Entendida esta existencia fundamentalmente dentro de la acepción creadora de los planos veridictivos que los textos asumen al desdoblarse en construcciones imaginales y asumir esa presencia argumental a modo de condición existencial soportada por particulares condiciones de validación textual y, de esta forma, reafirmar su orden simbólico autonómico.

Bajo estos razonamientos el orden existencial y, la condición subjetiva de expresarlo, vinculan la acción enunciativa con una *filosofía estética* que busca afanosamente órdenes identitario-patémicos para sostenerse y sostener las referencialidades por medio de una *constante profundamente variable*, representada por la existencia humana y la necesidad de expresarse como reconocimiento del sujeto consigo mismo y el otro. Para originar así espejismos de la realidad y ofrecerlos a manera de escenarios fractales y convocar la diversidad a las escenas creacionales.

Colegidas alrededor de esta reflexión, las construcciones imaginales se transfiguran en *traductibilidad de las certezas*, a través de las cuales, quedan esparcidas sobre el tapete argumental todas las cartas a jugarse en el azaroso juego de la significación literaria, donde la imprevisibilidad acecha las causalidades para trasgredir en la ocasión menos esperada, el orden simbólico y llevarlo a otras instancias donde aguarda la magia y la maravilla imaginal para arrullarlo con sus mágicas cadencias creadoras. Entonces, *realidad* es toda una compleja madeja de significaciones, una arcilla prodigiosa en espera del agua y manos que la moldeen de diferentes formas y maneras, bajo el vuelco existencial a siempre guiar ese tránsito creacional.

Entonces surge el *ejercicio imaginal* para simbolizar la práctica definida y definitoria del tratamiento de la realidad aparente y transfigurarla en multiplicidad significante, donde las materias significadas, aducen los esbozos argumentativos, tan necesarios para potenciar la simbolia primigenia de todo discurso. E indudablemente

configuran la acción de la realidad interpretada en *realismo*; realismo en la intimidad del hombre o forma para su vinculación intra e intersubjetiva: consigo mismo, el otro y sus contextualidades, sin sacrificar su esencia existencial o falsificar derivaciones realísticas a partir reflexiones crasamente objetivistas.

Desde esta posicionalidad argumental el ejercicio imaginal implica la *lectura literaria intencionada* que desplaza de la atención argumental la lectura recreativa o la sencillamente especulativa, para darle rango, fuerza y valor de práctica hermenéutica al posicionar lo comprendido a través de la voluntad creadora que, a su vez, implica *la complicidad significante* a establecerse para conjurar las aporías simbólico-enunciativas desde sus particularidades referenciales. Todo ello bajo la consensualidad que de forma natural va integrando a la dinámica argumentativa nuevos y variados elementos para su enriquecimiento sostenido por los antagonismos complementarios.

Dinámica argumentativa a denominar desde este enfoque: *realismo simbólico*, realismo soportado por una dialéctica enunciativa, por demás significante, que apunta hacia la construcción de una argumentabilidad a través de la traductibilidad de la realidad aparente mediante las construcciones imaginales, a modo de conciencia reflexiva, estética o semiótica, en la cual, quien enuncia, lo hace desde la reflexión sígnica que permite la concreción de la sustancia sensible en texto, al mismo tiempo, el texto se subjetiviza para encontrarnos con la unicidad simbólica, esa instancia mágica donde las certezas son la conciencia del hacer dentro de la acción recíproca del sujeto con la realidad.

Sostenida esta acción reciproca por todos los intentos de salvaguardar los principios afectivo-subjetivos del tránsito del tiempo o la corrosión de la materialidad, para rejuvenecerlos a cada instante enunciativo con las esencias del sujeto trasmigrado por los laberintos de la cotidianidad y sorprenderse a cada momento con las formas de percibir lo aparentemente cierto, desnudo de las certidumbres, adosado con los ropajes de la mirada que esculca más allá de lo aparente para encontrar en los dobleces significantes la potencialidad que hace ingresar a las fronteras divergentes y, desde allí, migrar hacia las construcciones imaginales, lugar para el encuentro de la *complicidad significante*.

Con la aparición de la categoría de *complicidad significante*, ingresa al plano argumentativo del realismo simbólico, la noción de *suprasubjetivo* para apelar a la entronización de las acciones vinculadas por la *equidistancia creadora* o mecanismo

de interrelación textual que, a través del acaecimiento patémico, desborda las referencialidades para integrar por medio de diferentes aristas a quien interpreta, al texto, los otros y los contextos; sujetos a las cadencias simbólicas representadas por los actantes-personajes. He allí la complicidad significante, la gran resultante que permite a los textos proyectarse a través del tiempo y el espacio enunciativo, quienes constantemente se renuevan en su esencia sígnico-simbólica.

Frente a esa visión de la crítica literaria como complicidad significante he considerado adecuado hacer un paréntesis durante el desarrollo del texto para puntualizar algunas cosas sobre el *realismo mágico*, no para denostarlo o enjuiciarlo, sino más bien, para reivindicarlo a partir de sus propuestas genesiacas, antes de ser llevado a las interlocuciones de escuela literaria rectora de la obra garciamarquiana sostenida por etiquetas grandilocuentes. Todo ello bajo los intentos de un neorrealismo que haga honor a la formulación imaginal para poder sorber en toda su potencialidad la savia nutricia de la palabra creadora mediante cuestionamientos a la realidad aparente, o más bien, a los espejismos de los que nos servimos para intentar interpretarla mediante una racionalidad ficcionante que he designado con el nombre de *realismo mestizo*.

Realismo mestizo para postular desde locaciones físico-geográficas específicas la transferencia simbólica autóctona que caracteriza acciones humanas devenidas en acaecimientos patémicos, generalmente invisibilizados por las tendencias de análisis sociologistas o socio-historicistas que siempre colocan el acontecimiento por encima del sujeto, retractándolo a espacios de simple complementariedad referencial. En cambio, el *realismo mestizo* antepone la novedad actancial para que el sujeto estético atomice todas las supuestas certezas de la conciencia histórica a través de los espejismos de la conciencia cósmica y su atinencia sobre los acaeceres patémicos a través del *mundo criollo.*

Las nociones de realismo consideradas aquí, implican en su naturaleza simbólica, la enunciación como principio creador de la realidad y, a ésta, la construcción imaginal para proyectar los balances sostenidos desde los acaecimientos patémicos de los interlocutores asidos a una historia de la cotidianidad. Sí, a la cotidianidad historiada desde la *simbolia* o eje para articular relaciones de sentido y construir lógicas de sentido bajo la insistencia de la fractalidad proyectante de nociones de realidad que nunca llegan a constituirse bajo crasas racionalidades, sino mediante la superposición

de miradas que, sin intenciones concluyentes, pero si confluyentes, crean espacios de la significación, a la postre, asumidos como la realidad particularizante.

Así que debemos acostumbrarnos a los espejismos de realidad a modo de fragmentos para poder reacomodar, reasignar nociones de realidad dentro de planimetrías imaginales surgidas de particulares miradas argumentativas, y de esta manera zafarnos de las simples réplicas académicas e inferir la mirada argumentativa como proceso imprescindible al momento de hacer una interpretación de cualquier situación enunciativa, siempre variable por sus mismos mecanismos de configuración dialéctica. De allí que enunciativamente la realidad se *hace* presencia bifurcada por disimiles elementos que permiten su constante enriquecimiento mediante la concienciación semiótica o representacional.

Asumida como tal, la anterior premisa orienta el camino interpretativo hacia lo trascendente que hace del contenido referencial parte consustancial de los enunciantes, donde lo referido deja toda la ajenidad posible para convertirse en parte sustancial de quien construye la realidad en medio de esa circunstancialidad enunciativa que permite a la simbolia impregnar todos los procesos enunciativos, significar más allá de las simples apariencias, mostrar la otra cara de la moneda a través de las *agregaciones sígnicas* develadas por la figuración de los subjetivemas a manera de convergencia del texto y los agentes dinámicos que producen sentido dentro de las operaciones simbólicas. Tal es el caso de la memoria supeditada a los procesos de recordación-subjetivación y creación de visiones fractales de la *realidad esencial o textualizada*.

Configuradas las tesis realistas a partir de estas acepciones, surgen las bases articulatorias de una *hermenéutica patémica* sustentada por el proceso conversivo de la textualización del sujeto y la subjetivación del texto como puntos de intersección de todas las colateralidades referenciales para la fundación de la unicidad simbólica en torno a la realidad imaginal. Todo esto permitido gracias a la intervención de la simbolia a manera de actualización de la realidad, del sí mismo y sus posibilidades enunciativas. Esto es, dentro de las posibilidades regenerativas de las visiones de realidad diversificadas por la multiplicidad simbólica y advertidas con la caracterización del realismo simbólico como la otra forma de enunciar.

El acto mismo de la enunciación infiere la construcción de una *ciudadanía simbólica* a través de la cual, queda reafirmado el territorio de lo imaginal a modo

de escenario relevante de ese innegable lugar de la enunciación que existe para simbolizar las nociones de realidad a construirse, a validarse una vez que buscamos *habitar* las regiones enunciativas que nos permiten asirnos a un cosmos real, por demás complementario del mundo del sujeto y el mundo de las cosas, los dos ejes a distenderse en la construcción de la realidad imaginal. Para que esta *ciudadanía simbólica* asuma los escenarios mediante los cuales va a territorializarse la sensibilidad.

La anterior particularidad de ciudadanía simbólica establece las condiciones argumentales para el surgimiento de la relación tríadica entre lo genitivo, objetivo y subjetivo como soportes vitales para la articulación de la dialéctica imaginal bajo las determinaciones de *proyecto de la significación* que provee las instancias necesarias para la resignificación textual y construcción de lógicas argumentales, pues la realidad, es una lógica argumental de constantes radicaciones a partir de determinadas orientaciones de lectura, para crear así una dialéctica específica de *complementariedad significante* a garantizar los entrecruces referenciales y la figuración sensible-subjetiva de los enunciantes-atribuyentes.

De tal modo que un autor –autor iniciático– por medio de sus proyectos narrativos –de la significación– propone una argumentabilidad a ser socorrida por los otros elementos intervinientes en la coautoría argumental, al propiciar la derivación del texto hacia redes de significación por medio de la *existencia imaginal* o representación de la realidad, mediante las diferentes nociones que de ellas pueden construirse enunciativamente en libertad creadora o espacio de la creación donde el sujeto estético involucra la autonomía estética como principio fundamental de su posición argumentativa soportada por la *creación polisémica*.

En consecuencia, surgen los agentes imaginales para impregnar de privilegios metafóricos las formas enunciativas que apelan a la *agencialidad simbólica* a sustentar las lógicas de sentido surgidas de los diversos procesos interpretativos, a los cuales puede someterse un texto alrededor de determinadas circunstancialidades enunciativas inter e intra textuales y evidenciar los tránsitos simbólicos demarcados a partir del proyecto narrativo inicial. Siempre advirtiendo que la realidad es un constructo imaginal de permanente renovación sígnico-simbólica, pues, de no serlo, perece por inanición argumentativa al ingresar a los predios de la conceptualización determinante.

Para permanecer constantemente renovada, la realidad está constituida por fusiones simbólicas que hacen posible la regeneración significante, nutrida a su vez,

por la transversalización referencial que alimenta las pretendidas renovaciones argumentales: porque, eso es lo que ocurre precisamente con la realidad al estar sujeta constantemente a renovaciones argumentales de arraigada fluencia creativa, sin que necesariamente las formas enunciativas a interpretarla, provengan de la estética, sino simplemente del hecho extra-Ordinario de la conciencia cósmica, quien reside subyacentemente dentro de toda cotidianidad.

De acuerdo a los criterios anteriores, la realidad implica la *recurrencia* de lo significado y su concreta conversión en materia significada como el otro núcleo atribuyente de sentido a la dialéctica enunciativa. Así la realidad no existe hasta que no es interpretada, concretada en formas enunciativas para darle corporeidad simbólica a lo percibido. Al respecto, la realidad debe ser textualizada para poder existir como tal; virtud que demuele los criterios de estatismo e inamovilidad intentados conferir a ésta por medio de las visiones argumentales convencionales basadas en premisas objetivo-racionalistas que de alguna forma limitan el dialogismo simbólico dentro de las estructuras profundamente verticalistas recurridas por inclinaciones sociohistóricas.

Este conjunto de evidencias indican la riqueza y complejidad de la realidad inserta en circunstancialidades enunciativas que desafíen la normatización referencial para apelar a las *contradicciones consensuadas* o *discordia homologante,* como fórmulas generativas de significación, que transversalizando extremos hace de la convergencia/ divergencia la materia significante a través de la junción simbólica a modo de equidistancia argumental de la simbolia a razón de operación hermenéutica para situar lo comprendido desde las contradicciones convenidas.

Indudablemente la simbolia conduce hacia la construcción de una conciencia semiótica dentro de una comunidad interpretante, donde la realidad existe porque es interpretable mediante la movilidad representacional que hace posible las relaciones de significación cohesionadas bajo los argumentos de la disparidad como centro del *enraizamiento imaginal*, en el cual residirán todos los principios autonómicos de la significación, al contener las propuestas interpretantes a ser dinamizadas por las miradas interpretativas, una vez acogidas en el seno de un proceso argumentativo.

Como resultante de la concreción de las miradas interpretativas serán asumidas las nociones de *conciencia simbólica* representada por la materia significada una vez culminado el establecimiento de las lógicas de sentido respectivas; obviamente, lógicas de sentido circunstanciales, que estarán sujetas a determinados elementos

estructurantes de su causalidad argumental. Al ser enfocada de esta manera, la conciencia simbólica pasa a constituir una macrosemiosis o espacio de generación significante a través de diversas semiosis entrecruzadas por la transversalización referencial que garantiza la cohabitación del texto consigo mismo y las colateralidades coadyuvantes de significación y sentido.

Por demás, esta conciencia simbólica implica la conciencia interpretante de la simbolia, especie de instrumento oscilatorio que permite la incorporación de diversos planos enunciativos alrededor de una proyección fractal de lo reflejado, para de esta manera, presentar una realidad nocionada imaginalmente, reconfigurada por diversos mecanismos de transversalización referencial que conllevarán a la materialización de las fundaciones simbólicas del texto, o la textualidad simbolizada, del proyecto narrativo a partir de las traslaciones de la realidad a los planos significados.

Dentro de esta textualidad simbolizada concurren los principales elementos generadores de las bases argumentales, porque en ellos residen los recursos metatextuales para alcanzar la re-Textualización a partir de la simbolia, quien mediante parcialidades interpretativas señala los caminos de la unicidad sígnico-simbólica o gran diálogo a través del cual concurren las particularidades a amalgamarse mediante el trasvasamiento referencial para la creación de *realidades trasplantadas*.

Bajo este alud de concepciones derivadas de la Ontosemiótica llegamos al umbral interpretativo de C*rónica de una muerte anunciada* (1981) bajo las concepciones del realismo simbólico, para advertir la singularización de la realidad por parte de García Márquez, su geografía imaginal y las transferencias simbólicas para validar su mundo por medio de la convergencia/divergencia entre la realidad aparencial y sus realidades imaginales, que terminan copando la escena enunciativa para agigantarse como lógicas de sentido, que en su trasvasamiento, legitiman a la suma de referencialidades surgidas de la cohabitación de las dos realidades oferentes de significación.

Sostenidos por esa argumentación es plausible afirmar que todo proceso enunciativo contiene dentro de su esencia el trasvasamiento de referencialidades, quienes permiten trasponer a otros planos enunciativos las isotopías textuales mediante la simbolia y su accionar como conciencia simbólica a multiplicarse con la reinterpretación del texto y sus colateralidades. Elemento que deja muy claro que esta reinterpretación será el proceso de inserción de las referencialidades en realidades trasplantadas para multiplicar los efectos sígnico-simbólicos. Por ende, a

mayor hibridación simbólica, mayor diversidad conciencial de los actores del proceso enunciativo, en el cual, ingresa de forma determinante el personaje y sus prodigiosos niveles de conciencia actancial.

Surgidos estos niveles de conciencia simbólica en su extrapolación significante, surge la identidad narrativa o identidad textual para crear nominaciones imaginales que abren vasos comunicantes con la realidad aparente al ratificar las ciudadanías simbólicas impresas como formas emblemáticas de circunstancialidades enunciativas que mudan de piel, enmascaran las nociones de realidad para resarcir puntos ciegos a ser apreciados por una mirada privilegiada y privilegiante de la significación. Entonces lo causal es asaltado por la imprevisibilidad que habita a su lado como punto de equilibrio y principio fundamental para poder existir.

Entonces el prodigio de la magia garciamarquiana aflora a la superficie escritural para mostrarnos la antagonía permanente de la cotidianidad frente a una realidad aparente que requiere ser validada a través de las construcciones imaginales. En este sentido, logra revelar una premisa fundamental de su proceso revelador, en el cual, el mejor proceso argumentativo, es aquel que infiere sobre los ciframientos de la realidad para sorber la esencia simbólica en su potencial esencia. Ciframientos de mágicas y maravillosas evoluciones, pues sus develamientos son hechos mediante encriptados argumentales que, a su vez, originarán otros, hasta poder hablar de la construcción de semiosis infinitas para tratar de advertir una denominación que intente definir este complejo proceso significante.

Animado por toda esta cadencia argumental hago un ejercicio semiótico –experimento teórico– con *Crónica de una muerte anunciada* (1981) bajo las propuestas del realismo simbólico y las construcciones imaginales, encaminadas por un sendero que seguramente me llevará a la bifurcación donde la realidad es el *escenario donde nacen las dudas*. Al pretender navegar por aguas tormentosas, declaro una bitácora de viaje soportada por la narrativa del yo como acontecimiento, para de esta forma, intentar conjurar la simbolia que atraviesa las grietas del tiempo al reasignar a la historia textual, renovadas aristas significantes, que seguramente, me llevarán a convergir/divergir en una fractalidad trepidante y aleccionadora.

Sobre las certezas inciertas a surgir, quizá la más cierta sea el afianzamiento de la consanguinidad simbólica a medida que avanzan los intentos por desmenuzar esa intrincada madeja referencial que a cada lectura ofrece nuevos y renovados

prolegómenos de significación; aquí contenidos bajo la égida de los espejismos de la realidad para confluir en las certezas imaginales, las que por siempre nos han acompañado por la travesía de la vida hecha otra, en la ocasión de contarla, la oportunidad para que el enunciante sea, a la vez, actante y espectador de un drama que nunca llega a conocerse a plenitud, porque el guion, a ratos, es subvertido por la imprevisibilidad.

Por ello en ningún momento existe la pretensión de asumir el realismo simbólico a manera de escuela o fórmula argumental para ser aplicada indiscriminadamente como alternativas numerológicas que siempre conduzcan al mismo resultado sin importar los procedimientos; al contrario, insistir que el realismo simbólico siempre estará presente en la naturaleza misma del acto enunciativo, al estar impulsado por la transfiguración de referencialidades al plano narrativo y la construcción de realidades imaginales. Realismo simbólico o confluencia imaginal para la pluralización interpretativa desde localías sensibles hacia la patemización universal, el macro-vínculo para vencer fronteras y limitaciones.

Sintetizando pues, diré para iniciar el primer capítulo de este libro, que el realismo simbólico es *la constante profundamente variable de la significación* no solo literaria, sino de toda significación que antepone realidades imaginales para mostrar los contenidos referenciales de lo percibido-asimilado por los enunciantes. Obviamente encontrando en la literatura uno de sus mayores aliados para descorrer velos extra-Ordinarios que revelan la cotidianidad en sus más profunda y sentida expresividad.

Capítulo I

Apuntes sobre realismo: un debate necesario desde el ensamble narrativo

ÉRASE SIEMPRE EL REALISMO…

> *Lo real en su realidad o en tanto que realidad es lo real en tanto que objeto de los sentidos, es lo sensible. Verdad, realidad, sensibilidad son idénticos.*
>
> Feuerbach. *Principios de la filosofía del futuro*. 1843.

Sin pretender hacer una revisión exhaustiva sobre el controvertido tema del r*ealismo*, quisiera partir de la premisa: *realismo no es* racionalismo[3], para indicar sucintamente los principios básicos de esta corriente del pensamiento que aún sigue despertando polémicas y antagonizaciones en todos los órdenes del conocimiento[4] y el saber. Así pues, propongo hacer una reflexión sobre los principales postulados constituidos alrededor del realismo literario[5] y sus dicotomías con el Romanticismo y el Naturalismo, para derivar en el *realismo simbólico* como principal postulado

[3] Esta aseveración parte del principio de que solo el hombre tiene consciencia para aprehender las cosas como realidades. En todo caso, porque la realidad es la configuración de una simbólica patémica entronizada en función de la acción humana y su figuración trascendental.

[4] Para el manejo de este concepto asumo lo dicho por Heidegger al respecto: "Conocer es un modo como se despliega y es apropiada la verdad. A la conservación de la verdad la llamamos saber; pero no todo saber se origina del conocer; y precisamente no todo conocer es conocimiento científico. Conocer es *un* modo. La verdad es la patencia del ente mismo" (Heidegger, Martín (1985) *Schelling y la libertad humana*. Caracas: Monte Ávila Editores. Pág. 63).

[5] Aun cuando en momentos, puedan ser diversificados los horizontes revisitando los predios filosóficos para acuñar posibilidades interpretativas ante tan evasivo concepto.

ontosemiótico sostenido por la resignificación enunciativa a modo de fundamento argumental.

Para los planteamientos a desarrollarse, es de vital importancia la asunción de la resignificación enunciativa como punto de partida para llegar a la constitución de la realidad imaginal encarnada por una realidad material o, materia significante en su peculiaridad esencialmente imprevisible, mediante la cual, se puede disentir desde un *realismo emergente* o emergido de los distintos planos de la enunciación configurante de la materia argumental a través de una estructuración (quizá metafísica) percibida unitariamente entre el mundo de lo real, y lo real del mundo.

Todo ello para decantar la realidad en perspectiva semiótico-simbólica o visión trascendental del sujeto y su rol constituyente de espacios de la significación coadyuvantes con el *realismo simbólico* o, postura emergente frente a las concepciones de lo real y sus procesos de transformación dentro de esos espacios significantes y significados, a manera de posición alternativa a las diferentes concepciones que sobre el realismo (específicamente el relacionado con el idealismo racionalista) se han construido desde diferentes posiciones argumentativas, que a continuación se tratan de sintetizar en un esfuerzo por avizorar el comportamiento del término dentro de un vasto horizonte de interpretaciones.

Así se abonan los caminos para coincidir con la realidad aparente[6] más allá de una mera representatividad desbordada por la dialéctica constitutiva de la sustantividad-esencialidad semiótica, mediante la cual, van a articularse las construcciones simbólicas o puntos de convalidación de los sujetos con la realidad imaginal y, de ésta con los sujetos, sin plantear supremacías en cuanto a los ejes relacionales (accional, actancial, contextual)[7] sino mediante la consustancialidad referencial de estos ejes significados desde diversas formas de la dinamicidad discursiva.

Del mismo modo es ofrecer alternativas de interpretación para superar la minusvaloración de lo real frente a la racionalidad del sujeto con el consiguiente

[6] El designar la realidad *aparente* parte del propósito de reafirmar el poder conversor de los procesos enunciativos a través de los mecanismos de percepción-asimilación a manera de resignificaciones que no dependen de variables crasamente verídicas, sino de la trasmigración de recursos imaginales entre el sujeto enunciante y esa realidad en su multiplicidad aparencial. De la misma forma, sirve de realidad *base* o *fuente* para reasignar significaciones por medio del realismo simbólico y las construcciones imaginales.

[7] Sobre las bases de la transversalización referencial como método de análisis, surge la intención de centrar la atención alrededor de tres ejes fundamentales: accional, actancial y contextual para triangular relaciones de significación y proponer lógicas de sentido acentuadas por la dialéctica enunciativa sujeta a las percepciones-asimilaciones devenidas en alternativas de interpretación.

desplazamiento de éste de los espacios de generación argumentativa a través de la figuración de la verdad real con respecto a la verdad ficcional o esenciada por el ordenamiento simbólico, mediante la interesante transfiguración referencial acontecida como proceso articulatorio entre ambas; una en fundamento de la otra, presintiendo esta realidad verdadera –aparente– a manera de realidad real, realidad perteneciente a la cosa misma; realidad reactualizada por los planos enunciativos de la cosa que representa la estabilidad simbólica de esa realidad.

Referida al campo literario, específicamente en el género narrativo, la realidad siempre ha sido tema de debate, negación, ideologización y hasta demonización; pero siempre está allí como base angular de toda enunciación-representación o espacios de regencia de la actitud del hombre frente a sí mismo, los demás y los contextos; permanente base argumental que muda de piel para metamorfosearse en discurso literario y ofrecer alternativas de simbolización con la conformación de referencialidades transversalizadas mediante el particular ensamble narrativo que opera dentro de los campos de estructuración estética.

Dicho de otra forma, la realidad queda fraccionada en nociones diversificantes para catapultarse por medio de espacios y tiempos asumidos desde la prosa-ficción que, en este caso puntual, ocupará la fundamental atención de los encuadres interpretativos sobre un autor determinado: Gabriel García Márquez, alrededor del *realismo simbólico*. Al pretender hacer un balance desde lo representativo para luego indagar sobre las *construcciones imaginales* a razón de propuestas o posibilidades de recreación, reasignación o refiguración de los constructos de la realidad dentro de los discursos estéticos como alternativas para dilucidar la realidad en su balance complementario con la ficción; puesto que la realidad aparente para reafirmarse como tal, debe ser equilibrada en los escenarios imaginales.

Todo ello lleva a considerar el realismo inmerso en un proceso de construcción simbólica que legitima las nociones de realidad surgidas de los intérpretes/interpretantes de los textos literarios; así con la denominación de realismo estamos frente a una convencionalización de la trama discursiva a través del pacto argumental o argumentativo establecido por la naturaleza misma de la interpretación ejercida a través de una voluntad estética inherente a la dinámica característica del análisis e interpretación literaria, quien va más allá del simple referente lingüístico-lexical para apelar al discurso metafórico y su encarnamiento en operaciones simbólicas

reveladoras de lo oculto y su concreción en las miradas transversalizadas; por demás semióticas a modo de práctica hermenéutica.

A su vez, la realidad trasciende los planos enunciativos bajo el cobijo de las operaciones simbólicas para constituir procedimientos estético-creacionales y hacer converger la realidad en materia significante, proveerla de los materiales e insumos necesarios para que los agentes imaginales la transformen en materia significada mediante el proceso de interacción argumentativa; puesto que la aludida materia significada, también es germen para la generación de otras consideraciones críticas, nunca agotando los perfiles de la significación; siempre redimensionándolos a partir de la construcción de lógicas de sentido.

Asumidas las implicaciones de una operatividad del realismo a manera de procedimiento estético, doy por sentado su preeminencia más allá de las s i m p l e s caracterizaciones de escuela o movimiento específicamente literario para reiterar su funcionabilidad en toda operación interpretativa; por demás, simbólica. De esta forma dejo de lado la invocación de diatribas históricas sobre el realismo que niegan, afirman, desacralizan o recurren a lo pretensioso de un arte que ronda lo reporteril basado en la ingenuidad descriptiva o de calcos de la realidad, sin más atributo ficcional que el de narrar el acontecimiento bajo el ejercicio de la imaginación.

Obviamente sin olvidar el carácter peyorativo asumido por un vasto número de críticos, al representar un portentoso riesgo hoy día volver a inquirir sobre las tesis del realismo, más aún para abordar un autor etiquetado bajo el paradigma de *realismo mágico*, consideración que en su momento rebatiré a partir de los postulados del realismo simbólico, un término con mayor fuerza argumentativa que, ligado a las construcciones imaginales, provee de recursos semióticos para replicar desde la esencia misma del autor, junto a Latinoamérica, como el gran escenario productor de agentes imaginales, dentro de los cuales habita intacto el impacto y la novedad primigenia de este continente.

Más aún cuando no podemos negar ni ocultar históricamente que hubo un movimiento realista que representó la innovación conmocionante de los estamentos literarios, e igualmente, es innegable su influencia durante los siglos XIX y XX hasta nuestros días; fundamentalmente en el siglo XIX. Asimismo, la literatura actual puede ser admitida como una prolongación de la expresión realista; materia maleable para establecer metaestructuras de variedad artístico-creacional, bien sea individual o

colectivamente. O quizá una caracterización conciliadora pueda ser denominar la literatura posterior al realismo: post-realista, pero siempre haciendo hincapié en que la realidad a modo de materia significante, nunca dejará de estar presente en la configuración de redes de significación y construcción de lógicas de sentido.

Además, el hombre en su devenir histórico, por demás estético, confronta el mundo de las cosas con el mundo del sujeto; el mundo natural con el indivisible mundo patémico, puesto que la realidad engendradora de significación y referencia forma parte consustancial de la cotidianidad proveedora de materiales para la construcción de mundos imaginales, desde donde, el tamiz óntico es el encargado de la refiguración de la realidad a otros espacios de representación simbólica. Con esta perspectiva surge ya el elemento definitorio del realismo en estrecha vinculación con la vida ordinaria y cotidiana, destacando con la efervescencia realista, el carácter local, el cual, en Latinoamérica, a través del telurismo-naturalismo tiene una destacada y decidida participación.

De hecho las tesis del costumbrismo (venezolano en particular) articulan un primer momento de semblanza emblemática para afianzar rasgos y particularidades identitarias, para luego erguirse en voz subversora frente a las amenazas de los valores culturales foráneos encarnados dentro de las relaciones económicas, en un principio con la exportación de café y cacao como rubros fundamentales; posteriormente con la implementación de la explotación petrolera, lo que nos presenta la manifestación de dos realidades estructurantes de un interesante campo distendido entre lo rural y lo urbano, para que surja la gran metáfora de la ciudad a razón de paraíso mecanizado, quien en apariencia, comporta todas las virtudes y oportunidades, pero en la práctica se hace espejismo que encanta al hombre para luego arrastrarlo hacia el desencanto; para luego emprender la búsqueda de lo telúrico por medio de lo imaginal; lo que en otros momentos y circunstancias académicas he llamado neotelurismo[8].

Categoría argumentativa que para catalogar la obra de Gabriel García Márquez tiene una manifestación y vigencia demoledora con la refiguración de espacios y escenarios trasmigrados de lo natural, cotidiano, ordinario, bajo la referencialidad de

[8] "El Neotelurismo es una isotopía radicada en la memoria, es la región afectivizada que se transforma en enigma e incertidumbre, donde las nociones de paraíso se hacen difusas y laberínticas; la poesía representa la travesía de la angustia que busca los posibles encuentros a través de puntos disímiles. Porque el Neotelurismo es la funcionabilidad estética de la nostalgia como *hecho trascendental* que intenta recuperar un espacio geográfico diluido dentro del *infierno-asfalto*, recuperación ésta que es posible a través de la articulación de la memoria afectivizada a manera de reconstrucción de los espacios originarios-fundacionales" (Hernández Carmona, Luis Javier (2013) *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia*. ULA. Mérida. pp. 164-165).

agentes imaginales, de los cuales podemos adelantar la conciencia cósmica o mítica, la memoria familiar, el amor, la muerte, la soledad e imprevisibilidad accional, entre otros, quienes en el análisis concreto de la novela C*rónica de una muerte anunciada*, serán tratados a detalle. Siempre destacando que todos estos agentes imaginales son propuestas estéticas colindantes con la naturaleza humana y voluntad creadora[9] de los intérpretes intervinientes en el acto estético-reflexivo representado por la lectura de una obra literaria.

Sobre la base de las consideraciones anteriores no se trata de un simple retorno al tema de la naturaleza física-geográfica, como se ha querido hacer ver en algunas apreciaciones de esa índole con respecto a los espacios de la significación, que suponen al sujeto a manera de instrumento fundamental de referencia argumentativa frente a un universo simbólico posibilitante de la conversión de la realidad en experiencia ordinaria, común y cotidiana; abierta a la convencionalidad entre lo real-ideológico y lo real subjetivo, las dos formas por excelencia de aprehender narrativamente el mundo.

Al respecto cabe la aclaratoria que en ningún momento está sugerido o postulado el realismo a manera de razón proscrita de la manifestación de un ideal; al contrario, supone su inclusión al pensarlo alrededor de una profunda reflexión sobre el arte y su tarea fundamental de crear a partir de una realidad sin falsearla, porque el realismo no es la simple expresión literaria del aquí y el ahora, sino la representación del arte en función de la verdad encarnada por la prosa de ficción sobre la base de la veridicción literaria a más de la objetividad racional, tal y como lo hace Flaubert[10] con *Madame Bovary*.

Hecha la consideración anterior es preciso indicar que para el realismo el arte no es superior a la naturaleza, pues la función del arte es reproducir la naturaleza,

[9] Para la definición sobre *voluntad creadora* a ser utilizada en el desarrollo de este libro, apelo a Martin Heidegger con el siguiente planteamiento sostenido mediante la relación entre palabra y creación: "Crear no es la fabricación de algo que no está-delante como cosa, sino la flexión de la voluntad eterna del anhelo en la voluntad de palabra, de colección: *por ello* lo creado mismo es un querer y algo que llega ser en el querer". (Schelling y la libertad humana. Caracas: Monte Ávila Editores. 1996. p. 159).

[10] A través de las tramas textuales intentan una revigorización del realismo a través del llamado *realismo crítico* (Balzac, Flaubert, Tolstoi, Turgenen), que busca develar la sociedad burguesa en su carácter indecoroso y coercitivo. Golpean estilística e ideológicamente al burgués penetrando hacia abajo en la escala cultural y social para romper con los paradigmas de la sociedad cortesana, donde la sexualidad plenamente descrita, considerada y explorada, evidencia el acercamiento a lo inaplazablemente humano.

entonces la materia significante del realismo es la vida, no la belleza; la vida para proponer comprensión bajo el estremecimiento estético a manera de agente esencial de la reintroducción de la realidad dentro del campo literario. Significa entonces, el realismo a modo de documento humano, en muchos sentidos, ligado a los escenarios locales que mediante los agentes imaginales son universalizados, tal es el caso de García Márquez y su manejo de la soledad, quien adquiere otras perspectivas al ingresar a los predios de la memoria y circunscribirse a estructuras específicas de una familia signada por el encarnamiento de los imaginarios particularizados de una estirpe sostenida por procesos de subjetivación y su funcionabilidad de procedimientos estéticos.

A su vez, un carácter local originario es desplegado hacia los ámbitos del sujeto para crear una homología entre lo corpovegetal como amalgama discursiva del Ser, y la tierra en su visión cosmogónica, característica que para Gabriel García Márquez es fundamental dentro del universo simbólico asido a la conciencia cósmica, quien junto a lo telúrico transfiguran en isotopías los ejes temáticos fundacionales de todo el pensamiento de la humanidad traspuesto a la historia; por demás, tiempos o espacios enunciativos con profunda vocación testimonial.

Visto desde esta perspectiva no cabe duda alguna que el realismo está contenido en específicos propósitos de inventariar la realidad en su totalidad articulatoria; por ello, realismo y procesos de subjetivación constituyen la singular amalgama predictiva/predicativa para abrir grandes posibilidades patémicas alrededor de la interacción del sujeto consigo mismo y las circunstancias que le rodean para reformular relaciones de significación y proyectar lógicas de sentido sustentadas por la realidad imaginal.

REALISMO Y COEXISTENCIA DEL TEXTO

La complacencia en lo real como real es justamente, a mi modo de ver, la esencia del sentimiento estético.

Xavier Zubiri. *Sobre el sentimiento y la volición.* 1992.

El texto es coexistente con el realismo a través de las paradojas de la certeza; certezas quizá ampliadas por la incertidumbre de la escritura urbana, dado que el plano enunciativo de la ciudad radicaliza la libertad literaria, un tanto más restringido en la literatura telúrica por su sólido apego al centramiento escenático de la realidad como usuales fotogramas para revelar acontecimientos con profundas afinidades ideológicas. En esa coexistencia de certezas es fundamental el acontecimiento como ruta hacia la verdad, aun cuando esta intencionalidad procure para muchos críticos y detractores del realismo, criterios admonitorios contra la documentación de los textos realistas y la supuesta condición limitante con respecto a las fuentes histórico-reales.

Lo cierto es que la novela realista plantea la incursión de la corriente de la vida idealmente colocada en el centro referencial de los textos, siendo esta incursión un trastrocamiento de la idea de *héroes*, tal y como ha sido tradicionalmente presentado, acercándolo a la distorsión creadora a partir de la complementariedad de las historias actanciales, donde están compartimentados los roles según los planos enunciativos y de acción predicativa[11], a través de la creación de visiones que convergen en el texto e indudablemente enriquecen la trama y las acciones simbólicas a generarse con la dialéctica significante a través de la despersonalización[12].

Explicitado de esta manera, el realismo busca la implicación del lector con la trama textual, una vez que lo real queda instituido como entidad física[13] y la conformación

[11] Flaubert con *Madame Bovary*, Tolstoi, La *guerra y la paz*, Dostoievski y Los hermanos *Karamazov*, mediante la creación de visiones caleidoscópicas de diferentes instancias actanciales.

[12] Aquí es imprescindible pensar a *Cien años de soledad* sostenida dentro de la diversidad accional traducida por la pluralidad actancial.

[13] Con ello aprovecho la oportunidad para referir dos clasificaciones atinentes al realismo: exterior e interior; la primera para enfocar las propuestas centradas en el espacio físico a manera de pictogramas con intención

de la consiguiente estructura enunciativa: personajes, acciones, textos, contextos; siendo todos ellos parte sustancial de ese contenido físico a reconfigurarse a través de la literatura, quien crea pautas sobre una realidad intervenida por los procesos interpretativos, sea cual sea su naturaleza metodológica. Pero siempre reiterando la experiencia humana o vía de acercamiento al acontecimiento literario[14], porque el realismo hace énfasis en la eficiencia de la personalidad y la conducta humana, bajo la asunción de cuatro clases de realidad: esencia absoluta o trascendentalista (Platón), la de la experiencia individual que tiene su esencia fuera del tiempo (Proust), la inherente a fenómenos exteriores y la que está en relación con los fenómenos exteriores y la conciencia que los persigue.

Con referencia al desglose anterior, realidad significa todas las cosas para todos los hombres, mientras que realismo implica el procedimiento estético para concebir la realidad -de cierta manera- a través de la simulación o el forjamiento de simulacros; entendidos estos como la conciliación entre realidad y construcciones imaginales, el punto de embrague de lo real con lo imaginario para una refiguración de lo simulado en sus características veridictivas fusionadas por la consustancialidad referencial, quien como veremos en el capítulo siguiente, posibilita la refiguración del acontecimiento a partir de los sincretismos y las disimilitudes.

Ahora debe comprenderse por qué el escritor es un ensamblador del cosmos, y específicamente, el realismo actúa a modo de objeto convexo para reflejar la visión de mundo por medio de la refracción cósmica que proyecta la significación desde diversos planos enunciativos, al mismo tiempo, establece posibilidades de articulación significante a partir de la extracción de elementos, a través de los cuales, construye *cuadros enunciativos* plenos de significación. Reconsiderados estos cuadros desde la posición actancial y los niveles de representación configurados por las diversas

específica en la naturaleza, y el interior, mediante sus indagatorias por medio del alma humana y sus complejidades patémicas.

[14] Según afirmación atribuida a Dostoievski: "Me llaman un psicologista, no es cierto: yo soy realmente un realista en el más alto sentido de la palabra; esto es, yo pinto todas las profundidades del alma humana", podemos evidenciar la intencionalidad de destacar el mundo patémico de los seres novelados. Lo que llevó a muchos críticos a denominar este realismo *interior* para contrastarlo con el *exterior*, el cual hacía mayor hincapié en los espacios histórico-geográficos. Ahora bien, esta acotación propicia el surgimiento de una premisa sobre Gabriel García Márquez como escritor tendiente hacia un realismo interior –patémico actancial– a ser decantado con el acercamiento analítico a la novela *Crónica de una muerte anunciada*. Pero que inevitablemente debo adelantar recordando un extracto de su discurso al recibir el Premio Nobel de literatura en 1982: "Una realidad que no es la de papel, sino que vive en nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte".

circunstancialidades enunciativas[15] de la trama textual, para que fluya *la implicancia significada*[16], por atribución de la diversidad interpretativa.

En el realismo el hombre es el ser independiente que actúa con libertad, representa el símbolo del mundo y la manifestación patemizada de éste en torno a los intentos por comprender los enigmas de sí mismo, o más bien, por delinear rutas de búsqueda de esos enigmas. Ciertamente es la apelación a la conciencia estética a manera de voluntad, misterio, propósito y razón de la existencia; e indudablemente los realistas siguieron el precepto de: *donde hay verdad hay literatura,* al evidenciar la consustancialidad de la idealidad con la realidad, e indudablemente conlleva a realidades idealizadas; sentimiento y verdad de la vida como principio fundamental[17].

Con la asunción de la verdad a través del realismo, es preciso indicar la figuración de ésta, bien sea dentro de la cosa verdadera, o dentro de los juicios verdaderos,

---

[15] Ontosemióticamente los planos enunciativos coligen con todas las posibilidades intra, inter y supra discursivas a través de las cuales una obra literaria puede ser leída/interpretada; mientras que las circunstancialidades enunciativas están relacionadas con las locaciones estructurantes de las geografías imaginales, o momentos de generación enunciativa en determinadas situaciones referenciales.

[16] Si he sostenido que las relaciones simbólicas de un texto tienen como desencadenante primordial la consustancialidad referencial, a modo de posibilidades de articulación y combinatoria de referentes para construir nociones argumentativas. La *implicancia significada* estará representada o denominada por las diversas lógicas de sentido atribuibles a ese texto por parte de los sujetos enunciantes que coadyuvan en él a través de las prácticas discursivas-analíticas. Por demás la *implicancia significada* embraga lo material e inmaterial de la significación, lo literal y lo figurado transpuesto en acontecimiento semiótico a ser pluralizado por los diversos planos enunciativos de los sujetos, textos y contextos.

[17] Para apuntalar la ubicación de García Márquez dentro de lo que más adelante denominaré *realismo simbólico*, al evocar perentoriamente una reinterpretación de la realidad y su configuración de espacio cultural –esto es, espacios comunes del hombre– y no limitaciones crasamente geográfico-físico-objetivas, es preciso recurrir a lo expresado por el nobel colombiano en su discurso *América existe*, intervención realizada en el grupo Contadora, Panamá, 28 de marzo de 1995: "A propósito del Caribe, creo que su área está mal determinada, porque en realidad no debería ser geográfica sino cultural (…) Este reclamo legítimo tendría por lo menos la ventaja de que Faulkner y todos los grandes escritores entrarían a formar parte de la congregación del realismo mágico"; además de la ironización de la tradicional designación de la literatura latinoamericana a través del realismo mágico al concebirla a modo de congregación, propugna por una estética sin fronteras como realmente se constituye al ingresar a las dimensiones patémicas de los sujetos. Porque García Márquez creyó que el realismo es el procedimiento estético propicio para el surgimiento de las transfiguraciones de los acontecimientos históricos a partir de las aserciones míticas: "la razón, en clave de poesía, es simple: yo estaba trabajando en una dimensión en la cual el episodio de las bananeras no era ya un horror histórico de ninguna parte sino un suceso de proporciones míticas, donde las víctimas no eran iguales y los verdugos no tenían ya ni cara ni nombre, tal vez nadie era inocente. De aquella desmesura me vino el viejo patriarca que arrastraba su potra solitaria en un palacio lleno de vacas" (*Una naturaleza distinta en un mundo distinto al nuestro*; discurso leído en Santafé de Bogotá, 12 de abril de 1996). De allí que las trasgresiones históricas son convertidas en instrumentos más que reales para presentar acontecimientos profundamente simbólicos, por demás aleccionadores, como sucede con la imagen del Libertador Simón Bolívar dentro de la figuración narrativa de García Márquez: "en *El general en su Laberinto*, tuve que torcerle el cuello al cisne de la invención. Se trataba de un hombre de carne y hueso de talla descomunal que libraba la batalla contra su cuerpo devastado, sin más testigos que el séquito de jóvenes militares que lo acompañaron en todas sus guerras y habían de acompañarlo hasta la muerte. Tenía que saber cómo era en realidad, y como era cada uno de ellos, y creo haberlo descubierto lo más cerca posible en las cartas reveladoras y fascinantes del Libertador.

puesto que ser verdadero o ser verdad radica, según la concepción heideggeriana, en la concordancia dual entre el acuerdo de la cosa y lo presumido de ella, e igualmente, a modo de correspondencia de la cosa con lo significado enunciativamente por ella. De ese modo tanto la realidad como las expresiones estéticas actúan sobre los sentidos, dejando sus impresiones subjetivas, que es lo referido por la teoría literaria a manera de imágenes sensoriales, pero que desbordan esta clasificación cuando hablamos de subjetivemas[18], quienes van desde lo simplemente sensitivo –sustantivo– a lo imaginal; a los imperios de la imaginación transfigurados en planos enunciativos para la creación de lógicas de sentido subjetivadas, justificantes de las relaciones de significación derivadas de la dinámica textual o esbozos argumentativos que indudablemente conforman la esencia de todo texto literario.

Esbozos argumentativos para el surgimiento de la *apuntación referencial* a razón de fórmula o vía de interpretación que bajo apuntaciones va entretejiendo un profuso y profundo tamiz –matiz– de interpretaciones en el texto, desde el texto, al margen del texto, por efectos de la reescritura o redimensión simbólica que siempre, como interpretación, deriva hacia el *esbozo* indefinidamente delineado, reconducido, resignificado, reescrito, para adquirir la individualidad viviente, creadora de cada intérprete/interpretante mediante su mundo experiencial, memoria, vivencias y sobre todo nostalgias[19].

El referido *esbozo literario* infiere una sugerencia indefinida de la realidad, no la realidad misma desde el punto de vista crasamente cognoscente-racionalista,

Creo, con toda humildad, que *El general en su laberinto* es un testimonio histórico envuelto en las galas irresistibles de la poesía" (Ibidem). Argumentación del autor que apuntala un realismo desbordado hacia lo que podemos llamar metarrealismo –realidades superpuestas en un mismo espacio de la significación–, donde la realidad evocada y sus procedimientos estéticos hacen la diferencia. De igual modo sucede con el coronel Aureliano Buendía al no ganar ninguna "de sus treinta y seis guerras", elemento diferenciador de lo histórico para constituir la convergencia o entrelazamiento simbólico de "La única criatura mítica que ha producido la América Latina (…) el dictador militar de fines de siglo pasado y principios del actual" (Ibidem).

[18] Esta conceptualización me ha llevado a ubicar el subjetivema dentro de "la interpretación discursiva [que] contendrá en su esencia la imagen de lo representado/figurado; para ella, el subjetivema es isotopía determinante con el fin de anclar perspectivas de enunciación, al ser un desdoblamiento del sujeto y su cuerpo sensible que va a materializarse en el discurso como imagen del arquetipo corporal que se oculta y revela en los espacios metafóricos de las construcciones discursivas. Puntualmente, es en las formas de narrar el mundo donde la imaginación se hace semiosis constelativa del sujeto para establecer una dinamicidad simbólica" (Hernández Carmona, Luis Javier. "El subjetivema y la construcción de imaginarios socioculturales". *Cuadernos de Literatura del Caribe* e *Hispanoamérica* No. 21. Universidad del Atlántico. Barranquilla. Enero-Junio 2015. pp.179 – 19).

[19] Devenida esta nostalgia con el "*hecho trascendente* que traspone al enunciante hacia esferas de la autoconciencia, desde allí, mediar en voz alta a través del discurso estético con otros yoes que acuden persuadidos por la magia de la palabra incitante del *goce nostálgico* como forma de trascendencia, goce y placer de ensoñar por medio del logo hecho sensibilidad" (Hernández Carmona, Luis Javier (2013) *Hermenéutica y semiosis en la red*

puesto que encarna la *unicidad simbólica y* su consiguiente desdoblamiento en *pluralidad referencial* para revelar su intrínseca relación con la voluntad creadora, quien despoja a la individualidad de su especificidad para totalizarla a partir de un proceso de subjetivación, siendo esta totalización transitoria e intercambiable a través de los diferentes planos de la interpretación; porque siempre buscamos la totalización a manera de centros referenciales para ubicarnos dentro de la contextualización temático-textual e, inquirir por medio de ella, la conformación de la totalidad en los detalles específicos que animan y amplían su significación a través de lo imaginal.

Alrededor de la configuración de la realidad, lo llamado literariamente prototipo, representa la elevación de una individualidad a la significación general o totalidad interpretante; mientras que esbozo, asumido como interpretación, consiente la manera particular o particularizada de comprender una realidad y reelaborarla sobre un eje referencial o isotopía que vincula las individualidades intervinientes en torno a la significación esbozada. Así lo denominado: *esbozo*, significa todas aquellas apreciaciones individualizadas sobre un acontecimiento literario, puesto que cada una de ellas van engrosando mecanismos de articulación de la significación a partir de diferentes miradas.

Estos esbozos interpretativos implican la fragmentariedad interpretante que conduce a la argumentación por medio de diversas lógicas de sentido establecidas tanto por los escritores como los lectores, donde partimos de un esbozo inicial –el texto– para luego ir entretejiendo diversos caminos de configuración argumentativa –metatextos– para de esa manera enriquecer la dialéctica estético-interpretativa, desde donde el escritor es el historiador-fabulador de sus memorias a partir de las transiciones apropiadas o apropiantes de la significación del acontecimiento real-aparente y su conversión en trama textual.

Bajo las anteriores connotaciones, la realidad y su configuración de fábula de elaborada ficción en su forma más natural y espontánea, evidencia la manifestación de la maleabilidad por los diversos planos enunciativos a constituirse dentro de los procesos de la significación o *cadenas de circunstancias textuales* que van a configurar la razón de ser de los esbozos interpretativos, porque la circunstancialidad enunciativa circunscribe todas las posibilidades o eslabones constitutivos de esas cadenas textuales que desbordan los textos base para diversificarse con la derivación hacia

intersubjetiva de la nostalgia. ULA. Mérida. p. 168); pues, por "la nostalgia, el hombre es la afirmación en su propia trascendencia" (ídem).

otros textos enriquecedores de los esbozos iniciales; haciendo de los esbozos lo siempre embrionario de la interpretación literaria y nunca de efectos concluyentes, sino propuestas de interpretación, posibilidades de interpretación.

De esta forma lo prospectivo[20] de los acontecimientos literarios está inscrito dentro de la referencia dinámica de constitución y reconstitución de sentido que posibilita la reinvención imaginal de la realidad por medio del establecimiento de paralelismos significantes, puesto que, de la realidad surgen espontáneamente acontecimientos en apariencia inverosímiles, concatenados a situaciones raras o extrañas; entonces la imprevisibilidad e incausalidad no son manifestaciones exclusivas de las construcciones imaginales, sino que están consustanciadas con la realidad misma, porque la llamada o establecida categoría de 'realidad real', al momento de enunciar, fabula, de allí la insistencia de llamarla aparente o aparencial.

No obstante, esos procesos de conversión están sujetos a una interpretación-traducción para conocerlos, comprenderlos y estar en capacidad de contarlos por medio de *expansiones* imaginales[21] –agentes imaginales– y no simples ampliaciones retóricas a manera de técnicas o procedimientos estéticos. He allí la superioridad de la ficción sobre la realidad aparente a partir de su reelaboración imaginal, siempre destacando su dinámica a través de la constante renovación de la vida por diferentes matices y experiencias. Entonces las construcciones imaginales no redundan en la artificialidad, sino proyectan la realidad encarnada por las posibilidades de sus órdenes simbólicos.

Después de todo esto, puedo argüir la coexistencia de una *realidad* viviente[22] con la *realidad imaginal*, para establecer paralelismos entre el arte y las posibilidades de contemplar a través de él lo que no se puede apreciar aparentemente en la realidad

[20] La prospectiva del acontecimiento literario deviene de los deslindes de la realidad y la ficción como formas paralelas de enunciación para indagar sobre las diversas temporalidades establecidas con el manejo de las tramas textuales y la construcción de certezas literarias, para quienes, lo simbólico representa la articulación de la múltiple perspectiva: autor-narrador-personaje-lector, representada por un cuadrante que apunta hacia la unidad significante. Por ende, esta progresión representa el sustento del acontecimiento literario para redimensionarse a través de la interpretación.

[21] El término *expansiones imaginales* lo formulo para significar las diversas ampliaciones que experimenta un texto al ser reinterpretado desde las figuraciones de lo sensible-ficcional, entendido lo ficcional como lo inmerso en el acto mismo de la enunciación y la mediación óntica de los sujetos atribuyentes de la significación. Siempre atentos a que el acto de lectura-escritura, al procurar el elemento narrativo como principal vehículo de expresión, implica la constitución de construcciones imaginales.

[22] Realidad viviente por la posibilidad de señalar la realidad dentro de la relación óntica de la significación al detallar al Ser y sus circunstancias devenidas en espacios enunciativos, e ir más allá de la simple consideración de lo real –realidad real–, para trasladarla a los predios de la realidad *significante* o el inmenso abanico de oportunidades para consustanciar lo potencialmente significante con lo materialmente significado.

viviente, no porque no esté allí, sino porque lo inadvertimos para verlo reflejado mediante el arte orientado por los propósitos de considerar la realidad viviente una fuente estética, en la cual la contemplación es la búsqueda de la significación. En este sentido la contemplación –estesis– evalúa el acontecimiento para sí mismo, al re-Presentar para cada individuo fenómenos particulares que son invisibles o pasan desapercibidos para los otros, siendo solo perceptibles para el colectivo cuando son interpretados –visibles– por las lógicas de sentido; circunstancia y particularidad recurrente para el arte y la literatura.

Ahora bien, la construcción de estas particulares lógicas de sentido ameritan la figuración del pasado como mundo subjetivo o, práctica discursiva subjetivada que surge impulsada por la fuerza del recuerdo, de la evocación, y por qué no, de la nostalgia para postular una naturaleza indefinida, no acabada, de múltiples implicaciones sobre una totalidad y no una imagen o acontecimiento viviente individual; porque si postulé la realidad viviente y la imaginada a maneras de significación, esas realidades estarán contenidas por acontecimientos vivientes e imaginales a razón de materiales maleables y constitutivos de las circunstancialidades enunciativas.

Al respecto es importante insistir sobre la recomposición argumentativa de la realidad, mediante los esbozos detallados anteriormente, para puntualizar la concreción de las realidades desde lo imaginal o su complementariedad interpretativa con las imágenes reproducidas por los procesos de reconversión simbólica, nunca colocando en minusvalía ninguno de los dos –viviente o imaginal–, pues ambos son transfigurados a los espacios enunciativos de la literatura como imágenes vivificadoras de los sujetos, textos y contextos.

PLANOS ENUNCIATIVOS Y MAJESTAD DE LA REALIDAD

> *No es la remisión desde algo que fuera subjetivo a algo que sería real, sino la remisión desde la realidad del estímulo a la realidad entera de lo real. Y es una remisión física y real.*
>
> Xavier Zubiri. *Sobre el hombre*. 1986.

Frecuentemente escuchamos en los predios académicos, y no tan académicos, serios cuestionamientos a la literatura realista por su supuesta intencionalidad de simplemente calcar la realidad; atribución que llega hasta alterar los ánimos de quienes procuran una literatura eminentemente ficcional como muestra de innovación, recriminando siempre los 'perniciosos lastres de la realidad'. Ante tan común circunstancia vale la pena preguntarse ¿si en algún momento la literatura es posible fuera de toda referencia real?, o si más bien, real y ficcional están conjuntados por el acto de enunciar, porque si nos atenemos a las posibilidades de la mediación óntica y la configuración de los textos; realidad y ficción son alternancias complementarias, formas de leer el mundo diversificado por la potencialidad imaginal.

Por todo esto creo que la realidad siempre está viva y presente en la literatura, o más bien, vivificada, una forma de vivificar lo ya viviente a través de la analogización de la realidad con los procesos de *argumentación creativa*, quienes deben contener rasgos esenciales del acontecimiento desencadenante (en particular llamado original) reformulado por el talento y la habilidad para distinguir lo esencial de lo que no es, en una circunstancia determinada del momento enunciativo, porque es obvia la variabilidad de las circunstancialidades enunciativas y sus repercusiones dentro de los procesos de interpretación-argumentación, para el convenimiento de una *constante profundamente variable*.

Así, pues, quiero hacer notar un hecho importante en torno a los intentos de cuestionar el trabajo literario de la realidad con su preferente referencia a la vida y la naturaleza, ¿es qué acaso la vida y la naturaleza por medio de la funcionalidad

literaria desaparecen o se transfiguran? o ¿sólo existe la naturaleza físico-geográfica que siempre apunta a un realismo social-ideológico?, de ser asumidas como ciertas esas interrogantes estamos negando de entrada el carácter fundacional de lo telúrico y la presencia de la deidad dentro de los mundos primordiales de los individuos y las sociedades. Es más, está implícita la negación de la acción humana a manera de realismo; realismo que en páginas subsiguientes definiré bajo la categorización de *realismo patémico*.

Todo lo afirmado parece confirmar la trasmigración de la realidad hacia diversas formas simbólicas que por analogía definen la naturaleza y a los sujetos en momentos fundacionales de su conjunción con los espacios físicos-geográficos[23] para su ubicación dentro de un neotelurismo vivificante de los ejes referenciales, y allí precisamente inscribo a Gabriel García Márquez como un escritor neotelúrico que interroga la memoria de la tierra para traducir la cotidianidad profundamente particularizada a través de la cual apreciamos la naturaleza y sus diferentes variantes: geográfica, social, ideológica, mítica, patémica; naturaleza extraída de su forma inmediata pero también naturaleza afectivizada, entronizada alrededor de lo humano.

Aquí conviene detenerse un momento para considerar la naturaleza a modo de idea unitaria o imagen, forma y contenido base u originario de todo mecanismo enunciativo y no sólo propiedad artística que presupone al hombre en su quehacer humano, sino más bien, la conjunción de lo humano y la voluntad creadora, sin más distanciamientos que los otorgados por los desdoblamientos entre autor y texto bajo las fórmulas dialogales de la enunciación y su repercusión dentro de los órdenes simbólicos. De allí que la realidad abandone los predios de la contemplación y el paisajismo para convertirse en *realidad viviente* sustentada por la relación del mundo de las cosas (mundo objetivo) y el mundo del sujeto, la vida interior o planos subjetivos

[23] Para este esbozo argumentativo me permito traer a colación la emblemática novela *Doña Bárbara* del venezolano Rómulo Gallegos, tradicionalmente catalogada, con toda razón y justicia, una novela realista; pero no de un realismo específicamente social-ideológico, sino también de un realismo patémico. Porque si vemos la trama textual en función de los personajes, esta novela desborda las paradigmáticas categorías de civilización y barbarie con que ha sido etiquetada frecuentemente para ubicarse dentro de lo corpovegetal, el deseo, el erotismo y las figuraciones transversas del amor. En este sentido véase: Hernández Carmona, Luis Javier (2006) *Doña Bárbara fuera de su tiempo. Una relectura a partir de las paradojas del cuerpo y las metáforas del amor*. Caracas. CELARG

e intersubjetivos, para crear un nivel de totalización o universalidad narrada con la búsqueda de explicaciones sobre la vida, sus aconteceres y acaeceres.

De ser cierto lo antes dicho, la literatura es la forma viviente de las cosas y mecanismo que nos ayuda a comprendernos y a comprender la realidad simbolizada por construcciones imaginales debatidas en medio de la palabra y la 'cosa' representada, donde la realidad para ser coherente tiene que ampliarse imaginativamente, diversificarse con la imaginación creadora, fantasía transformadora. Ahora bien, si la literatura tiene el natural derecho de representar lo existente, el realismo será la expresión de lo existente, percibido, sentido, comprendido, soñado y reflejado a través de la palabra envuelta en una pedagogía de la sensibilidad inherente a la acción humana y su consustancial relación con un arte viviente[24].

Con arte viviente no pretendo destacar una estética profunda y enteramente subjetiva, sino un `arte de autor` que como advertía Flaubert, entre más personal más débil, para enfocarlo hacia la creación a manera de trampolín, donde: "El artista debe ser como Dios en la Creación, visible y todopoderoso; que se le sienta en todas partes pero que no se le vea"[25]. De por sí, podemos indicar que *el realismo ha existido desde que existe la literatura*, consustanciado con la existencia del hombre para posteriormente reconocerse y darle atribuciones o reconocimientos a través de personajes, acontecimientos y contextos simulados por diversas perspectivas.

De esta forma el texto nunca podrá ser la realidad misma, porque el elemento traductor 'traiciona' el objeto traducido, de esta manera la literatura conduce a una indagatoria del hombre y sobre el hombre en medio de la naturaleza humana[26] como imagen de una máscara que encubre el poder humano de traducir a la literatura las cosas más comunes de la naturaleza interior-exterior, donde la naturaleza es exclusivo privilegio del exquisito deber de interpretar realidades. De hecho, el realismo lucha contra la idealización de los personajes; esto es, para quitar de ellos el parecido con

[24] El arte viviente definido a través del pintor realista francés Gustave Courbet como saber para crear con la capacidad de pintar ideas, maneras y apariencias de su época.

[25] Flaubert, en carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, 18, marzo, 1857.

[26] Naturaleza humana esgrimida a manera de compleja disposición existencial para tratar de determinar la relación del hombre consigo mismo y los espacios. Estado que permanece en constante reconstrucción y resignificación. Humana capacidad de cambio, transformación y redescripción ininterrumpida de la constitución simbólico-enunciativa.

la vida e introducirles la vida con los libros, quitar el cientificismo de la literatura impulsado por los artificios de la naturaleza y sus representaciones.

Con esta propuesta del realismo la cotidianidad tiene el patrón de las artes en su poder para no dejar petrificar el gusto bajo el mero artificio, sino dinamizarlo junto a la acción humana para así afirmarse con la fidelidad de la experiencia y la resignificación de motivos como condiciones esenciales de la gran literatura de ficción. Por consiguiente, para el realismo todo es significante, todo tiene un destino y carácter que merecen ser destacados a través de su vinculación con la vida humana mediante la exaltación de su intención no por la sombra de los ideales sino por realidades, en las cuales y sólo en las cuales vive la verdad.

Sobre la verdad pretendida por el realismo vale la pena acotar las asociaciones de éste con el verismo, tal es el caso de Hamlin Garland (1860-1940), escritor norteamericano que bajo la teoría *verista* incluyó una declaratoria sobre la pasión por la verdad y la expresión individual; de esta forma el verista funge como la expresión de sinceras convicciones que buscan la verdad. Ello supone el estudio del pasado a modo de convicción de futuro bajo la apelación de lo viviente y no de lo muerto, conllevando a interesarse más por los hombres y mujeres de la época que por cualquier héroe o santo de otro siglo al asumir la vida y la naturaleza a modo de maestros del arte pretendido. Relacionándose la intención enunciativa con la creación de imágenes de la vida, una vida individualizada y nunca masificada.

De modo similar el medio social generador de literatura está sostenido por la ley de la volubilidad estética[27], además de la naturaleza humana con la obtención de frutos de un arte supremo y durable, permisible de la configuración profundamente humana de los seres imaginales mediante el trabajo con materiales intensamente humanos, desde donde el esfuerzo y expresión del ingenio serán más grandes y la labor mucho más profunda, significativa y difícil para expresarse en la desnudez de la imagen y la expresión. Por eso la verdad está traducida por lo existente o la visión de lo que existe a modo de realización de la verdad pretendida y enunciada.

Ciertamente es una verdad transfigurada por la visión del autor a ser compartida con sus potenciales lectores sin la pretensión de subterfugios, sino mediante la

[27] Para Benito Pérez Galdós son los cambios fugaces y antojadizos de criterios estéticos forjados por la sociedad como materia novelable, expuestos en su discurso de incorporación a la Real Academia Española el 7 de febrero de 1897. Sobre este aspecto es preciso recordar sus planteamientos sobre la erudición social a manera de elemento de más fácil acceso a las inteligencias imperfectamente cultivadas, que la erudición bibliográfica.

extensión estética de la realidad, enfocada ésta desde las diversas perspectivas derivadas de la aplicación de criterios estéticos. Razón que hace posible establecer referencias en cuanto al realismo y el naturalismo; dos formas de abordar la realidad alrededor de la naturaleza física y la naturaleza humana.

La novela experimental de Émile Zola[28] intenta el retorno a la naturaleza a través de la combinatoria de literatura y cientificidad; de la verdad de la vida y la naturaleza a la verdad científica y desde allí conducir al conocimiento de la vida pasional e intelectual. Bajo este planteamiento el novelista queda posicionado como observador-experimentador en la observación-recolección de experiencias para la 'animación' de lo representado a través de la trama textual. Por ende, toma elementos de la naturaleza para estudiar sus mecanismos y modificaciones sujetas a las circunstancias y los ambientes conferidos con plena sujeción a las leyes de la naturaleza, bajo los supuestos del conocimiento del hombre alrededor de lo científico y la creación individual-colectiva.

Todo ello imbricado por la novela naturalista, donde los escritores como jueces de los hombres y sus pasiones especifican esta experimentación mediante propuestas estéticas, un razonar a partir del espíritu, o más específicamente del binomio naturaleza-espíritu para ver o visionar la realidad. Ello lo hace Zola para refutar la consideración de fotógrafos otorgada a los escritores naturalistas y plantear la experimentación como sinónimo de modificación–adaptación de lo real a una circunstancia enunciativa-narrativa que parte de un hecho verdadero a modo de base indestructible de la creación estética a combinarse con la invención y el genio de la obra.

Así la combinatoria de naturaleza y estructura imaginativa permiten percibir, comprender e inventariar el acontecimiento observado para hacer brotar la idea práctica del experimento narrativo y llegar al 'completo' conocimiento de la verdad inserta en la naturaleza articulada bajo las pretensiones de una libertad del espíritu, de quien acepta los hechos sujetos al determinismo de los fenómenos. Lo que convierte los mecanismos de la interpretación en un armar y desarmar bajo las reglas fijadas por la naturaleza; a decir de Zola: "cuando se haya probado que el cuerpo del hombre

[28] Zola declara su fe en la perfectibilidad humana a manera de marcha constante a la verdad, a la vez que se declara: positivista, materialista y evolucionista. Para los naturalistas los hombres son parte de la naturaleza y están sometidos a sus leyes, indiferentemente, representando las principales leyes, las de la herencia, sus consideraciones universales y el ambiente moldeante de la actitud de los hombres; la determinante acción de las fuerzas ambientales.

es una máquina, de la cual se podrá un día armar y desarmar su engranaje a gusto del experimentador, habrá que pasar a los actos pasionales e intelectuales del hombre"[29].

Según esta tendencia experimentalista el novelista analiza el hombre en su acción individual y social, inquiere sobre los caracteres, las pasiones, los hechos humanos y sociales fundamentados por un determinismo absoluto presente en todos los actos y fenómenos humanos. Por consiguiente, articula un trabajo recíproco del individuo con la sociedad y, la sociedad con el individuo, estando la novela experimental enfocada por el cómo de las cosas e, indudablemente revela una consecuencia científica del siglo XIX, al proponer la sustitución del hombre ideal o metafísico por el hombre natural sujeto a leyes físico-químicas y determinado por el medio de influencia.

Bajo la presuposición de una literatura científica queda revelada la finalidad de lo experimental de (en) hacerse dueño de la vida para divulgarla y, he allí uno de los fines del naturalismo: experimentar sobre el hombre y desarmar los engranajes de la máquina humana e, incluso determinar las pasiones en los medios sociales. Todo ello contrapuesto a los escritores idealistas, al anteponer la duda como mecanismo de razonamiento establecido mediante la relación del ideal con el determinismo e ir de lo conocido a lo desconocido para hacerse dueños de la naturaleza.

Con este cometido intentan proponer el tránsito de un determinismo simple a uno más complejo producido por la acción textual más allá de lo idealista planteado por las visiones metafísicas; persistiendo la conquista de la naturaleza con el objeto de llevar lo indeterminado a lo determinado a partir de la apelación del espíritu humano en cuanto al sentimiento, la razón y la experiencia, todas ellas inherentes para alcanzar la 'verdad objetiva'. Sustentado por esta trilogía, el sentimiento es el punto de partida, la razón procesa, la experiencia aplica y el método será quien conduzca a la construcción de la idea estética aportada por la novelística experimental; al fundamentar *la experiencia como criterio de los hechos*. A propósito del sentimiento controlado por la experiencia, en tal caso, la experiencia representa la prueba del ingenio creador.

Recordemos que las postulaciones de la novela experimental están basadas en las teorías científicas de Claude Bernard[30], de las cuales el naturalismo asume la

[29] Zola, Émile (1967) "La novela experimental", en *Obras completas*, Editorial Lorezana. p. 122.

[30] Científico francés postulador de la premisa: "las producciones literarias y artísticas no envejecen jamás, en el sentido que son inmutables como la naturaleza humana".

implementación de ese método con el hombre y la naturaleza, aplicado el lenguaje a manera de lógica o construcción natural y científica para caminar seguro en busca de las verdades fuera de todo agotamiento sublime. Arguyendo siempre la opinión del escritor a razón de elemento a priori o apriorístico de lo formulado por la obra literaria-narrativa y su concepción personal, aunado ello a la ciencia y su representación de terreno fértil para que los escritores construyan nuevas hipótesis a través de los discursos novelados[31]. Consecuentemente los naturalistas a través de la novela experimental hacen del sentimiento personal el impulso primero, para luego imponerse la naturaleza a través de los hechos probados-presentados por la ciencia, a ser aceptados posteriormente por el hombre y la sociedad.

Discernida alrededor del anterior planteamiento, la literatura está en la naturaleza e implícita en la realidad, para de esta forma presuponer la muerte del hombre metafísico y anunciar el surgimiento del hombre físico-lógico, pues ya no se trata de la cólera de Aquiles[32] como estampa o simple motivo literario, sino indagar la funcionabilidad de esa cólera con respecto al ser humano mediante el desplazamiento de lo filosófico por lo experimental para alejarse de las exploraciones, según ellos irracionales y sobrenaturales de la metafísica y acercarse a los fenómenos naturales, individuales y colectivos. E indudablemente reiterar que toda obra literaria debe estar fundada por la verdad desprendida de la naturaleza y correlacionada con el hombre.

Para esta propuesta estética la obra representa un rincón de la naturaleza visto a través del temperamento humano al enfocar el hombre, sus entornos y la humanidad a manera de movimiento constante que busca la verdad. Así el hombre forma parte de una abstracción intelectual que la naturaleza determina y completa, al constituir la base, método o instrumento para moldear al sujeto en su retorno a los espacios naturales y a sí mismo mediante la observación directa, la anatomía precisa, la aceptación y representación de lo que existe. De esta forma opera el reemplazo de las abstracciones por lo existente en la vida cotidiana.

El naturalismo está considerado el movimiento de la inteligencia contemporánea del siglo XIX, la fuerza que trabaja por los siglos futuros[33] soportado por la

[31] Los naturalistas no son muy dados a la ejecución poética, en algunos momentos llaman a los poetas *escribanillos*.

[32] Zola definió a Homero como "un poeta naturalista, lo admito sin discusión; pero nuestros novelistas no son naturalistas a su modo, hay un abismo entre las dos épocas literarias". (1967) "Naturalismo en el teatro", en *Obras completas*, Editorial Lorezana.

[33] Los naturalistas son considerados descendientes directos de Diderot y consolidados con Balzac. Balzac y Stendhal a modo de fuentes de la novela naturalista. Bajo estas referencias, Flaubert también es considerado naturalista.

viva figuración de la naturaleza, los seres y las cosas; alejándose del ejercicio de la imaginación. Aunado a estas razones, el novelista asume el rol de escribano que se abstiene de juzgar y sacar conclusiones sobre lo narrado, así la misión autoimpuesta consiste en colocar frente a los ojos del lector documentos verdaderos, a ello lo llaman *impersonalidad moral* porque la intervención apasionada del autor la consideran un remiendo en la obra.

Con esta intención buscan la obra verdadera para que sea eterna, frente a la obra eminentemente emotiva, considerada circunstancial, porque para ellos lo fundamental radica en la referida impersonalidad moral opuesta al 'personaje simpático' del idealismo, al proponer personajes antipáticos, quienes compensan posibles impresiones desagradables de los personajes verdaderos. Hacen hincapié en la aparición bella y amable de la naturaleza sin apuntar hacia lo absoluto –honradez, salud, moral–, pues no se puede ser moral fuera de la verdad, la cual no debe ser enmascarada, ya que ella es parte consustancial de la realidad y sólo toca al escritor develarla. Según sus criterios estéticos, la realidad presentada bajo lo falso trastorna las imaginaciones[34].

Además de esto, significa trabajar la certidumbre, solidez y aplicaciones prácticas de las obras científicas con la determinación de los personajes y la actuación envuelta en su propio temperamento, puesto que como afirmó Zola: "Cada género tiene su propia condición de existencia"[35]. Para otorgar el más profundo privilegio a la realidad –a la majestad de la realidad– en cuanto finalidad de circunstanciar y complementar el personaje mediante su ambiente; aunque éste pareciera ser el fin último de la narrativa, o por qué no, del arte en general.

El naturalismo centrado en los seres creados y sus consecuentes relaciones entre sí, configura el estudio paciente de la realidad por medio de la observación de detalles[36] y la construcción de narraciones de realidad poética –estética– para

[34] La referencia a la imaginación por parte de los naturalistas abre la posibilidad de enfocar el ejercicio imaginal dentro de configuraciones de verdad; una verdad que intuyo perfectamente debatida entre lógicas racionales y lógicas subjetivadas, para apuntalar de esta manera una premisa fundamental en cuanto el acontecimiento imaginal a modo de lógica de sentido que funda su causalidad en los mundos primordiales del sujeto –caso García Márquez– para advertir la interpretación de la 'verdad' soportada por el *realismo* definitoriamente *patémico*; acotación muy importante dado el carácter experimentalista-cientificista que los naturalistas tratan de atribuir a la literatura.

[35] Zola, Émile. Ídem.

[36] El tratamiento de la naturaleza a través de las visiones realistas y naturalistas crearon controversias en la época, tal es el caso de la crítica de Henry James a la novela *Nana* de Zola, donde lo considera un 'prosista sucio' al expresar un profundo rechazo a los temas escogidos de los bajos estratos humanos. Mientras que los

significar el trabajo de la imaginación. Al respecto para estas visiones estéticas el escritor debe dar una imagen exacta de la vida para la cual debe imitar todos aquellos acontecimientos, a su criterio excepcionales, porque su propósito no debe ser simplemente contar el acontecimiento sino hacer pensar para comprender el significado oculto de esos acontecimientos.

Dentro de este marco ha de considerarse la posición de Guy de Maupassant, al intentar escribir la verdad bajo la ilusión de lo verdadero como consecuencia de la lógica de los hechos y no mera transcripción sensible. Para la defensa de los bajos fondos utiliza el término *bajofondomanía*[37]como reacción al exagerado idealismo basado en las excepciones y fantasías de las existencias; todo ello intentando no representar nada de lo humano, pero estimulante de la imaginación, alejándose del llamado método o arte idealista que, según los realistas, conduce a la estrechez del espíritu y miopía intelectual. Así la reproducción de los bajos fondos –la periferia cuestionadora– se hace subversora de la teoría secular de las cosas poéticas para promover modos alternos de concebir la realidad.

El realismo vaticina un arte futuro que abrace lo más y mejor posible la vida en todas sus manifestaciones, renuncia así a los mundos ficticios para buscar sostenerse con el plano de la realidad o reflejo de la vida sostenido por las esferas de la religión, ciencia, arte y naturaleza, lleva la poesía a los predios de la filosofía, tal y como la concibió Schelling dentro de su idealismo trascendental y particular posición sobre el nacimiento de la *filosofía en la poesía*; asimismo con Hegel, para quien la poesía es el absoluto y verdadero arte del espíritu y de la expresión.

Con este propósito el realismo se opone a la literatura-poesía a manera de placer instructivo, para ello apelan a la mimesis propuesta por Aristóteles para evidenciar el mundo reflejado y remodelado a través de la palabra, en constante lucha contra el idealismo caricaturizado por defender la manifestación del espíritu abierto, quien comprende todo alejado de la pedantería estética-conceptual. Para de esta manera, realismo y naturalismo sostenerse por las vinculaciones de las pasiones y la sensibilidad humana correspondidas con la realidad, haciendo la salvedad que este último propone la observación-experimentación a modo de enfoque estético, para la generación de

Goncourt tenían una opinión contraria al manejo de lo bajo, al defender la escritura artística de lo elevado, bello u oloroso, porque lo bajo exige mayor laboriosidad para ser captado. Pero ambas posiciones, siempre privilegian los documentos humanos como materiales imprescindibles para hacer buenos libros; por ello el éxito del realismo está en la 'canalla literaria'.

[37] Lo hace en artículo publicado en *Le Gaulois el 28 de julio de 1882,* titulado: "Los bajos fondos".

una literatura experimental como la literatura de la época científica, así como la literatura clásica y el Romanticismo fueron expresión de épocas caracterizadas por la escolástica y la teología.

No obstante este método alentado por Zola origina severos cuestionamientos por parte de otros autores y críticos, entre ellos, los alemanes Heinrich y Julius Hart, quienes publican en la Revista *confrontaciones Criticas*, 1882, el artículo: *"Por y contra Zola"*, para contraponer a la ciencia que investiga, analiza y somete a prueba la naturaleza a través de los métodos de observación-experimentación, la creación poética y la constitución de una segunda naturaleza elaborada por un escritor-artesano que hace uso de la naturaleza primigenia como materia prima. De esta forma la poesía apunta a la renovación del hombre a razón de ser viviente con quien la historia y la naturaleza tienen muchas particularidades en común; además objetan el reconocer a Claude Bernard a modo de incuestionable autoridad científica, pues niega rotundamente la entrada de la literatura al reino de la ciencia, lo que significa una abierta contradicción con lo argumentado por Zola al respecto.

Según esta posición la literatura nunca podría ser caracterizada en el ámbito de las ciencias naturales, significando una amputación cruel e innecesaria, ya que ciencia y arte son comprensiones compatibles. Pero siempre presupone la literatura de la mano de la verdad, alejada de la inverosimilitud de palabras, acciones, caracteres y visiones de mundo, como norma estética. Además, consideran que los espíritus están exhaustos, al igual que la sensibilidad y la imaginación, de allí apelan al sentimiento primario radicado en la naturaleza.

Bajo estas concepciones, genio y naturaleza son opuestos a los formalismos para encontrar la verdad impregnada de poesía en procura del equilibrio entre realismo, naturalismo e idealismo; entre humanismo universal y nacionalismo, para transfigurar la naturaleza a la luz del ideal. En fin, es una flexibilización de lo planteado por Zola y el debate sostenido por el realismo y el naturalismo, donde para unos pueden asociarse, para otros, de ninguna forma son compatibles. Tal es el planteamiento de la condesa Emilia Pardo Bazán (1858-1921), importante representante del realismo español, quien se opone rotundamente a la relación realismo-naturalismo como idénticos; ella piensa que el naturalismo no tiene validez por su determinante fijación materialista, mientras el realismo asume el cuerpo y el alma a manera de horizontes más amplio y precisos para la expresión humana.

Para esta autora el cultor del arte es un mediador en el traslado de la vida a la obra literaria, así hace un reconocimiento al realismo y su ingreso a los campos

de la literatura para destacar los *realismos de realismos*, al advertir los riesgos de caer en errores artísticos, elecciones sistémicas y exclusivas de temas repugnantes, la tristeza y la ausencia de lo festivo. Considera a Zola el escritor más hipocondríaco que ha existido en ese aspecto; propone el balance entre lágrimas y risas como expresión de la tragicomedia del mundo y consolidar la novela a modo de espacio que trasunta la vida humana al plano literario.

Desde estas visiones postula el realismo nacional a manera de *orgullo hispano*; expresión de orgullo estético que ilustra a partir de *La Celestina*, *Don Quijote de la Mancha*, Velásquez, Goya, Tirso de Molina y Ramón de la Cruz, mediante aseveraciones de *realismo indirecto* e *inconsciente* para vincularlo al idealismo y la legitimación de lo profundamente humano mediante la conjunción de la materia y el espíritu al desechar el *realismo transpirenaico*[38], con la reafirmación del realismo español, sobre quien concentra su voluntad creadora muy cercana a la novela de costumbres (*viaje de novios. 1881)*, de modo que debe ponderarse dentro de la cercanía del realismo vinculado a lo telúrico y el acotado *carácter local* a manera de categoría literaria definitoria de los postulados identitarios de la región y su figuración de pre-texto literario de recurrente aplicación, fundamentalmente en Latinoamérica y toda la construcción de posibilidades filosóficas-literarias para autentificar visiones de realidad y su trasmigración de lo específicamente aparencial hacia la autenticidad imaginal.

En este mismo orden y dirección, la condesa Pardo Bazán busca la enseñanza indirecta a través de la hermosura –majestad– de lo real y aborrece las posturas moralistas envueltas con capas de creación literaria; así los ejes referenciales entran a la literatura no por el mérito de la fealdad o la belleza, sino por el valor real de su existencia. Aunque a Pardo Bazán la caracterizan de naturalista (Leopoldo Alas lo hace en el prólogo a su libro *La cuestión* palpitante segunda edición, 1981), ella sigue rechazando esa idea para ubicarse dentro de lo que podríamos nominar: *realismo nacionalista*, que linda entre un carácter ideológico y la pasión telúrica de los espacios determinantes y determinados como *región afectiva*.

Plegados a esa postura argumental podríamos pensar en la figuración de un realismo latinoamericano alentado por el singular 'paisaje', que a decir de José Lezama Lima, encarna la posibilidad de la cultura, donde "el paisaje es la naturaleza amigada

[38] Más allá de los Pirineos para simbolizar el alejamiento de lo local.

con el hombre"[39] articulante de la materia significante de los espacios exteriores y los mundos íntimos del sujeto, para acoger el deslumbramiento dual del uno por el otro en crónica patemizada sostenida por la interrogante formulada por Alejo Carpentier: ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?[40]

Entonces la cadencia discursiva transcurre entre asombros y asombrados; deslumbramientos que van más allá de lo explícitamente físico-geográfico, porque la magia de la creación consiste en hallar lo extraordinario en lo ordinario, hacer converger la cotidianidad dentro del instrumento estético para formular mundos más allá de la simplicidad aparente e intrascendente, e indudablemente supone un reto para los escritores y su voluntad creadora, comporta para los diferentes estilos y propuestas literarias *la constante profundamente variable* que convocará las diferentes visiones revitalizadoras del hombre y la literatura[41].

De esta manera la realidad cobra cada vez más majestad, no por ella misma, sino por la magia contenida en la acción imaginal como recurso de innovación, resignificación y reescritura de los diversos cosmos que configuran el mundo particular/universal del hombre manifestado a través de su voluntad creadora. Al mismo tiempo esa impelencia[42] entre realidad-sujeto permite la reconfiguración de la materia significante en materia significada, particularmente significada, y de allí la siempre presencia de la realidad en todos los espacios de la acción humana al textualizarse por medio de variadas y variables formas de significación.

---

[39] Lezama Lima, José (1981 "Sumas críticas del americano", en: *El reino de la imagen"*. Caracas.: Biblioteca Ayacucho, p. 434. Y a renglón seguido vincula la naturaleza física con la naturaleza humana y su conjunción en el paisaje: "Si aceptamos la frase de Schelling: "la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza visible", nos será fácil llegar a la conclusión de que ese espíritu visible de lo que más nos gusta es dialogar con el hombre, y que ese diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza del hombre, es el paisaje".

[40] Carpentier, Alejo (2003) "De lo real maravilloso americano (1948-1964), en: *Los pasos recobrados*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 58.

[41] Carpentier en el artículo: "El escenario y la novela", publicado por el diario *El Nacional*, de Caracas, 1956, encarna el rol de creación del novelista con las posibilidades de conversión de lo percibido a lo significado, puesto que: "Cabe preguntarse si el verdadero papel del novelista no consistirá, precisamente, en prescindir de ciertos escenarios demasiado vistosos, demasiado ricos en sugerencias, para conferir categoría humana y universal a lo que se ofrece sencillamente a nuestra visión".

[42] Asumida esta desde la posición de Zubiri (1998) como "fuerza de la realidad que obliga a la intelección a recorrer indiferenciadamente el campo que abre". (*Inteligencia y logos*. Madrid.: Alianza, p. 66).

ENTRE REALISMOS Y NATURALISMOS: LA TRADUCTIBILIDAD DE LAS CERTEZAS

> *Saber no es sólo entender lo que de veras es la cosa desde sus principios, sino conquistar realmente la posesión esciente de la realidad; no sólo la "verdad de la realidad", sino también la "realidad de la verdad". "En realidad de verdad" es como las cosas tienen que ser entendidas.*
>
> Xavier Zubiri. *Naturaleza, historia y Dios.* 1974.

De vuelta al esbozo sobre las diversas posturas sobre realismo y consideraciones obligadas sobre su colateralidad con el naturalismo, encontramos la figuración de éste representada por el retorno a la naturaleza para fotografiar los fenómenos, desplegar el mecanismo real de la vida narrada-representada con la ficción experimental a través de la observación y experimentación, para mostrar al hombre viviente junto al orden social por él mismo producido y en constante cambio y renovación. Apreciado de esta forma, el arte debe interpretar la naturaleza, crear la imagen de lo que ella es mediante la manifestación de la alta razón de sus fantasías; en tal caso, la naturaleza como ley y normatividad de los fenómenos, aún más, como expresión visible de una realidad invisible o aparentemente desapercibida por sus interlocutores.

Ahora bien, no son simples intentos de copiar la naturaleza sino de representarla, así el primer naturalismo[43] reconoce las propiedades morales y la escala de las cosas mediante formas sensibles para materializar su significado interior. Mientras que el nuevo naturalismo bajo declaraciones cientificistas reconoce la naturaleza a modo de objeto de disección para privilegiar el estudio del animal humano. Este afán estético de la evolución naturalista destierra la sensibilidad, lo empírico, el idealismo poético y el reconocimiento de los acontecimientos por los sentidos; pues todo debe consistir

[43] Sobre el particular, Balzac suponía el arte intrínsecamente relacionado con la vida misma, una creación idealizada. El llamado viejo naturalismo era poético al tratar de realidades comunes de la vida mediante el uso formas sensibles para dar *forma* a su *forma* interior.

en el arte conjugado por la expresión de la naturaleza y no su imitación mediante la captación del espíritu, el alma y la fisonomía de las cosas.

El nuevo naturalismo con sus declaratorias cientificistas presupone el animal humano en función de la acción del ambiente, el imperio de la herencia y la fatalidad del instinto para acercarse a lo estrictamente materialista, además de la manifestación de un denodado ateísmo, en caso contrario, el primer naturalismo fue profundamente religioso. Circunstancia fácilmente explicable por la postura del segundo naturalismo sobre la base de la evolución naturalista y las consiguientes implicaciones de éste con los intentos por desterrar el sentimiento, las doctrinas empíricas, el idealismo poético; para proponer el reconocimiento de los hechos cognoscibles por los sentidos como los únicos instrumentos para ello, mediante la adopción del método científico para el establecimiento de la ficción experimental.

La anterior postura es extremamente contraria a lo propuesto por Balzac, para quien el arte representa la creación idealizada donde el artista reproduce el mundo a su imagen y semejanza, tal cual él lo hace con la *comedia humana* (1830). Mientras el naturalismo científico niega la personalidad, libertad y espiritualidad del hombre, despojándolo del sentido moral, el sentimiento del infinito y la aspiración a lo absoluto. Por lo que surge la mayor contradicción entre sentimiento y experimentación, pues el arte no debe sumergirse dentro de la ciencia física, sino en medio de las realidades de la vida cotidiana; para encarnar la lucha de lo material-cientificista con lo suprasensible, trascendental, eterno.

A través de este antagonismo el escritor de ficción romántica es fundamentalmente el albacea del *ideal* para la multitud que va en permanente declaratoria sobre y para los humanos sentimientos; insistiendo siempre con la pasión del amor, el más supremo e ingenioso sentimiento humano que busca la secreta belleza de las cosas para elevarla al nivel del arte, procura nunca degradar el arte a nivel de las bajezas sociales. Así lo instintivo vuelca en facultad imaginativa, recurso que rige para cualquier expresión artística. Funda el verdadero valor de una obra artística sobre lo ético y la profunda correspondencia con la verdad de las cosas, entendida esta verdad como ideal esencial y no simples fenómenos de la naturaleza, porque estos son su antítesis.

A consecuencia de esto los personajes de las tramas textuales son fieles al alma humana, la vida del alma, los sentimientos que integran la vida del alma humana;

al considerarla la gran realidad estructurante. El alma formula la gran metáfora de la realidad humana, su sincretización simbólica y, es precisamente Balzac el gran maestro de esta inclinación estética; específicamente con *la comedia humana*, en cuya introducción afirma: "Una novela tiene por ley tender hacia el bello ideal"[44], constituyéndose la ley de la ficción romántica, todo ello consustanciado con el *bee idéal* –buen ideal–, reflejado por la moral a modo de victoria del yo superior sobre el yo inferior. De esta manera el ideal impide la 'putrefacción' del mundo, al mismo tiempo, representa lo divino en el hombre y su camino hacia lo trascendental, donde lo nouménico implica lo único real.

Entronizados bajo estos criterios idealistas del arte queda configurada la comunión imaginativa entre: autor, personajes y lector bajo la apelación al realismo interior[45], al realismo del alma humana; la expresión de una obra de arte como una gran fuerza e intensidad de pensamiento y sentimiento, muchas veces, absolutamente dolorosas. Al respecto, Turgentev y Björnson son considerados por Hamilton Wright[46], maestros del realismo, porque estos escritores son contestes con el realismo promovido dentro de dos perspectivas; el primero en cuanto fuerza que penetra con un vivo corazón, mientras el segundo a manera de luz flameante e iluminadora de los espíritus más allá de los aspectos innobles o el vigor de una patología moral.

En ese mismo trabajo, Wright considera a Balzac *maestro de la ficción* y representante del realismo genuino, basado en la irradiación de la imaginación mediante la penetración de lo real a través del ideal que revela el hecho universal como elemento fundamental y crucial que compete al arte. Por lo que Balzac representa en la antagonización realismo/naturalismo la imprescindible referencia del ideal trasvasado al arte para su consiguiente argumentación estética. Porque indudablemente el naturalismo deviene del realismo, aun cuando intenta demostrar de manera exagerada las limitaciones y defectos del realismo; del realismo sostenido por la fidelidad a la naturaleza como base de todo arte y su correspondiente transcendentalidad.

De esta forma la dialéctica realista está nutrida de contraposiciones convergidas por la revitalización de la ficción a modo de enunciar la realidad y ofrecer

[44] Balzac, Honoré (1930) *La comedia humana*.

[45] La referencia a este realismo interior, tiene en este libro una intencionalidad precisa, la de destacarlo a manera de antecedente vital de lo que más adelante desarrollaremos como *realismo simbólico*, y posteriormente: *realismo patémico*, para connotar a través de ambos una práctica escritural contenida en una manera de aprehender la realidad a través de la mediación óntica y sus repercusiones simbólicas al transfigurarse a través de las construcciones imaginales

[46] Hamilton Wright, Mabie, es su artículo: "Una novela típica," publicado en la Revista *Andover Review*, Nª 4, 1885

posibilidades argumentativas de ésta alrededor de negaciones y afirmaciones de la imaginación dentro de un trato doctrinal o ideal, el sentimiento hecho pensar, o, la experimentación transfigurada en estética, a manera de vías para construir los medios de expresión estética; pero siempre en la coincidencia implícita que el texto literario es un ser viviente con una existencia – progresión– futura, por ello el tiempo nunca debe ser asumido a modo de referencia para venerar todo lo remoto en detrimento del aquí y el ahora de la enunciación; sino el tiempo constituido en sí mismo dentro de los predios de la imaginación mediados por la fuerza de la palabra literaria.

Bajo las constantes de la personalidad humana a razón de instrumento sensible y variable dentro de un espacio o contexto determinante, la literatura implosiona como confesión de las sociedades mediante un *continuum oposicional* de propuestas estéticas, pues recordemos que el realismo surge en oposición al Romanticismo, el naturalismo en función del realismo; pero en el fondo de la significación, el realismo ha regimentado todos esos movimientos al ser la base de estructuración, mientras varían los métodos o formas de abordar el mundo, ya que como decía Voltaire: "la escritura es la pintura de la voz", a lo que podríamos agregar, en medio de determinativas circunstancias enunciativas.

Porque siempre con el realismo –o a través de posturas realistas– se ha intentado encontrar el sentimiento de la complejidad de la vida, los seres, las ideas y el espíritu de relación que ha reemplazado el gusto de lo absoluto. Así el signo más manifesto de una verdad o de una doctrina encarna el don de acomodarse a todos los desarrollos de la humanidad sin dejar de ser ella misma, caso concreto del realismo al estudiar la vida desde sus fatalidades que la comandan. De esta forma los realistas pasan a ser 'obreros de lo real', artesanos de sus significaciones, al describir la realidad a través de sus sueños, que soñados o rememorados llegan a imponerse como realidad, constituyen descripciones fieles a la realidad.

De modo idéntico el realismo busca el alma humana, la fuerza creadora de la naturaleza (humana y física –también acotada como real–), para el ensanchamiento del espíritu más allá del carácter local. Elemento que confiere al realismo una profunda convicción patémica, quizá por la que fue acusado en Londres en 1888, de literatura perniciosa; específicamente el 8 de mayo de ese año, cuando en la Cámara de los Comunes se debate alrededor de una moción presentada por S. Smith de Flintshire, donde puede leerse: "hacer aún más fuerte la ley contra publicaciones obscenas

e impresos indecentes", para frenar el incremento de la supuesta literatura que causa graves estragos en la moral de los jóvenes y constituye un peligro nacional, ocasionado por las intenciones deshonestas, obscenas, oscuras y licenciosas del arte que sorprende por la voluminosa venta de los libros de Zola.

Fue tal el encono contra esta literatura que surgieron consideraciones profundamente ofensivas para autores y lectores, al considerarse: "Novelas sólo buenas para puercos que convierten la mente en pocilga". Así mismo el periódico Society, edición del 21 de abril, 1888, acusa al realismo de bestialidad que pierde el rumbo y da cuerpo a ideas que gravitan en la suciedad; escenario para exhibir lacras morales, por lo que es tipificado como "basura y horror", origina un juicio y condena al editor de la novela *La terre* de Zola (multa de 100 libras y caución de 200), lo que plantea una polémica: si el arte tiene que ver con la moral, o está el arte por encima de la moral, o debajo de ella. Entonces, la diversidad está acentuada por encontrar el plano donde están con respecto a las bajas pasiones humanas.

Algo semejante ocurre con la postura del periódico *The Mehodist Time* cuando acusa al zolaísmo de enfermedad, estudio de lo pútrido y literatura de albañal; fustiga duramente las traducciones y a los editores que las promueven; pero "Que quienes tengan preferencia por la «escrofulosa novela francesa» la lean si quieren, pero al menos lo hagan en el original. Divulgar traducciones es un delito que reclama la mayor severidad y represión". Pues todo apunta hacia la consideración realística como lo menos limpio que mira el lado feo y grotesco de la vida para describirlo con exactitud.

En contraposición a la decisión judicial y polémica periodística instaurada contra el realismo, Edmond Gosse, critico francés de finales del siglo XIX, principios del XX, publica en la revista inglesa *Forum,* Nª 9, junio, 1890, un artículo titulado: "Los Límites del realismo", con importantes aportaciones tanto sobre Zola como de la expresión estética enfocada desde la perspectiva de arte personal más complejo y los aportes a la literatura imaginativa:

> Sería difícil, pienso yo, para alguien que no sea un escritor realista, exagerar el bien que ha hecho el realismo en la ficción. Ha limpiado el aire de miles de locuras, ha hecho explotar toda una flota de burbujas oratorias. […] En el futuro, aun aquellos que desprecian el realismo y lo desfiguran intencionadamente, se verán obligados a orientar su actividad por vías más acordes con la experiencia verdadera.

Experiencia verdadera, experiencia de vida y acción humana sistematizadas con la escritura, procuradas por la voluntad estética de mostrar diversos cosmos mediante

la novela realista o la escuela naturalista, pues considera a Zola un genio, uno de los más fuertes novelistas del mundo; a decir de Gosse, Zola parte de la negación de la fantasía, no de la imaginación y esto sirve para la tipificación del realismo a manera de propuesta estética que intenta situar seres vivos actuando en la comedia de la vida tan naturalmente como sea posible; evidencia la particularidad patémica de seres más analíticos que líricos; los hombres envueltos por la majestad de la realidad, los anchos horizontes de la vida y toda su amplitud que no puede ser captada en la totalidad determinante sino mediante la suma del ejercicio imaginal.

Ejercicio imaginal que no sólo está manifiestado en la literatura, sino a través de otras expresiones artísticas como el teatro: la escuela elemental de la ilusión y sugestión, que por medio de la fantasía promueve la reflexión, investigación y análisis, con un sustento fundamental en la clase media, que en el caso del naturalismo, abole la culpabilidad ante Dios para centrarse en la realidad humana y sus consecuencialidades cotidianas para hacer de los sincretismos posturas recurrentes más allá de las imposibilidades simbólicas.

El naturalismo a más de método de escribir fue una manera de ver, pensar, narrar el mundo permanentemente asimilado a un proceso intelectual, humano, experimental Así lo ve Paul Alexis[47] en carta del 4 de abril, 1891 al periodista Jules Hurret[48]:

> Hay un equívoco corriente y grosero que de una vez quiero esforzarme en disipar. El naturalismo no es una "retórica" como se cree generalmente, sino algo muy distinto y serio "un método". Un método de pensar, ver, de reflexionar, de estudiar, de experimentar una necesidad de analizar para saber, pero no una manera especial de escribir".

Plasmado de esa forma el naturalismo a modo de desbordamiento de simples y prácticos estilos literarios constituye la argumentación estético-reflexiva que en su momento fue cuestionada por sus rasgos objetivistas, pero de ninguna manera ha dejado de vincular la naturaleza humana con la acción enunciativa desbordada más allá de la simple retórica estatizada por una época o la figuración de cánones literarios.

Una experimentación literaria tal cual lo repitió insistentemente Zola, o arte para el futuro, de mayor prospectiva que una simple manifestación literaria para una época ávida de requerimientos científicos a manera de certezas estéticas frente a los

[47] Paul Alexis. Escritor y periodista francés. Amigo y biógrafo de Émile Zola.

[48] Periodista que realiza una encuesta entre escritores sobre el naturalismo en decadencia y publica los trabajos en *L' Echo* de París.

presupuestos excesos del idealismo. Ocasión para volver a ratificar nuestra postura sobre la dialéctica literaria en torno a los *esbozos argumentativos* a nutrirse a partir de la evolución de los espacios y tiempos enunciativos, a través de constantes y renovadas miradas que evidencian la reconversión de la realidad como *constante profundamente variable*[49].

A propósito del realismo, como en cualquier expresión literaria, la naturaleza humana es inherente a la ficción, y ésta, consustancial[50] a la naturaleza humana, todo ello soportado por la cercanía entre realidad y ficción para crear fronteras homologantes de la naturaleza humana y la ficción desde el acto mismo de narrar-imaginar lo real y convertirlo en posibilidades de interpretación. Para hacer de la naturaleza la constante transposición hacia las construcciones imaginales, tal y como lo pensó León Tolstoi[51] con una visión profundamente realista del arte, donde la ficción está enrostrada a la plena verdad, pues para él la obra verdadera debe ceñirse a la recta actitud moral para discernir lo bueno de lo malo. Y dentro de esa plenitud de la verdad aparecen en franca conjunción ciencia y arte por la traslación de los dominios de la razón al sentimiento.

Para Tolstoi la concepción de arte estriba más allá de la simple analogización entre belleza y placer, al plantearlo como condición humana, que a su vez, genera una particular forma de comunicación a través de sus particularidades dialógicas y los singulares mecanismos de subjetivación de lo percibido; encauza el arte hacia la manifestación de lo subjetivo; esto es, de lo patémico y las consecuentes influencias sobre la voluntad creadora[52] que unifica y consolida los criterios de la interpretación.

Entonces los mecanismos generativos de significación continúan predispuestos por la ciencia y el sentimiento, desde donde el realismo continúa siendo interpretado

---

[49] Al insistir con esta categorización quiero ratificar una posición específica de considerar la realidad a modo de base por siempre estructurante de toda enunciación; más aún, frente a las constantes negaciones en los ámbitos académicos de la realidad y sus supuestas minusvalías frente a la ficción, pretendiendo olvidar su interrelación a través de oposicionalidades complementarias, puntos de tensión y distensión referencial para crear universos simbólicos.

[50] Reitero con la consustancialidad referencial el ingrediente generador de materia significada, que en el caso de la amalgama realidad/ficción, representa el intento por puntualizar la confluencia de diferentes elementos constituyentes de universos simbólicos, universos en constante configuración mediante la dinámica interpretación-argumentación.

[51] Tolstoi, León (2012) *¿Qué es el arte?* España: Editorial Maxtor.

[52] Aquí es menester aclarar que lo concebido como voluntad creadora no es la simple intención de un autor fundada por propósitos estéticos, sino esta voluntad creadora incluye a quien percibe y consolida el objeto estético, ya que la interpretación-argumentación estética es pluridimensional para poder generar todo contenido simbólico implícito en ella. Anteriormente he utilizado la denominación de *ensayo lírico* para significar esta plural

por la grandeza y el romance, mientras el naturalismo está definido en cuanto determinismo pesimista, pues los escritores adscritos a esta corriente fueron considerados deterministas por supuestamente creer en la omnipotencia de fuerzas abstractas; pesimistas por considerar que hombres y mujeres no tenían la capacidad de moldear sus destinos; los individuos considerados simples circunstancias de los contextos y solo importaba la fuerza de los espacios y las circunstancias. Prerrogativa que lleva a pensar a algunos críticos sobre la producción en ambos movimientos literarios de una combinación del pesimismo romántico con respecto a los individuos y el optimismo romántico en función de la humanidad. Caso concreto, el telurismo, al estar encarnado por la figura de la ciudad y sus potencialidades salvíficas para el hombre del campo.

Sobre el anterior aspecto considero importante referir el rol simbólico de la ciudad dentro de la intermediación de lo rural y lo urbano como espacios enunciativos y generación de cadencias significantes, puesto que ella es vista en un principio a manera de panacea para la conjuración de todas las carencias propias de los espacios rurales; esa es la presunción latente que acompaña la literatura telúrica. No obstante, con la literatura de vanguardia surge a manera de espacio limitante-cosificaste del sujeto, quien apela a la memoria para revivificar lo telúrico a partir de procesos de subjetivación, tal cual lo he referido anteriormente sustentado con las consideraciones de neotelurismo.

Mientras que los naturalistas se rebelan contra las normas morales de su tiempo y las intentan resolver por medio de una revuelta implícita en las leyes naturales, proponiendo un sistema ético-naturalista, sostenido tanto por sus vicios (hipocresía, intolerancia, convencionalismos y las reticencias a reconocer la verdad) como sus virtudes contenidas en la fortaleza ante las adversidades; fuerza devenida de la naturaleza y mostrada a partir de la naturalidad al actuar de acuerdo a esa naturaleza y los instintos físicos, el candor vinculante entre el mundo y los sujetos configurantes de los mundos narrativos; además de la piedad, tolerancia para la revelación moral y

relación: "Según este razonamiento, la premisa de investigación se define sobre el recurso imaginativo a partir de la experiencia que incluye lo patémico y las nociones de realidad que configuran las referencias literarias, en que el *ensayo lírico* es la forma de comprender con diferentes artilugios la realidad, o más bien, las apreciaciones de lo real. Por ello es importante la operatividad que convierte los argumentos estéticos en hermenéutica literaria potenciada a partir de la relación intra e inter subjetiva establecida entre: autor, lector, texto y contextualidades. Son mecanismos estéticos que permiten la conversión del discurso literario en realidad alternativa y paralela para fundar sistemas de representación". (Hernández C., Luis Javier (2017) "El ensayo lírico como experiencia estética-hermenéutica" en: *Letras*, 61, 13-37. https://doi.org/10.15359/rl.1-61.1).

el fracaso económico, la preeminencia de mendigos y borrachos mucho más sapientes que los encumbrados ciudadanos que los condenan.

Con esta visión estética el propósito fundamental era desatar intensas emociones sobre vastos espacios naturales, así los escritores naturalistas prefirieren el enfoque objetivo de su producción o material editorial, al partir del principio que los hechos narrados están basados en la naturaleza como la historia en los documentos. Buscan considerar la vida y el pueblo; el mundo generalizado desde el punto de vista objetivo, intenta mantener la visión imparcial del escritor/espectador a partir del copiado de teorías científicas con la implementación de métodos científicos correspondidos con la selección y colección de caracteres, personajes, ambientes o acciones para reproducir por medio de la ficción la exactitud y fidelidad de los hechos o, la realidad en la procura de la objetividad sustentada con una escritura sobre gente miserable.

Todas estas apreciaciones han originado una serie de calificativos, acepciones y catalogaciones sobre el realismo, que para efectos de esta propuesta teórica la especificaremos alrededor del realismo mimético y el realismo subjetivo, para de esta forma asomar posibilidades de interpretación del espacio natural y su correlato con las posibilidades de transfigurarlo en noción de la realidad. Una fundamentada por la mimesis de la realidad en el plano estético, la otra mediante la entronización del sujeto y su mediación óntica para enunciar el realismo más allá de la univocidad, en la contención de las articulaciones enunciativas polisémicas que desbordan la literatura como imagen de la vida, o más bien, con la entronización de lo *espejar*.

Alrededor de esta visión espejar es posible asumir los criterios de Schelling al conciliar el idealismo trascendental con el realismo trascedente –para muchos llamado empírico-, profundamente patemizado, que indudablemente está articulado con la vitalidad subjetiva; la tragedia literaria del hombre en una reafirmación de la importancia del hombre a través de una acción noble. Dentro de esta intención espejar de la literatura, la ficción como espejo proyecta el propósito realista, el espejo que entrega sin deformaciones el mundo viviente; pero concretamente pretende una transversalización de la realidad para revelar una 'verdad'; verdad que incuestionablemente interpreta la noción de un autor a ser convalidada por los lectores.

Oportunamente puede enfocarse el realismo a modo de glosa imaginal de la realidad, pues la transversalización de la realidad permite la consustancialidad al

momento de la lectura o encuentro de los mundos configurantes de los universos simbólicos estructurantes de los momentos de interacción –escritura/lectura– de la materia significante; eventos que podemos apreciar con la novela *Crónica de una muerte anunciada*, como una composición determinada por la preconcepción, imaginación, adivinación a manera de recursos estilísticos para lograr el cometido estético .Tríadica estructuración para suponer el proceso constitutivo de las representaciones de la realidad a partir de la enunciación literaria.

Dentro de estas representaciones de la realidad, el realismo intenta comprender el desarrollo del carácter representativo de la conducta humana, aun cuando es evidente que todo arte intenta una representación de la realidad, pero el realismo específicamente, insiste en analogizar la conducta humana con las contextualidades tanto físicas-geográficas como patémicas expresadas por los esbozos literarios que suponen la práctica literaria a manera de intrincada cadena significante provista de diversos medios de expresión para configurar sus universos simbólicos; medios de expresión de los cuales merece singular consideración el reportaje. Por su caracterización de reportaje el realismo es un documental 'de lo humano', reportaje vivido y profundamente sentido[53], tal y cual lo hace Honoré Balzac, el máximo representante de la comedia humana, o José Ortega y Gasset y sus planteamientos sobre la *deshumanización del arte*.

Al hacer esta singular mención al reportaje a modo de instrumento constituyente de la expresión literaria, pretendo significar, por una parte, que para el realismo-naturalismo es el relato de hechos reales, con arte, narración de hechos reales con un toque de belleza dándoles valor. De esta manera el reportaje pasa a configurar un subgénero híbrido entre literatura y periodismo, si atendemos a la posición de Zola al respecto; quien al ser interrogado de cómo escribir novelas, responde "Sea un reportero".Y por otra parte llamar la atención sobre esta hibridez creativa para alertar su implementación en la obra de Gabriel García Márquez y fundamentalmente con *Crónica de una muerte anunciada*, quien a pesar de estar sustentada por hechos reales, al trasvasarse a los planos enunciativos, representa una de las más bellas y sentida obra de refiguración del drama humano escrita en lengua española en tiempos recientes;

[53] Aquí cabe la posibilidad de catalogar la expresión telúrica latinoamericana, o mejor decir, la literatura telúrica latinoamericana a modo de gran reportaje de lo humano en medio de un espacio natural específico, diferenciador e identitario. Referencia apuntalada con Ciro Alegría, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Enrique Amorim, Juan Rulfo, e indudablemente, Gabriel García Márquez, con obras y proyectos narrativos que implican la corpovegetalidad entronizada por determinadas variables o ejes isotópicos.

al destacar la experiencia escritural y el mundo experiencial para dar sentimiento de vida a la creación narrativa.

Entonces de esta hibridez creativa entre literatura y periodismo, es García Márquez quien más se siente consustanciado con el ejercicio narrativo dual y colindante, donde las fronteras están homologadas por la pasión de la escritura y las posibilidades imaginales de recrear creando. Por lo que define su obra bajo la acción de un reportero con un único material: *la realidad*: "No quiero que se me recuerde por *Cien años de soledad*, ni por el Premio Nobel, sino por el periódico. […] Nací periodista y hoy me siento más reportero que nunca. Lo llevo en la sangre, me tira"[54].

Asimismo, en entrevista concedida a Radio Caracol, mayo, 1991, acota:

> Soy un periodista, fundamentalmente. Toda la vida he sido un periodista. Mis libros son libros de periodista, aunque se vea poco. Pero esos libros tienen una cantidad de investigación y de comprobación de datos y de rigor histórico, de fidelidad de los hechos, que en el fondo son grandes reportajes novelados o fantásticos, pero el método de investigación y de manejo de la información y los hechos es de periodista.

Reportajes novelados o fantásticos indican la mediación escritural entre realidad e interlocutor para presentar posibilidades de acercamiento o abordaje de la realidad a través de nociones particularizadas, que en su conjunto establecerán la totalidad interpretante tentativa y circunstancial.

Aún más, reflejan la vivencia de la realidad a partir de la consciencia del escritor-cronista y el detalle implicado por los diferentes y variados matices de la percepción mediante la voluntad creadora, porque será el detalle estético quien determinará la direccionalidad referencial de la relación interpretación-argumentación soportada por la figuración de esbozos o posibilidades de aprehender los diferentes cosmos conformantes del mundo y su consiguiente conversión en universo simbólico.

[54] *El escándalo del siglo*. 2018. Colombia. Random House. p. 22.

Capítulo II

El realismo simbólico, el realismo más allá de los neologismos

EL REALISMO EN LA INTIMIDAD DEL HOMBRE

El único mundo real es el mundo
de la interioridad.

Erich Heller. *La falacia realista*. 1955.

En esta parte quiero hacer específica referencia al realismo dinámico, propuesto por Héctor Agosti, con su trabajo: *En defensa del realismo*, (*Conferencia pronunciada en la Facultad de Arquitectura de Montevideo*, por invitación de su consejo directivo, el 1 de diciembre de 1944 y publicado en *1963* por la Editorial Lautaro de Argentina,)[55] para luego establecer mi argumentación sobre *realismo simbólico*, soportado por los postulados de la Ontosemiótica o semiótica de la afectividad-subjetividad, para de esta forma inferir en un cuarto capítulo contentivo de la *realidad en clave garciamarquiana* y posteriormente insistir con la mayor exhaustividad posible sobre *Crónica de una muerte anunciada* para proponer un esbozo argumentativo desde la tentativa analítica sugerida.

Ahora bien, Agosti parte del realismo falsificado por las academias, aún más, de la confusión entre realismo y verismo, para proponer el realismo fuera de las concepciones tradicionales atrapadas por la objetividad limitante que busca "la representación verídica del fenómeno", en la cual la realidad es enteramente pasiva, reflejo espontáneo y automático de autores, estilos o propuestas estéticas mediante

[55] Para efectos de este trabajo todas las referencias han sido tomadas del texto alojado en: http: //www.gramsci.org.ar/

el determinismo mecánico y asfixiante que estatiza las construcciones imaginales a simples calcos o maquetizaciones contextuales.

Antes de comenzar a comentar los planteamientos de Agosti, quisiera hacer referencia al realismo como construcción de universos simbólicos constituyentes de diversas nociones de realidad o recipiendarios de las articulaciones imaginales de los sujetos enunciantes correspondidas con sus circunstancias y contextualidades, para detallar la configuración de los 'yoes' significantes y significados de las tramas discursivas –estéticas– redimensionadas por las dinámicas de la lectura literaria intencionada[56], mediante la interacción implícita de: sujetos enunciantes, textos, contextos y visiones de análisis con la generación de lógicas de sentido representadas por un productivo evento dialógico fundamentado por la perspectiva testimonial, que indistintamente recurre a la realidad o al sujeto como elemento legitimador de los *esbozos argumentativos*.

Estas posibilidades teóricas permiten a las manifestaciones literarias resguardar el estrecho lazo vinculante entre autor-texto-lector al proveer de insumos a los espacios identitarios, a partir de los cuales, se origina la relación dialógica de los diferentes elementos constituyentes de los espacios enunciativos y contextos de argumentación para establecer el acontecimiento literario a manera de resignificación de la realidad, o más bien, rearticulación de ella con base a las nociones creadas por los sujetos enunciantes en tiempos y espacios determinados y determinantes para la trama discursiva; específicamente en novelas como C*rónica de una muerte anunciada.*

Mediante este ejercicio teórico los enfoques fundamentales articulan el acontecimiento real y su conversión ficcional, alrededor del *realismo simbólico* o dialéctico, para convergir dentro de los procesos creativos devenidos en argumentación estética o lectura-reescritura intencionada para resignificar la realidad. Donde es preciso definir la argumentabilidad estética como una singular forma de establecer relaciones de significación al proponer lógicas de sentido bajo la multiplicidad referencial que desborda los planos enunciativos de 'lo consciente' y abre posibilidades

[56] Hago uso del término *lectura literaria intencionada* para puntualizar los específicos criterios de interpretación frente a una lectura plausiblemente recreativa, mucho más cerca del entretenimiento que, de la búsqueda de referentes desde la práctica académica, lugar de origen de las especificaciones y etiquetaciones de la literatura a través de sus propuestas teóricas. Además de esta práctica en referencia, resulta imprescindible destacar el fortalecimiento de este tipo de lectura literaria intencionada a medida que un autor publica su obra y construye su particular y característico universo simbólico, en el cual destacan todas las vías y medios posibles para la generación de la consustancialidad referencial. Tal y como ha ocurrido con Gabriel García Márquez y las diversas etiquetas generadas por su obra; entre las más publicitadas: la de realismo mágico.

de estructuración a través de 'lo inconsciente', o aquellas marcas del yo surgidas con la natural dialéctica del mundo íntimo de los sujetos y las circunstancialidades enunciativas.

Al mismo momento esta postulación teórica sobre la argumentabilidad estética prevé considerar la conversión ficcional de la realidad con la develación de ésta a partir de las concreciones de universos simbólicos, que por acción de los subjetivemas, logran colectivizarse a través de relaciones de significación colindantes entre historia y ficción; dos paralelos sostenedores de los esbozos argumentativos generadores de universos simbólicos a partir de narrativas de naturaleza propia, pero sin perder su conexión con los escenarios reales legitimantes, en su más maravillosa y potencial analogía revitalizadora, de renovados espacios enunciativos y sujetos conmovidos por la especial amalgama de mundos íntimos convenidos en argumentabilidad estética.

Porque hay que hacer notar la intencionalidad concurrente –implícita o explícita– de un autor al manifestar por medio de la crónica la ambivalencia del mundo del sujeto y el mundo de las cosas, utilizando la fabulación que permite convalidar en un mismo plano referencial lo histórico y lo ficcional, para el surgimiento de la reinvención del acontecimiento narrado con la argumentabilidad estética o la consensuación de lo ficcional entronizado por las nociones de realidad. En este sentido es pertinente traer a colación la frase atribuida a Napoleón Bonaparte: "¿Qué es la historia sino una fábula consensuada?" o, mejor dicho, ¿Qué es la realidad sino una fábula consensuada?

Así pues esta argumentabilidad estética puede catalogarse una práctica hermenéutica que intenta situar lo comprendido con base en el mundo experiencial del sujeto en especificidades ideológicas, utópicas, culturales, sociales, míticas, y todas aquellas colateralidades determinantes del acaecer de ese sujeto en interacción con los espacios enunciativos y las redefiniciones de acontecimientos convergidos en construcción imaginal convencionalizada que hurga las percepciones de la realidad y las presenta constituidas por universos de significación; esbozos argumentativos para generar lógicas de sentido e interpretaciones fundadas a través de los espacios estéticos y voluntades creadoras.

Con la literatura surge el esbozo argumentativo o alternativa simbólica para proponer, proyectar progresiones enunciativas sustentadas por la transversalidad referencial propia de los recursos básicos constituyentes de las expresiones literarias y la finalidad pluridimensional del yo enunciante dentro de la trama discursiva,

a ser consensuada con la dialéctica interpretativa o práctica hermenéutica para la generación de relaciones de significación y lógicas de sentido. Desde donde y, por la naturaleza de este libro, destacaré mediante la perspectiva testimonial que acompaña toda expresión discursiva, al contener la posicionalidad del enunciante frente al acontecimiento enunciado.

Concluida la digresión y de vuelta a lo planteado por Agosti, al proponer la redimensión del realismo "chato y sin alma que no alcanza ir más allá de la superficie del fenómeno", basándose en los criterios del pintor francés André Lothe, quien considera al enunciante-creador el eje estético fundamental para la ruptura del molde calquista tradicional de la realidad; esto es, la inserción patémica del sujeto dentro del proceso generador de arte a manera de un 'nuevo Renacimiento'. Por lo que Agosti metaforiza este renacer a través de la presencia de:

> Un dios[57] de los tiempos modernos, [que] decide soplarles su aliento divino y a otorgarles una forma. Y esa es la capa de subjetivismo[58] que explica la porfía de la forma y el repliegue ante los conflictos reales del mundo, ante los temas "que reclama el mundo actual".

Desde esta posicionalidad teórica cambia un tanto la forma de apreciar la realidad y su intervención dentro de los espacios estéticos, pues el rol de mediación abandona por una parte la anonadada expectación con lo exterior, y por la otra, la observación-experimentación pretendida por la búsqueda de la contemplación objetiva de la realidad, vuelca su atención hacia procesos de subjetivación enunciativa. Ahora la propuesta abre la posibilidad de mediación-creación de espacios resignificantes por

---

[57] Recordemos que esta acepción de dios del sujeto creador conforma el centro de los criterios estéticos de Vicente Huidobro y las propuestas vanguardistas del creacionismo en los intentos por reivindicar las potencialidades imaginativas frente a la supremacía del texto como principal constituyente del proceso estético.

[58] Dada la importancia y vital fundamentación que representa el carácter patémico a manera de estructurante de los discursos estéticos en cuanto voluntad creadora, intención y proyectos estéticos, las nociones de subjetividad van más allá de la simple consideración emotiva para convertirse en 'pulsión escritural' del subjetivema y su concreción textual. Así la discursividad patémica envuelve la conciencia semiótica del texto, esto es, su diversificación con las relaciones de significación y dialéctica argumentativa, en la cual, el texto se rearma a través de la interacción de este con un autor y los potenciales lectores fuera de toda individualidad, mediante la constitución del *cosmos patémico* o, zona de embrague de la referencialidad, de la consustancialidad referencial. De allí que, desde la Ontosemiótica, este cosmos patémico proyecte al sujeto enunciante hacia la necesaria universalidad discursiva, tal es el caso del sentimiento hecho conciencia y su representación en función del amor. De esta forma la conformación del cosmos patémico apunta más allá de las palabras y ocurre a la convocatoria del subjetivema para involucrar de manera totalizante los sujetos intervinientes en las relaciones de comunicación, caso específico, la comunicación estética a partir de: las circunstancias enunciativas, los mundos íntimos compartidos y las estrategias enunciativas, todas tres, al repercutir de forma particular en la reinterpretación de la realidad, resignificarla en tiempos y espacios incondicionados por la caducidad histórica.

medio de construcciones imaginales que presentan la realidad en perspectiva patémica y acendramiento de la subjetividad trascendente.

Atribuida esta específica subjetividad para diversificar los planteamientos realísticos mediante su aplicación a la construcción de universos simbólicos, bajo:

> El dinamismo social de la vida humana y la vinculación del espectro cultural con la interioridad del ente productor de discursos y textos que, a la suma representarán la cultura subjetivada, producto del proceso intersubjetivo que se establece intrínsecamente en toda relación discursiva[59].

A su vez esta vinculación permite la incorporación de la subjetividad trascendente o conciencia patémica-discursiva del enunciante en evidencia de la generación del llamado pacto ficcional o pacto lector –convencionalidad significante– para el intercambio de referencialidades y consolidación de lógicas de sentido centradas en los aludidos procesos o mecanismos de subjetivación.

De igual modo surge la propuesta de alejarse del carácter verídico de los enunciados estéticos y su funcionalidad objetivista, por lo cual, Agosti cuestiona el verismo "detenido en la corteza de los fenómenos" utilizado por los realistas tradicionales, pues este impone las tesis a los creadores y los sujeta irremediablemente a la realidad pasiva o simple reflejo espontáneo de lo exterior. Mientras el nuevo realismo debe conducir hacia la manifestación de la conciencia y voluntad creadora de los enunciantes, quienes han dejado de ser simples instrumentos de las influencias estéticas o asunción de escuelas determinadas.

Definitivamente representa el intercambio simbólico de la realidad con la consciencia del enunciante creador[60] para el manejo de los referentes a través de una "dialéctica de la movilidad" que libera de la subyugación objetual a este enunciante creador, según Agosti:

> Porque el pensamiento –partiendo de la acción sobre lo real para llegar a los más audaces designios de abstracción– es en último término un señorío de lo real, pero es también una anticipación de lo real en los

[59] Hernández Carmona, Luis Javier (2013) *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia*. Mérida: Universidad de Los Andes, p. 16.

[60] He considerado conveniente utilizar la denominación *enunciante creador* y no artista, escritor o simplemente creador, para involucrar la reescritura como forma dialéctica de compartir significaciones y converger en la formulación de lógicas de sentido. Así el enunciante creador involucra también al lector –más aún, al lector intencionado– dentro de la enunciación artística y sus atributos de especial comunicación de acto paralelo a las convencionalidades que rodean y regulan la acción humana.

> cuadros huidizos de lo posible. La realidad así queda exaltada a dimensiones mitológicas por estas infinitas posibilidades que bullen en su interioridad contradictoria.

Entonces, el señorío –majestad– de la realidad no radica en ella, sino está sujeta a las posibilidades de intercambio referencial con sus interlocutores, pues su afloramiento a la superficie estética no sólo depende de su objetualidad, sino de sus colateralidades con la conciencia histórica y la conciencia cósmica; dos formas de reinterpretarla a partir de un mismo sujeto enunciante. Sujeto enunciante que supera la simple condición de percibiente de la realidad –exterioridad– para concienciar lo percibido y transformarse en sujeto atribuyente de significación, quien encarna la capacidad de concienciar lo percibido, de hacerlo a más de conocimiento, conciencia semiótica o significada.

Especificando la conciencia semiótica o significada como la autoría múltiple a constituirse con la dinámica discursiva articulada mediante los planos enunciativos, niveles de la interpretación y configuraciones significantes, para sostener la interacción del sujeto enunciante-atribuyente con los *esbozos argumentativos*, lógicas de sentido y relaciones de significación en torno a lo semiótico-patémico y semiótico-cultural, produciéndose la transversalidad referencial que conduce a una apreciación argumentativa más amplia de la realidad. De esta forma queda establecida la veridicción estética a manera de provisión de las nociones de realidad conformantes de la totalidad interpretativa.

De allí que la aludida mediación creativa no sea el simple traslado de la realidad al plano estético, sino su traducción a través de un tamiz profundamente patemizado que lleva a la constitución de la verdad estética soportada por lo real/ficcional para proponer procesos de articulación desde la resignificación y construcción de lógicas de sentido. Referida esta verdad estética alrededor de los puntos de convergencia argumental surgidos mediante la dinamia enunciativa y los propósitos de reescribir sobre lo enunciado o estructurar la metatextualización del mismo.

Al respecto, la conciencia semiótica o significada recoge el complejo proceso de argumentación interaccionado más allá del simple conocimiento, recurre a la conciencia del sujeto enunciante-atribuyente con la asunción de su rol dentro de los espacios de la significación desde las posibilidades de enunciar la realidad a partir de lo no visto o percibido detrás de la apariencia y simple reflejo de las cosas. Este

proceder estético frente al acontecimiento real, es supuesto por Agosti con la denominación de *nuevo realismo*, quien incorpora a su dialéctica al sujeto enunciante-atribuyente a manera de ente activo en la configuración de los universos simbólicos y sus potencialidades representacionales, tanto para la trama discursiva y los contextos, como para los sujetos interaccionantes dentro de esa movilidad estética.

Esa movilidad estética del nuevo realismo representa la compleja relación dialéctica que encumbra las relaciones de significación hacia horizontes descartados por el anterior realismo, realismo-naturalismo, porque implica el reconocimiento del sujeto en sí mismo y su contextualidad, de esta forma. A decir de Agosti:

> En el nuevo realismo, de raíz discursiva y dialéctica, el mundo posible aspira a abstraerse entre las *premoniciones del mundo real*. Y es que el mundo real le viene proporcionado al artista como una masa confusa de sucesos, cuyo sentido es preciso desmontar implacablemente. El nuevo realismo supone que dichos sucesos ejercen una acción sobre el artista; pero que el artista, a su turno, traslada la reacción de su conciencia sobre la realidad exterior que lo estimula, casi siempre en consonancia con las ideas generales de su tiempo, que son a su vez expresión anticipada, simultánea o tardía de un sistema de relaciones sociales.

La inserción de lo premonitorio amplia la concepción de realidad por medio de lo anticipatorio que rompe con lo estrictamente cronológico-causal, da oportunidad simbólica a la inversión de la causalidad histórica, contraviene las sujeciones a tiempos y espacios al permitir el surgimiento de la intemporalidad, esa gran metáfora de la realidad sin sujeción a ella, sino a la articulación patémica para redimir consciencias estéticas, consciencias semióticas significadas con la provisión de estructuras imaginales capaces de develar la realidad más allá de las apariencias y limitaciones históricas-perceptivas; muy cerca de la memoria y los laberintos recorridos por los referentes de los actos de recordación, de por sí, actos de la creación imaginal.

Lo cierto es que siguiendo las tendencias del nuevo realismo podemos relacionarlo con la fundación de una consciencia, indudablemente estética, consciencia patemizada para tender redes significantes hacia las contextualidades del sujeto productor de textos como agente patémico que intenta reensamblar las nociones de realidades circundantes a él, según Agosti (1963, s.p.), por intermedio de los:

> Intercambios entre la realidad del mundo y la conciencia del artista, esa sustitución desgarradora de los signos aprendidos por los signos que es preciso inventar para redimir las esencias, todo ello constituye, por así

> decirlo, el mecanismo psicológico de este proceso creador que siempre ha sido la nutrición dolorosa del artista verdadero. Dicho proceso sobrentiende necesariamente una psicología y una sociología del acto creador; porque la conciencia individual del artista está sumergida en un complejo social cuyas consecuencias padece, aunque en ocasiones suponga soslayarlas.

Entonces todo acto enunciativo implica acaecimiento patémico[61] que está implícito en acciones previsibles e imprevisibles, subjetivas u objetivas, individuales o colectivas, ya que la dialéctica simbólica transfigura la materia significante en elemento dinámico para generar significación desde y para el sujeto enunciante convenido dentro de la materia significada. Así el realismo dialéctico o simbólico propone balances por medio de elementos aparentemente antagónicos, pero esencialmente paritarios cuando ingresan a las operaciones simbólicas para generar significación y lógicas de sentido a través de la construcción estética, sobre lo cual, Agosti (1963, s.p.) acota:

> El realismo dinámico aspira a colocarse entre ambos extremos para fundirlos en una flamante categoría estética que a ambos los hereda y los conjuga. Si el proceso del conocer es un juego de acciones y reacciones recíprocas entre realidad y conciencia, este realismo dinámico no imagina que construye *in se* los objetos, pero tampoco se resigna a rescatarlos con la pasividad receptiva de un espejo.

Sobre esta propuesta la realidad para diversificarse en creación estética debe hacerse acción humana, voluntad creadora desde donde emana la confluencia del *ideal* como la mayor expresión de la dialéctica discursiva materializada por las disyuntivas del hombre y sus circunstancias. De esta forma, *el humano-Ser* es el único artífice de la conversión de la realidad más allá de la simple representación objetual para develar el acaecimiento patémico estructurante de toda mediación óntica, a través de la cual, son tamizadas las simples percepciones para su respectiva conversión en materia significada.

Mediante los criterios de Agosti sobre el realismo simbólico o dialéctico, la 'traducción' de la realidad por parte del hombre debe hacerse alejada de los

[61] Este acaecimiento patémico no implica en ningún momento una simple experiencia subjetiva, o una elaboración teórica de la realidad a través del sujeto, sino está ubicado dentro de la experiencia del lenguaje como centro de configuración de los espacios de representación; en los cuales, el enunciante es constituido como tal, a la vez que constituye las nociones de realidad, a manera de leer los diferentes cosmos que conforman el mundo significado.

tradicionales subjetivismos que intentan sobreponer al hombre por sobre todas las cosas, sino más bien, tomando en cuenta que:

> El hombre es un hombre real, sumido en las querellas de su tiempo, modificado en sus adentros por las relaciones sociales, constreñido a plasmar su conciencia individual en conjunción u oposición con el orden vigente, aunque al final quede inserto en esa realidad que procurará conservar o modificar de acuerdo con sus ímpetus o sus intereses. (Agosti, 1963, s.p.)

El desdoblamiento estético del hombre implica la mediación entre él y la realidad para ejercer el rol de traductor a través de la constitución de universos simbólicos entronizados a partir de la manifestación individual y la convivencia social; esto es: enunciante creador, textos, contextos e intentos por balancear los instrumentos de creación con la constitución de espacios de la representación. En tal caso estamos en presencia de relaciones, según los postulados de la Ontosemiótica, de una red intersubjetiva del acaecimiento patémico dinamizado por la patemización referencial y circulación social de esa referencialidad.

Bajo el enfoque de Agosti sobre el nuevo realismo perfilado por la dualidad individual-colectivo y, por medio de la superación de lo menguadamente objetivo o lo exageradamente subjetivo, surge otra calificación por parte del proponente, la de *realismo suprasubjetivo* para acotar entonces sobre el realismo simbólico, dialéctico o suprasubjetivo. Pues ya no se trata de individuales o sociedades por separado, sino de la combinatoria de ambos elementos alrededor de la voluntad creadora para establecer rutas de significación expresadas por el ideal estético, quien enmarca en las subjetividades los lugares comunes de la creación artística.

Todo ello suscitado bajo la apelación del campo experiencial del sujeto para transformarlo en acontecimiento estético que representa alternativas de argumentación, a decir de Agosti, de "la conciencia histórica del hombre como ente pasional y meditativo", de manera tal que los mundos íntimos de los enunciantes hagan fluir su correspondiente esencia significante. De esta forma la hechura de los universos simbólicos está fundamentada en la experiencia individual y los acontecimientos sociales redimidos por la dialéctica patémica que nunca pretende imponer fórceps estéticos a los enunciantes creadores, ni vaticinar fórmulas mágicas para la creación

imaginativa. Al contrario, propone la incorporación de visiones de la realidad ejercidas desde los cosmos primordiales a manera de centros de recurrencia simbólica.

Al respecto es imperante aclarar la referencia de la posición de Agosti, ya que ha sido mencionada en páginas anteriores la intención de deslastrarse del subjetivismo radical de las reflexiones sobre la realidad y su funcionalidad dentro de los discursos estéticos. Aún más, he comentado la presencia de los mundos íntimos o primordiales a manera de catapulta para abordar la realidad y transmigrarla a los espacios estéticos; entendidos estos mundos a modo de campo experiencial que siempre va a regir la acción humana, pues el sujeto enunciante nunca podrá deslastrarse de esos mundos fundados por la dinamia enunciativa inferida por los procesos de recordación, la apelación a la memoria y su figuración nostálgica, la subjetividad trascedente en su rol de conciencia simbólica o, la ensoñación de espacios y tiempos donde reposan las más férreas bases patémico-identitarias, en su doble perspectiva de lo intra e intersubjetivo; el sujeto consigo mismo y el otro como antagonía complementaria.

De por sí el ejercicio estético comporta todos los sentidos de una hermenéutica del sujeto articulada gracias a una filosofía del lenguaje a modo de mediador-recipiendario de todas las relaciones discursivas convergentes alrededor de él y para él en su constitución simbólica; al mismo momento, escenario para la convalidación de las diversas miradas e interpretaciones sobre la realidad que, a decir de Agosti (1963, s.p.), se hará a partir de la abstracción de la realidad esencial;

> Sin cuyo virtual ejercicio la realidad se nos desvanecería o se nos desfiguraría bajo la inacabable multitud de los fenómenos. ¿Cómo podríamos conocer la realidad verdadera si no fuéramos capaces de abstraer, por un acto de conciencia reflexiva, su esencia primordial y definidora?

En afortunada coincidencia con el realismo dinámico o dialéctico, la Ontosemiótica propone la relación isotópica a manera de mecanismo de interpretación de los textos, pues ello permite el establecimiento de redes de significación a través de ejes temáticos o nudos cardinales de la materia significante. Para tal fin está definida la concatenación isotópica con relación a una isotopía base que, mediante la concatenación referencial genera el dialogismo devenido en argumentación, para de esta forma poder establecer relaciones de significación normadas por lógicas de sentido surgidas del texto mismo,

al blindarlas de posibles criterios especulativos o elucubradores, como suele suceder con el ejercicio de la crítica literaria.

De allí que con estos planteamientos podamos incluir el 'derecho a soñar' a modo de inventario de la realidad en cuanto el sujeto mismo y sus capacidades imaginativas, para dejar sugerida la inventiva como forma de interpretar la realidad sin socavar sus bases fundamentales; al contrario, fortificarla con sus propuestas y creaciones, donde la naturaleza se "ofrece como totalidad de acciones recíprocas", en las cuales el sujeto enunciante deja de ser el simple instrumento de las influencias y puede expresarse a partir de procesos de subjetivación textual-argumental sostenidas por la "acción de la realidad y la reacción de la conciencia", con base en los criterios de Agosti.

Ya el enunciante creador no aparece erguido a manera de censor frente a la realidad con poder absoluto sobre ella, ni pretende incorporar a sus producciones criterios provenientes de la observación-experimentación objetivista, pues apunta hacia la reproducción de "la realidad en forma de lo singular", pero desplegada por su vida autónoma, consustanciada con el sujeto que la interpreta desde su configuración más cercana a través de las relaciones discursivas y de significación, pero sin exagerar la subjetividad, quien fluye de manera natural con las formas de narrar el mundo, sostenida a criterio de Agosti por "esa pugna tremenda de intercambios entre la realidad del mundo y la conciencia del artista, esa sustitución desgarradora de los signos aprendidos por los signos que es preciso inventar para redimir las esencias".

Bajo ese redimir de las esencias está situado el *acaecimiento patémico*[62] que permite la convalidación de los planos conscientes e inconscientes del enunciante creador con las propuestas del realismo simbólico o dialéctico apuntalado por su carácter "gnoseológico primordial" frente al estatismo del antiguo realismo-naturalismo mediante tensiones y distensiones entre el enunciante creador y la realidad, para de esta forma sustentar la objetividad "movediza y aclaradora" del nuevo realismo, alejado de los simples pretextos por inventariar la realidad y, eleva bajo la óptica de Agosti: "la conciencia de sus fines como artista y como hombre, es ahora

[62] A estas alturas de la reflexión hay que detallar este elemento insistiendo sobre el subjetivema y la natural inserción de rasgos biográficos del enunciante creador en sus textos; inserción no siempre intencionada pero siempre presente, aun de manera inconsciente.

un transformador de energía", que deja de estar estrictamente sujeto a la naturaleza y comienza a interaccionar con ella.

Esta energía transformadora inquiere un enunciante creador de alternativas de realidad a partir de los discursos estéticos y las consabidas construcciones de universos simbólicos, en los cuales, según las consideraciones del realismo dinámico o dialéctico, 'los sutilísimos procesos de conclusión individual' implícitos en la creación artística son transformados por la incorporación de la 'conciencia social solidaria' con la interacción constante de lo individual con lo colectivo, al procurar el balance de lo objetivo y lo subjetivo; lo práctico y lo ideal expresado según Agosti a través de las trasformaciones de "las realidades sustanciales o formales en materia de representación, [pues] el modo de representación realista de ninguna manera puede circunscribirse en la aburrida mezquindad de la copia".

Efectivamente la apropiación de la realidad está soportada por la singularidad del enunciante creador y el abanico de posibilidades que puede abrir con respecto al colectivo, en evidencia manifiesta de una relación intra e intersubjetiva; de esta forma, el conocer no es solo la práctica documental tradicional, sino la inclusión de los campos experienciales del hombre develado por los planos enunciativos del arte. Con ello el realismo dinámico presupone la constante interrelación de la interioridad que palpa la exterioridad, no como simple 'cosa externa', sino mediante la intermediación subjetiva, sin ser ella el elemento determinante al momento de definir el perfil argumentativo para configurar formas de interpretación de la realidad.

A través de este proceso de interacción estética la realidad abandona sus categorizaciones de estática e inamovible y el arte deja de ser el simple calco de ella, para convertirse en su representación traducida por un enunciante creador, que a través de la abstracción, intenta llegar a la totalidad interpretativa; intención que incorpora lo imaginativo a manera de recurso de interpelación a la realidad contenida por las creaciones artísticas soportadas por la concreción argumentativa de Agosti en función de: "Lo concreto puede reproducirse; más lo concreto también puede inventarse artísticamente como una anticipación de lo posible entre las mallas ceñidas de lo real". Por lo que este elemento concreto es específicamente *simbólico* al no representar verídicamente la realidad, sino más bien, resignificarla a través de las

"colectivizaciones imaginarias" con la superación de lo simplemente epocal e inmediato y la apertura de posibilidades de interpretación más allá de sus tiempos y espacios.

Desde las anteriores figuraciones el realismo dinámico contempla la proyección futura a modo de "conciencia dialéctica" que revela sentidos y significaciones por medio de la intuición reveladora (intrasubjetividad), al respecto, Agosti (1963, s.p.) propone:

> Que es como una luz repentina en la dura querella de las formas y los temas, se conjuga con aquella abstracción de la realidad esencial, sin cuyo virtual ejercicio la realidad se nos desvanecería o se nos desfiguraría bajo la inacabable multitud de los fenómenos.

Para Agosti es significativa la 'conciencia reflexiva' y la importancia que esta representa para los procedimientos conversores de la realidad en criterios interpretativos, puesto que el enunciante creador agencia su exterioridad procesando los objetos en torno a ellos mismos y al sujeto interpretante, para producir "una multitud de apariencias", tras las cuales aparece la "sustancia sensible", porque alrededor de ese criterio, Agosti reafirma que:

> Dicho conocimiento de lo real recién será obra de arte realista cuando se transforme en sustancia sensible, es decir, cuando aquella realidad se traduzca a través del temperamento del artista. Influido o modificado cuanto se quiera por el entorno social o por las apetencias ideológicas.

Entonces la sensibilidad, a más de simple subjetividad, forma parte de una consciencia del enunciante creador, de su voluntad estética para poder determinar la conversión de la realidad en la atribuida sustancia sensible, para ello es imprescindible la aparición de la movilidad imaginativa para adelantarse con audacia simbólica hacia lo posible engendrado por la memoria y el particular balance entre pasado y presente con profunda proyección al futuro como "conciencia del hacer", supuesta por Agosti como "una conciencia entrañablemente personal v humana, hundida en las cosas, que alumbra las implicancias individuales y sociales entre el pensar y la praxis". Por lo que la trascendencia de la persona suscrita al realismo desborda los trascendentes sociales para incorporar la consciencia del Ser dentro de los atributos de significación.

Por esta razón el realismo dinámico o dialéctico apuntala las relaciones de significación a través de la *acción recíproca* del sujeto y la realidad, desde donde surge la conciencia reflexiva-emocional que evidencia al individuo en pleno contacto con la

sociedad a partir de la "voluntad de tendencia" de los fines del arte y su variabilidad con respecto a la aplicación de diferentes y variados medios expresivos, que de por sí, repelen los propósitos de despersonalización del realismo-naturalismo. Con base en lo anterior, surge "la reconquista del hombre" o la aparición de un nuevo renacimiento, que según Agosti es "para penetrarlo más profundamente, para ascender a la conciencia del mundo y para hacer de su arte de representación también un instrumento de transformación del mundo".

REALISMO Y CRÍTICA REALISTA: LAS FRONTERAS DIVERGENTES

> *¡Qué vanidad y qué ingenuidad tratar de cambiar el mundo con un poema o una novela! Lo que yo puedo hacer como escritor es iluminar un poco ésta o aquella región de la realidad.*
>
> Octavio Paz. "Escribir y decir". 1979.

Para efectos de este aparte, comienzo contraviniendo algunas argumentaciones literarias que establecen fronteras excluyentes o limitantes entre los diversos elementos articulatorios de la significación, pues ellas representan lugares de encuentro para la convergencia simbólica del texto creador con la lectura estética intencionada en calidad de reescritura dialógica, complementaria y convergente de la materia significada. Al respecto, he planteado la interrelación de esbozos argumentativos a manera de aproximaciones adicionales a la totalidad significante de un texto, que por supuesto, nunca se va a alcanzar, he allí la riqueza generativa de lo que en el próximo capítulo denominaré *simbolia*.

Ahora bien, tal cual ha sido referido, la lectura de una obra literaria se potencia insistentemente por medio de las diferentes visiones o mecanismos de análisis, surge de esta forma la propuesta ontosemiótica de la resignificación, para intentar aproximarse a las diferentes variantes del texto mediante sus cohabitaciones, esto es: *el texto en la cohabitación del sentido*[63]. Pues el texto a medida que es aprehendido, puede habitarse en una posesión por demás significativa, al alternar la subjetividad con el desdoblamiento patémico y la procura de una objetividad lírica[64] para intentar

[63] Libro en preparación que intenta recalcar la funcionabilidad del texto en cuanto recipiendario de miradas y visiones articulantes de la significación convergida por el cuadrante: enunciante (autor-lector), texto y contexto para la generación de disimiles y complementarias operaciones simbólicas. Consecuentemente, surgen una serie de reflexiones extremadamente válidas para este acercamiento sobre el texto, o más bien, la cohabitación de diferentes elementos que en la praxis discursiva-interpretativa se hacen análogos; pero siempre para establecer al sujeto –enunciante, atribuyente– y sus formas de reflexionar como la fuerza simbólica para el sostenimiento de la lógica de sentido, más allá de una simple *lógica de la identidad*, rebatida por Platón.

[64] Antes referí el *ensayo lírico* como forma de definir la interpretación literaria en su resignificación simbólica, desde donde el texto base genera una serie de derivaciones que lo llevan a complementarse aun en sus formas más antagónicas. Cabe aquí la posibilidad de anteponer la producción crítica-lírica de autores considerados 'creadores' y no críticos dentro de la dinámica del 'ars estético' de cada uno de ellos, otros autores, corrientes,

dar cuenta de lo contenido en él sin la presencia de las temidas elucubraciones académicas, que la mayoría de veces, integran denodados monólogos en un diálogo de sordos.

Inevitablemente dentro de la reescritura de los textos literarios a manera de complementariedad significante hay que revelar la presencia de un género representado por el ensayo y, determinado puntualmente a razón de *crítica literaria*, para intentar dar cuenta de una práctica hermenéutica sobre los intentos por desbrozar los intrincados mundos imaginales que estructuran la red simbólica de la literatura en todas sus manifestaciones. De esta manera la crítica literaria desgaja diversos estamentos interpretativos o posicionalidades enunciativas desde las cuales se trata, en momentos, de apuntar hacia reflexiones ético- morales de alcance filosófico-sociologista y procurar con esta crítica el develamiento del rol cultural del hombre, sus obras y consiguientes colateralidades dentro de los contextos.

Con la anterior consideración la literatura contiene una premisa moral para destacar importantes variables sociales, tal es el caso de democracia y ciudadanía, rol que las obras tipificadas de realista-sociales, cumplen con evidente papel fundacional. Mientras en otras oportunidades la crítica literaria hace reconocimiento y sujeción de determinado autor, texto, tema o contexto a específicas corrientes estéticas para intentar agrupar manifestaciones literarias según ejes referenciales coincidentes o divergentes a partir de los diferentes *ismos* que caracterizan y etiquetan las producciones a momentos sociohistóricos determinados. Jugando la historiografía y periodización un papel fundamental en los intentos de catalogar, registrar, archivar por medio de corrientes, escuelas y manifestaciones artísticas la producción literaria.

De allí que el realismo ha seguido el mismo patrón clasificatorio como el Romanticismo, vanguardismo, clasicismo, y todos aquellos ismos que hoy conocemos dentro de la literatura para tratar de normatizar un complejo proceso dialéctico y hacerlo consustancial con diversas formas de expresar el conocimiento por medio de la creación literaria. Pero siempre bajo la advertencia que la crítica literaria es concluyente circunstancialmente, nunca de manera totalizante y definitoria; de ser así,

épocas y textos para establecer colateralidades referenciales. Nunca sobre la ocurrencia de un enunciante creador que intenta explicar su obra desde una posición crasamente objetiva, como si los proyectos estéticos pudiesen trazarse descartando por completo el afloramiento consciente o inconsciente del *acaecimiento patémico*. García Márquez crea a partir de entrevistas, discursos, reportajes, espontáneos elementos para interpretar su obra narrativa sin representar intenciones de análisis 'crítico', sino transversalizaciones patemizadas para establecer relaciones vinculantes de la vida con las construcciones imaginales.

presenciamos el ocaso y extinción de la literatura; hecho por demás impensable, si nos atenemos a las reflexiones de Harold Bloom sobre *la angustia de las influencias*[65], o a la isotopía fundamental de este libro *el realismo simbólico y las construcciones imaginales*.

Al mismo tiempo, el acontecimiento literario es constantemente resignificado a partir de diferentes procesos de recreación, no solo referencial sino también patémica a la que es sometido el texto por los procesos de interpretación, apuntando la lectura crítica o crítica literaria hacia la reescritura creadora presentada bajo la configuración argumentativa. Esto es, crea argumentaciones específicamente artísticas para el entrecruce del contenido del texto y el método a utilizar para su comprensión, entendida ésta desde el criterio de José Saramago:

> Escribo para comprender, y desearía que el lector hiciera lo mismo, es decir, que leyera para comprender. ¿Comprender qué? No para comprender en la línea que yo estoy tratando de hacerlo; él tiene sus propios motivos y razones para comprender algo, pero ese algo lo determina él[66].

Con la anterior reflexión, ¿estaremos frente al planteamiento de la lectura-comprensión a razón de *acaecimiento patémico*?, probablemente sí, si nos atenemos al tamiz óntico que media la interpretación del enunciante y sus realidades, así en plural *realidades*, concebidas en cuanto planos enunciativos dinámicos e intercambiables dentro del amoldamiento de la dialéctica comunicativa de los sujetos; realidades constituidas como tales, al consumarse en las construcciones imaginales, cualquiera sea su índole, naturaleza y particularidades.

Sobre esta referencia la crítica literaria no puede entonces aparecer simplemente apegada a la rigurosidad 'científica' –metodológica– sino a la creación de lógicas de sentido innovadoras de esa transtextualidad tan distante de las procuras objetivistas; pues resulta muy difícil concebirla a manera de monolíticos juicios sobre determinada obra literaria a ser diseccionada a través de férreas perspectivas sociologistas, tal y como ha sucedido con el realismo, e intentar llevar a lo crasamente racional,

---

[65] Bloom ofrece "una descripción de la influencia poética, o sea, la historia de las relaciones intrapoéticas" para analizar la angustia de las influencias y la asunción de la conciencia poética, "a medida que la poesía se ha vuelto más subjetiva, la sombra arrojada por los precursores se ha vuelto más dominante", e impulsa la *imitación creativa*. (*La angustia de las influencias*. (1981) Caracas. Monte Ávila Editores. p. 13,19).

[66] *La jornada semanal*, México, 8 de marzo de 1998.

acontecimientos, propuestas y proyectos estéticos que desbordan lo estrictamente real-social.

Ante tal situación es necesario convenir con Octavio Paz los riesgos de *la tradición de la ruptura* e intentos por destajar el continuum histórico-simbólico para atomizarlo en límites que al final ceden ante el ejercicio de la literatura como acción humana reflejada por su caracterización-representación patémica a manera de estructura por siempre vinculante, no sólo de las voluntades creadoras, sino de los planos enunciativos existenciales que homologan simbólicamente a los hombres y sus acaeceres. Quizá esta propuesta de la periodización tenga validez real al llevarla al plano académico, más precisamente, a la estrategia didáctica de administrar contenidos programáticos que requieran de este tipo de metodología para la divulgación del conocimiento pretendido.

Porque la academia es quien sistematiza indudablemente la producción de la crítica literaria, allí en ese cenáculo es donde cohabitan disímiles acepciones que intentan atribuir sentido a los *esbozos argumentativos* habitados desde y para la literatura. En esos espacios la dialéctica diaria y constante permite la resignificación de los universos simbólicos mediante la disimilitud teórica-metodológica, la antagonía complementaria que generan nuevos y cambiantes horizontes de significación.

Específicamente en el caso del realismo y la predominancia de sus consideraciones analíticas, éste ha sido vinculado a la especificidad determinante de los espacios sociales. Precisada esta particularidad con las interesantes consideraciones de Agosti, debo hacer notar su posición frente a la antecedencia que nutre el nuevo planteamiento realista, sin caer en innecesarias rupturas o escisiones con los anteriores realismos; al contrario, propone nuevos escuchas y miradas para revitalizarlo en función del hombre a razón de acción estética:

> Estos "oídos nuevos", estos "ojos nuevos", son la posibilidad de rescatar en el pasado los elementos que conservan validez para nuestro presente torturado; son esa función de la conciencia retrospectiva capas de desentrañar la emoción actual en lo que a primera vista muerto parece para siempre[67].

Específicamente la propuesta redunda en el carácter dialéctico y suprasubjetivo del realismo dinámico, una forma de plantear el carácter indispensable de la acción

[67] En este aparte sigo utilizando el texto de Agosti: *En defensa del realismo* alojado en: http://www.gramsci.org.ar/, para lo pertinente.

humana con relación a la creación artística, sin supremacías de ninguna índole, sin intentos por desplazar al enunciante creador de los escenarios estéticos, porque por naturaleza misma son suyos, le pertenecen por su espléndida conjugación con la palabra, el verbo divino que permite conocer la realidad en sus continuos desdoblamientos, discontinuas máscaras y moradas para revelar lo que solo una *complicidad significante*[68] puede ofrecer al hombre en su devenir histórico-social.

En posición de balance y conciliación de las marcas estéticas realistas, esta propuesta con configuración dinámica, dialéctica y suprasubjetiva, reconoce al enunciante creador envuelto por la individualidad contenida en los espacios íntimos y campos experienciales, -intrasubjetividad- como punto de partida para la aprehensión estética de la realidad, consustanciada con el colectivo al cual pertenece por indefectible sujeción simbólica. Por lo tanto, los universos simbólicos son creados gracias a la acción recíproca entre Ser y realidad, uno desdoblado en el otro, complementados más allá de la simple apariencia textual para representar traducciones esencialmente sensibles, espectacularmente conmovidas por la imaginación que hace surgir lo real de la multiplicidad referencial, para de este modo, diversificar el conocimiento más allá de la simple cognición racionalista.

Pero no sólo hay que atender a la propuesta de Agosti en cuanto realismo dinámico, sino a la crítica del arte realista como práctica, porque allí devela importantes claves de esa práctica de interpretación más allá de las etiquetas específicamente sociales, al considerar que: "configura la negación más radical de la crítica realista", al encauzar los perfiles analíticos hacia un solo elemento. Y ello ha sucedido con la literatura considerada 'realista', cuando se ocurre a la dinámica social como específico centro de la significación, tal cual ha ocurrido con la novela *Doña Bárbara*[69] del venezolano Rómulo Gallegos, y tantas otras obras literarias, mutiladas en su riqueza simbólica-patémica por esta práctica.

Insisto en este aspecto ya que cuando intentan descalificar a un escritor, es tildado como realista, o el calificativo es peyorativo hasta el cansancio, al ser orientado hacia múltiples consideraciones que, al final, no tienen nada que ver con el realismo,

[68] *Complicidad significante* a más de pacto lector, crea la convencionalidad ficcional a partir de la transversalización referencial, al permitir la apropiación del *acaecimiento patémico*, quien posibilita el abordaje del texto como materia significada a través de la subjetividad trascendente, trascendida de los espacios del enunciante creador y de la significación estética apostillada por lo *suprasubjetivo*.

[69] Remito a mi libro *Doña Bárbara fuera de su tiempo. Una relectura a partir de las paradojas del cuerpo y las metáforas del amor*. Caracas. CELARG. 2006.

pues su aplicación radica más en un comodín superfluo que una verdadera atribución crítico-literaria. Cada vez más las referencias al realismo son profundamente doctrinarias sobre el aspecto social, dejando a un lado al hombre y su "reflejo artístico individual". En esta dirección, Agosti, refiere:

> Si procurase buscar la explicación social *aislada* de cada obra de arte; esto es, si quisiera que cada producto artístico, por el mero hecho de serlo, ya le estuviera revelando ese cúmulo de contradicciones y de modificaciones, groseras o sutiles, que hierven en el seno de la sociedad. Creo que ese remedo de crítica social configura la negación más radical de la crítica realista.

Por lo que realismo no es definitivamente sociedad, naturaleza, entornos físicos-geográficos o simplemente vida, sino la configuración de todos y cada uno de esos elementos y sus colateralidades, porque la realidad no es realidad hasta tanto no converge en operaciones simbólicas, ego imaginario, acaecimiento patémico; lugar común para que lo aparencial asuma la figuración multiplicada con las formas de leer el mundo a través de sus diversos cosmos.

Así pues, la denominada crítica realista debe asumir esa consecuencialidad lógica implícita con la realidad, para que sus criterios no deriven de un simple juzgar o distinguir unos aspectos frente a otros, sino mediante la confrontación dialógica, tal cual lo propone Agosti: "de lo cual puede deducirse un carácter *dinámico* de la crítica, un espíritu polémico, de ese *polemos* helénico que también era querella y discusión". Ahora bien, si dentro de esa dialogía radica la esencia de la crítica literaria; allí mismo debe radicar la crítica realista, si debiera existir una.

Sin que lo apuntado con respecto a las operaciones simbólicas quiera insinuar que la crítica literaria deba estar determinada, según los postulados de Agosti por "las subjetivas razones psicológicas que motivan el gusto personal de un crítico", sino por su capacidad de interrelacionarlas fuera de patrones estéticos permanentes e inmersas dentro de su particular dinamicidad simbólica, o punto de partida para las atribuciones argumentales de las relaciones de significación establecidas a partir de los diferentes y posibles planteos isotópicos, conferidos por los diversos enfoques teóricos-metodológicos que pudiesen ser aplicados.

Lógicamente estamos frente al planteamiento de una crítica desde la individualidad creadora signada por la inferencia e intervención de quien desbroza analíticamente el texto a modo de acción creadora y generadora de significación

estético-filosófica, entendida esta acción como una reflexión sobre lo acontecido en función de la singularidad (que no crea figuraciones exclusivamente subjetivas), al permitir la creación dialógica, -propiamente filosófica- para el encadenamiento de los bloques de repercusión argumentativa[70] o encrucijadas de la interpretación.

Otro aspecto de lo conceptualizado permanece con la historia –real (esencial) o narrada–, puesto que la argumentación estética descubre-revela a través de ella infinitas posibilidades de la realidad, en cuanto correlatos de la espera y la contemplación que requieren una especial apertura hacia el *acaecer patémico*, sea llamado éste, o no: creación, porque el referente trasladado al plano discursivo permite a la mirada convertirse en campo semiótico, atributivo de significación; al considerar la mirada una operación semiótica implícita en todo acto enunciativo.

Esa mirada redescubre la intención del texto y su cohabitación con significados y sentidos para descartar la crítica y su exclusiva formulación sociológica, no obstante, la crítica literaria debe coadyuvar un cúmulo de elementos –gramaticales, filológicos, históricos, sociales, míticos– para revestirse con el envolvente estético y permitir revivir según Agosti: "cabalmente un proceso social y establecerse cuadros sensibles de valor estético". Ya que para él apunta hacia una crítica literaria fundamentada por lo estético-social y su caracterización dentro de los paradigmas realistas, para hacer la salvedad que los procesos históricos de la literatura y el arte no son una línea continua, pues están marcados por momentos diferenciadores. En tal caso, complementa la idea en función de:

> La diferencia es el rasgo que individualiza a la obra de arte dentro del proceso social. La obra de arte puede ser un "documento" de la historia; pero no ha sido concebida como documento, sino con una fervorosa finalidad de belleza, procurando que actúe por el mecanismo psicológico del sentimiento y no por el mecanismo racional del entendimiento.

Así queda enfocado el fin de la crítica fundamentado en el hombre y para el hombre mismo, para recordar la relación del realismo dialéctico con la acción recíproca de la causa y el efecto, al destacar Agosti el hecho motivado por la premisa del artista como "un servidor más o menos minucioso de actitudes circunstanciales",

[70] Repercusión argumentativa lo utilizo al destacar su figuración dentro del discurso estético a manera de prolongación-resonancia –eco– de una idea con derivaciones complementarias. Para de esta forma especificar la conformación de operaciones simbólicas que complementen, diversifiquen y amplíen las relaciones de significación y construcciones de lógicas de sentido. En tal sentido puede establecerse resonancias: sociales, políticas, culturales, históricas, míticas, y obviamente, patémicas, mediante la repercusión argumentativas y sus derivaciones.

pues su capacidad de virtualizar la realidad percibida contiene la "función virtual, es decir, su capacidad para reproducir –cultivando al mismo tiempo su propia diferencia–", en tal caso, insiste con la misión artística como mecanismo diferenciador:

> Se infiere que la misión del artista consiste en trasmitir ese movimiento general del mundo, o las etapas parciales de ese movimiento incesante, antes que traducir, mediante concepciones generalmente abstractas, apriorísticas y por lo tanto idealistas, el fenómeno de particular conducta política que los programas de acción se proponen especificar en un momento dado.

Consecuentemente la función creadora de la crítica asume la perspectiva diferenciadora de los meros "pasatiempos de meditación" y la simple clasificación de géneros literarios para recrearla, resignificarla en su más profunda dinámica; así la crítica bajo el criterio de Agosti, debe ser "el cerebro de la pasión y no una pasión del cerebro". Por demás, toda crítica literaria proyecta la objetividad sistematizada a través de diferentes elementos y planteamientos, sin que ella represente propuestas imparciales; al contrario, la construcción de lógicas de sentido que evidencien las interpretaciones formuladas. De allí la crítica *suprasubjetiva* o mediación equilibrante entre: objetivo y subjetivo, individual y colectivo, donde es importante destacar la presencia de los procedimientos metodológicos y la dialéctica implícita en una filosofía del lenguaje inherente al hombre mismo.

Visto de esta forma, lo anterior permite considerar la presencia de una *equidistancia creadora*[71], sin que ello implique un rigor determinante para el crítico, sino la salvaguarda de su ejercicio, el ejercicio creador de la obra examinada y las derivaciones generadas a partir de su interpretación, porque según Agosti:

> La crítica no puede ser un recetario para los aprendices de artista, sino un instrumento capaz de revelar --acaso por ese instinto de adivinación que es patrimonio del crítico verdadero-- la realidad que el mismo artista muchas veces no ha llegado a percibir íntegramente en su propia obra.

De allí el carácter innovador de la crítica más allá de la simple formulación de juicios y valoraciones; al respecto nunca se podrá articular una crítica literaria

[71] Desde la teoría/análisis literario es plausible hablar de *equidistancia creadora* para puntualizar las cercanías a establecerse con las operaciones interpretativas del autor, texto, lector y los contextos; cercanías o formas de acercamiento mediante las diferentes acepciones a aplicar en los procesos argumentativos, sin dejar de lado la esencia simbólica de lo que hasta este momento se ha denominado texto-base.

creadora bajo pretensiones totalizadoras o de producir recetarios para el abordaje de las obras; en su defecto, pues dentro de las consideraciones de Agosti:

> El hombre, en definitiva, nos dará la medida de nuestras propias esperanzas, de nuestra propia ardida vocación de libertad. Y el hombre que sufre, y sueña, y se agita, y pelea, y se rebaja en mil iniquidades y se sublima en mil heroísmos, ese hombre contradictorio y vario, multiforme y polígloto en su sentimentalidad inestable y permanente, ese hombre será, ha de ser siempre, el objeto del arte y de la literatura. No lo olvidemos nunca si queremos que esta nueva crítica social alcance la jerarquía a que tiene derecho por su excelsa originación.

En torno a esto, Agosti fustiga a Ortega y Gasset con sus pretensiones "de tapar el mundo real con el mundo imaginario" por parte del autor, pues esto supone la desafección del público con la crisis de la novela antepuesta a la inexistencia de novedades reales. Que en momentos esos redescubrimientos de la realidad conducen a etiquetas críticas, tal es el caso del realismo mágico –agregamos aquí– como propuesta estrictamente imaginativa o, en palabras de Agosti, el forjamiento de una "hipnosis de existencia virtual".

No parece excesivo afirmar que el realismo encarna la voluntad transformadora de la realidad, no la realidad misma, al estar referido por agencialidades dinámicas de tendencia transformadora del mundo, Agosti lo llama activismo transformador, al considerar que: "El nuevo realismo exige el examen real de la vida, no al modo estático del realismo tradicional, sino con un sentido de la dirección general del desarrollo histórico, de la dirección en que el mundo se mueve". E indudablemente estamos frente a la firme postura del denominado realismo dialéctico, al proponer lo subjetivo como acción recíproca de lo objetivo histórico social, ya que según la propuesta de Agosti:

> No puede conformarse la novela con reflejar pasivamente su entorno: debe convertirse en instrumento de la compresión transformadora del mundo exterior, exhibiendo o rastreando lo que es en función de lo que debe ser. No necesito indicar que entre aquella pasividad reflexiva y esta otra actividad transformadora media una diferencia de estructura filosófica.

Por este medio la verdad resulta eminentemente transformadora, para nada totalizadora en cuanto verdad absoluta, más bien, verdad fundamental –circunstancial–; esto es: una *manera realista* de percibir el mundo, pues según Agosti: "El nuevo realismo,

en consecuencia, supone en el novelista la capacidad necesaria para representar la realidad esencial de la vida, lo cual equivale a comprender que la primera verdad se encuentra en las líneas generales del movimiento y el desarrollo social". La anterior concepción otorga a este enfoque un carácter socialista, tal cual lo reconoce su proponente: "El lenguaje novelesco no es otra cosa que la traducción del sentimiento en palabras, el sentimiento del personaje que ya no es un hombre abstracto aislado sino un hombre social histórico".

Este nuevo realismo dinámico admite la coalición de la forma y el contenido en su manifestación artística con profunda inclinación social, quien al parecer de Agosti, "admite subsidiariamente la búsqueda incesante de las formas y la reivindicación constante de la herencia cultural", en tal caso y, en torno a la posibilidad de soñar socialmente, "de soñar en las cosas y entre las cosas, deben sentirse llamados los novelistas de nuestras tierras". Soñar con pronósticos realistas para enfrentar la novela como el género característicamente burgués caracterizada por la trivialidad de la vida cotidiana.

Por consiguiente el tejido narrativo de los dramas individuales, el entrecruce de los acontecimientos patémicos y su reinserción en los espacios sociales, serán los elementos configurantes del realismo dinámico o dialéctico propuesto por Agosti para contrarrestar las etiquetas transoceánicas bajo la especificidad de Latinoamérica; realismo con sabor local sin caer en las exageraciones regionales o las divagaciones en nombre de una universalidad legitimadora de estilos, formas y contenidos literarios. Un realismo que sin caer en la sobriedad o los excesos extravagantes contenga las claves de los hombres y sus espacios sociales.

UN PARÉNTESIS NECESARIO: EL REALISMO MÁGICO

> *Realidad no significa lo que la cosa es en sí misma, su naturaleza, etc. … sino que significa tal sólo el carácter formal de lo aprehendido, aunque lo aprehendido sea la cualidad más efímera, fugaz e insignificante.*
>
> Xavier Zubiri. *Sobre la esencia*. 1985.

Antes de proponer mis particulares apreciaciones sobre el *realismo simbólico*, quisiera, en necesaria y justa referencia, asumir dentro de los neologismos realistas, el de *realismo mágico*, por ser la caracterización peculiar o etiqueta definitoria otorgada a la obra de García Márquez. Una forma de revisitar esta particular visión, luego de hacer un balance de las propuestas de Héctor Agosti, por considerarlas fundamentales al momento de acercarnos a la difícil tarea de formular juicios críticos sin ser tentados a la proposición de etiquetas o taxonomías que en nada contribuyen a la fluidez interpretativa de las obras literarias, específicamente de la novela *Crónica de una muerte anunciada*.

Ahora bien, establecida esta intención, resta acotar que la realidad fundamental latinoamericana, desde todos los puntos de vista, ha sido desgranada con base en una simple y específica manera de 'mirar' bajo el asombro de la cotidianidad advertida desde la singularidad y la diferencia. Todo inicia con la llegada de los europeos a estas tierras de gracia, para comenzar a desarrollarse un interesante y complejo proceso de interacción entre historia y ficción como formas de narrar el mundo objeto del asombro; asombro para extraños, cotidianidad para propios, constituyen la 'normalidad' enunciativa de América Latina. Tal cual los libertadores plasmaron con el predominio de una prosa poética –en particular Simón Bolívar– sin ningún propósito estético, sino producto del acontecimiento patémico inmerso en el momento histórico y la concepción escritural de la época debatida por la expresión barroca y la pulsión romántica.

Pero la naturalidad enunciativa y configuración simbólica latinoamericana convergida por particulares estilos artísticos que, bajo el privilegio de la invención y el

consiguiente desplazamiento hacia la preconcepción de formas estéticas, es asumida como *ismo* para destacar lo imaginario fuera de la realidad esencial. Al plantear dos realidades confrontadas por las estructuras enunciativas y divorciadas en su esencia, lo que lleva a pensar la intención argumentativa sobre el simple artilugio, sin considerar el arraigo de esa realidad denominada mágica con la memoria y acción humana latinoamericana: la conciencia cósmica sostenida por la utopía, o la utopía sostenida por la conciencia cósmica; lo cierto, una amalgama indisoluble que va más allá de la simple categorización estética.

Fuera de todo artilugio o limitación estético-referencial, la realidad latinoamericana no es sencillamente mágica, quizá, más bien *maravillosa* en la decantación hecha por Alejo Carpentier para librarla de las "tiranías imaginarias, aunque no padecidas"[72], establecerla a partir de la creación y la presencia del espíritu a manera de elementos coadyuvantes de las figuraciones de realidad:

> Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe[73].

En tal sentido lo maravilloso no pertenece a la extrañeza o ajenidad del enunciante creador, quien en aras de un simple estilo artístico articula sus expresiones de una forma pretenciosamente ficcional. Al contrario, revela las riquezas inadvertidas de la realidad para plasmarlas en los espacios enunciativos y hacerlas universos simbólicos devenidos con la configuración de la cotidianidad como instrumento creador para visionar sobre las posibilidades de significación. Por ello la realidad no se estatiza en un momento enunciativo determinado, al contrario, al ingresar a la dinámica discursiva libera toda su potencialidad simbólica para ofrecer por medio de

[72] "Prólogo a El reino de este mundo", en: obras completas, tomo II, México, siglo XXI Editores, 1983. p. 3.

[73] Ídem. p. 14.

sus capas o sustratos –recordemos la capacidad regenerativa de la cebolla– un sinfín de alternativas significantes:

> Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, (…) por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías ¿Pero ¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?[74]

Imprescindible para el cometido de este enfoque sobre el realismo simbólico: destacar, resaltar, intensificar sobre la historia latinoamericana como crónica, puesto que no sólo la novela objeto de análisis está fundamentada sobre esta perspectiva enunciativa, sino la gran mayoría de textos atribuyentes de condiciones realistas, están estructurados sobre este procedimiento estético tan cercano al ejercicio del periodismo, desbordándose la simple condición de lo social, histórico, mítico, cultural, con la fabulación a modo de instrumento revelador de realidades únicas e irrepetibles.

Asimismo, Gabriel García Márquez cree en el potencial creador de la realidad latinoamericana y desecha las intenciones de etiquetarla, tal es el caso del realismo mágico, pues las considera posturas foráneas y reñidas con las manifestaciones de lo cultural-identitario, al intentar ver los hechos extraordinarios completamente aislados de las realidades que los generan: "Seguramente porque su racionalismo les impide ver que la realidad no termina en el precio de los tomates o los huevos. La vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está hecha de cosas extraordinarias"[75].

Cosas extraordinarias develadas con los espacios enunciativos que instituyen la realidad diversificada por sus particularidades en doble individuación; por una parte, su esencia natural, por la otra, la forma de percibirla cada enunciante creador con el establecimiento de una yuxtaposición interpretativa, junción enriquecedora de contenidos, referentes y espíritus capaces de ir más allá de las simples apariencias o racionalidades histórico-sociales.

Ahora bien, con específica referencia a los planteamientos de *realismo mágico* y para enriquecimiento de este paréntesis, al tratarse de Latinoamérica, más aún del nobel colombiano, es justo y necesario traer a colación las consideraciones de

[74] Ídem. p. 7-8.

[75] García Márquez, Gabriel (1982) *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza.* Colombia: Editorial La Oveja Negra. p. 36

Irlemar Chiampi, en los cuales desbroza el término a partir de la contextualidad latinoamericana:

> Si se quisiera indicar un término omnipresente y de uso indiscriminado en la crítica hispanoamericana, ese término es, ciertamente, "realismo mágico". La constatación de un vigoroso y complejo fenómeno de renovación ficcional, brotado entre los años 1940 y 1955, generó el afán de catalogar sus tendencias y encasillarlas bajo una denominación que significase la crisis del realismo que la nueva orientación narrativa ostentaba. Así, el realismo mágico vino a ser un hallazgo crítico-interpretativo, que cubría, de un golpe, la complejidad temática (que era realista de un modo distinto) de la nueva novela y la necesidad de explicar el pasaje de la estética realista-naturalista a la nueva visión (mágica) de la realidad[76].

Un realismo 'distinto' pasa a ser encauzado dentro de los cánones crítico-literarios para advertir la simple postura estética de los creadores latinoamericanos sin reparar que se trata de visiones de lo real convergidas de una realidad singular como la América mestiza misma, el encauzamiento de la heterogeneidad en horizontes nunca limitantes, por siempre diversificantes de la esencia nutricia del continente de la ensoñación permanente y las nostalgias errantes que entrecruzan senderos y deseos, desde donde son labrados los surcos nunca concluidos de las huellas que procuran refractar lo único e indivisible, a través del cual, el mundo se cuenta y narra en sus cosmos inalterablemente latinoamericanos.

O es acaso que los albores de una renovada crítica estética-literaria permite el surgimiento de un novedoso realismo causante de impacto y novedad a propios y extraños por su extraordinaria capacidad de reconfigurarse en su común dialéctica simbólica, quien comporta el germen de nuevas propuestas narrativas que:

> Empezaba a experimentar otras soluciones técnicas para constituir una imagen plurivalente de lo real. Las formas renovadoras de esos primeros quince años contienen en germen las formas revolucionarias que en los años sesenta y setenta atestiguan lo lúdico, lo paródico y el cuestionamiento sistemático del género novelesco[77].

Cuestionar para crear es quizá una premisa no declarada por esta nueva narrativa, o más bien, proyectarse con la cotidianidad transfigurada en estética para presentar visiones caracterizadoras de la nueva narrativa latinoamericana que abandona el calquismo reverente de los espacios telúricos-naturales para presentar una geografía

[76] Chiampi, Irlemar (1983) *El realismo mágico*. Caracas: Monte Ávila Editores. p. 21.

[77] Ídem. p. 22

ficcional donde naturaleza y acción humana, junto a la voluntad creadora, muestran la realidad dentro de los espacios primordiales de los enunciantes. En consecuencia, diversificados los espacios reales; ampliadas las diferentes técnicas y métodos de construcción literaria que rompen las propuestas clásicas, entre ellas, se pueden mencionar:

> La desintegración de la lógica formal de consecución y de consecuencia del relato, a través de cortes en la cronología fabular, de la multiplicación y simultaneidad de los espacios de la acción; caracterización polisémica de los personajes y atenuación de la clasificación diferencial del héroe; mayor dinamismo en las relaciones entre el narrador y el narratorio, el relato y el discurso a través la diversidad de focalizaciones de la autorreferencialidad y del cuestionamiento de la instancia productora de la ficción[78].

Ante tales circunstancias enunciativas y de configuración estética, ocurre el orden lógico y dialógico de toda argumentación crítica-literaria en torno a la diversificación de conceptos y atribuciones teóricas, tal ocurre con el término *realismo mágico* acuñado por el historiador y crítico de arte Franz Roh, en 1925, para caracterizar la producción pictórica: "Cuya propuesta era alcanzar una significación universal ejemplar, no a partir de un proceso de generalización y abstracción, como hiciera el expresionismo de preguerra, sino contrariamente: representar las cosas concretas y palpables, para hacer visible el misterio que ocultan"[79].

Dadas las condiciones que anteceden el orden dialógico del término, éste fue utilizado por primera vez en Latinoamérica por el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri en su libro *Letras y hombres de Venezuela*[80], en un capítulo denominado *el cuento venezolano,* para intentar caracterizar este género con referencia a la novela hispanoamericana, bajo los siguientes términos:

> Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse realismo mágico[81].

Pero en descargo de Uslar Pietri sobre los consiguientes usos del término, es imprescindible destacar lo que entiende este autor por tal consideración. Para ello

[78] Ídem. p. 23.

[79] Ibídem.

[80] Uslar Pietri, Arturo (1948) *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica.

[81] Ídem. p. 162.

existe un importante texto intitulado *realismo mágico*, alojado en la *Biblioteca Universal Digital*[82] que contiene importantes claves para entender una particular postura de:

> Tres jóvenes escritores latinoamericanos[83] [que] se reunían con cotidiana frecuencia, en alguna terraza de un café de París para hablar sin término de lo que más les importaba que era la literatura de la hora y la situación política de la América Latina que, en el fondo, era una misma y sola cosa[84].

Dentro de este importante documento no encontramos catalogación alguna de Uslar Pietri del realismo mágico a modo de intención específicamente estética de ficcionar desmedidamente la realidad en convictos y confesos deseos por transgredirla a ultranza. Para ello, revisemos puntuales consideraciones al respecto. Por ejemplo, su posición frente al surrealismo y la insurgencia de esta novedosa mirada latinoamericana, completamente alejada de las influencias europeas, aun cuando no deja de referir cierta influencia lógica, pero no determinante:

> Lo que se proponían aquellos escritores americanos era completamente distinto. No querían hacer juegos insólitos con los objetos y las palabras de la tribu, sino, por el contrario, revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural. Una realidad, una sociedad, una situación peculiar que eran radicalmente distintas de las que reflejaba la narrativa europea[85].

A más de realismo mágico, el planteamiento anterior está ubicado dentro de lo que puede considerar un *realismo mestizo*, si partimos de la importancia concedida por Uslar Pietri al mestizaje y sus implicaciones simbólicas dentro de un escenario del asombro y la fascinación; ejes temáticos que estructuran su posición renovadora de la literatura, especialmente la venezolana. En la cual es considerado el renovador del cuento.

Por lo que sus consideraciones sobre el insurgente realismo latinoamericano descartan la influencia de particularidades fantásticas contenidas en las novelas de caballería o la narrativa de origen árabe, tal es el caso de *Las mil y una noches*. Al contrario, reconoce y celebra que:

---

[82] www.biblioteca.org.ar/ 2002. Editorial El Cardo.

[83] Quienes se reúnen son: Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y Arturo Uslar Pietri. Año. 1929.

[84] Uslar Pietri, Arturo (2002) "Realismo mágico". *Biblioteca Universal Virtual.* www.biblioteca.org.ar/

[85] Ídem.

> En los latinoamericanos se trataba de un realismo peculiar, no se abandonaba la realidad, no se prescindía de ella, no se la mezclaba con hechos y personificaciones mágicas, sino que se pretendía reflejar y expresar un fenómeno existente pero extraordinario dentro de los géneros y las categorías de la literatura tradicional. Lo que era nuevo no era la imaginación sino la peculiar realidad existente, y, hasta entonces, no expresada cabalmente[86].

Con la anterior consideración hay un tácito reconocimiento a la realidad esencial a manera de recipiendario potencialmente imaginal, y no a la simple recurrencia a técnicas o métodos literarios para hacer de esa realidad 'algo' mágico; pues en el *continuum* simbólico no cesa el impacto y la novedad de Latinoamérica, fundamentalmente en tierras europeas, que es donde alcanza mayor consideración la categoría de realismo mágico, pues:

> Esa realidad, tan extraña para las categorías europeas, que había creado en el nuevo mundo, tan nuevo en tantas cosas, la fecunda y honda convivencia de las tres culturas originales en un proceso de mezcla sin término, que no podía ajustarse a ningún patrón recibido. No era un juego de la imaginación, sino un realismo que reflejaba fielmente una realidad hasta entonces no vista, contradictoria y rica en peculiaridades y deformaciones, que la hacían inusitada y sorprendente para las categorías de la literatura tradicional[87].

La insurgencia del realismo latinoamericano, fuera de toda localidad o restricciones estrictamente geográficas, traspone novedosas formas de reflexionar sobre el espacio singularizado por la acción patémica de sus escribas –escritores– con el fin de resignificar una historia vertida en sus disimilitudes: "Era como volver a comenzar el cuento, que se creía saber, con otros ojos y otro sentido. Lo que aparecía era la subyacente condición creadora del mestizaje cultural latinoamericano"[88]. Aquí estamos frente al descubrimiento – redescubrimiento– más genuino de Latinoamérica, desde sus entrañas y el florecimiento de la memoria autenticada desde la hibridez cultural:

> Era el hecho mismo de una situación cultural peculiar y única, creada por el vasto proceso del mestizaje de culturas y pasados, mentalidades y actitudes, que aparecía rica e inconfundiblemente en todas las manifestaciones de la vida colectiva y del carácter individual. En cierto sentido, era como haber descubierto de nuevo la América, no la que habían creído formar los

[86] Ídem

[87] Ídem.

[88] Ídem.

> españoles, ni aquélla a la que creían no poder renunciar los indigenistas, ni tampoco la fragmentaria África que trajeron los esclavos, sino aquella otra cosa que había brotado espontánea y libremente de su larga convivencia y que era una condición distinta, propia, mal conocida, cubierta de prejuicios que era, sin embargo, el más poderoso hecho de identidad reconocible[89].

Baste lo anterior para establecer una profunda correspondencia con Agosti y los planteamientos del *realismo dinámico o dialéctico* sobre la hibridez cultural enriquecedora de los universos simbólicos y las relaciones de significación. Localizada esta hibridez en las fuerzas de lo antagónico y la generación de territorializaciones simbólicas que terminan marcando la diferencia y, por ende, esgrimen la esencialidad de lo real y su manifestación a través de las enunciaciones estéticas.

En consecuencia, de la lógica y dialógica de esa hibridez de fuerzas creadoras surge la mixtura cultural, o mejor dicho desde la Ontosemiótica, la fusión simbólica para dar como resultante espacios convalidados por el sincretismo y la diferencia, que al final, intentan representar la totalidad, así:

> Los mitos y las modalidades vitales, heredadas de las tres culturas, eran importantes, pero más allá de ellos, en lo más ordinario de la vida diaria surgían concepciones, formas de sociabilidad, valores, maneras, aspectos que ya no correspondían a ninguna de ellas en particular[90].

Lo individual se hace consistente al transfigurase espacio significado mediante la valoración del enunciante, de lo propuesto en los textos contentivos de este realismo insurgente latinoamericano. Para de este modo, un europeo perciba de manera diferente la realidad latinoamericana y la catalogue dentro de los parámetros artificiales y no en el develamiento de una realidad única y singular, tal es el caso de *cien años de soledad*; pues,

> Lo que García Márquez describe y que parece pura invención, no es otra cosa que el retrato de una situación peculiar, vista con ojos de la gente que la viven y la crean, casi sin alteraciones. El mundo criollo está lleno de magia en el sentido de lo inhabitual y lo extraño[91].

De hecho 'el mundo criollo' marca la individualidad simbólica que hace a un continente referencia de la extrañeza conmovedora y riqueza creadora, malinterpretada

[89] Ídem.

[90] Ídem.

[91] Ídem.

como un simple estilo literario o concepción de escuela estética. Es el resurgimiento del realismo constreñido por las glorias épicas y los nacionalismos sostenidos con la fundación de ciudadanías recurrentes dentro de los localismos, al situarse alrededor del realismo que gira en torno al enunciante creador y sus posibilidades patémicas-enunciativas; circunstancia que permite: "La recuperación plena de esa realidad fue el hecho fundamental que le ha dado a la literatura latinoamericana su originalidad y el reconocimiento mundial"[92].

Ahora bien, para Uslar Pietri estaba el elemento irruptor, pero no la denominación en cuanto propuesta estética, renovadora de las formas tradicionales de la literatura realista, así que: "Por mucho tiempo no hubo nombre para designar esa nueva manera creadora, se trató, no pocas veces de asimilarla a alguna tendencia francesa o inglesa, pero evidentemente, era otra cosa"[93]; en su defecto procede a darle la caracterización de *realismo mágico,* asumida como dije en párrafos precedentes la denominación "del crítico de arte alemán Franz Roh sobre la pintura postimpresionista europea"[94]. Que, según declaratoria del acuñador de la expresión, nace de:

> Algún oscuro mecanismo de la mente me lo hizo surgir espontáneamente en el momento en que trataba de buscar un nombre para aquella nueva forma de narrativa. No fue una designación de capricho sino la misteriosa correspondencia entre un nombre olvidado y un hecho nuevo[95].

Entonces si la conceptualización nace de los enigmas consecuentes de la interpretación literaria es completamente válida; más aún, válida porque en lo detallado no existen asomos de proponer el realismo mágico a manera de escuela estética. Al contrario, reconocer la novedosa insurgencia del realismo latinoamericano (realismo mestizo) que encarna una verdadera propuesta estético-referencial como el Modernismo y sus innovadoras caracterizaciones de reescritura del Romanticismo.

Indudablemente el término acuñado por Uslar Pietri es inmensamente afortunado al convertirse en referencia determinante para agrupar una serie de escritores alrededor del movimiento caracterizador del boom literario, que día a día crece a modo de paradigma. Y en ocasión de tratar de justificar el uso del término,

---

[92] Ídem.

[93] Ídem.

[94] Ídem.

[95] Ídem.

refiere a lo *real-maravilloso*, acuñado por Carpentier, al cual hace una observación conceptual:

> Poco más tarde Alejo Carpentier usó el nombre de "lo real maravilloso" para designar el mismo fenómeno literario. Es un buen nombre, aun cuando no siempre la magia tenga que ver con las maravillas, en la más ordinaria realidad hay un elemento mágico, que sólo es advertido por unos pocos. Pero esto carece de importancia. Lo que importa es que, a partir de esos años 30, y de una manera continua, la mejor literatura de la América Latina, en la novela, en el cuento y en la poesía, no ha hecho otra cosa que presentar y expresar el sentido mágico de una realidad única[96].

Los epítetos surgen a medida que avanzan los tiempos dialógicos de los espacios de la significación: mágico, maravilloso, dinámico, dialéctico, y en este libro, *simbólico*, para intentar nombrar una realidad única e irrepetible, zona fecunda para hacer germinar las estructuras imaginales a modo de fortaleza del hombre para nombrar lo difícilmente definible sin pretensiones estrictamente concluyentes, sino establecer diálogos fractales para sentirse cobijado por esas realidades tan particulares frente a la intemperie de la historia.

Pero paradójicamente, como Uslar Pietri cuestiona el término de Carpentier, Irlemar Chiampi, hace lo mismo con el del realismo mágico o, es más, con la degeneración de éste, en evidencia de las contravenciones enriquecedoras de la crítica literaria, más aún, cuando se trata del realismo, tal cual fue señalado al inicio de este capítulo con la oportunidad de plantear las teorías de Agosti sobre el realismo dinámico o dialéctico. De esta forma continúan produciéndose grandes polémicas alrededor de un término que no termina de complacer las formulaciones desde la teoría literaria para la caracterización de un hecho artístico puntual, sino más bien:

> Como se ve, el problema de la implantación del término realismo mágico en la crítica hispanoamericana envuelve, ya sea una deficiencia metalingüística (los datos "reales" son denominados "realistas"), ya sea un doble enfoque de la cuestión. El primero, mediante el referente (lo "real"), lleva al autor a definir la realidad; como una navaja de dos filos, esa operación, en vez de exorcizar lo real, lo postula como necesario. El segundo, acentuando la actitud del narrador ante lo real, conduce el problema hacia fuera

[96] Ídem.

> del texto, centrando en el acto creador el fundamento conceptual del realismo mágico[97].

Queda entonces sobre el tapete la concepción de cada uno de los críticos sobre lo real y las consiguientes operaciones teóricas-metodológicas para su conversión *realística* mediante la veracidad de los hechos narrados o acontecidos textualmente, o al simple centramiento del acto creador a una intención extratextual o convencionalizada por un propósito simplemente artístico. Lo cierto, es que todas ellas enriquecen la dialéctica literaria latinoamericana; por ello la necesidad de hacer este paréntesis sobre el realismo mágico en nuestro tránsito hacia *el realismo simbólico y las construcciones imaginales*; quien puede ser, otra alternativa argumentativa sobre el polémico tema. Al respecto, coloco el *realismo simbólico* sobre ese intrincado escenario de la crítica literaria, sin pretender abrogarme la concepción de crítico, a veces tan petulante, en otras tan necesaria; en este caso, una pasión por un autor, una novela, y específicamente por un personaje: Santiago Nasar. Todo ello, a más de crítica, el develamiento del *acaecimiento patémico de la realidad posible*, nunca la realidad totalizante y convertida en simple concepto o determinación tajantemente definitoria. Sencillamente, la *realidad imaginal*.

[97] Chiampi. Ob. Cit. 25.

Capítulo III

El realismo simbólico o el acaecimiento de la realidad sensible

LA REALIDAD Y LA ENUNCIACIÓN CREADORA

> No es posible aprehender el inespecífico carácter de realidad sino en una impresión muy específicamente determinada. De suerte que estamos abiertos al otro modo, la realidad actualizada en aprehensión primordial exige todo el sistema de trascendentales, que son la expresión positiva de la apertura inespecífica con que queda actualizado todo lo real.
>
> Antonio Pintor-Ramos.
> *Realidad y sentido*. 1994.

Sobre el tapete de las consideraciones alrededor de la huidiza y siempre controversial definición de realidad y su decantamiento en operaciones de significación, coloco la de *realismo simbólico*, para proponer una serie de variantes –isotopías– centradas en el *acaecimiento patémico* como eje enunciativo de la materia significante. En todo caso, al surgimiento de lo correlativo y el tambalear de las certezas a partir de estructuras imaginales, sostenidas por el rico juego de máscaras que asaltan la razón en el perenne interrogar de la literatura que va tras las *simbolias* particularizadas por la *historia de la cotidianidad*.

Con la denominación de *simbolia* pretendo destacar procesos de producción simbólica en momentos enunciativos determinados; simbolia o capacidad y destreza del enunciante-creador para consustanciar referencialidades y proponer fusiones

simbólicas conducentes a representar lo interpretado dentro de la materia significada, esto es, materializada por determinadas relaciones de significación y creación de lógicas de sentido. La formulación de este término surge frente a la particularidad de la expresión asimbolia, quien está considerada como incapacidad para la comprensión simbólica. En su defecto, simbolia viene a ser la potencialidad encarnada con la concienciación del símbolo a manera de acaecimiento patémico, esto es, la conciencia del sujeto sobre su potencialidad representacional.

Mientras que la historia de la cotidianidad implica los elementos más cercanos y consustanciales del sujeto enunciante con respecto a sus mundos primordiales o acaecimientos que configuran su inmediato contacto en relación con los espacios de la realidad; realidad entendida en principio a manera de escenario simbólico en constante construcción o refundación de lógicas de sentido a partir de las dinámicas propias de los planos enunciativos o, agentes generados de la variabilidad referencial y posicionalidades específicas, referidas a la enunciación o las formas de aprehender los cosmos constituyentes de los universos simbólicos.

De manera tal, la simbolia no puede confundirse con simbolismo, o ser vista a manera de simple categoría para la resonancia de términos en intento novedoso por esquivar los ya establecidos. Al contrario de lo simbólico, asumido éste como proceso constituido o determinado por redes de significación y lógicas de sentido; la simbolia encarna el acto constituyente e individualizado de esas redes y lógicas determinativas en conformación de las alternativas argumentativas frente al acontecimiento simbólico; sopesado este acontecimiento a modo de ubicación de una variable, eje temático o isotopía dentro de una consustancialidad referencial determinada para establecer fusiones simbólicas que conduzcan hacia el establecimiento de lógicas de sentido.

Comprendiéndose de este modo que la simbolia recurrida a manera de acto constituyente individualizado, forma parte de la enunciación creadora e intencionada de sus fines y pronósticos, entre los cuales podemos destacar el manejo de la cotidianidad a través de la refundación de la historia patemizada del sujeto, aquella que le permite incorporarse en cuanto sujeto histórico y no crasa objetividad racional o simplemente subjetivada, sino con el justo y necesario equilibrio para encarnar al sujeto sobrevenido en fractalidades estéticas o ponderación de reflejos donde pueda ser incluido lo imaginal en los intentos de bifurcación del enunciante-creador y sus

circunstancias, o en palabras de Carlos Fuentes: "¿Acaso no tenían razón? ¿No es el espejo tanto un reflejo de la realidad como un proyecto de la imaginación?[98]

Adecuada esa pregunta para especificar la literatura en función de un espejo, asistimos a la confluencia de la realidad y la imaginación como perfecta amalgama para darnos visiones 'de lo real' por medio de la enunciación creadora; esos planos enunciativos surgidos de los acaecimientos patémicos del enunciante-creador y su simbolia, todo ello enraizado dentro de una conciencia, que bien pudiéramos llamar *imaginal*, para intentar evidenciar las maneras y propósitos intervinientes de este proceso de creación a través de la literatura y la reiteración discursiva. Pues, esa conciencia imaginal otorga a los enunciantes un cabal rol dentro de los procesos de interpretación y generación de lógicas de sentido; esto es, los hace conscientes y corresponsables con la producción de semiosis, esa particularidad inherente al hombre, pero desplegada a través de la conciencia sígnica[99].

Porque cuando aludo a la enunciación creadora no refiero específicamente a la presunción o preconcepción artística que conlleva a una especie de selectividad referida a la disposición de audiencias o destinatarios, sino a la inherencia patémica de los discursos de la cotidianidad; tal es el caso de la metáfora, quien no es exclusivamente un tropo retórico, primeramente, forma parte de la consustancialidad patémica del enunciante para nombrar lo aparentemente indefinible.

Al mismo tiempo, acaecimiento patémico porque involucra circunstancias enunciativas puntuales para la develación de una operación simbólica generada por condiciones específicas y determinantes para el sujeto enunciante-atribuyente, donde la significación de lo acontecido-percibido es una manera muy particular de cada percibiente-atribuyente. Por lo que el acaecimiento patémico configura el acto de *hacer realidad* lo percibido y procesado argumentalmente; hecho que enriquece la dialéctica creadora de los textos literarios, quienes son diversificados por las operaciones simbólicas. De esta forma la realidad estructura la vida simbólica del hombre para que surja la representación imaginal.

En este sentido para prever lo desconocido hay que empezar a conocer lo conocido; para prever lo ficcional hay que comenzar a comprender las potencialidades

[98] Fuentes, Carlos (1997) *El espejo enterrado*. Taurus: Argentina, p. 18.

[99] En cuanto a la conciencia semiótica he venido proponiendo a través de la afirmación: "todos somos seres semióticos, más no todos tenemos conciencia de la semiosis", el surgimiento de este momento denominado *simbolia* y su potencialidad con la atribución de sentido a la materia significante, en este caso, contenida en los textos literarios producto de los planos conscientes e inconscientes del enunciante-creador.

ficcionales de la realidad, nunca verlas como simples elementos separados por la predisposición de lo verídico y las constataciones de la presencia de la realidad aparente en los textos derivados de ella. Porque demostrado está desde la teoría literaria que la realidad comporta estructuras imaginales capaces de superar cualquier racionalismo reductor de las posibilidades de creación de universos simbólicos.

Con estas reflexiones quiero llegar a plantear el acontecimiento enunciativo en la esencia de lo enunciado, y de allí desprender las nociones de realismo simbólico que propongo alrededor de las representaciones imaginales como ejercicio argumentativo más allá de la presunción e instauración de estilos literarios, sino más bien desde la concomitancia misma de la generación de significación. Para esto, planteo una interrogante: ¿Es lo real imagen impresiva de la realidad, o la realidad imagen impresiva de lo real?, quizá la respuesta, señera por demás, pueda ser una como reflejo de la otra, puesto que realidad y real son posibilidades enunciativas para articular universos de significación a partir de la refracción significante del acto consuetudinariamente individual pero colectivizado desde la mencionada conciencia imaginal.

Sentadas las anteriores premisas y tras este examen de causa, la realidad es una concepción individual, por tanto, sujeta a procesos de subjetivación, al mismo tiempo, a principios de aprehensión, porque cada instante de aprehensión de la realidad son fragmentos de una totalidad que nunca llega a alcanzarse, sin embargo, ese fragmento contiene atributos de la totalidad concretada por cada acto enunciativo que se hace sustantivo de una totalidad en constante búsqueda y transformación. Con todo ello la referencia al cosmos fragmentado e intentado reconfigurar con cada acto enunciativo, hace que la sustantividad del Ser y las cosas sea acto de reiterada constitución simbólica a ser modificado por su referencia al cosmos, quien a su vez representa la fragmentariedad del mundo a través de la cual, intentamos apropiarnos de la significación de ese mundo al que sirve de referencia.

Entonces pareciera ser el enunciante-creador el incansable proponente de la rearticulación de la realidad a partir de la fragmentación que siempre tenderá hacia la huidiza totalidad, a esa correspondencia que cree alcanzar con cada acto de lectura. De esta forma todo acto de lectura[100] conforma nuevos intentos por aprehender la realidad y hacerla configurativa con respecto al sujeto mismo y sus desdoblamientos en concretos espacios enunciativos. Así somos lectores constituyentes de la realidad

[100] A modo de lectura insinúo el acto perceptivo individual o indicial como acto imaginal para la configuración de la materia significada.

aproximada en sus visiones, pero siempre intuida por las certezas, aun cuando estas desafíen las reglas de la objetividad estrictamente racional.

A partir de lo anterior, la búsqueda de la sustantividad especifica la construcción de la significación por las posibilidades de convertir la percepción de la realidad en acto de predicación y asunción[101], y así, sinónimo de acción del sujeto con respecto a sí mismo y los otros, en función de particularidades enunciativas y construcciones de nociones de realidad particularizadas mediante la sustantividad de cada quien. Consecuentemente las nociones de realidad estarán sujetas a las relaciones de *predicación-atribución*, pues no todas las realidades predicadas se constituyen en sujeto correspondiente a la realidad, sino, todas aquellas que lo contienen como sustrato esencial para su configuración; esto es, en su esencialidad. Y he aquí la manifestación de un primer significante del *realismo simbólico*: la consustancialidad esencial o esenciada del enunciante-atribuyente con lo enunciado, mediante su reconocimiento en ese elemento enunciado a través de su vinculación patémica o afectiva-subjetiva.

Por lo que quedan descartadas las filiaciones con los llamados símbolos patrios y su enfoque predominante de relaciones del poder e ideológicas sostenidas a través de la imposición y la discursividad normativa-jurídica. Ellos pertenecen a una simbolia diferente a la pretendida por este momento argumentativo, pues bajo las consideraciones del realismo simbólico, éstas están más cercanas o ajustadas a la construcción de ciudadanías sensibles o formas de aproximación reflexiva a las posibilidades de enunciar bajo el fundamento de los subjetivemas –definidos estos desde la ontosemiótica–, tal y como sucede con la enunciación-atribución de las huestes del amor o la presencia mística de la realidad.

Resulta pues que la esencialidad del sujeto devenida en esencialidad enunciativa será el espacio/escenario a través del cual ocurre la constitución/concepción del sujeto enunciante en sujeto argumental –pensante, crítico, correspondiente–; por lo que es nutrido por los planos enunciativos que nunca representan la totalidad sino su integración dinámica como acepción individual de lo real frente a la racionalidad del sujeto, atribuida esta racionalidad a la configuración objetiva-subjetiva o soporte

[101] Predicación y asunción conferidas a partir de los planteamientos de Émile Benveniste, donde el no-sujeto predica, pero no asume, al contrario, el sujeto enunciante-atribuyente, predica y asume en acto paralelo. (*Problemas de Lingüística General*. (1997). México. Siglo veintiuno editores).

argumental del sujeto y su constitución más allá de un concepto o marca paradigmática, sino en la simbolia constituyente del realismo simbólico.

Desde esta perspectiva el sujeto no es el motivo del concepto; sino el concepto mismo dentro de la esencialidad referencial para consustanciar lo real y constituirlo realidad a través de diversas nociones. Sobre este aspecto hay que reconocer los aportes de la Ontosemiótica como teoría de la realidad, al consentir lo real como un sistema de posibilidades que fácilmente podemos ilustrar con una cebolla y su poder regenerativo, de permanente renovación por la aparición de nuevos elementos a través del desprendimiento de capas. Y así semejamos el carácter dinámico de lo real entre las esencialidades del sujeto-discurso y la constitución referencial que ata esa esencialidad al carácter dinámico de la realidad enunciada.

Entonces la realidad enunciada va a constituir la noción de lo real con base en el fundamento enunciativo –sea historia o ficción–[102] que al mismo tiempo es argumental; lo cual, a partir de la Ontosemiótica, constituirá la *ontorealidad*.[103] De esta manera la esencialidad está contenida por la individualidad enunciativa y el poder de la creación estética, al igual que lo constitutivo está en lo constituyente por relación dialógica y complementaria, donde lo significado sigue siendo la misma 'cosa' pero dentro de los espacios enunciativos deja de ser lo mismo; he allí el carácter dinámico de la realidad, con la prosecución del realismo simbólico, mediante la esencia individual –mundo primordial–, quien es inalterable sustancialmente, pues en su conversión simbólica continua siendo la esencia del sujeto-ser.

E indudablemente dentro de su conversión simbólica ésta esencia individual trasmigra hacia lo trascendental[104], al hacerlo, constituye la realidad, puesto que la esencia de lo real será elemento fundamental de los caracteres atributivos de todos

[102] Historia o ficción, para aludir al término más usual de la teoría y análisis literario para determinar la llamada realidad real y su representación por medio de la ficción; aun cuando desde la Ontosemiótica y las propuestas del realismo simbólico, hablamos de realidad aparente o fuente, inherente a la contextualidad del sujeto, y realidad derivada a la percepción-aprehensión de ese sujeto para que en su combinatoria surja la *realidad esencial o textualizada*. Aquella donde ha operado la simbolia para dejar sus huellas impresivas, tanto en el sujeto como en las nociones de realidad intentadas representar.

[103] Esta noción de ontorealidad está correspondida con un proceso, por demás interesante, que consiste en la subjetivación del texto enunciado y la textualización del sujeto enunciante dentro de un mismo espacio enunciativo que alegoriza el presente narrativo o posibilidad de nombrar lo real en un momento determinado. Reiterado por la realidad percibida mediante el acaecimiento patémico.

[104] Insisto, trascendental implicado por la percepción convertida en realidad como forma constituyente de una visión-noción particular de esa realidad a partir de la esencia de lo real, o su significación para el sujeto enunciante-atribuyente.

los constituyentes de la cosa, al otorgar las particularidades para que lo real, sea tal y como es. Hecho de suma importancia para la literatura y la creación de universos simbólicos bajo la preeminencia de los mundos primordiales del sujeto, sin pretender sesgar una intención predeterminada a la autobiografía, sino al reconocimiento de rasgos experienciales presentes en todo acto enunciativo.

Con referencia a lo anterior, toda forma configurada en 'lo real' forma parte del sujeto más allá de la simple condición de contenido referencial, sino que es realidad, algo suyo; aún más, pertenece al orden trascendental, espacio donde el hombre aprehende a través de impresiones específicamente determinadas por la esencialidad del sujeto enunciante refigurado en cada acercamiento a lo real, resignificado por lo real, a modo de posicionamiento dentro del espacio enunciativo determinante de la constitución dual de la historia y el espíritu del hombre en conversión trascendental. Manifestación esencialmente *realista simbólica*, cuya manifestación es frecuente y recurrente cuando los acercamientos a los acontecimientos históricos se hacen a partir de la relación patémica-actancial de los personajes y no de los atributos objetivistas u objetivantes del hecho histórico.

Según la argumentación sostenida hasta el momento, el Ser representa la resignificación de lo real, mientras lo real, la reafirmación del sujeto en espacios enunciativos determinados dentro de la configuración de la realidad, quien no es única, sino más bien, cada una de las figuraciones de lo real acontecidas dentro de la dinámica discursiva. Ya que Ser significa estar presente en lo real del mundo y, de esta manera, configura el sujeto simbólico, el Yo como modo supremo del humano-Ser. Aun cuando, también es la actualidad de la realidad personal en el mundo; el Ser a modo de actualidad, es decir, presencia de lo real en el mundo.

Sobre estas bases es menester inquirir en torno a la denominación de sujeto estético y su correspondiente figuración dentro de la simbolia e, indudablemente evitar equívocos al respecto, abandonar la idea de este sujeto como una individualidad contenida en la estructura textual o, atribuida específicamente a un autor o lector determinado, sino a la confluencia interpretativa de todos los elementos intervinientes en ese proceso: autor, texto, lector, contexto; pues bajo la denominación de sujeto estético surge la posibilidad de fusión renovadora, por una parte, de las apreciaciones sobre lo real-estético y, por la otra, de la realidad textualizada, en la que

el sujeto estético es la conciencia de la literatura que permite los desdoblamientos de realidades e imaginarios; incertidumbres y certezas.

Antes he sugerido lo experiencial para situar al sujeto enunciante-atribuyente con la esfera afectiva-subjetiva o elemento determinante para la construcción del sujeto estético, donde lo experiencial permite hacer propio lo ajeno y lo extraño a partir de las afectivizaciones que proveen las vivencias y experiencias a través de las diversas *agregaciones sígnicas* que el sujeto experimenta en su devenir tanto íntimo como colectivo. Vislumbradas estas agregaciones dentro de los subjetivemas y sus implicaciones simbólicas se abren las posibilidades de convergencia del texto y los agentes dinámicos que producen sentido dentro de las operaciones simbólicas cuya base sigue siendo la reincorporación dinámica de los tiempos enunciativos.

En el caso de las agregaciones sígnicas, la memoria ocupa un lugar privilegiado, pues ella encarna el instrumento de creación que intercambia agregaciones, supresiones y actualizaciones para el enriquecimiento permanente del campo de generación de significación a través de la transformación de los referentes en función de: enunciantes, circunstancias enunciativas y contextos de generación simbólica[105], lo que permite sugerir el realismo simbólico a manera de campo semiótico.

De esta forma, la simbolia crea una cosmovisión referencial porque asume la combinatoria sígnica de la metáfora a manera de posibilidad enunciativa representada por la simbolicidad o unión entre el símbolo y el Ser[106], por cuanto la simbolia es dialógica; intersubjetiva –propicia el pacto intersubjetivo– para permitir la aplicación de un método de interpretación fundado por la afectividad-subjetividad y sus mecanismos de aproximación a la realidad mediante la dialogía intersubjetiva. Sobre este particular, toda perspectiva semiótica que apunte hacia lo trascendental debería estar fundamentada en una *realidad esencial o textualizada*.

A estas alturas de la reflexión y evolución de la teoría, crítica o metodología literaria, ¿aún es válido hablar de realismo? –Pregunta retórica formulada más por suspicacia que por certeza–, para el surgimiento de la siguiente premisa: *el realismo apela al sujeto enunciante y su conversión-constitución argumentativa de lo real e, implica el*

[105] La referencia al plano semiótico de las agregaciones sígnicas, por demás enriquecedoras de las estructuras narrativas que permiten la conjunción entre: individuo, textos, contextos, universal, local, para garantizar la constante renovación de las relaciones de significación.

[106] Beuchot, Maurice (2003) *El ser y la poesía. el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México. Universidad Iberoamericana. p. 29.

proceso simbólico de ese sujeto y la realidad. Entonces, es válida la tesis realista, no a modo de totalidad interpretativa, sino como posibilidad de articular acercamientos sobre la realidad, la siempre huidiza realidad.

Ante tales circunstancias estamos frente a una *hermenéutica de la realidad* a través del hombre o, *hermenéutica patémica*, representada por la realidad textualizada en las formas enunciativas. Pues si la esencia implica un constructo unitario, entonces la consustancialidad referencial posibilita la fusión simbólica, todo ello contenido por la analogía del fundar-resignificar, sobre la cual, fundar implica resignificar y, resignificar, re-Fundar. Además, en correspondencia con esta hermenéutica, el principio esencial sigue siendo la realidad y, el Ser, la actualización de la realidad, del sí mismo, y sus posibilidades enunciativas como medios de actualización de esa realidad en función de la simbolia.

Queda demostrado de este modo que la simbolia permite la confluencia de la consustancialidad referencial y la fusión simbólica para insistentemente interrogar el mundo a través de sus múltiples cosmos, por ello podemos hablar de la cosmicidad a manera de fusión simbólica, que es la realidad en la multiplicidad de las cosas reales; lo real respecto a la voluntad creadora, la realidad a modo de reactualización de las cosas y los sujetos desdoblados en formas enunciativas.

Formas enunciativas desde donde la interioridad marca el punto de partida para abordar la exterioridad devenida en voluntad creadora quien, a su vez, contiene las nociones de realidad, no la realidad como tal, sino en la esencialidad, sentimiento y voluntad creadora. De esta forma surge una síntesis perentoria: *El mundo es el conjunto de realidades, mientras el cosmos su particularidad enunciativa, entonces: la realidad es realidad cuando deviene en esencialidad humana.*

EL REALISMO SIMBÓLICO; LA OTRA FORMA DE ENUNCIAR

> Crear no es dar realidad a mis ideas, sino que es justamente lo contrario: es dar ideas a la realidad.
> Xavier Zubiri. *Inteligencia y logos*. 1984.

Advertidos por la anterior síntesis perentoria, hay que encarar la realidad dentro de su posibilidad simbólica, en consecuencia, debo comenzar destacando el carácter huidizo de lo real y sus constantes mudanzas de piel para articularse habituado en procesos de permanente renovación y cambio; proceso de infinita recomposición simbólica, que me lleva a plantear una consideración particular desde la semiótica que va desde *la semiótica estética* o de la ilusión a una *semiótica imaginal*, de la percepción a través de las derivaciones de la Ontosemiótica o relanzamiento del Ser frente a la simple subordinación a las ciencias de la naturaleza, para de esta forma abordar el realismo a modo de elemento deconstructivo y, así poder hablar de neorrealismo, en función de la realidad intentada explicar por medio de la fabulación o las construcciones imaginales.

Por consiguiente, será preciso mostrar el mundo configurado a partir de percepciones de lo real, representado por toda la carga simbólica de la operacionalidad enunciativa, quien a su vez, está configurada por diferentes formas de narrarlo e intentar visionar la realidad. Que en el caso del realismo simbólico no implica una sujeción absoluta a la realidad, pues la realidad enunciada está encarnada por el símbolo, desde donde, lo simbólico por siempre será una *incompletitud desafiante* de las nominaciones que enuncian la realidad, esa realidad constituida bajo esas enunciaciones.

Ahora bien, antes de continuar con la propuesta sobre realismo simbólico, es preciso mencionar otras consideraciones que han utilizado este término, tal es el caso del dramaturgo español Buero Vallejo, al momento de definir su obra no-realista, sino *realista simbólica*, hecho atribuido por sus críticos y estudiosos a la influencia que sobre éste ejerció el dramaturgo noruego Henrik Ibsen[107] denominado el

[107] Considerado el creador del drama moderno, denominación inicial de lo que posteriormente se dio a conocer como realismo simbólico. Aun cuando algunos críticos posicionan a Ibsen dentro de un realismo crítico e

padre del drama realista moderno; para destacar de este modo una denominación fundamentada por el intento estético de develar los conflictos humanos o, forma de revelar la realidad a través de lo enigmático, más allá de la simple esquematización de lo real a partir de la incertidumbre humana a manera de proyección de la realidad mediante la interrelación entre lo real y lo ficcional. En todo caso, el acontecimiento representado comporta lo simbólico a manera de estructura profunda de la realidad expresada en función de manifestaciones ficcionales, por ejemplo, la obra teatral: *Historia de una escalera*[108] (1949).

Todo esto revela que la denominación de realismo simbólico de Buero Vallejo coincide con la combinatoria de la realidad a razón de base estructural de las obras, mientras la ficción representa el instrumento para develar la realidad objeto de la propuesta estética. Hecho notorio de un logro universal para mostrar las profundidades humanas, a más decir, manifestaciones profundamente patémicas con la superación de simples representaciones de dramas puntualmente sociales. Que dentro de las teorizaciones teatrales atribuyen también al dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, la articulación de la realidad y la ficción frente a un realismo que él particularmente llamó "aristotélico", al pretender confundir el acontecimiento representado con la vida misma para que los espectadores se imbuyeran sin ningún criterio particular o propuesta crítica.

Por tal motivo Brecht plantea e introduce el término *distanciamiento* o *extrañamiento,* pues lo planteado radica especialmente en la renuncia a la crítica cuando existe una plena identificación con y en el otro, porque se ingresa a un mundo esencialmente de la ilusión y los sueños, al destacar la convergencia de la ficción-realidad dentro de los espacios de la representación, sin que uno anule al otro; así la convención teatral es profundamente simbólica. Categoría explícitamente presente en Buero Vallejo con la potencialidad alegórica desde donde parte para llegar a sus

incluyen dentro de la corriente realista simbólica a Eugene O' Neill por su inclinación hacia la destilación del símbolo en correspondencia con la cotidianidad, lo que da cabida a una convergencia entre el plano humano y el social, mediante la inclusión de la vida dentro de la condición humana correspondida con las vicisitudes y circunstancias sociales e, indudablemente, es otra forma de realidad a través de lo simbólico como otro modo o manifestación de lo real. Asimismo, dentro de esta corriente es incluido Arthur Miller, quien en la sociedad norteamericana coincidía con los planteamientos de Henrik Ibsen.

[108] Esta obra le permitió ganar el premio Lope de Vega y, está fundada en la frustración del amor a través del egoísmo, para la develación de la sociedad española alrededor de una escalera ubicada dentro de una vecindad, donde nadie es feliz por la perpetuación de la miseria humana.

planteamientos sociales, políticos, consustanciados con los dramas humanos como vehículos del trasegar simbólico entre realidad y representación simbólica.

Ahora, más cercano a nuestro contexto y planteamiento del realismo simbólico, en posible dicotomía con el realismo mágico, surgen las propuestas de Carlos Fuentes, quien en varias oportunidades a través de su obra escrita o entrevistas calificó su producción y generación literaria de *realista simbólica*, pues para él "la literatura solo puede ser comprensible y totalizante a través de símbolos a algo que está en duda, a algo que se busca. Es un intento de encontrar la verdad"[109]. Desde esta perspectiva estamos frente a un esencialismo simbólico rearticulante de la realidad a través de la literatura y su componente narrativo en función de una verdad fundamentada por medio de una voluntad creadora.

A esta inclinación simbólica de Carlos Fuentes y la consiguiente virtualización de la literatura mediante el realismo simbólico, Mario Benedetti la ubica en

> Una barroca conciencia latina, una mexicana propensión a la exageración convicta, que vinculan sutilmente […] Fuentes es actor y testigo de una realidad que le parece una trampa. Sus novelas pormenorizan, rastrean, descubren las equivocaciones fundamentales de una sociedad, de un sistema de vida en que la corrupción se ha vuelto, no sólo un hábito, una obligación, sino también una contraseña de prestigio[110].

Además de argumentar lo anteriormente señalado desde las novelas y personajes de Fuentes, refiere a una entrevista concedida por este en 1962[111], cuando hace la siguiente aseveración que condensa sus planteamientos sobre el tratamiento de la realidad a través de la literatura:

> El problema básico, para nosotros los escritores latinoamericanos, es superar el pintoresquismo. Nosotros, más que los extranjeros, nos hemos colocado tras los barrotes del zoológico para exhibirnos como animales curiosos. Para superar el realismo superficial de la novela crónica o documento e ingresar a lo universal, el escritor no debe 'reproducir' el lenguaje popular, por ejemplo, sino recrearlo. Hay un gran signo barroco en

[109] Carlos Fuentes en: Emmanuel Caraballo (1965) *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México: Empresas Editoriales. p. 429.

[110] Benedetti, Mario (1967) "Carlos Fuentes del signo barroco al espejismo", en: *Letras del continente mestizo*, Montevideo: Arca, pp. 190-205.

[111] La entrevista referida por Benedetti, apareció en la Revista chilena *Ercilla*, N° 1391, del 17 de enero de 1962, bajo el título de "Carlos Fuentes pinta fresco mexicano en palabras".

> el lenguaje latinoamericano, capaz de crear una atmósfera envolvente, un lenguaje que es ambiguo y por lo tanto artístico.

Para Benedetti el signo barroco[112] contiene la magia creacional que va más allá de lo simplemente imaginativo para convertirse en compleja red de significaciones cuando coincide con "el diálogo de espejos" para la aparición de "una extraña mezcla de realismo y fantasía, de memoria y ficción. Quizá sea realismo en una octava más alta, la suficiente para adquirir un impulso lírico, un sonido a veces conmovedor"[113]. Esto es, un realismo más allá de la simple analogía con realidades precisas o puntuales, que cimentados sobre aparencialidades crea sus universos simbólicos bajo "una utilización de los personajes que, al combinarse, al cruzarse, al enfrentarse, forman (acaso con ingredientes que han eludido el visto bueno de la realidad) precisamente ese mundo que el novelista quiso, ya no reproducir, sino producir"[114].

La capacidad elusiva de la voluntad creadora subvierte la realidad para hacerla instrumento a resignificarse con los procesos de creación imaginal, pues en el aparte ¿Qué es la novela? de su libro *Geografía de la novela*[115], Fuentes se pregunta: ¿qué es la imaginación sino la transformación de la experiencia en conocimiento? Al mismo tiempo deja planteada esa transformación como el requerimiento de un tiempo, una pausa y un deseo para la conversión del conocimiento en experiencia. Para luego privilegiar el tiempo de la imaginación y la transformación de esa experiencia en conocimiento, desde donde: "el autor de novelas continuaría enfrentándose al territorio de lo no-escrito, que siempre será, más allá de la abundancia o parquedad de la información cotidiana, infinitamente mayor que el territorio de lo escrito"[116].

Resulta por demás interesante la noción de lo no-dicho al apuntalar la esencia simbólica del conjugar significaciones a través de la voluntad creadora y

---

[112] Fundamental e imprescindible este planteamiento del signo barroco y la formulación del realismo simbólico, más aún para caracterizar a Gabriel García Márquez junto a un importante número de escritores latinoamericanos que han transitado su senda creacional fusionando estilos y contenidos barrocos. Pues tal y como refiere Lázaro Carrenter en su libro: *Estilo barroco y personalidad creador*a: "El artista, lejos de aislar y recluir su objeto, ha de hacerlo entrar en relación con otro u otros objetos. Con un ejercicio acrobático, ha de ir tejiendo una red de conexiones". (1977, Madrid: Cátedra. p. 15). Prueba esto nuestra tesis del texto a manera de vinculante a través de las figuraciones de *sujeto estético*. Un centro textual subordinado a una serie de elementos que nos permiten tener un conocimiento directo del mismo, por lo que la interpretación pasa a ser una intrincada red de relaciones de significación. De esta forma, la significación del texto no se da de manera directa, sino más bien, su visión refleja; la *agudeza* prevista por Baltasar Gracián.

[113] Benedetti. Ob. Cit.

[114] Ídem.

[115] Fuentes, Carlos (1993) *Geografía de la novela*. México. Fondo De Cultura Económica.

[116] Ídem. p. 13.

potencialidad de los universos imaginales, pues "sobrepasa infinitamente a todo lo dicho o mal dicho en el discurso cotidiano de la información y de la política"[117]. Pero también lo dicho por los discursos tradicionales sobre la realidad o "la exigencia realista nos decía que la novela debía ser el reflejo fiel de una supuesta realidad que, de serlo, debería bastarse a sí misma sin necesidad alguna de libros"[118]; por lo que ausente de libros y vacía de sujetos[119], la literatura se incorporará como simple calco de la realidad, desconociéndose de esta manera las potencialidades creadoras de ella y su capacidad para refigurar realidades mediante la añadidura de lo no-visto, así:

> La obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces, inmediatamente perceptible o material. Muchas veces, también la punta objetiva de la estrella de la realidad asoma, pero no así sus dos puntas subjetivas: la individual y la colectiva. Insisto en esta tercera dimensión de la literatura, la subjetividad colectiva, porque a menudo es la menos perceptible y sin embargo es la más dinámica la punta donde nuestra subjetividad porta, encarna, nuestra colectividad, es decir, nuestra cultura[120].

Entonces el encuentro de la subjetividad con los mecanismos generadores de lo real, produce la diferencia determinante a la hora de rearticular la realidad a través del arte; siendo la subjetividad el principal fundamento para liberar de las ataduras del realismo convencionalizado como técnica y conceder la libertad creadora a los autores para procurar el conocimiento, pues: "la libertad del arte consiste, en cambio, en enseñarnos lo que no sabemos. El escritor y el artista, no saben: imaginan. Su aventura consiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura y en arte."[121] De esta forma estamos en presencia de la subjetividad y sus capacidades para fundar construcciones imaginales que "asumen la realidad visible, pero constituyen una nueva realidad, invisible antes de ser escrita"[122] .

Por lo que la subjetividad transfigurada en imaginación es realidad imaginal diversificada por sus manifestaciones discursivas múltiples, donde cotidianidad y

---

[117] Ídem.

[118] Ídem. p. 16

[119] La consideración de esta ausencia lleva a corroborar más aún nuestra posición sobre el *sujeto estético* y sus configuraciones dentro de las nociones del no-visto a manera de categoría argumental-subversora de las casualidades de la realdad aparente. De este modo, *sujeto estético*, representa la unicidad simbólica dentro de los planos de la interpretación o hermenéutica literaria.

[120] Fuentes. Ob. Cit, pp. 17-18

[121] Ídem. p. 19

[122] Ídem. p. 20

mundo desconocido están homologados para representar la realidad no manifiesta con la apariencia representacional, sino mediante el relato imaginativo. Así que Fuentes vuelve a interrogarse retóricamente para impulsar la contundencia de la repuesta: "¿Realismo? ¿No es más real don Quijote que la mayor parte de los seres de carne y hueso? ¿Fantasía? ¿Hay realidad que no haya sido imaginada y deseada?"[123] Ante tal circunstancia de abordaje de la realidad y lo real; la literatura "nos dice que aún *no somos*. Estamos *siendo*"[124]; por demás, la realidad es una impelente construcción simbólica que constantemente interroga acerca del mundo y sus cosmos configurantes.

Visto desde la antecedencia del término, el realismo simbólico apunta hacia la configuración de lo real a partir de los planos objetivo-subjetivos consustanciados por la cotidianidad y las cadencias del sujeto, donde la cosa no ocupa los lugares vacíos del sujeto desplazado por los planteamientos del realismo tradicional y su férrea conformación en conciencia naturalista, siempre devenida en nacionalismos militantes y profundamente ideológicos. Sino más bien, ubica al sujeto a manera de centro enunciativo de la transversalización referencial afectivo-subjetiva para plantear la reincidencia de los mundos primordiales a modo de vínculo convergente de las relaciones de significación y consiguientes construcciones de lógicas de sentido.

[123] Ídem.

[124] Ídem.

SIMBOLIA Y CIUDADANÍA SIMBÓLICA: EL TERRITORIO IMAGINAL

> Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia, no a los individuos ni a la vida, que el arte sea una especialidad hecha sólo por los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara o esta casa pueden ser un objeto de arte, pero mi vida no?
> Michel Foucault para los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? 1984.

Si hay algo concurrente alrededor de las diferentes acepciones sobre el realismo simbólico, es la configuración de los procesos de refiguración de lo real para intentar llegar al plano totalizante de la realidad como forma de aprehensión humana, puesto que el hombre reflexiona en cuanto es consciente de su capacidad simbólica, siendo la construcción imaginal el centro gravitatorio de su existencia, por demás, simbólica. Entonces la simbolia involucra diversos planos enunciantes concomitantes con el sujeto, al mismo tiempo, del sujeto con esos planos, para constituir lo genitivo, subjetivo y objetivo[125] a manera de elementos constituyentes e interaccionantes de la simbolia.

Estos tres elementos representan las operaciones de la simbolia como demarcación de territorios imaginales y construcción de ciudadanías simbólicas alrededor de cuatro planos enunciativos específicos: autor-texto-lector-contexto para la conformación de un logos específico de las relaciones semióticas a modo de consciencia, pues, es la consciencia simbólica quien establece la conciencia

[125] Con respecto a lo genitivo la atribución presente surge de su etimología para considerar la capacidad de engendrar posibilidades de significación a través de la simbolia, quienes estarán supeditadas por la intermediación objetivo-subjetiva de la reproducción y renovación del engendrar creador. De esta forma el carácter genitivo de la simbolia estará en organizar la realidad por medio de acontecimientos pre-textuales a materializarse a través de las relaciones simbólicas.

auténtica del hombre, de la misma forma que opera con la literatura atribuida desde el encarnamiento del reino privilegiado de lo imaginal, según los criterios del cubano José Lezama Lima.

De allí que el planteamiento de la simbolia soporte el objeto central de nuestro interés sobre el realismo simbólico, ya que ella configura la modalidad fundamental de la vida y la existencia convergidas en el acaecimiento patémico[126], que al final resulta ser, por lo pronto, el mecanismo de construcción estética indiferenciado de la vida y con profundas figuraciones de género literario. Así la simbolia pasa a convertirse en fuerza propulsora de significación o posibilidad de la imposibilidad, a través de la cual, la existencia descubre y verifica su propio fundamento simbólico mediante las analogías e interiorización de éste por medio de la patemización referencial; correspondiéndose con la característica genitiva-objetiva-subjetiva anunciadas líneas antes.

Ahora bien, con estas reflexiones perfilamos que la simbolia procede de la matriz de la realidad consustanciada por la tradición humanística del sujeto; al mismo tiempo, actúa como filtro y control de las relaciones de significación, quienes, indudablemente deben ser delineadas y establecidas a partir de mecanismos de regulación de la significación atribuida al acontecimiento interpretado para evitar especulaciones o elucubraciones al momento de sustentar cualquier criterio argumentativo. O más aun, la simbolia encarna a quien establece las relaciones entre los indicadores simbólicos que guían la constitución de la materia significante en lógica de sentido; esto es, permite la visualización de un particular planteamiento alrededor de concreciones espacio-temporales, siempre manifestado por la apertura de posibilidades simbólicas y proyectos de profunda esencia narrativo-imaginal.

Así pues, la simbolia forma parte de la matriz esencial-representacional del hombre porque implica la razón expresiva de la argumentación, al lograr configurar las relaciones de significación. Particularidad que permite su conversión en práctica imaginal soportada por la funcionabilidad de la imagen a manera de coalición de lo visto y no-visto, bajo la particular preeminencia del símbolo y su resignificación en el sentido originario de: síntesis intercambio, proyecto y guía demarcativa de la

[126] El acaecimiento patémico involucra una serie de mecanismos instrumentadores de significación que llevan a pensar su dinamia como un género literario que espontáneamente ha construido toda una tipología característica para determinarlo de tal manera, al orientarse todos los procedimientos estéticos hacia la *realidad imaginal* y sus implicaciones con el orden discursivo, al no poder desprenderse éste en ningún momento de la la *realidad imaginal* como las más fidedigna proyección de lo percibido-asimilado por el sujeto enunciante.

significación. Ya que lo discursivo es el escenario por medio del cual se administra lo imaginal que, a su vez, lleva implícita en la exploración del mundo simbólico, las marcas temporales del comportamiento histórico del hombre para la evidente demostración de la articulación de lo objetivo-subjetivo y su capacidad de engendrar posibilidades de significación.

Vista a partir de esta perspectiva, la literatura demarca una contradictoria administración del territorio de la imagen, a ser revalorizado por los proyectos textuales y refiguraciones de la vida imaginal decantada en naturaleza del símbolo y sus desdoblamientos[127], en formas estructurantes de la argumentación-interpretación. De esta forma la simbiosis vuelve asequible la materia significante mediante mecanismos de ocultación/revelación que, a la suma, son los procedimientos usuales de la configuración del símbolo.

Además, implica la potencialidad de la operacionalidad simbólica en que cada símbolo refleja su contenido o ese "algo" oculto, donde al mismo tiempo, ese 'oculto' es la revelación del símbolo; figurándose entonces dentro de esa potencialidad la necesidad de ocultar la materia significante para el posterior desencadenamiento de relaciones de significación y fundación de lógicas de sentido. Por lo que la simbolia tiene la función de reestablecer el equilibrio a partir de la concesión de lo significante en materia significada dentro de las posibilidades de siempre volver a la antecedencia originaria –genitivo– y engendrar nuevas formas significantes.

Bajo esta condición argumentativa el símbolo encubriendo revela, vuelve aceptables las significaciones por medio de las revelaciones encubiertas y, al hacerlo a partir de la simbolia, reconduce todo el sistema interpretativo hacia el hombre y su condición natural/simbólica, o formas para la creación de la armonía y el equilibrio. La simbolia reactualiza las temporalidades enunciativas, las evoca en función de la transversalización referencial para resignificar su carga significativa, al permitir su reactualización y refiguración sígnica.

[127] La noción de desdoblamiento está asumida según los criterios de Paul Ricoeur y la poética del sí-mismo, en el cual, "el desdoblamiento del mismo según el régimen del *ídem* y del *ipse*, la correlación entre sí y el otro distinto de sí" (*El otro como sí mismo,* 1996, México, Fondo de Cultura Económica, p. XXIX), permite hacer efectivo el plano enunciativo desde el intercambio de lo intra e intersubjetivo, aplicación de fundamental importancia para la visión de realismo simbólico a destacar.

Precisamente con la reactualización de las temporalidades enunciativas el sujeto es re-Afirmado en su dimensión humana diversificada por lo dado y no-dado; afianza la simbolia con la evocación de proyectos enunciativos sostenidos por la evocación sustentadora de un pasado, y la evocación anticipatoria de un futuro para constituir el presente narrativo viabilizado mediante las diversas miradas surgidas sobre el texto literario y su enriquecimiento por la acción vinculante de la pluridimensionalidad espacio-temporal. Situación recurrente en la obra de Gabriel García Márquez.

Con todas estas prerrogativas dentro de la interpretación, la simbolia constituye el *proyecto de la significación*[128] de un texto determinado; forma o manera de proyectar relaciones de significación dentro de diferentes y determinados ámbitos: social, político, cultural y, fundamentalmente, mítico con sus profundos sostenimientos en pasados, presentes y futuros interconectados mediante la pluridimensionalidad tempo-espacial articulada por la conformación de circunstancialidades enunciativas real-simbólicas[129].

De acuerdo a las apreciaciones que he venido realizando, en la simbolia la función del símbolo es característicamente transformadora; envuelta por un hermetismo creador debido a su relación con los procesos de ocultación/revelación. Desde esta perspectiva la simbolia adquiere la figuración o estatus de guía de los proyectos de significación sin cercenar las operaciones simbólicas sobre determinado o único aspecto; sino más bien, propone vías de acercamientos múltiples, polisémicos, que permitan mediar entre el hombre y sus circunstancialidades enunciativas a ser articuladas mediante la pluridimensionalidad temporal representada por el pasado, presente y futuro como categorías aleatorias que pueden indistintamente sufragarse para la constitución de alegorías de la realidad y posicionamiento de los sujetos enunciantes dentro de ellas.

De esta manera la pluridimensionalidad temporal pasa a convertirse en la base que sostiene toda reflexión, puesto que esta pluridimensionalidad articula el ensamble de los espacios enunciativos con sus originarias acepciones de

[128] Proyecto de significación para alentar la tesis de la interpretación a través de la simbolia como propuesta sujeta a las circunstancialidades enunciativas que sostienen los planos representacionales del autor, lector, texto y contexto. Para así reiterar la simbolia inmersa dentro de una profunda y constante dialéctica a permitir la recomposición simbólica de toda aproximación interpretativa, más aún, en el caso de la literatura con la importancia y necesidad de la reescritura a manera de resignificación de los contenidos simbólicos.

[129] A partir de este momento, toda articulación real-simbólica incluirá el carácter imaginal a modo de manifestación de la simbolia y sus recursos de construcción recurridos sobre la trasmigración de la realidad aparente a la realidad imaginal.

generación de significaciones. Al mismo tiempo, de necesaria y vital articulación de estos tres grandes bloques enunciativos como elementos de *complemento significante* que ofrece variadas posibilidades para la combinatoria argumentativa. Queriendo puntualizar a través de complementos significantes, la dinámica que opera con la producción de referencialidad por medio del entrecruce temporal e inserción de la temporalidad a manera de coadyuvante de las relaciones de significación, en las cuales, los tiempos enunciativos no se encuentran separados por barreras de ninguna especie, sino cohesionados a través de la figuración sensible-subjetiva de los enunciantes-atribuyentes.

Desde este punto de vista la simbolia va a ser siempre proyectante, tal cual lo hace Gabriel García Márquez en su narrativa mediante figuraciones arquetipales[130]; donde destaca la soledad, muerte, nostalgia, entre otros referentes, que desde la realidad imaginal constituyen el destino auténtico de los personajes, fundamentalmente en la novela *Crónica de una muerte anunciada*, al mostrar su valor vinculante, de conexión o coincidencia de opuestos que entrejunta los contrarios para la apertura de posibilidades significantes. De esta forma, la simbolia está profundamente ligada a la transformación y renacimiento de valores imaginales irremediablemente fundidos a la vida para demostrar la indisolubilidad de los opuestos[131].

Por este motivo, en *Crónica de una muerte anunciada*, la muerte es instrumento al servicio de la transformación para erguirse como el principio de anulación a través del cual debe pasar todo proceso de trasformación o metamorfosis[132] para de esta manera plantear la simbolia específica de la novela, en la que, la muerte a modo de símbolo proyectante incluye a la vida para representar la contradicción creadora

[130] Donde los arquetipos son piezas intercambiables dentro de una productiva geografía imaginal que crea sus específicas causalidades para constituir universos simbólicos, que paradójicamente, pasan a formar parte de la cotidianidad mediante la asunción de sus valores para legitimarse enunciativamente. Aquí aprovecho la oportunidad para referir un aspecto muy importante con respecto a la simbolia, específicamente referido por los *símbolos anfitriones* o espacios para hospedar las isotopías esenciales para las transversalizaciones referenciales y relaciones de significación que hacen de la escritura una crónica de su propio destino, para proveer las posibilidades argumentativas. De por sí, dentro de estos *símbolos anfitriones* está alojada la significación a diversificarse en la dinamia enunciativa, tal es el caso de Dios, o la muerte, en las particularidades accionales de *Crónica de una muerte anunciada*.

[131] Menester recordar que esta indisolubilidad de los opuestos sustenta la antagonía complementaria como principio de estructuración estética.

[132] Desde el punto de vista ontosemiótico implica la metatextualización correspondida con las posibilidades de redefinición de un texto a través de las relaciones de significación atribuibles por parte de los enunciantes-atribuyentes.

y de síntesis donde ésta es reafirmada por la existencia imaginal[133]. Esto es, la vida conocedora de la muerte queda reafirmada por ese reconocimiento, para generar particularidades simbólicas con respecto a la revelación de la significación a partir de la contradicción complementaria.

De esta forma los dos puntos en distensión: vida/muerte, pasan a configurar la simbolia particular de la vida imaginal, quien dota de operacionalidad simbólica a la existencia de Santiago Nasar en medio de la trascendencia que supera la cotidianidad y al colectivo mismo. Entonces la muerte se funde a la transformación sígnico-simbólica para hacer de ella el íntimo proceso a través del cual, la vida es configurada a manera de posibilidad única e innumerable de la transformación misma de la vida y su análoga repitencia en la muerte como su indefinición.

Advenida desde esta estrategia, la narrativa de Gabriel García Márquez tiende a transformar la muerte, soledad, nostalgia, conciencia cósmica, en núcleos espermáticos de la metamorfosis y transfiguración hacia la otredad significante, donde la renovación del acontecimiento suspendido en la trama discursiva puede renovarse constantemente. De esta forma, los núcleos imaginales garciamarquianos son instrumentos de movilidad sígnica al rescatar la vida de la inmovilidad o de las acechanzas de su consumación en lo meramente físico-biológico que es susceptible a la desaparición. Caso contrario, ingresan a la vida no como fin o condición inacabable, sino a manera de isotopía germinadora de la movilidad real, el más vital elemento de la vida o instrumento mismo de la transformación de la vida dentro de las dimensiones imaginales.

Es más, en la obra de Gabriel García Márquez, la muerte, por ejemplo, pasa de una experiencia existencial a una experiencia imaginal para otorgar posibilidades fundamentales de existencia a partir de la voluntad creadora, conciliación de los contrarios, abolición de los confines y las oportunidades sígnicas otorgadas por la literatura[134]. Pues esas oportunidades textuales encarnan la única forma de aprehender la vida implicada en los predios de la muerte a través de la simbolia y la creación de símbolos articulantes de espacios de la significación.

---

[133] Este proceso implica por demás la figuración de la muerte asumida desde el plano de la cotidianidad, pues frente a la muerte y su connotación de finalidad o consumación de la existencia, surge el recurso imaginal a manera de reafirmación de la vida frente a la muerte, mediante diversos procesos de reconstrucción sígnica que involucran la necesidad subjetiva para reconfigurar espacios de la significación y resarcir la ausencia a través de construcciones imaginales.

[134] Obviamente este principio acompaña todo proceso creador para posibilitar la transfiguración de la experiencia existencial en experiencia imaginal a consolidarse mediante el proceso de interpretación e incorporación del lector a manera de litigante de un mundo completamente correspondido.

E indudablemente hay que destacar entre los grandes atributos de la simbolia su nunca pretendida intención de traducir en su completitud la imagen del acontecimiento referido, porque la imagen no es traducible determinantemente para la procura de su agotamiento o 'cabal' explicitación con el logos, puesto que la interpretación nunca llega a agotarse; más bien, supone el eterno reconstruir, la eterna búsqueda a través del logos. Asume con esta búsqueda el encuentro de los sujetos interpretantes consigo mismos y los textos soportados por la creación de la simbolia y la concienciación del símbolo a manera de elemento proyectante de la significación estructurante, de las construcciones imaginales y la diversificación de la creatividad.

Referido bajo la anterior conceptualización, el símbolo y su función proyectante es producto de la simbolia e inherente a ella por naturaleza, ya que están supeditados al imaginal simbólico, quien tiene como centro el símbolo en su operacionalidad proyectante.[135]

Entonces la simbolia formula la base de lo imaginal simbólico que hace cohabitar: autores, textos, lectores y contextos, mediante la recurrencia de la argumentación interpretada a modo de movilidades de la materia significante dentro de específicas vinculaciones metodológicas.

De vuelta a la narrativa de Gabriel García Márquez, lo imaginal simbólico representa la fuente inagotable para hallar los símbolos proyectantes[136] en un sinfín de posibilidades de significación más allá de cualquier límite objetivista, al hallarse fusionados a actividades simbólicas particularizadas por la combinatoria de sincréticos elementos que vinculan la imagen con la trasformación textual. En todo caso, para determinar estas particularidades, la simbolia y su constitución en símbolo proyectante, conduce a la interiorización simbólica para reactualizar contenidos y referencialidades reivindicadoras de lo profundamente humano.

[135] La operacionalidad proyectante está correspondida perfectamente con la pluridimensionalidad temporal, a manera de ejemplo fehaciente de la articulación de significación a través de la movilidad simbólica contenida en los principios de interpretación ontosemióticos.

[136] Símbolos proyectantes porque su movilidad dentro de espacios enunciativos determinados y determinantes constituyen la base para crear y sostener las tramas enunciativas. Ellos son quienes proyectan los diversos planos –conscientes e inconscientes– y las isotopías a concatenarse con la definición de la materia significada o concreción argumentativa del texto narrativo.

LO IMAGINAL SIMBÓLICO Y LA LIBERTAD CREADORA

> Que retumbe en el silencio lo que se escribe, para que el silencio retumbe largamente, antes de volver a la paz inmóvil entre las que sigue velando el enigma.
> Maurice Blanchot. *La escritura del desastre. 1987*

Sobre las consideraciones de las construcciones imaginales es importante puntualizar que lo imaginal simbólico, al igual que la tesis sobre el realismo, no pueden circunscribirse específica y limitantemente a la estructuración estética o simple artilugio de conformación de elementales procesos de creación estética. Por el contrario, la concepción imaginal-simbólica apela a la libertad creadora como consentimiento para su operacionalidad argumentativa e implementación entre la confrontación, el diálogo y el proyecto enunciativo enmarcante; entendido este último a manera de posibilidad de comunicación construidas por la idea preconcebida en el texto o, isotopía figurativa, que permite establecer las relaciones de significación alrededor de universos simbólicos definidos a partir de la libertad creadora.

Ahora bien, es menester aclarar que esta consideración de proyecto enunciativo enmarcante en ningún momento constriñe ni limita la interpretación bajo direccionalidades del autor; tal cual su definición, son propuestas a ser complementadas por los procesos de interpretación-argumentación. Aún más, asume el emplazamiento de acciones en espacios y tiempos determinados, regidos por la metatextualidad¸ de quien surge la legibilidad del relato a partir de los cambios sígnicos propuestos desde la libertad creadora y constitución de universos simbólicos individualizados por los diferentes autores y propuestas estéticas. Ello hace posible el establecimiento de isotopías enmarcantes o enmarcativas con respecto a un autor, corriente o manifestación literaria, sin que ello proponga limitaciones de la lectura como instrumento de creación.

A partir de estas dispensaciones argumentales, específicamente dentro de la libertad creadora, el proceso de lectura estará supeditado al juego de la

enunciación enmarcante/enmarcada y la generación de la ambiguación del referente[137] que en el relato fantástico tiene profunda y definitiva consideración. Pero lo cierto es que dentro del aludido proyecto enunciativo el relato enmarcante (realismo simbólico) y el enmarcado (realidad- base) forman parte de las dinámicas interpretativas de los acontecimientos a partir de la literatura y su consolidación por medio de la libertad creadora, tal cual lo predijo Jorge Luis Borges en uno de sus primeros ensayos: *Cuando la ficción vive en la ficción*[138] (1939), donde observa esa dinámica enunciativa enmarcante a través de la siguiente aseveración:

> Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción. Cervantes incluyó en El *Quijote* una novela breve; Lucio Apuleyo intercaló famosamente en *El asno de oro la fábula de Amor y de Psiquis*: tales paréntesis, en razón misma de su naturaleza inequívoca son tan banales como la circunstancia de que una persona, en la realidad, lea en voz alta o cante. Los dos planos —el verdadero y el ideal— no se mezclan.

He allí la figuración del encuadre al permitir la cohabitación de los relatos sin diluirse uno dentro del otro, sino de catalizarse en la dimensión de las esencias sígnicas individuales, a lo que Borges intuye a modo de intercalamiento de páginas de un mismo libro en prodigiosa referencia entre lo individual y lo colectivo:

> Arthur Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblan en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad[139].

E indudablemente, estamos frente a la identidad narrativa soportada por lo imaginal- simbólico, donde la actividad creadora no está circunscrita a un solo elemento constituyente de la significación y lógicas de sentido, sino a su interacción para hacer del acto interpretativo un proceso profundamente dinámico y productivo; por lo que es indispensable hacer alusión a la lectura u otros mecanismos-vías de exploración imaginal como agentes de la simbolia o acto específico de interpretación de un texto determinado. Porque la simbolia interpela indistintamente al autor, el texto, el lector y los contextos respetándole su libertad creadora y, en medio de

[137] Todorov (1982) considera la ambiguación como el elemento fundamental en constitución del relato fantástico. (*Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona. Ediciones Buenos Aires).

[138] Publicado en El Hogar el 2 de junio de 1939. Reeditado en sus: Textos cautivos. De: Obras Completas IV (1975-1988). Buenos Aires, Emecé: 433-435. Edición que se toma para las citas correspondientes en este libro.

[139] Ídem.

esa manifestación de la voluntad, fehacientemente creadora o conciencia estética, la simbolia está fundamentada por el principio de concienciación sígnica presente en las diferentes relaciones de producción-circulación del sentido atribuible dentro de espacios específicos de significación.

Para tal efecto, refiero la libertad creadora como alternativa de acoger determinada significación a manera de posibilidad constitutiva de las transformaciones argumentativas a partir de las transformaciones de una simbología natural operante bajo determinadas condiciones de interpretación. Todo ello porque la simbología natural no concede la libertad por los consabidos lastres de los sustratos objetivistas-racionalistas que operan bajo la singularidad de la necesidad social, cultural o histórica, que en momentos pudiera convertirse en artificios para el engaño o sometimiento a través de las trampas e imposiciones del logos.

Igualmente resulta imprescindible no olvidar que las nociones de realismo simbólico requieren imprescindiblemente de la manifestación de la conciencia estética a manera de mecanismo para transformar lo percibido y convertirlo al plano imaginal, desde donde las nociones o visiones sobre la realidad aparecen diversificadas bajo las perspectivas de la libertad creadora que apuntala la voluntad estética. En este sentido, la realidad y sus desdoblamientos imaginales trascienden los órdenes de la simple representación para transformarse en propuestas simbólicas y proyectos enunciativos enmarcantes que confieren las justas y necesarias redefiniciones de la realidad con base en las operaciones simbólicas.

Evidentemente estas particularidades hacen imprescindible el repliegue del hombre al mundo imaginal donde el discurso metafórico distiende para pluralizar los mecanismos de significación. Sin más, diversifica las nociones sobre el término *análisis* y, a través de él, planta otras formas de narrar/abordar las realidades; entre ellas, la confrontación del sujeto racional con el mundo imaginal y, por medio de ese encuentro, hacer convergir al sujeto interpretante con la libertad creadora a manera de coincidencia del uno con el otro.

Es por ello que la simbolia es confrontación, al encontrarse con el concepto patemizado y su constante refiguración sin minusvalía frente a las imposiciones de las concepciones racionalistas. Por tanto, representa el acercamiento prolijo al

mundo imaginal, a la vez, de confrontación y reconocimiento[140] de múltiples formas de interpretación, en cuyo caso, se puede referir potencialmente la nostalgia como forma de inquirir el mundo de lo real y las construcciones imaginales desde la esencia misma de los sujetos enunciantes.

A estas alturas de la reflexión puedo apuntar hacia la caracterización de la simbolia y su persistencia en la necesidad subjetiva o indicador de oportunidades de significación; puesto que en los horizontes de la creación hay un gran espacio para la manifestación de las necesidades subjetivas. Asimismo, con las construcciones imaginales surge la posibilidad de sorprenderse por el carácter continuamente transformador de la connotación del hombre y sus cotidianidades a partir de la intervención del mundo imaginal, la simbolia y el modo aún más específico del símbolo y su función proyectante de significación.

Todo ello enfocado a partir de la duplicidad de la confrontación y la reflexión; prefigurándose como un válido y necesario espacio para 'ver' fluir las operaciones simbólicas y sus maravillosas oportunidades para asumir la significación a manera de acercamiento textual. Duplicidad constante porque el símbolo en su función proyectante confronta el presente con sus posibles futuros para ofrecer la multiplicidad de elección y enriquecer posibles vías de interpretación.

Motivo por el cual las construcciones imaginales proveen al sujeto interpretante de la libertad para acercarse a los textos, sin ninguna otra constricción que la de la voluntad creadora ejercida por el libre arbitrio de la elección, el rechazo o la aceptación, pero siempre posibilitando el encuentro humano mediante la condición autentificadora de la simbolia o articulación del símbolo vivo que vincula el presentimiento y lo no- conocido. De esta forma lo inadvertido no requiere de espacios suntuosos de convergencia simbólica, sino que puede habitar espacios tan inmediatos para el hombre como la cotidianidad; dentro de las metáforas de la cotidianidad que reflexionan sobre

[140] La argumentación crítico-literaria está soportada por acercamientos-confrontación del enunciante creador consigo mismo y los espacios que le rodean. Recalcando que este enunciante creador estará representado por los elementos constituyentes del cuadrante ontosemiótico: autor, lector, texto, contexto. Donde confrontar significa interpelar bajo variables establecidas al *sujeto estético*. Porque de esta manera el texto asume también validez de enunciante creador al ser el centro de los procesos de metatextualización.

el hombre y ella misma para redefinir desde esos planos la cultura y su especificidad humano-simbólica.

En muchos casos la cultura y la reflexión definida bajo esta perspectiva aparecen como formas antagónicas, aun cuando la reflexión centrada en el hombre forma parte de la cultura, opone fuerzas a la cultura, desde donde derivan las contradicciones complementarias que van a regular las relaciones de significación y el consiguiente establecimiento de lógicas de sentido. Del mismo modo la reflexión centrada en el hombre funciona a manera de mecanismo de información y control sobre los grandes bloques objetivistas imperantes en la reflexión cultural, más allá del sujeto indagante y lo simbólico, pero siempre dentro de la preeminencia de las situaciones indagadas a manera de formas constitutivas de los abordajes interpretativos.

Siguiendo esta traza, es pertinente pensar sobre la eficacia del discurso metafórico en cuanto condición enunciativa del hombre y su fortaleza simbólica, como categoría inherente a él concretada en el símbolo y su función proyectante-consolidante de la perspectiva patémica que son conducidas por la cultura a través del lenguaje y sus diversas configuraciones imaginales; figuraciones imaginales manifestadas a nivel consciente o inconsciente sin confines ni limitaciones literarias. Por consiguiente, la cultura implica el inmenso manifestarse de los enmascaramientos del símbolo mediante una permanente resignificación de la fuerza originaria de la simbolia.

Así el hombre 'habita' un mundo de signos ambiguos devenidos en símbolos, donde habitar o ser habitante de ese universo simbólico está referido a quien detenta la significación, porque el mundo del hombre es ya el mundo de la cultura interiorizado y redefinido a partir de esa interiorización soportada por el mundo primordial que siempre se opone a la racionalidad cultural o forma de ocultación de la verdad primordial, ocultación de lo auténtico; la manifestación de la traición y la mentira.

De las evidencias anteriores, el yo primordial o mundo primordial configurante del yo sensibilizado constituye el punto de partida en aquella misma cultura que lo exilia y destierra por medio de las complejidades ideológicas, racionalistas-objetivistas, a manera de macroestructuras encubridoras a ser desenmascaradas a través de la simbolia, al redescubrir las huellas del mundo sensible desde el presente deformado hasta su reconversión en la pluridimensionalidad temporal de las operaciones simbólicas. Caso concreto lo que sucede con la historia, quien continúa siendo una meditación del pasado con la constitución de macroestructuras ideales; elemento

perfectamente desarticulable desde el Ser y las vinculaciones con su esencia –tal es el caso de lo patémico y lo erótico-.

Por esta razón la simbolia tiene su máxima influencia dentro de los espacios donde cabe la posibilidad de aludir a la conjunción o composición de un todo; a la figuración –recreación– de una totalidad. Siendo posible, dentro de ella, el hacer uso de metáforas o argumentos que van más allá de lo meramente conceptual en sus posibilidades de convivir con la fragmentación y sus consiguientes conjunciones argumentativas. Tal cual lo hacen los románticos –Schlegel, Novalis, Schelling– con la constructividad del símbolo a través del poder sintético de unir contrarios en su máxima expresión tensional de realidad y cosmicidad a manera de vector concreto que no se limita a un plano temporal, sino a la conjunción de estos a partir de la pluridimensionalidad.

Para tal efecto podemos evocar la relación de la vida imaginal con el Eros o punto de quiebre del estatismo sígnico para posibilitar el ingreso de la dinámica temporal con proyección futura. Imprimiéndose la imaginación simbólica a modo de transformación del individuo centrada en su propia constitución humana marcada por la conflictualidad característica del Ser. Conflictualidad a hacerse productiva con el orden simbólico, la tensión creativa del texto y la configuración del sentido. Todo ello consentido por la íntima circularidad de los espacios enunciativos que otorga una profunda complejidad a los sentidos devenidos en la argumentación.

Como se ha mostrado, la simbolia genera la capacidad de evocación imaginal del sujeto interpretante en función de las posibilidades para enhebrar múltiples hilos configurantes de la *creación polisémica* –infinita– que debe acompañar toda operación simbólica sostenida sobre verdaderas bases argumentativa. Así la simbolia rearticula imágenes-clave emblematizadas por el poder evocador y seductivo de las condiciones relevantes de la trama textual; para constituirse de esta forma en expediente teórico o antecedente argumental para engendrar múltiples interpretaciones.

La simbolia revela los 'armónicos' a hacerse perceptibles según los códigos de significación contenidos en el discurso, y quizá, éste sea el papel que cumplen las imágenes en el ámbito de la cotidianidad que indudablemente está cargada de una *valencia*[141] metafórica profundamente rica y significativa. Lo que acarrea como

[141] El uso del término *valencia metafórica* alude a la capacidad de combinación de elementos antagónicos para la conformación de universos simbólicos, que dentro de las construcciones imaginales es de fundamental precisión y constitución.

consecuencia o, más bien, naturalidad, la aplicación simbólica dentro de la vida del hombre y su manifestación a partir de estructuras enunciativas que contienen –definen– estatutos simbólicos claros, precisos y definidos dentro de la dinámica configurante de la historia de las ideas.

En medio de todo ello, la simbolia permite conjuntar el indefinible agregado de imaginativos sistemas míticos dentro de las estructuras enunciativas, para aguijonear certezas y crear nuevas posibilidades de idealizar contextos y realidades, al permitir por medio de diferentes agentes o instrumentos de creación, convergentes escenarios de conocimiento frente a la racionalidad o praxis redentora opuesta a la naturaleza metafórica del sujeto interpretante. Puesto que, hay expresiones estéticas nacidas bajo el propósito de praxis redentoras u operaciones salvíficas del hombre frente al mundo; donde la naturaleza simbólica asume los procesos de subjetivación a manera de fórmulas reflexivo-argumentativas.

PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN Y AGENTES IMAGINALES

> La literatura, al igual que las matemáticas es un lenguaje, y un lenguaje, de por sí, no representa verdad alguna, aunque pueda proporcionar los medios para expresar buen número de ellas.
> Northorp Frye. *Anatomía de la Crítica*.1991.

Los agentes imaginales son constituyentes del discurso metafórico capaz de desencadenar procesos de significación dentro de la recurrencia de emblemas figurativos, capaces de generar dinámicas acciones y reacciones de la conciencia semiótica implícita en los diálogos impulsores de propuestas de significación que no sean arrastradas a la simple racionalidad, o en su contraparte, a la exageración sin fundamento argumental, porque en ellas, el contenido argumental del agente imaginal pierde valor para desvanecerse con la noción de una indefinida semántica en medio de la configuración conceptual sostenida por una convencionalidad hipotética apegada a la comprobación objetiva-racionalista.

Con la anterior reflexión intento llamar la atención sobre la manifestación de la conciencia semiótica a modo de balance entre lo real y lo imaginal bajo los principios de las lógicas de sentido sugeridas por la dinámica textual, sin caer en las tentaciones de la 'objetividad' al negar todas aquellas relaciones de significación que contravengan sus reglas, principios y propósitos. Hecho que en la práctica académica o de la llamada lectura interpretativa hace estragos al procurar que el texto sea un simple reproductor de realidades, especie de museo donde se van depositando objetos testimoniales para dar cuenta de procesos específicamente racionalizados alrededor de realidades o tiempos históricos.

Al contrario de esta práctica, los agentes imaginales residen en la palabra y su diversificación mediante las comunicaciones sostenidas a través de ésta y la constante resistencia a convertirse en simple e inmovilizante constructo teórico, tal cual ocurre con la elaboración de proyectos de investigación; propuestas académicas que

generalmente olvidan los propósitos de la crítica literaria de asumir la resignificación o reescritura de los textos a través de la creación –ensayo lírico– para re-Asumir los planos enunciativos a modo de instancias constructivas de lógicas de sentido

Razón por la cual esta acotación está orientada hacia la palabra inmersa dentro del discurso metafórico para significar su *agencialidad*[142] simbólica, creativa e impelente de constante significación. Así cuando el agente imaginal se convierte en concepto opera su reducción a un esquema inmóvil, obstáculo de la creatividad argumental; obviamente, atenta contra la simbolia y su manifestación en las operaciones significantes. En síntesis, la simbolia rescata el agente imaginal de los estatutos crasamente teórico-intelectualísticos para incorporarlo a sus dimensiones de imagen dinámica, de discursos metafóricos que enriquecen, prolongan y sostienen los procesos de interpretación de un texto dado en un momento determinado.

Tal es el caso de la muerte y el amor en *Crónica de una muerte enunciada*, específicamente, con Santiago Nasar, porque entrañan su naturaleza metafórica mediante el vínculo originario con el de una imagen activa entre lo real y lo imaginal, para constituirse en *emblemas* transformadores del símbolo y su acepción creativa dentro de la trama textual de la novela. De este modo amor y muerte son metáforas irreductibles, incesantemente proliferantes; que al pasar del estado significante originario al de agente imaginal desencadena importantes desdoblamientos metafóricos como procesos evocadores de la reafirmación significante de la dinámica planteada por el texto, o por qué no decirlo, por la obra toda de este emblemático autor.

Indudablemente Gabriel García Márquez estructura su narrativa con base en una ambigüedad creadora de secretos multíplices a ser develados por el ejercicio de la simbolia, quien siempre alude o devela el anverso de la imagen referenciada, así no esté presente, ya que su manifestación ocurre por simple evocación, tal es el caso de la sombra en la literatura y su conversión en claroscuro[143] o al humo y su consiguiente evocación del fuego. Porque mediante la simbolia y sus relaciones-articulaciones de significación, los contrarios asumen una posición correlativa e inseparable donde sólo ella como proceso de abstracción- conjunción de la intención sensible o la develación

[142] Agencialidad simbólica para configurar retribuciones significantes sujetas a los procesos de interpretación a los que son sometidos los textos y su consiguiente constitución en lógicas de sentido, tan diversas como los principios de acercamiento argumentativo.

[143] En la literatura el claroscuro y las connotaciones de la luna en referencia a la luz del sol, la noche en sus predominios textuales conforman la fantasía cosmogónica del agente imaginal.

de las imágenes interiores, constituye la asignación de la referencialidad simbólica sin condicionamiento alguno.

Vista así, la simbolia dinamiza la ponderación de los agentes imaginales para que funcionen como elementos demarcativos de la significación dentro de las lógicas de sentido a establecerse según los propósitos del interpretante. En realidad, la dualidad de los opuestos es quien soporta las posibilidades de reconstrucción sígnica y quiebre de todo posible condicionamiento racionalista de la interpretación; así los opuestos constituyen la lectura del uno en el otro.

Por esta configuración teórica la metáfora o, el discurso metafórico, pertenecen al mundo de lo imaginal como mundo del lenguaje común, reflejo inmediato del campo experiencial cotidiano o referencia indispensable para significar lo imaginal en el carácter inmediato del hombre dentro de esa dimensión experiencial, residiendo allí el sentido iniciático de lo imaginario en la imagen consustanciada con el hombre, mucho antes que la imagen sea emblematizada por el mito, expresión estética, o cualquier derivación de ella a manera de imaginario sociocultural. Esto es, en todas las metamorfosis fundamentadas por la vitalidad de lo imaginal en su más pura esencialidad y alejadas de conceptualizaciones arbitrarias, hipótesis o simples teorizaciones de tendencia academicista.

Por lo que hago hincapié en lo imaginal y su estrecho vínculo con la experiencia inmediata del enunciante creador, de allí su relación constitutiva con los procesos de subjetivación y la construcción de lógicas de sentido. Pues siempre el resignificar está implícito en el símbolo traducido por la experiencia cotidiana, en cuya reconstrucción habita lo fragmentado, lo sincrético que conduce a la unicidad sígnica repleta de contenidos y referencias; la densidad imaginal opuesta a la abstracción conceptual.

Asímismo, los procesos argumentativos nunca deben empobrecer la masa imaginal que constituye los contenidos y referencialidades, porque los intentos siempre deben girar en torno al fondo imaginal de los textos a manera de experiencia simbólica atribuible a momentos determinados de la interpretación. De esta forma la legitimidad metafórica brota del hombre mismo y su esencia de intuir, inducir y producir relaciones de significación en cuanto experiencia imaginal. Por consiguiente, el comprender no

ubicado en el tiempo presente sino incitado por la transtemporalidad a modo de procedimiento de análisis contenido en: la intuición, elección y decisión argumental.

Con la noción de transtemporalidad intento asumir la interpretación más allá del presente narrativo o tiempo inmediato de la lectura para significar el proceso analítico en las tres fases fundamentales enunciadas en el párrafo anterior y definidas a continuación en función de la libertad creadora. E iniciar el aludido proceso con la intuición como operación semiótica preconfigurativa de las isotopías intervinientes dentro de las operaciones simbólicas a sucederse con la dinámica textual y orientación metodológica del enunciante, para de esta manera inventariar ejes temáticos que permitan lograr los objetivos propuestos.

Inventariadas las isotopías, pasamos a la fase de elección de todas aquellas que en su articulación simbólica permitan la concatenación referencial como base de la transversalización de los planos enunciativos del texto y sus consiguientes semiosis: referenciales, concatenantes, desencadenantes, emergentes, conclusivas; que van a permitir el establecimiento de las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido a través de la inducción argumentativa que posteriormente se transfigura en decisión argumental o materialización de la relación isotópica del texto derivado de la interpretación.

Ello lo podemos ilustrar al asumir el sueño –de una reiteración importante en la novela *Crónica de una muerte anunciada*– a modo de isotopía concatenante de rutas de interpretación, al ser asumido como fragmento de la existencia o metáfora que aproxima a la producción de otras imágenes para revelar la continuidad-contigüidad referencial; amalgama que permite al lector, el personaje y al autor mismo reapropiarse de su propio sueño, sentirlo suyo, revivirlo con una intensidad comparable a sus recuerdos, dejando así al sueño, en su posición concatenante, producir dialécticas simbólicas especificadas en la novela de García Márquez desde la premonición (anticipación, o prolepsis) y su funcionabilidad de agente imaginal.

Soportado por la concatenación isotópica señalada, el sueño constituye un agente imaginal al tender lazos comprensivos y comprensibles, pues todo proceso de interpretación conlleva a una reintroducción de los espacios de la significación a través de operaciones simbólicas que permiten re-Textualizar la comprensión de lo analizado a partir de determinadas formas de análisis, pero en todo caso, es un comprender dentro de nosotros mismos para luego proyectarlo hacia los otros,

donde quizá está resumido el acto de la escritura y sus afanes de comprender-situar el mundo a través de su cosmicidad simbólica.

Impelido por la relación isotópica a modo de estructurante de los procesos semióticos, *comprender* significa liberar la fuerza simbólica del texto y liberarse de los lastres de la realidad determinista para fundamentarse en la creación más allá de las restricciones de la ciencia y los fórceps conceptuales; una creación apuntalada con la potenciación imaginal de la materia significante. Sobre este entender, la comprensión sugiere realojar en lugares legítimos las posibilidades de significación; a las cuales accedemos a través del establecimiento de puntos comunes por medio del intercambio simbólico, reintroducirla en el contexto totalizante mediante la metaforización del agente imaginal para permitirle expresarse más allá del acontecimiento temporalmente circunscrito al acto de la interpretación.

Huelga apuntar que la comprensión siempre estará sostenida por la relación del texto con ocasionales intérpretes que establecen nexos, vínculos, conexiones simbólicas que los transforma en interlocutores válidos de la redefinición de los universos simbólicos. En todo caso, la metaforización del agente imaginal permite la constitución de un puente provisional, mediante el cual, se produce un intercambio de sentido que va enriqueciéndose a medida que transcurre la dinámica interpretativa, que basada en los agentes imaginales, posibilita una peculiaridad muy importante en este aspecto.

Al respecto es importante acotar que, aunque se derive de él, el agente imaginal precede a todo lenguaje, sin que ello signifique que para comunicar el agente imaginal podemos prescindir del lenguaje. Por lo que el agente imaginal sirve de puente hacia otras experiencias o proyecciones simbólico-culturales: fábulas, mitos, relatos, expresiones estéticas, testimonios existenciales, y otras tantas formas para simbolizar el mundo y sus cosmicidades. Siempre como materia maleable que nunca limita las redes de significación, al contrario, establece posibilidades para el intercambio de sentido.

De esta forma, por medio de la metáfora, la experiencia consigue hablar y allí su contigüidad con los procesos de subjetivación, dentro de los cuales, la operación simbólica está definida por la capacidad de entrelazar, relacionar, unir, conectar al agente imaginal con el *sujeto* para recomponer lo escindido, reinventando el orden simbólico a través de la mediación del orden real y el imaginal. Así la meta de la movilidad simbólica es el sujeto, punto de partida y destino, que indica el recorrido simbólico

hacia la transformación mediada por el intercambio de metáforas posibilitantes de las vinculaciones imaginales.

En consecuencia, el intercambio de metáforas posibilita las operaciones simbólicas dentro de los espacios enunciativos enmarcados en la patemia, que alejadas de la retórica aumentan la significación a partir de diversos planos enunciativos, desde lo cotidiano hasta la llamada ciencia ficticia o ciencia ficción. Pues revelan lo oculto en lo visible, lo que puede ilustrarse con la anamorfosis y sus desdoblamientos interpretativos múltiples alrededor de la percepción de una imagen contenida en los planos proyectivos de la significación

Con referencia a lo anterior podemos considerar la conformación de una anamorfosis prospectiva, pues el procedimiento perceptivo-analítico aparece diversificado para hacerse infinito en cada plano o superficie simbólica que detenta una suma de configuraciones sincréticas a homologarse dentro de la totalidad interpretante. De este modo hablamos de planos para la constitución de los agentes imaginales interactuantes en superficies complejas pertenecientes a órdenes de sentido diferentes, pero al mismo tiempo, convergentes.

Produciéndose con estas configuraciones una relación a través de la analogía y la transposición contenida en el discurso metafórico, a quien hacen prácticamente inagotable por medio de los agentes imaginales que intentan aprehender el sentido oculto; para hacer del discurso metafórico la manifestación basada en lo prospectivo que revela la configuración oculta a revelarse mediante los procesos de interpretación. E indudablemente el carácter prospectivo de la enunciación contiene el agente imaginal desde donde es posible visibilizar lo oculto.

Circunstancia en la que la vista frontal –plana– del acontecimiento es la vista de la máscara, del colectivo, de lo acostumbrado o conforme a revelarse a través de los agentes imaginales, quienes permiten desocultar, reconquistar la multiplicidad que revela las configuraciones ocultas o no, a la percepción inicial. Percepción inicial contenida en la mirada frontal u ocultante de la significación transversalizada, para de este modo estar frente a dos miradas: frontal –plana– y transversal –anamorfosis prospectiva– para develar la significación y consiguientes lógicas de sentido.

En síntesis, es mirar a través de los agentes imaginales las diversas operaciones semióticas a reconvenirse con la constitución de los enunciantes creadores, sujetos estéticos creadores de los discursos metafóricos y la aproximación imaginal concreta que permiten la transformación a través de la operacionalidad simbólica como horizonte global encarnado por toda dialéctica discursiva.

Capítulo IV

Realismo simbólico y construcciones imaginales

LO IMAGINAL Y LOS EJES TRANSVERSOS DE LA REALIDAD

> En realidad, lo que tenemos delante es una continuidad de la cual aislamos algunas partes, de la misma manera que percibimos un movimiento como una serie de puntos aislados, pero no le vemos, le suponemos.
>
> Frederick Nietzsche. *La gaya ciencia*. 1983.

Como podemos apreciar la realidad siempre ha sido tema de discusión y controversia en los diferentes ámbitos del conocimiento, más aún, desde la perspectiva estética cuando dentro de los escenarios enunciativos están homologadas realidad y ficción a manera de fronteras constantemente redefinidas, lo que hace de las acepciones analíticas un fértil campo para el deslinde y la argumentación a través de diferentes mecanismos de abordaje. Constituyéndose esa dialéctica en una larga cadena significante que indudablemente soporta la base de la creación e interpretación de los discursos estéticos en la historia de la humanidad.

Por esta razón la realidad siempre será la base estructurante de todo discurso y referencialidad, a partir de ella surgen las figuraciones simbólicas para crear la iconicidad proponente de formas de leer el mundo. Ya no se trata de establecer balances entre la realidad frente a la ficción para tabular expresiones artísticas como simplemente realistas, al intentar menoscabarlas desde el punto de vista de la imaginación, y especificar su acercamiento a partir del temido calco de la realidad a manera de amputación de lo simbólico; desechando el importante precepto: *la realidad nunca deja*

de ser realidad, sino más bien, trasmigra en diversas formas fundando *representaciones imaginales*.

Sobre esta argumentación las *representaciones imaginales* están soportadas por la transversalidad: realidad/ficción; dos estamentos profundamente ligados y consustanciados que no pueden separarse en ningún momento dentro de los procesos enunciativos. Ellos están encarnados al mundo de lo imaginal a través de la metáfora inherente a la subjetividad e interpretada dentro del mundo del lenguaje común y su analogía con el inmediato reflejo de la experiencia cotidiana. Siendo este reflejo inmediato de lo imaginal la base estructurante que consolida lo simbólico a medida que circula dentro de los procesos de significación o construcción de semiosis.

Al respecto es imprescindible destacar la vitalidad de lo imaginal frente a las meras transposiciones de lo simbólico a conceptos arbitrarios, hipótesis o teorizaciones de orden académico conducentes a satisfacer objetivos de grados académicos o publicación de trabajos e investigaciones. Por el contrario, insisto en lo imaginal dentro del orden de la experiencia inmediata o consustanciación de lo simbólico como forma de vida, o más bien, de intención para tratar de resignificar la experiencia del hombre a partir de su relación consigo mismo y la cotidianidad, la conjugación de la identidad-extrañeza derivada por la implosión de los acontecimientos en su reinvención simbólica.

De esta forma la reinvención simbólica redunda en lo imaginal para conjuntar la producción y generación de significación alrededor del símbolo a manera de vínculo entre el hombre, su esencia y la necesidad de manifestarse y vincularse a través de su cotidianidad como aproximación comprensiva tentativa. Pues si referimos de ese modo a la reinvención referencial, esa comprensión está sujeta a lo experimentado; así no estamos refiriendo a la simple imagen sino a la imagen cargada de emociones, sometida a un proceso de subjetivación, de apropiación sensible, que en la figuración del discurso estético tiene una puntual funcionabilidad.

Así mismo, la interpretación-aproximación circula sobre una movilidad creativa desde la conciencia cotidiana hacia la conciencia simbólica, e intenta reducir las aparentes fronteras de la realidad 'real' y la realidad transfigurada en materia significada que permita el punto de contacto o trasvase recíproco dentro de ambas realidades. No se trata de coartar la realidad figurada en el ámbito de las categorías del pensamiento sino hacerla lógica de sentido, puesto que, en ningún momento es plantear la descomposición de lo simbólico mediante unidades atomizadas, sino

restáurarlo, reinventarlo bajo las modalidades del discurso como interpretación de la esencia y naturaleza del hombre.

Resulta asimismo interesante la ejecutabilidad de los movimientos conversivos provenientes de la dinamicidad metafórica, quien provee el *continuum* de la significación al dejar al símbolo intacto en su naturaleza esencial, pero pone de relieve las modalidades estructurales que impregnan la complejidad significativa. Así es imposible agotar en una interpretación las innumerables modalidades estructurales del símbolo, que progresivamente dotan de articulación a las relaciones de significación y lógicas de sentido, atribuidas a través de la aproximación argumentativa que soporta los aspectosfundamentales de la vida simbólica del hombre y la consiguiente particularización de las temáticas enriquecidas dentro de ese proceso metafórico.

Obviamente estas temáticas simbólicas alimentan las constantes construcciones de sentido para la generación de interpretación a través de las diversas formas de leer las manifestaciones de naturaleza metafórica; contenidos diversificados por la expresabilidad del símbolo y su capacidad de suscitar imaginalmente las conexiones con las demás formas expresables constituidas y a constituirse alrededor de él. Por lo que la realidad imaginal no es la síntesis o resultado de algo ya-dado, ni tampoco la muestra de algo aun por expresarse, sino es perfilada como una condición autentificadora de la vida a través de la función simbólica traducida por el carácter prolífico de la vida imaginal.

Ocurriendo a un mismo plano enunciativo o representacional la naturaleza sensible- imaginal y los sujetos imaginales para establecer una doble referencialidad del símbolo que, ligado a la metáfora, forma parte del *continuum* generador de significación y acontecimiento propiciante[144] de la lectura metafórica de los contenidos simbólicos quienes, interaccionados, van a constituir el universo consolidado dentro de lo imaginal. En este sentido, estamos frente a las connotaciones de la fundación simbólica desde donde operan las transversalidades referenciales y las paridades oposicionales a manera de paradigmas de la relación posible para la construcción de representaciones imaginales.

Bajo estas referencias la realidad estructura la vida simbólica del hombre para que surja la realidad significada a través de la doble vertiente del símbolo: lo visible

[144] Acontecimiento propiciante a partir de las propuestas de Heidegger para involucrar al Ser y su vinculación con los procesos de ocultación-desocultación, que en el caso de las representaciones imaginales, tienen una profunda fuerza argumentativa, ya que el argumentar es históricamente intrínseco al acontecimiento propiciante.

y lo figurado, en las cuales ocurre o transcurre enunciativamente la transversalidad referencial que da origen a la realidad imaginada y sus formas expresables a través de la dinámica figurativa, donde la significación encarna el proceso de constante construcción referencial: en apariencia constituida, pero esencialmente constitutiva de lógicas de sentido a renovarse mediante mecanismos connotativos.

Atribuible a esta operacionalidad, el texto instituye en la fundación simbólica y el discurso, su mecanismo de connotación a través de la transversalidad referencial, quien no solo expresa un ornato o simple estructura estético-narrativa, sino genera procesos de significación atinentes a la configuración del símbolo como polisemia del objeto material convencionalizado por la sustitución de la idea abstracta y su trasmutación a una representación demasiado compleja sujeta a importantes y sostenidas metamorfosis significantes.

En cuanto a la polisemia, lo simbólico integra la dimensión devenida de cualquier objeto capaz de evocar la realidad imaginal no inmediatamente inherente a él, tal es el caso de la literatura y la fundación de mundos o universos posibles a través de manifestaciones potencialmente sensibles y sensibilizantes, o la figuración natural y esencial del mito por citar referencias de articulación frecuente sobre este aspecto. Además de todas aquellas donde lo simbólico no es reducido a simples señales o estímulos, sino referido en función a la potencialidad de evocar realidades físicas o espirituales que no le son consustanciales por naturaleza sino por atribución; tal es el caso de la ficción.

Notemos entonces que estamos frente a la generación de una referencialidad derivada de la atribución argumentativa que paulatinamente va consolidándose para conformar unidades sígnicas y de significación, tal cual ocurre con los imaginarios creados por los autores, específicamente, el de Gabriel García Márquez; hoy convertido una forma de leer y referir el mundo desde lo imaginal. O la presencia de lo imaginal en lo real como evidencia de la cohabitación de ambos aspectos dentro de los sistemas de representación, sea cual fuere su naturaleza, propósito o destino.

Consentido el hecho que la realidad estructura la vida simbólica del hombre, lo simbólico implica el complejo y contradictorio sistema de estructuración cultural que amplía las concepciones sobre representaciones imaginales y lo aquí referido desde las atribuciones del realismo simbólico, interpretado éste desde un entramado de referencias simbólicas y su aplicación en una realidad a la que trasciende por

interpretar la esencia misma de lo humano mediante la transfiguración del mundo percibido más allá de la exactitud racional y expresado a través de lo inexpresado.

Así el realismo simbólico genera un modo de pensar-interpretar opuesto a la razón, integrándola como categoría accesoria para la conformación de lógicas de sentido reveladoras de la ambigüedad de la verdad oculta o transpuesta más allá del discurso a través de la manifestación del símbolo creador frente a la actividad simbólica del hombre, diferenciada por la ocultación-revelación mediante la analogía consciente/inconsciente. De esta forma el símbolo revela y esconde: en su proceso de construcción referencial para convertirse en vehículo para el surgimiento de las realidades imaginales que cohabitan con los estamentos históricos de una civilización.

Todo esto nos dice lo importante de destacar los mecanismos de generación de las realidades imaginales en función del encubrimiento o fuente primigenia de los desplazamientos y las condensaciones conducentes a la sublimación de los referentes y su incorporación a la fundación simbólica. En este sentido, lo simbólico como base de las realidades imaginales está apuntalado por el encubrimiento de la significación para producir estremecimientos en el orden lingüístico-lexical y, de esta forma, generar condensaciones de significación a partir de la transversalidad referencial, para así concretarse en los contenidos sublimados que otorgan el equilibrio con la realidad real.

Además, la funcionabilidad de las representaciones imaginales radica en el complejo equilibrio expresivo del plano revelador con el plano ocultado[145] para liberar desde el encubrimiento toda la carga de significación contenida en él. Enfatizado por la capacidad de las interpretaciones imaginales para revelar a través de la ocultación los contenidos reprimidos con el originario arbitrio supresivo de los enfoques racionalistas de la realidad. Volcándose sobre los escenarios de la interpretación el subjetivema como proyecto existencial configurante del discurso y soporte de la textualización imaginal, en el cual concurren revelaciones directas

[145] Al aludir a esta combinatoria con respecto al realismo simbólico debo precisar la dinamia de la ocultación/revelación con respecto a los procesos enunciativos y su vinculación con la cotidianidad incorporada desde principios de lo extra-Ordinario. Hecho que hace posible la convencionalidad de éste con las isotopías sustentadoras de las historias textuales para el fundar simbólico alternativo a lo aparentemente percibido.

e indirectas para configurar junto al raciocinio otras formas argumentativas desde proyectos patemizados y esbozos formales de futuro.

Así las representaciones imaginales contienen esencialmente lo «aun no revelado» e implícito en la existencia estrechamente ligada con la capacidad de fundar universos simbólicos bajo la legitimación de lo vivido, la configuración siempre incipiente de la memoria, las rutas del recuerdo asediadas por los cambios y modificaciones de ruta para llegar al núcleo de la referencialidad. Siempre redescubriendo las posibilidades de significación de lo vivido y lo no acontecido en la realidad aparente pero planteado por las relaciones de significación imaginales, donde la posibilidad simbólica revela las posibilidades implícitas en la naturaleza subjetiva del hombre, donde la imaginación es el eterno guardián de su expectante creación y renovación de sujetos y referentes.

De por sí, no existe ninguna sustitución de la realidad como puede haberse planteado en alguna oportunidad, sino las representaciones imaginales constituyen la realidad, al ser posibilidad, espacio formal o proyecto para alojar una transformación dentro de sí mismas; invocando esa transformación el mayor universo simbólico consustanciado por la naturaleza del hombre dicotomizada por la materia significante y significada, dentro de la parte sensible y la parte ausente de cada signo interactuante en ese sistema creacional. Inquiriendo siempre según la posibilidad de figuración simbólica «auténtica», donde los rasgos de autenticidad penden de los ejes dinámicos responsables de la tensión significativa que soporta la trama discursiva y procura el equilibrio significante, en el cual, converjan todas las posibilidades de interpretación-reafirmación, sostenimiento y afianzamiento de la significación sugerida por el texto.

Todo esto certifica que dentro de la posibilidad imaginal habita la capacidad de transformar un signo precedente y transfigurarlo en secuencialidad metapoyética para agrupar símbolos anticipatorios y transformadores que conduzcan a la consolidación referencial a través del sujeto y sus consecuentes deseos de trascendencia. Tal es el caso de los discursos del arte, la poesía, y expresión mítica-religiosa; todos ellos, entretejidos de símbolos de prospección o formas anticipatorias de lo aun «no vivido» en una realidad concreta, sino planteado como posibilidad por el paralelismo de lo trascendente contenido dentro de su propia inmanencia. De esta forma las representaciones imaginales anticipan universos a ser habitados, destacan la posibilidad hacia proyectos de existencia que contienen las claves para interpretar desde otras latitudes de significación el curso de la humanidad.

Al unísono, anticipamos y planteamos posibilidades ciertas a través de lo aparentemente incierto, a partir de proyectos existenciales que demarcan los universos aun por recorrer anticipando el futuro del presente oscilante entre inmediatez y pasado. Ello no ocurre sólo a nivel del arte o de los enunciantes, sino abarca la cultura en su conjunto o totalidad simbólica representada por lo metapoyético y las propuestas de transformación de lo significado a manera de elementos vitalizadores de la cultura, la dinámica de la civilización y la de los sujetos. De este modo las representaciones imaginales son herederas de las formas eternas de lo humano y los espacios intemporales para reescribir sin las mortificantes ataduras del presente, o el pasado, o el futuro; sino en la pluridimensionalidad temporal donde no existen límites ni fronteras, sino las fronteras son puntos de encuentro para la circulación de la significación.

Gracias a esta determinación de las representaciones imaginales como espacios intemporales es posible conjuntar en un mismo discurso: presente, pasado y futuro sin estar atados estrictamente a una comprobación crasamente objetiva o apegada a la veracidad de un hecho o acontecimiento; porque estas representaciones no encuentran resolución en la interpretación, porque si así fuere, dejaría de simbolizar y de provocar transformaciones. De esta forma estamos en presencia de concesiones de sentido, a ser capaces de generar dinamismo y no perder la fuerza de la anticipación para perecer reabsorbidos por la realidad, reducidos a signos o testimonios agotados con lo ya vivido.

Todo esto confirma que la realidad es tan incierta que requiere de las representaciones imaginales para el otorgamiento de las certezas imprescindibles y su conversión en simbolia, a través de la cual, el realismo simbólico genera su propia materia significante: la realidad utilizable y maleable. He insisto con la utilización del término simbolia sobre la construcción del producto acabado mediante la interacción de los planos significados o planos simbólicos, siendo lo simbólico el proceso de acrecentamiento de las posibilidades de significación, de lo imaginal a modo de equivalencia de la imagen con sus sistemas referenciales, las iconicidades y las formas de percepción conducentes a la configuración de tan particulares representaciones imaginales.

Me sirvo de este contexto argumentativo para subrayar la simbolia como texto y, al realismo simbólico, el proceso discursivo para la remisión a otro significado

colateral al que exhibe de manera superficial y aparente a través de proyectos narrativos anticipantes, capaces de reabsorber la historia para reconfigurarla en la inagotable proyectualidad de la trascendencia inmanente. Aun mejor explicitado por la capacidad del hombre de anticiparse a las historias narradas para operar bajo ciclos de reconversión temática, catapultando los presentes hacia situaciones ya resueltas o acontecidas, pero que igualmente mantienen suspendido al lector-espectador por una trama sostenida por la pluralidad discursiva

Todo lo dicho hasta ahora explica por qué el desarrollo de la civilización está articulado alrededor del enriquecimiento simbólico, pues su estancamiento o carencia ocasionaría la muerte de esta; e igualmente constituirá la negación del progreso de la vida imaginativa del hombre a partir de los símbolos ductores o creadores de nuevas formas de significación a través del sujeto como símbolo viviente, para reafirmar la intrínseca tríada entre sujeto-enunciados-símbolos a manera de condición implícita en el devenir humano y los procesos simbólicos a razón de actos de la concienciación sígnica. Entendida esta concienciación sígnica, o quizá ontosemiótica, en función del autorreconocimiento del hombre impelido por la dialéctica simbólica e interiorización de las relaciones de significación creadas a través de ella.

Las evidencias anteriores indican que la constitución de lo simbólico queda mucho más allá de la simple estructura significante para diversificarse con las diversas búsquedas de la materia significada. Pudiéndose afirmar que la dialéctica simbólica logra consolidarse si el hombre puede o no constituirse como centro de dicha dialéctica, involucrándose dentro del colectivo a través de su individuación, sin ser esta individuación un aislamiento de la acción social, sino el punto de partida para el involucramiento, tal es el caso de la memoria, mundos íntimos-primordiales, campos experienciales y figuraciones patémicas que consustancian lo individual-colectivo en perfecta armonía representacional devenida posteriormente en acción social; condición *sine quanom* para la determinación-consolidación de las representaciones imaginales.

Dicho de otro modo, lo simbólico es el correspondiente individual dentro de lo social, sin las pretensiones de desplazamientos o sustituciones de algunas teorías y enfoques argumentales, puesto que el símbolo ductor o generador de significación encarna la realidad viva enlazada a una unidad de lo consciente e inconsciente, lo conocido y lo desconocido, en un plano más operativo que cognitivo, más práctico

que teórico. Así el símbolo permite la acción transformadora que prepara y anticipa relaciones de significación para su posterior conversión en lógicas de sentido. Obviamente, esta tipificación es generada al incidir sobre el símbolo como producto típicamente humano, ya que la simbolización no es cuestión exclusiva del lenguaje, esto es, de palabras o construcciones sintagmáticas; sino que los procesos humanos son esencialmente simbólicos.

De allí se desprende que el sistema conceptual-argumental de los enunciantes está definido a partir de las relaciones simbólico-metafóricas, o de la traducción de la realidad a través de la metaforización de las formas, que quizá, tiene su base en una gran *metáfora óntica* implícita en la tendencia a la argumentación desde el Ser. Significa entonces esta particularidad, la generación de competencias argumentales a partir de la dialéctica de un símbolo básico (generador-ductor) y la transversalidad referencial a generarse mediante los diversos mecanismos de análisis, miradas, enfoques, formas de leer el texto, posicionalidades enunciativas y todos aquellos recursos de interpretación a aplicar a una situación dada.

Muy buen ejemplo de ello, la obra narrativa de Gabriel García Márquez y sus diversas aproximaciones a la realidad a través de las representaciones imaginales, en las cuales destacan importantes símbolos básicos-ductores-generadores: la casa, memoria, muerte, soledad, nostalgia, entre otros; constituidos en universo simbólico que crea el equilibrio representacional e imaginal mediante el encubrimiento que permite el tránsito hacia la revelación de la significación pretendida, anunciada, anticipada. De esta forma el símbolo reestablece cualquier alteración del orden real a partir de la creación de lógicas causales sustentadas por compromisos imaginales que, bajo el otorgamiento de sentido y argumentabilidad a las historias narradas, las convierte en posibilidades de significación a concretarse con la relación tríadica de: sujeto-texto-contexto.

Enunciadas las anteriores premisas resulta factible afirmar que todas las manifestaciones estéticas pertenecen al universo del símbolo, al mismo tiempo, representan hábiles compromisos para el restablecimiento del equilibrio entre realidad y ficción; puesto que todas ellas revelan y ocultan al mismo tiempo, reafirman la presencia del hombre y su acción más profundamente humana materializada por la voluntad creativa materializada con las construcciones imaginales. Ya que estas permiten al hombre la posibilidad de transformarse hábilmente encubierto, brindarle

posibilidades de redefinición existencial proyectada por una realidad imaginal contenida en los límites y fronteras de la realidad que la genera. De esta forma con las representaciones imaginales son transpuestas las realidades intervinientes más allá del simple encubrimiento o el mero equilibrio alcanzado por dichas realidades.

Ciertamente las representaciones imaginales alteran, subvierten, reacomodan y redefinen los equilibrios alcanzados a medida que permiten la interacción simbólica al abrir nuevas posibilidades de interacción, crear tensiones simbólicas-discursivas para dinamizar el proceso representacional y diversificar las relaciones de significación. Siendo preciso reiterar que los equilibrios alcanzados forman parte de la argumentabilidad circunstancial lograda en un momento dado de la interpretación, quien, dependerá de disimiles factores; entre ellos, la circunstancialidad enunciativa y la relación dialógica.

De esta manera la lectura creativa dinamiza la interpretación desde las figuraciones de lo simbólico, establece paralelismos y transversalidades referenciales enriquecedoras de los espacios de significación acogidos por la posibilidad de transformación-redimensión constante de los universos significados como punto extremo de la configuración representacional de la acción discursiva. Puesto que ella contiene más dinámicas de las que podemos sospechar o intentar catalogar sobre una única perspectiva de análisis o enfoque determinista; así el símbolo no es solo el encubrimiento, ni lo simbólico un simple depósito de posibilidades, sino realidades efectivas interpuestas por la anticipación, prefiguración y proyectualidad de la acción humana y su capacidad de desear.

Dentro de estas lógicas argumentales conviene apuntar hacia los intentos de las sociedades por autorregular la ilimitada vida simbólica a través del determinismo objetivante, pero el símbolo como proyecto utópico liberador delinea otras formas de significación a partir de perspectivas de futuro. Siendo muy cautos, al mismo tiempo que precisos con esta denominación de futuro, al no estar simplemente referido a lo que vendrá, o a ser añorado. Sino al futuro a modo de reconversión del presente y el pasado para superar las ataduras que pueden producirse al trabajar con la realidad a manera de materia significante. Pues encarna el espacio de la conciencia simbólica para contener la verdadera historia del individuo y de la civilización a partir de símbolos vivos-ductores-generadores de significación.

Asumo entonces el futuro a manera de encuentro de posibilidades que permite a la historia reconfigurarse en acontecimiento cargado de novedad, oportunidad para

crear universos posibles a través de las transposiciones de la realidad; definitivamente, del realismo simbólico. Porque toda configuración de la realidad encubre un deseo devenido de la acción humana, de allí surge el símbolo referenciado como proyecto imaginativo para albergar la utopía liberadora-creadora, quien conlleva a la concienciación del individuo sobre sí mismo y su relación con la humanidad.

Porque la vitalidad del símbolo, por consiguiente, del realismo simbólico, radica en la resignificación de éste en materia significante, al configurarse siempre a razón de objeto vivo cargado de significado que halla en un momento determinado la expresión capaz de enunciar las relaciones de significación y lógicas de sentido, buscadas, esperadas o presentidas. Además, el símbolo tiene la capacidad de regenerarse, reinterpretarse con las representaciones imaginales en forma de proyectos posibles que desafían las limitantes de la realidad mediante la capacidad deseante del hombre y sus propósitos de significación más allá de ella. Así queda establecida una moderación imaginal entre los diversos agentes de la significación que sacan a la realidad de su inmovilidad objetiva y la trasmutan hacia otros planos significados.

Evidentemente la operacionalidad simbólica abre la posibilidad de supervivencia frente a las limitantes de la realidad cosificada por el estatismo circunstancial, fundándose una necesidad subjetiva para interrelacionarse con el cosmos de la naturaleza humana, que obviamente va a desencadenar en la posibilidad subjetiva de aprehender la realidad a través de una lógica de sentido manifestada desde lo imprevisible hacia lo concreto; dos subsistemas dialécticos que en el realismo simbólico tienen una función imprescindible al establecer el equilibrio de la realidad aparencial con la realidad imaginal. Cabe pensar entonces que el hombre se planta frente al símbolo a través de un acercamiento posible dentro de las posibilidades de convertirlo en concreción simbólica, por lo que pudiese surgir como necesidad subjetiva para posteriormente transfigurase a modo de proyecto posible y posibilitante.

Volvamos a examinar la estructuración de la cultura con base en las construcciones imaginales para referir la vinculación de la utopía con esa faceta dinámica del símbolo de cambiar la visión posible de la humanidad: de estática transfigurarla en dinámica; de estar anclada al pasado a manera de tragedia simbolizada por la muerte del padre y el castigo eterno, se tiende hacia el futuro con la búsqueda interminable de su realización y del hombre como su encarnamiento más sentido. Por esta configuración la aparente e inalterable realidad resulta confrontada por el enunciante que elige vivir como

un sujeto capaz de concretar la transformación de sí y del entorno en que actúa; afirmándose a modo de posibilidad de proyectar un futuro auténtico, representado por construcciones imaginales a manera de realidades anticipatorias y propuestas de lo absolutamente nuevo.

Irguiéndose este principio anticipatorio en posibilidad cierta al constituirse materia significante vinculada con la vivencia real del enunciante, con su mundo primordial e irreductible entronizado por la dialéctica de su modo de hacer y, el concreto padecer por las carencias y limitaciones impuestas por lo real. De esa materia significante va nutriéndose el proyecto implícito en las representaciones imaginales, las cuales no significan evasión, sino adherencia auténtica a lo real, figuración de lo real, la manifestación de lo real en su condición trasplantada. Dicho de otra manera, la construcción imaginal es la única vía para el enunciante rehacerse frente a las presiones de la realidad sentida y las mortificaciones de la adaptación, siendo la única vía para resignificarse auténticamente.

De análoga manera, las representaciones imaginales encarnan propuestas de la individualidad del enunciante para colectivizarse entre todos aquellos que encuentran en ellas la misma fuerza del proyecto utópico de quien lo ha producido originariamente. Constituyéndose por esta ruta la posibilidad para que las representaciones imaginales del poeta, lleguen a configurarse utopías liberadoras del colectivo a partir del encuentro de lo predispuesto imaginalmente y lo ya presente de forma objetiva, para permitir la dialéctica imaginal del mundo concreto y el representado a través de la subjetivación trascendental.

Al respecto es de vital importancia hacer hincapié con la subjetivación a razón de función trascedente e instauración de las realidades imaginales dentro del colectivo, trasvasando la utopía individual al grupo por medio de la representación de símbolos vivos y su correspondencia universal. Formulándose de esta forma las estructuras formales de lo imaginal, bajo la certeza de la configuración de los universales más allá de la simple alienación o carácter invariable dado dentro formas dogmáticas de conocimiento, tal es el caso de los mitos y su figuración en la institucionalidad religiosa con respecto a la sujeción de ésta a los discursos del poder.

Resulta imprescindible dejar referida la relevancia del lenguaje simbólico y su correspondencia con el discurso intersubjetivo, en la cual, se erigen los universales resignificados, tal cual sucede con la obra narrativa de Gabriel García Márquez.

Quien ha fundado a partir de un mito nodriza, el judeo-cristiano, todo un imaginario hoy universalizado a partir de las diversas relaciones de significación atribuidas y a ser atribuidas en la búsqueda de lógicas de sentido a través de diversas ópticas interpretativas. E indudablemente configuran utopías reveladoras, formas liberadoras a través de proyectos narrativos renovadores.

Ahondemos un poco más sobre la narrativa garciamarquiana y su vinculación con las posibilidades simbólicas a partir de la dicotomía abordable/inabordable, ya que lo referido a manera de inabordable constituye la estructura imaginal en su correspondencia con el orden natural para posicionarlo dentro de las temáticas abordadas a través de la memoria y la nostalgia; agentes dinámicos de la cadena significante soportados por la interpretación del realismo, advocado bajo su figuración simbólica estrechamente vinculada a la relación texto e intérprete, que es también paradójicamente la presencia de la unicidad y universalidad en las argumentaciones derivadas de esas relaciones de significación. Para crear de esta forma una hermenéutica estética[146] que denota particulares voluntades creadoras al hacer sentir la presencia del símbolo vivo en su potencialidad y diversificación de sentidos; la anteriormente referida *transversalidad referencial* que permitirá la aparición de la *fusión simbólica*; eje rector de toda interpretación.

Considerado así el tema, toda verdadera interpretación presenta una transversalidad referencial contemporáneamente universal, al mismo tiempo, autodeterminada por las propuestas del proyecto imaginal dentro de la indefinida naturaleza del texto, en función de los principios de: confrontación, equilibrio y convergencia característicos de la interpretación. Obviamente asumidos desde la notación de texto con base en una expresión de vida equilibrada a través de diferentes mecanismos de sostenimiento; entre ellos, los de estructura, estilo, configuración simbólica y potencialidad relacionante. Así la noción de texto queda conectada a la concreción del actuar y pensar cotidiano vinculado a la fraternización del hombre para su proyección solidaria con el mundo.

Ahora resulta patente que la constitución del texto y su deslinde interpretativo, faculta la cohabitación de la trascendencia generada entre los elementos circulantes dentro de las relaciones de significación y su manifestación en las fusiones simbólicas

[146] Esta alusión de una hermenéutica estética lleva implícitas las anteriores consideraciones de semiótica estética como umbral para la materialización de la semiótica imaginal propuesta desde mis consideraciones del realismo simbólico.

devenidas de la dialogicidad:texto/intérprete;transversalidad referencial/interpretación. De allí la intrincada red entretejida a partir de la determinación histórica de la interpretación con la conformación de la imagen conceptual de lo simbolizado por los textos; circunstancia que obliga a ser muy puntuales con respecto a la consideración histórica, al verse ésta detallada a través de: la contextual, la evocada y el momento de la interpretación; tres planos interpretativos que, si bien se conjuntan, también permiten comenzar a delinear las rutas interpretativas.

Lo anterior resulta vital para el caso de la realidad enfocada fuera de lo inamovible- objetivista y las posibilidades de resignificación de los discursos estéticos, asumido en este caso particular, en función de lo literario dentro de las múltiples opciones presentadas, para no usar el término infinitas posibilidades de crear universos simbólicos; pues toda conformación de universos simbólicos está soportada por la transversalidad referencial que ensancha los horizontes significados, conduciéndolos mucho más allá de la existencia histórica para producir acontecimientos que están conectados de manera no determinada con la existencia histórica misma.

Por lo que la fusión simbólica implica la posibilidad de sobresalir más allá del determinismo histórico, configurarse en la cohabitación del texto fortalecido por las relaciones de significación que forjan los procesos significantes en posibilidades textuales propias del acto interpretativo, bajo la dialéctica de los desdoblamientos de los sujetos enunciantes, del texto mismo y la contextualidad. De esta forma la fusión simbólica cohesiona las miradas alrededor del texto a demarcar interpretativamente, nunca a marcar definitoriamente, pues la aludida fusión siempre ofrecerá caminos alternativos para diversificar esas miradas sobre el texto.

En algún momento he llamado a una de estas posibilidades textuales, ensayo lírico[147], para significar la hibridez creativa del sujeto-texto y la conversión de la integralidad enunciativa que desborda hacia la patemia contenida dentro del orden simbólico; para fundamentar así la voluntad estética surgida como forma reflexiva-simbólica de significar desde el sujeto y sus desdoblamientos en discurso estético.

[147] Esta noción de ensayo lírico la he planteado con el artículo "el ensayo lírico como experiencia estética-hermenéutica" publicado por la *Revista letras*, N° 69 de la Universidad de Costa Rica, en el cual aduzco que: "la hibridez creativa conjunta disímiles nociones de verdad fluctuantes de la racionalidad y la patemia, o a mejor decir, el sujeto en la integralidad de su ser y la facultad de expresar sus percepciones de la realidad a partir del discurso literario. Donde las formas de estructuración estética son desbordadas por el orden simbólico e, indistintamente, desde la narrativa, la lírica o el ensayo mismo se puede articular fundamentaciones para explicar la posición estética de los autores frente a cualquier escuela, modalidad o expresión literaria; aún más, convierte sus textos estéticos en formas reflexivas-simbólicas para pensar desde el sujeto y su confluencia en discurso literario e, indudablemente crear una perspectiva hermenéutica".

Esto es, la conversión de formas de reflexión estética bajo la perspectiva hermenéutica o actos de situar lo comprendido de cada autor, texto o contexto en posibilidades potencialmente significadas por diversos planos; bien sea en el plano esencial y constitutivo de la historicidad del hombre, al formar parte de la continuidad, o los planos de la diferenciación, subversión e imprevisibilidades de las construcciones imaginales.

Indudablemente dentro del correlato de estos planos queda fundada la fusión simbólica y, sobre la posibilidad de esa fusión, surgen los soportes de la interpretación para establecer puentes interlocutivos entre texto e intérprete, corroborándose de esta forma que todo simbolismo es realismo y viceversa, dada la intrínseca relación del simbolismo con la iconicidad en la conformación del sincretismo significante y el paralelo establecimiento de la analogía significada en cuanto a diversidad y divergencia textual. Amparados por estos razonamientos es pertinente plantear las modificaciones de las relaciones simbólicas a manifestarse entre los textos antecedentes y su consiguiente derivación en consecuentes argumentaciones que plantean, complementan y hasta suplantan las relaciones de significación a partir de la polisemia.

LA REALIDAD, LA RECURRENCIA DE LO SIGNIFICADO

> Es realidad todo y sólo aquello que actúa sobre las demás cosas o sobre sí mismo en virtud formalmente de las notas que posee.
> Xavier Zubiri. *Sobre la esencia.* 1985.

Ahora bien, partamos de la siguiente premisa: *la realidad no existe hasta que no es interpretada*, para destacar que las nociones de realidad están sujetas a procesos interpretativos que no buscan ni una conclusión ni un fin, sino la modalidad para el encuentro a través del cual el texto mantiene un constructo dialógico. Por lo que nos encontramos frente a *agotamientos circunstanciales* del texto e inamovilidad de la realidad cuando el intérprete ha logrado su cometido argumental de reducir el texto a una mera unidad de análisis. De este modo, el intérprete aprehende el texto al posicionarse en él a través de una posibilidad específica de interpretación, para hacer evidente el principio hermenéutico implícito en todo proceso interpretativo soportado por la textualización del sujeto-intérprete y la subjetivación- analogización del texto interpretado.

Al ser textualizada, la realidad configura las especificidades dentro de las facultades predictivas del texto y las posibilidades imaginales de los intérpretes e interpretantes, para concurrir a este plano las fusiones simbólicas que generan las causalidades textuales estructurantes de las relaciones de significación y lógicas de sentido a construirse con la dialéctica argumentativa. De hecho, de las fusiones simbólicas depende el potencial dialogante de las construcciones imaginales para apuntar hacia la multiplicidad interpretativa, a las posibilidades de interpretación, cuya riqueza de significados está desplegado por las formas cambiantes de la argumentación derivadas del acto hermenéutico para desestimar las posiciones sobre la 'interpretación única' que pudiera proponerse en un momento dado del abordaje de cualquier texto.

Alrededor de todo este bagaje argumentativo, lo simbólico libera al texto del simple orden convencional y pragmático para postular desde las construcciones imaginales, lo ignoto a partir del planteamiento de los planos significados de manera indeterminada e inaprensible. Siendo prudente observar que lo simbólico no apunta

hacia una imagen determinada, sino a la construcción de planos significados. Así toda interpretación apunta hacia una totalidad, vinculándose el símbolo a la parte que conduce a esa totalidad; pero el símbolo no está ubicado dentro de un proceso común de significación puesto que apela a la alusión; o sea a la implicación en el sentido cuando se habla de opuestos correlativos, paridades oposicionales o antagonías complementarias; en todo caso, las representaciones imaginales asumidas como complementariedad no de la realidad aparente, sino la médula de la realidad imaginal.

La alusión de totalidad o todo simbólico está sustentada por las infinidades progresivas de formación referencial; tal cual lo alude etimológicamente el término símbolo, proveniente de *syn-báll*: 'reunir, lanzar juntos'. De allí que el todo apunta hacia una totalidad potencialmente conformada por oposiciones dirimentes del conocimiento crasamente conceptual de la exclusión recíproca de elementos, para manifestarse plenamente en las representaciones simbólicas, quienes abrazan los opuestos y su progresión dentro de las cuales pudiese limitarse la vida del intelecto, pero nunca detenerse con las construcciones imaginales diversificadas en su máxima acepción; así dentro de estas construcciones convergen indefectiblemente los opuestos que en otras condiciones enunciativas se anularían mutuamente.

De esta forma las construcciones imaginales establecen una sistematización en el orden de generación de la tensión entre opuestos, lo que podemos referir a manera de mantenimiento de la operación simbólica, sustentada ésta fundamentalmente por manifestaciones de *contradicciones consensuadas* o *discordia homologante,* condición indispensable para la constitución de lo imaginal. Así las construcciones imaginales desbordan las simples clasificaciones de estructuras simbólicas dentro de la convencionalidad significante del símbolo en su común acepción, para establecerse en cuanto *junción* que significa más allá de cualquier argumento razonable ofrecido por el intelecto dentro de las linealidades de la interpretación.

Ante tales circunstancias y en aras de contribuir a la especificidad de las construcciones imaginales he postulado el término *simbolia*[148] para destacar la intencionalidad interpretativa que el enunciante asume frente a la figuración

[148] Además de lo expresado hasta este momento sobre el término simbolia, ontosemióticamente, todo término genera su contrario para encontrar la valencia significante a través de la antagonía complementaria. Aún más, desde el realismo simbólico queda la posibilidad de converger en la dinamia enunciativa como arquetipos intercambiables.

simbólica[149]; los órdenes causales establecidos por el enunciante en la demarcación simbólica a constituirse mediante las transversalidades referenciales y las fusiones ya explicitadas. Todo ello asumido a partir de la caracterización de la asimbolia a modo de incapacidad para comprender los símbolos y su consiguiente reconocimiento e interpretación. Por lo que *simbolia* traduce la capacidad interpretativa del enunciante frente a cualquier acontecimiento o propuesta sígnica, tal es el caso del arte, específicamente la literatura. Destáquese entonces esta *simbolia* a razón de operación semiótica y posicionamiento hermenéutico para situar lo comprendido desde diversas posibilidades de interpretación de manera abierta y problemática.

Argumentado desde la *simbolia*, el símbolo se hace forma contradictoria que halla con las construcciones imaginales los escenarios para las contradicciones convenidas (*contradicciones consensuadas* o *discordia homologante*), en las cuales no estamos en la simple duplicación del significado y significante, sino con la superposición de los planos significados para diversificar las alternativas de significación. Conduciendo la simbolia hacia lo emblemático; al emblema a modo de plano significado y constituido, ya que reviste la materialización de la fusión entre diálogo interpretativo y texto en profunda contingencia simbólica, lleva las visiones arquetípicas mucho más allá de las imposturas ideológicas e íntimamente vinculadas con el orden patémico de los anunciantes.

[149] La figuración simbólica es inherente al acontecimiento interpretable que, en su condición comunicativa, conlleva siempre hacia un elemento relacional para situar lo representado dentro de marcos indagables y comprensibles por parte del enunciante. De por sí, la figuración simbólica es constituyente natural y originaria de todo texto/discurso, puesto que está encarnada por la acción humana. Donde es importante destacar que la *simbolia* implica la conciencia interpretante e interpretable surgida mediante los procesos interpretativos potenciados por la voluntad creadora de los intervinientes en dicho proceso.

SIMBOLIA, CONCIENCIA SIMBÓLICA Y COMUNIDAD INTERPRETANTE

> Conocer es un modo como se despliega y es apropiada la verdad. A la conservación de la verdad la llamaremos saber; pero no todo saber se origina del conocer; y precisamente no todo conocer es conocimiento científico. Conocer es un *modo*. La verdad es la patencia del ente mismo.
>
> Martín Heidegger.
> *Schelling y la libertad humana*. 1985.

La transversalidad referencial posibilita la figuración del significado diversificado e, implica la interpretación de un ejercicio hermenéutico que involucra el forjamiento de la conciencia simbólica, constitutiva de la conciencia del intérprete y su decisión argumentativa refrendada en los planos significados de un texto. Siendo estos planos el acto mismo de propuestas interpretativas representadas por la pluralidad de voces y escuchas a través de las instancias argumentales parciales, quienes conforman la interpretación ideal, la que remite a otras interpretaciones; destacándose la conciencia simbólica dentro de las comunidades interpretantes a manera de especularidad generadora de significación y relaciones de sentido; al otorgar movilidad representacional a través de los procesos de subjetivación/textualización.

Esta movilidad representacional permite al intérprete reconocerse en el texto mediante la consolidación de la construcción simbólica, al establecer sentidos de pertenencia entre ellos para posibilitar una hermenéutica que reconduce el texto hacia sí mismo mediante la interpretación simbólica, capaz de abrirlo a referencias infinitas, puesto que a partir de un significado posible podemos remitir a cualquier otro significado desde la naturalidad concebida por los ejes textuales. Ejes de construcción referencial, que en una interpretación de la obra de Gabriel García Márquez es de fundamental importancia para definir los actos de la operación simbólica

enraizada dentro de la historia individual-colectiva a manera de especificidad de las circunstancialidades enunciativas generadoras de las causalidades textuales.

Del mismo modo esta operacionalidad simbólica destaca el *enraizamiento imaginal* como conjunción que posibilita el desborde interpretativo de las circunstancialidades enunciativas del texto, al permitir la incorporación de otras instancias sígnicas que abren en éste todas sus posibilidades de significación, evitan así la reducción a significados únicos, totalizadores o, a las siempre acechantes elucubraciones. Todo ello determinado por los recursos inherentes a las construcciones imaginales para juntar, aunar circunstancialidades históricamente determinadas o definidas y su trasvasamiento a la estructura textual o, lugar de la creación de operaciones abiertas e inacabables, en torno a la totalidad de significados que nunca llegan a extinguir su potencialidad simbólica.

De esta manera puntualizar que esta operación simbólica dentro de la comunidad interpretante, soporta los significados emergentes que subvierten los estereotipos de los discursos del poder, anunciados, en nuestro caso concreto a través de la literatura, donde los sentidos inaprensibles para los cánones establecidos por la racionalidad y sus intentos por explicar objetivamente la realidad aparente desafían las lógicas argumentativas. En tal sentido, si consideramos formas liberadas de esta racionalidad dentro de los principios de la argumentabilidad, surgirán paralelismos interpretativos con respecto a la funcionabilidad específicamente ideológica y permitir de esta forma la visibilización del intérprete mucho más allá de las intenciones de abarcar al texto en su totalidad.

Desde esta propuesta de las construcciones imaginales, la operación simbólica está asumida a partir del movimiento de la historia[150] y sus capacidades ideológicas limitantes, para luego descubrir sus máximas potencialidades con la remisión a otros significados posibles que, mediante procesos de subjetivación, adquieren dimensiones argumentativas determinantes para decantar las lógicas de sentido, tanto textuales, como contextuales. Entendiéndose de esta manera las construcciones imaginales no sólo a manera de expresión artística o voluntad creadora, sino instrumento

[150] Recordemos con Heidegger que: "La historia no es ya lo pasado, lo que se ha dejado tras de sí y lo que se ha depuesto, sino es la forma constante del devenir del espíritu mismo" (*Schelling y la libertad humana*. 1996. Caracas, Monte Ávila Editores).

hermenéutico para posicionar lo comprendido en torno a la diversificación de la historia desde lo humano, a través de los significados posibles.

Vale destacar el rol de la comunidad interpretante en el establecimiento de relaciones de significación mediante el intercambio de sentidos alcanzados, al permitir que el texto se haga inteligible a partir del develamiento de sus metáforas y congéneres para proporcionar el diálogo y la apelación entre infinitos intérpretes, quienes constituirán la *conciencia simbólica* en su capacidad para retornar a la condición de experiencia inabarcable, la cual, siempre será la responsable de la regeneración interpretativa del texto. Además, esta regeneración sostiene la pluralidad de direcciones que en su conjunto configuran la operación simbólica; es decir, la posibilidad de significar más allá de lo preciso e inconfundible a través de la transversalidad referencial y, en torno a la acción semiótica, tras la búsqueda de la consolidación de la materia significada.

Teniendo en cuenta los planteamientos de conciencia simbólica dentro de la comunidad de interpretantes, es prudente recurrir a la caracterización de *semiosis simbólica* para significar la construcción de sentido y significación alrededor de lo desconocido, inaprensible, irreductible, ante el "nada definido", para postular formulaciones posibles sobre lo desconocido o figurado más allá del texto, para posteriormente reconocer y validar su existencia a partir de la argumentación simbólica profundamente productiva. De esta forma surgen los planos significados para conformar posibilidades argumentativas, que en su interrelación confieren valor semiótico y simbólico a la conciencia del intérprete al momento de abordar el texto.

De allí que en las construcciones imaginales la conciencia del intérprete puede verificarse entre los valores semióticos y simbólicos inferidos por los planos conscientes e inconscientes de los sujetos enunciantes, al mismo momento, cohabitantes con la construcción sígnica sostenida por el embrague: texto-intérpretes-contextos. En el cual los planos significados están establecidos dentro de un consenso cultural determinado por ciertos sectores socio-ideológicos, esto es, por códigos preponderantes e imperantes. Al mismo tiempo con los mecanismos subversores del símbolo dentro de las convencionalidades regional-universales de los códigos mismos.

De igual modo dentro de las construcciones imaginales y, en función de la cohabitación de elementos dentro de la estructuración de mecanismos de la significación, hay que referir la vinculación simbólica del cosmos objetivo y el subjetivo, hacia los

que necesariamente apunta toda significación. Cosmos que, con la literatura, y el arte en general, alcanzan la mayor carga representativa del discurso metafórico llevado hacia extremas consecuencias de inagotable producción simbólica; constituyéndose las construcciones imaginales en instrumento indefectible de lo humano que apela a la trasgresión de cada significado respecto a cada significante.

Asimismo, la semiótica más allá de simple perspectiva metodológica, infiere una práctica hermenéutica para convertirse en indefinible dentro de la operatividad concreta del símbolo contrapuesto al lenguaje común, pero sin obviar la esencia de la acción humana contenida por la cotidianidad o los usos particulares de los ejercicios académicos. Tal es el caso de las construcciones imaginales como constante germen en gestación del centro mismo de la significación e, intentos hermenéuticos de posicionar la referencialidad a partir de la sintetización de los contrarios, que el pensamiento instrumental-argumental divide en realidad y experiencia interior; cuando ambas categorías son parte consustancial del texto y, por consiguiente, del intérprete.

A través de la incorporación de la sintetización dentro de la operación simbólica de las construcciones imaginales, surge el paralelismo semiótico entre un pensamiento compensatorio frente al regulatorio de la lógica que, para efectos de puntualización, podemos referir a manera de real para ubicarla en función del acontecimiento producido y a ser resignificado por los espacios de lo imaginal; obviamente a convertirse en narrado, o a más decir, textualizado. Ubicándose lo imaginal como punto intermedio del acontecimiento generador de la textualidad y la actividad resignificante inherente a la operación simbólica implícita en las construcciones imaginales.

Por su parte, la operación simbólica sostenida por los extremos de la construcción de lo imaginal y las diversas operaciones interpretativas, genera una comprensión diversificada dentro de la práctica hermenéutica al apresar la significación en el remontar del acontecimiento que la produce y, paralelamente, destacar los ejes de acción simbólica que él produce bajo los mecanismos de la resignificación. E indudablemente ello conlleva a una operación hermenéutica representada por la transversalidad referencial y fusión simbólica a modo de implicaciones, repercusiones e ilimitaciones en la recomposición de la significación a través de las instancias argumentales parciales

que, dentro de los procesos de interpretación, relanzan incansablemente la práctica hermenéutica.

Dentro de esta práctica hermenéutica la transversalidad referencial y la fusión simbólica perfilan las junciones representacionales –simbolias– para amalgamar afines y opuestos en representaciones emblemáticas sustentadas por la polisemia del símbolo.

Queriendo referir estas representaciones emblemáticas dentro de la literatura o, cualquier producción discursiva, a todas aquellas significaciones constituidas que evitan la dispersión de la polisemia, igualmente, superan las adjetivaciones estrictamente regionales, para presuponer desde los planos de la realidad imaginal, que en la obra de Gabriel García Márquez es profundamente evidente, por ejemplo, con el caso de Macondo y todas las figuraciones concebidas alrededor de este término.

Al orden de la simbolia podemos adicionar la fuerza de la imagen constituida mediante la amalgama creadora frente al concepto crasamente argumental, a partir de la fusión simbólica como producto de la transversalidad referencial generada en el libre juego de la interpretación estética; de igual modo, productora de esta transversalidad referencial al permitir las relaciones textuales, metatextuales y contextuales. De esta manera la práctica hermenéutica nunca podrá ser exacta ni definitiva; menos aun con la asunción de fusión simbólica y su convergencia dentro de la infinita connotación del texto, connotación apuntalada por la conciencia simbólica y todas sus posibilidades de constitución.

Todo lo dicho hasta ahora explica por qué la voluntad creadora[151] pasa a formar parte del símbolo vivo-ductor-generador de significación renovada, donde la simbolia expresa la tensión/distensión creativa para la figuración de la significación a manera de *encarnamiento* vivo de un fenómeno prolongado y fecundo a lo largo de toda la historia de la cultura. Así la simbolia se transfigura en elemento de síntesis para el encarnamiento de la significación a potenciarse mediante las diversas tensiones creativas a establecerse con los planos significados de los intérpretes, textos y contextos, o la determinación del cauce o encauzamiento simbólico al anticipar interpretaciones, tensar otras, encubrir propósitos; expresar lo no-expresado como constructos espléndidos para constituir universos lingüísticos, místicos, artísticos

[151] En cuanto a la voluntad creadora es preciso destacar el elemento vinculante y amalgamador producido por los enunciantes-intérpretes en torno al texto. Voluntad que posibilita la incursión de las relaciones empáticas para el establecimiento de los acuerdos argumentales y la consiguiente configuración de la simbolia.

y hasta científicos, que restituyan el mundo natural del cual intentan desterrar al hombre los racionalismos.

Reconocido el hombre dentro de su dimensión simbólica y su capacidad para recomponer la naturaleza esencial, surgen los mundos primordiales antes que la cultura y sus intentos por convertirlos en explicitaciones donde el hombre es desentrañado de la multidimensionalidad significante. Haciendo la consabida aclaratoria que en esta dimensión simbólica el símbolo íntimo y el símbolo colectivo mantienen un vínculo creador, siempre correspondido con la edificación de una cultura; al formar parte de las relaciones de significación y lógicas de sentido que la cultura necesita para reafirmarse alrededor del hombre y sus circunstancialidades.

Entonces dentro de la cultura a manera de organismo histórico, están las isotopías disgregantes o propiciantes de tensión para que a través de la junción de los contrarios, surjan solapados los agentes dinámicos e inexplícitos del individuo que cargarán de significados a esa cultura para contenerlos en el curso del tiempo y, en función de las pluridimensionalidades indeterminables a primera vista, pero conectadas con variables profundamente simbólicas. Variables conformantes de la simbolia quien, a su vez, refiere a las tensiones significantes de los espacios referenciales cohabitantes en la cultura para tender puentes entre lo íntimo y lo público; puentes-evidencia para delinear el transito simbólico encauzado dentro de las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido.

Así pues, la simbolia representa la transfiguración referencial hecha postulación argumentativa de los discursos estéticos como ángulo interpretante desde donde es ejecutada la lectura; que en diversos textos he propuesto, bien sea en función del intérprete –autor- lector, el texto o los contextos, para puntualizar las circunstancias enunciativas a manera de puntos de abordaje textual. Pues allí está expresada la totalidad comprensiva de la acción humana presupuesta por medio de la concreción de las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido, tanto individual como colectivo, o en el correlato de ambas.

De acuerdo con estos razonamientos, la simbolia al igual que la cultura se nutre de las contradicciones, radica allí su carácter dinámico, de totalidad abierta en constante redimensión; modificándose continuamente durante su interacción con las instancias argumentales parciales de los interpretantes derivadas por el constante intercambio de las paridades oposicionales que ocupan antagonías complementarias dentro de la

estructura de la significación; a la vez, organizan ilimitadamente los vínculos dialógicos de las instancias parciales de la operación simbólica. Concebidos los vínculos dialógicos a modo de sostenimiento del nexo entre: interpretantes, texto y contextos; a la par de la preservación de la autonomía de los planos dialogantes dentro de los mecanismos de la interpretación en una operación de mutuo condicionamiento.

Cabe agregar que la simbolia hace comprender el sentido cultural de la literatura y su operatividad transdiscursiva, dirimida por la construcción imaginal como órgano lógico- operativo de la composición dialógica de las instancias parciales de la argumentación en que se descomponen los planos significantes de un texto; entonces la simbolia funge a manera de soldadura o composición del sujeto enunciante y los escenarios enunciativos constituidos a su alrededor, condensados dentro de la cultura a manera de lucha por integrar al individuo a través de la relación opositiva de la realidad objetiva y la realidad subjetivada. Configurándose de esta manera el sujeto cultural que conserva su autonomía e independencia al convertirse en proponente de isotopías que contribuyen con el mantenimiento de la cultura a partir de la fuerza de la memoria, sus valores íntimos y la transformación crítica de los mismos.

Muestra más que evidente de la relación constante de las variables determinantes del cosmos humano al ser asumidas en su globalidad y, a partir de los procesos de subjetivación, para posibilitar el encuentro con la universalidad patemizada. Implicándose de esta forma las construcciones imaginales con las estructuras enunciativas mediante las cuales está expresada la imaginación, la fantasía o los bemoles de lo surrealista como formas compensatorias de lo acontecido, a través de lo reconfigurado textualmente. Por lo que las construcciones imaginales no son el sujeto sino su complemento simbólico, puesto que la polisemia no se manifiesta de manera desbordada en relaciones equívocas de identidad, sino contenida en su labor productiva a través de una relación de circularidad de la operación simbólica.

Significa entonces que las construcciones imaginales son el punto de encuentro donde las isotopías convergen y divergen recíprocamente dentro de una comunidad interpretante, sea cual sea la dirección que escojamos en las operaciones simbólicas; entonces la simbolia es producto de la actividad creadora, refiriéndose a ésta de manera inagotable a través de los sentidos opuestos y complementarios, estableciéndose una temporalidad productiva a través de dos sentidos opuestos y complementarios. Desde esta perspectiva, la simbolia tiene una temporalidad mediante aproximaciones

imaginales que fluctúan dentro los predios interpretativos-argumentales, para representar el estatuto dinámico que permite desbordar lo estrictamente lingüístico o el representamen de una naturaleza estática perteneciente al simple artificio de la figuración y no a la naturaleza imaginal del hombre.

Bajo este supuesto, la naturaleza de la simbolia debe ser establecida con las isotopías textuales y las operaciones simbólicas, como el proceso sintetizador de la significación resultante de la compleja e inagotable actividad imaginal convenida por la creatividad del hombre. Además, dinamizada a partir de la transversalidad referencial y fusión simbólica de las isotopías interactuantes dentro de los contenidos textuales en función de las perspectivas enunciativas de los intérpretes y las causalidades responsables de establecer la dinámica discursiva.

En definitiva, la simbolia es una representación instantánea y fulgurante que emerge de los procesos de subjetivación-patemización entronizados en la referencialidad para conservar su naturaleza, que es la misma del hombre transfigurada en operación simbólica.

EL TEXTO Y LAS FUNDACIONES SIMBÓLICAS (IMAGINALES)

> El símbolo designa la inadecuación del dato de la conciencia al ser que simboliza, una conciencia necesitada y hambrienta del ser que le falta, del ser que se anuncia en la precisión misma con la cual es vivida su ausencia, un poder que presiente el acto.
>
> Emmanuel Lévinas.
> *Totalidad e infinito*. 1997.

Comencemos considerando el texto como un agente de la simbolia a partir del siguiente planteamiento: *ante todo, el simbolismo es realismo, puesto que: la simbolia es la trasmigración de la realidad a los planos significados*. De esta forma esgrimo el símbolo y la iconicidad a razón de entrecruzamiento productor de emblematizaciones[152] de la realidad sentida e intuida, la cual textualiza el entramado de las referencias simbólicas; así la realidad estructura las bases para que surja la vida imaginal significada. En este aspecto, la interpretación sitúa el texto dentro de contextualizaciones devenidas de las operaciones simbólicas como formas de situar lo comprendido.

Así la re-Textualización está ceñida a la simbolia y sus complejos procesos argumentativos, obviamente a través del símbolo y sus desdoblamientos o formas expresivas contenidas por la metaforización, los mitos, los rituales. Asumido en esta dirección argumentativa, el símbolo pasa a ser contenido textual, al mismo tiempo que el texto queda emblematizado por medio de lo simbólico; fundamentándose en la operatividad atribuida a la simbolia o conciencia semiótica-simbólica, puesto que siempre surgirá la remisión a planos significados distintos y, muchas veces, contrarios al expresado por el texto.

Porque dentro de lo simbólico opera la metatextualidad donde el símbolo pasa a ser materia significante e induce a la interpretación, que en la mayoría de los casos,

[152] La emblematización representa el proceso constante de producción de planos significantes que siempre van a permitir la generación de recursos de interpretación, puesto que nunca dejan de significar, aun cuando exista una intención de anclar el símbolo en determinada contextualidad, generalmente utilizada desde los discursos del poder; tal cual lo hace la historia.

pareciera – o resulta– inalcanzable para las pretensiones interpretativas, entre las cuales, vale destacar la subjetivación, quien alejada de las tentaciones cientificistas, la exhaustividad interpretativa o las elucubraciones alentadas por una libertad estética que fuera de toda lógica de sentido textual propugna acercamientos sin ningún centramiento metodológico, asume los vínculos del realismo simbólico para soportarse en la vivencia de los enunciantes y la creación de formas empáticas, tal y como ocurre con la obra de Gabriel García Márquez mediante la incorporación de elementos biográficos que de alguna manera colectivizan la experiencia de lectura.

Con respecto a esta propuesta, cabe advertir que en ningún momento tengo la intención de hacer sesgos hacia el subjetivismo o la llamada hermenéutica subjetiva o subjetivista; por ello he referido en párrafos anteriores sobre la textualización del sujeto y la subjetivación del texto, para significar la interacción de los elementos intervinientes en el proceso interpretativo o cohabitación del texto dentro de la conformación de un sujeto estético. Por lo que es sumamente importante esta cohabitación del texto para descartar o desechar cualquier noción de una interpretación unívoca o inequívoca del texto; puesto que sería negar la funcionabilidad de la transversalidad referencial y fusiones simbólicas a establecerse mediante la interpretación textual.

En todo caso, para comprender la simbolia debo destacar los equilibrios interpretativos surgidos desde las diversas lógicas de sentido soportadas pos causalidades mediadoras o equilibrantes de la operación simbólica, quien siempre deberá obedecer a un encuadre analítico que soporte las reflexiones ubicándolas en la plurivocidad generada por las parcialidades argumentativas. Donde es imperativo significar la funcionabilidad de las *parcialidades argumentativas* como diversas y sincréticas interacciones de interpretación sobre determinado texto, que desde el punto de vista ontosemiótico, las podemos señalar a manera de semiosis concatenantes a integrar la pluralidad interpretativa o confluencia de miradas y lecturas sobre un mismo texto que, a su vez, cohabita con todas ellas para su enriquecimiento simbólico.

Soportadas sobre estas consideraciones, las *parcialidades argumentativas* posibilitan el ensanchamiento textual en su significación y pervivencia con el espacio y el tiempo tanto histórico como enunciativo; en las requisitorias de la cohabitación que garantizan su permanente circulación por los planos de la significación a partir de la articulación regenerativa de lógicas de sentido fundamentales para el sostenimiento dentro de los campos de la significación. Puesto que cada parcialidad argumentativa

se convierte en un convencimiento y concienciación de los interpretantes sobre una vía de acercamiento a un texto determinado y, asumido epistemológicamente lo dicho anteriormente, todo el conjunto de parcialidades enunciativas conforma la gran conciencia semiótica entretejida a través de ellas.

De cualquier forma las *parcialidades argumentativas* establecen el convencimiento que podemos señalar a través de la siguiente analogía: *creer* para *comprender; comprender* para *vivenciar* y superar la ajenidad objetivista a partir de la subjetivación y la remisión del encuadre analítico a lo vivencial y su potencialidad para la construcción de imaginarios, no solo individuales sino colectivos, tal y como lo he sostenido a partir de la propuesta ontosemiótica fundamentada por la interacción de la afectividad-subjetividad en sus justas y necesarias proporciones. Sobre todo, cuando la simbolia implica el hallazgo de argumentos para sustentar una interpretación; el escenario en el cual el lenguaje de la realidad desdoblado en literal y simbólico adquiere diferentes matices, accionados por una definitiva proporción simbólica, quien requiere de mayor elaboración interpretativa sustentada por las posibilidades de transversalización y fusión referencial.

Ahora bien, con respecto a esa elaboración interpretativa, es imprescindible señalar el productivo entrecruzamiento de horizontes, límites y fronteras para inquirir sobre el profundo dialogismo de sus formas y elementos que propician el compartir simbólico que, a su vez, es reflexión, argumentación del debate intersubjetivo; de la red intersubjetiva de la significación. Puesto que, como se refirió en su momento, la intersubjetividad permite la incorporación de lo individual dentro de lo colectivo para establecerse a manera de isotopía determinante dentro del discurso cultural.

Llegados a este punto, es pertinente proponer una premisa soportada en el realismo como todo aquello que se pueda sostener argumentalmente; pues, existe una realidad constituida cuando se argumenta –forma de conocer–, de igual modo, estructurada por procesos constituyentes –formas de argumentar– que permiten reconstruir las operaciones simbólicas determinadas no solo por las relaciones textuales, sino también por la intervención de los interpretantes en la construcción de las diversas lógicas de sentido y develación de las relaciones de significación y su

devenir sostenido por lo individual y lo colectivo, su conversión desde lo meramente intuitivo y apriorístico a categoría epistemológica fundante de valores categoriales.

Todo lo anterior representa un eje fundamental para los discursos de expresión estética, específicamente para nuestra consideración de realismo simbólico y las construcciones imaginales, donde las nociones de realidad no dependen exclusivamente de convencionalidades realistas, sino de las representaciones textuales-discursivas de la realidad a manera de resignificación de ella misma. De este modo, esas construcciones imaginales equilibran lo social con lo natural del hombre en el establecimiento de puntos de equilibrio intersubjetivo entre lo vivo y lo imaginal, a partir de transferencias de significación que van a constituirse como producto transitorio del uso de las referencias en los enunciados. Todo ello proyectado por la analogicidad de las nociones de realidad y su concreción en las construcciones imaginales a manera de certeza vinculante del texto, los interpretantes y las contextualidades.

Debido a estas relaciones de ensanchamiento referencial y consiguiente solidificación textual, es preciso acotar que las construcciones imaginales representan la apertura de la realidad hacia la significación dialogal incrementada por la acción significativa e interdependencia argumental; quienes por medio de la interrelación del texto, los intérpretes y los contextos, refiguran la codificación de la realidad –sugerente–[153] en nociones causales que aluden a diversos matices de lo representado; esto es, en lo vuelto a presentar a través de la voluntad creadora de los interpretantes. Y esa vuelta a presentar la incidencia textual en un determinado horizonte de comprensión implica re-Poner el texto dentro de un contexto regido por particulares condiciones de significación determinadas indistintamente por lo individual, histórico, local, universal, u otras variables sostenedoras de las lógicas de sentido a formular.

De modo idéntico la comprensión del texto es la vuelta al texto mismo a través de la recomposición argumental entre el antecedente y el consecuente que, atados por el símbolo y su articulación en simbolia, establece las fundaciones imaginales para sostener la circulación de significación del texto. Así la simbolia permite la constitución del símbolo como texto, al mismo momento, del texto a manera de escenario hermenéutico donde la interpretación encuentra su más profundo asidero con la

[153] Dentro de este status de realidad sugerente, está indicada la realidad como materia significante para abrir la posibilidad de referir las construcciones imaginales como realidades indíciales de materias significadas o constituidas con base en la creación-argumentación y establecimiento de relaciones de significación. En este sentido, las realidades sugeridas articulan con el ejercicio estético las propuestas de interpretación, bien sean patémicas, ideológicas o culturales, alrededor de la transversalidad referencial y la fusión simbólica.

remisión a otros significados distintos a los expresados en las formas aparentes o superficiales, para apelar a la transtextualidad e inferir en la profundidad significante oculta tras el velo de la literalidad.

Aún más, la simbolia como elemento mediador de los procesos de argumentación crea un balance entre los criterios del autor y los intérpretes para hacerlos proporcionales, confluyentes en el escenario de la interpretación, o sea, el texto a manera de cohabitación de la significación y generación de lógicas de sentido. De hecho, ninguna interpretación puede pretender agotar la posibilidad significante del texto, y mucho menos cuando se trata de textos con intención y vocación estética, quienes necesitan de su recomposición significada para fundar lógicas de sentido como alternativas de significación sin las pretensiones de univocidad o certezas determinantes; sino más bien, de nociones que responden a causalidades planteadas entre el texto y la interpretación sugerida.

Entonces desde la simbolia quedan sugeridas interpretaciones sobre determinados textos sin pretender consideraciones determinantes para pretender formular posturas unívocas, sino a partir de nociones que permitan al texto cohabitar en medio de la argumentación. En todo caso, el texto y la confluencia de miradas enriquecedoras del espectro simbólico. Ello sí, por el destaque de las especificaciones metodológicas como encuadre que evite la dispersión interpretativa y coadyuve en el centramiento de los propósitos de la lectura sostenida por la semiosis del autor, por una parte, y la del lector, por la otra, para alcanzar la medianía o confluencia de ambas semiosis para articular las construcciones imaginales como una macrosemiosis unificadora de lo sincrético sin pretender homogenizarlos en estructuras específicamente objetivistas o subjetivistas.

Indudablemente esta medianía semiótica de la simbolia, balancea los medios de articulación interpretativa para permitir la argumentación dialogal que posibilita los acuerdos enriquecedores del texto. Para de esta forma ubicar la simbolia en el balance de los sincretismos, dicotomías y operaciones simbólicas que indudablemente hacen mucho más complejo el proceso interpretativo a través de su dinamia argumental, la cual no está regida por una única variable de consideración metodológica, sino por medio de horizontes metodológicos cada vez más amplios y enriquecidos por la transversalidad referencial y la fusión simbólica. Desde donde puedo afirmar que la realidad es tan incierta que requiere de la literatura en el otorgamiento de certezas

imprescindibles para su conversión en simbolia;de esta manera el *realismo simbólico* se construye con su propia materia: la realidad reutilizable.

Capítulo V

La realidad en esencia Garciamarquiana

REALIDADES TRASPLANTADAS Y TRANSFERENCIAS SIMBÓLICAS

> Porque creo que la imaginación no es sino un instrumento de la realidad.
> Gabriel García Márquez.
> *El olor de la guayaba*. 1982.

Las realidades existen a medida que constituyen planos enunciativos configurantes de la textualidad develadora de universos simbólicos contenientes de sus propias causalidades y convergencias sígnicas. Espacios en los cuales las disimilitudes entallan la convergencia creadora para procurar posibilidades de interpretación de lo percibido bien sea frontal o transversalmente[154], para luego presentarlo dentro de las reconfiguraciones de sentido a enriquecerse con las dinámicas discursivas. Entonces la realidad implica la materia significante develada por las múltiples posibilidades de significación atribuidas por medio de la voluntad creadora.

La anterior particularidad confiere a cada autor la novedosa ocasión de configurar realidades particulares que posteriormente van a colectivizarse con la construcción de imaginarios, o más bien, constituyen imaginarios que horadan las realidades instituidas como potencialmente ciertas que, para efectos de esta propuesta sobre

[154] Con la noción frontal-transversal quiero dilucidar las formas tradicionales de interpretación textual especificada una en lo literal o frontalidad del texto, y la otra, la celebrada transversalidad a modo de combinatorias sígnicas para argumentar a través del enriquecimiento simbólico.

realismo simbólico, he llamado *fuente* para recalcar las derivaciones provenientes de los procesos enriquecedores de la significación. He indudablemente, referir a Gabriel García Márquez en este aspecto, implica encontrar un potencial ejemplo para ilustrar la inserción de esas realidades trasplantadas a través de procesos creadores de símbolos que permanecen establecidos como realidades identitarias; esto es, colectivizadas en el sentimiento latinoamericano.

Al referir la realidad trasplantada en identitaria, necesariamente hay que aludir a la convencionalización del sujeto estético por una autoría compartida o autoría simbólica, surgida de la convergencia de los enunciantes creadores alrededor del texto quien, a su vez, transfigurado con la materia significante, por demás creadora, permite la asunción de los planos de la enunciación a través de ese sujeto estético. E indudablemente la circulación de este sujeto estético dentro de las corrientes del realismo simbólico permite la asunción de una muy característica y peculiar autoría.

Por lo demás, el sujeto estético es sujeto migrante y fronterizo entre universos eminentemente simbólicos que, en función de la teoría literaria, podemos establecer como *realismo ficcional* para así postular especificidades dentro de las historias textuales o historias narradas y la potencialidad simbólica que hace de la vida un acaecimiento patémico, y éste, transformarse en género literario profundamente consensuado por los poderes de la fabulación.

Desde esta posición argumentativa la realidad está constituida por momentos enunciativos intercambiables dentro de la dinámica creativa, en los cuales, la esencialidad discursiva o simbólica recurre a manera de elemento fundamental porque esa esencialidad deviene del enunciante creador para plasmarse en cuanto base primigenia de toda acción persuasiva, más aún, narrativa, que posibilita el encuentro de la subjetivación a modo de estructurante creador por una parte, y por la otra, conector de mundos primordiales justos y necesarios para la asunción empática de lo acontecido-narrado. Lográndose por medio de esta asunción empática de los contenidos textuales la mayor intensidad patémica a manera de posición interpretativa.

Ante estas circunstancias la realidad es ejercicio semiótico a través de la asignación y reasignación de significación de lo acontecido, ya que lo real encarna un instante de la existencia del enunciante –en este particular caso, enunciante creador– enmarcado en un momento o circunstancialidad de la realidad. Para de esta forma reconocer que lo real representa siempre la apertura hacia espacios de la significación

y generación de dinámicas enunciativas en constante constitución-renovación de lógicas de sentido, tanto intratextuales como extratextuales contenidas por las operaciones metafóricas.

La apertura referida permite la aparición de coordenadas referenciales para establecer combinatorias significantes, aludidas anteriormente bajo la denominación de transversalidad referencial o alternativa simbólica; la madeja a destejer y entretejer para configurar mosaicos- tapices interpretativos a variar según las dinámicas interpretativas delineadas por cada enunciante creador a través de la esencialidad simbólica y su propia esencialidad volcada en los procesos de subjetivación a modo de argumentación estética[155].

En tal sentido la realidad está configurada por el pensamiento simbólico conformado por un ego imaginario que sirve de puente entre la voluntad creadora y una estética vinculante, proveedoras ambas, de los recursos para establecer las diversas interpretaciones del texto: ideológicas, sociológicas, crítico-culturales, etc., que intentan materializar representaciones imaginales entre deseo y realidad como formas optativas para simbolizar la realidad y hacerla tangible, o en todo caso, nombrable para darle existencia circunstancial.

Este nombrar-renombrar la realidad, configurarla-reconfigurada a través de las construcciones imaginales, permite la productiva relación de lo simbólico y la incompletitud desafiante para articular lógicas de sentido. Incompletitud por siempre desafiante al proveer, por medio del nombrar la realidad, las dinámicas simbólicas interactuantes en determinada atribución de significación. Por ello la Ontosemiótica discierne entre materia significante y materia significada para ilustrar esa dinámica u operacionalidad simbólica a través de lo que nombra y la realidad que se deja nombrar por medio de la consustancialidad referencial, en la cual, los intentos de conceptualizar van creando sus propios espacios de referencia.

Admitida esta dinámica enunciativa, el abordaje de un texto constituye desmontar, abrir miradas y escuchas correspondidas con la esencia misma del Ser; esencia transversalizada a partir de los mundos primordiales articulantes de

[155] Está hecho el hincapié en la argumentación estética por el propósito de este libro, pero los procesos de subjetivación operan en toda acción discursiva, pues nunca el enunciante puede desprenderse de la mediación óntica al establecer criterios interpretativos. He allí la postura de la Ontosemiótica con sus propuestas sobre los procesos de subjetivación a manera de configurantes de la significación soportada por los subjetivemas y su potencialidad significante.

agentes imaginales, por demás legitimantes de la realidad representada a través de la simbolia que exige la trascendencia ontológica dentro de la interpretación para llegar a estructuras discursivas muy particulares de argumentabilidad, entre ellas la literatura donde partimos de lo literal para ingresar a los horizontes de la operación simbólica; quien en su figuración subjetiva establece la vinculación de lo individual y lo colectivo, sostenidas siempre sobre una base realista, amplificada a través de lo simbólico. O a más decir, a partir de las operaciones simbólicas.

Porque la realidad a manera de constructo argumental siempre estará presente como el sujeto mismo y su interacción para concretar las nociones constituyentes y constitutivas de esa realidad evocada por las formas enunciativas. De esta manera el *realismo simbólico* es el constructo argumental que deriva en diversas interpretaciones de la realidad bajo la regencia de la intersubjetividad y las figuraciones de la metatextualidad. Elemento para permitir el anclaje de la realidad en la literatura, o en caso vinculante, de la literatura con la realidad a partir del acontecimiento semiótico encarnado a modo de culminación temporal de la posibilidad interpretativa.

Ciertamente, si el mundo está configurado por diversos cosmos desde donde podemos intentar aproximaciones de significación, la realidad es un entretejido de transferencias simbólicas que van a constituir la legitimación de lo percibido mediante colateralidades interpretativas, quienes coinciden a modo de terreno fértil para la dinamización de la materia significante. Esta materia que en la literatura está diversifica por las potencialidades inherentes a ella para construir universos simbólicos, permitir a cada enunciante creador instaurar referencias más allá de la simple literalidad discursiva.

De la misma forma la obra de un autor representa el particular encadenamiento de la realidad trasplantada e hibridada dentro de la literatura, porque el ejercicio literario trasplanta nociones de realidad para darles la autenticidad nunca conferida, pero siempre presente en los universos simbólicos particularizados mediante relaciones discursivas que asumen el justo y necesario rol de intercambio intersubjetivo quien, a su vez, confiere el anclaje de los imaginarios socioculturales. Supuesta la literatura en torno a este perfil, su dinámica está fundamentada por realidades trasplantadas que originan una transignificación, entendida a modo de develación de lo metafórico contenido en la acción discursiva con intención específicamente estética. Huelga entonces significar

el potencial radicado en la poesía[156] alrededor de la transignificación que, a partir de la reducción frástica, hace gala de la expansión significativa por medio de la fuerza vital de recursos retóricos. Hecho que también podemos apreciar en el minicuento y la propuesta estética de la acción discursiva revelada por las transferencias simbólicas; todo ello para enriquecer las formas o maneras de 'comunicar' la voluntad creadora de los enunciantes comprometidos con la singularidad del arte o, al menos, con la percepción patemizada de la referencialidad artística.

Queda fehacientemente demostrada la vital importancia de las transferencias referenciales, soportadas en el trasplante de realidades, para la configuración de acciones discursivas donde los ciclos de configuración simbólica representan las oportunidades para plantear las renovadas máscaras que consustancian el constante rehacerse de las capas significantes de los enunciados constitutivos de la acción comunicativa. Aludidas mediante capas a desgajarse para consustanciar nuevas referencialidades en torno al autor, lector, textos y contextos, porque eso es lo que precisamente ocurre con la lectura de textos literarios, el desgajamiento de una aparente unidad en disímiles partes que, en su recomposición constituirán la cosmovisión creadora.

Esa operación reconstructiva o refigurativa de la realidad establece las *realidades textuales* –historias textuales– como principios autónomos de la obra literaria, al crear universos simbólicos cuya legitimación parte de sus principios intratextuales, causalidades y lógicas de sentido, sin tener una dependencia directa o determinante con la realidad base. Ello hace posible el surgimiento de incausalidades e imprevisibilidades a modo de procedimientos estéticos que fundamentan las realidades trasplantadas y las transferencias simbólicas que, en el caso de Gabriel García Márquez, huelgan los comentarios por la excepcional voluntad creadora puesta de manifiesto con la construcción de tan particulares historias textuales.

Obviamente la realidad fuente o base, a través de la transitividad narrativa, va a transfigurarse en historia contada o narrada, historia textual donde los agentes imaginales confrontan la realidad preexistente y la creada, donde los lugares comunes

[156] Es oportuna la ocasión para recordar las palabras de Jan Sjacel sobre los poetas, referidas por Milán Kundera en el *Arte de la novela*: "Los poetas no inventan los poemas, el poema está en alguna parte; desde hace mucho tiempo está ahí, el poeta solamente lo descubre". (México. Vuelta. 1990). Entonces en el realismo simbólico está contenido ese descubrir-redescubrir la realidad y las configuraciones de lo real en cuanto al duende que dicta, tal cual lo refiere Barthes. O el mismo García Márquez cuando incorpora en *Cien años de soledad*, la siguiente reflexión: "Las cosas tienen vida propia. Todo es cuestión de despertarles el ánima". Para indicar de esta manera la conversión simbólica entre lo percibido y el percibiente en interesante convalidación de las realidades trasplantadas.

adquieren connotaciones 'especiales' a partir de las transferencias simbólicas con las cuales logran establecer transversalidades referenciales alrededor de la dialéctica enunciativa. Tal como ocurre con la transfiguración de los referentes bajo los efectos simbólicos de la memoria, la nostalgia y las reconfiguraciones de la recordación dentro de los procesos de subjetivación estética; proceso que involucra a todos los enunciantes creadores en la diversificación del sentido y la significación.

De esta forma la constituida realidad textual permite la abolición de reglas y certezas para la reconfiguración de lo acontecido por medio de la voluntad creadora, como lo ha planteado García Márquez en su narrativa, quien convertida en referencia universal, asume desde una visión patemizada la historia latinoamericana no contada por las glosas conmemorativas, sino el ejercicio de la memoria hurga los referentes históricos para hacerlos lugares comunes, cotidianizarlos en función del humano Ser y sus acaeceres.

Así personajes, locaciones y acciones ficcionales –en principio– se hacen tan reales como la vida misma, tan humanas que punzan subjetividades para articular reflexiones más allá de la simple literalidad o intención artística, crean realidades trasplantadas que enriquecen la realidad fuente o base de las historias textuales que ahora sirven de referencia para nombrar lo real, consustanciar lo real a través de las representaciones imaginales transfiguradas en certezas de la vida asumida bajo circunstancias patemizadas. Hoy día, Macondo ha traspasado las fronteras literarias en fructífera migración hacia la pluridimensionalidad temporal para anclarse en ella mediante el vaivén de los tiempos y las figuraciones de la nostalgia.

Explícitamente podemos hablar de realidades imaginales garciamarquianas contentivas de la alquimia particularizada por la memoria y la nostalgia, develada ésta dentro de la oportunidad de traer al presente los momentos buenos de la vida dimensionados en el placer de recordar, reconfigurar lo acontecido bajo paradigmas patemizados que sirven de puente para establecer las relaciones de significación. Precisamente estas realidades crean el equilibrio entre lo acontecido y lo imaginado convencionalmente tipificado por la teoría literaria a manera de convergencia de la realidad y la ficción[157] en los planos enunciativos.

[157] Sobre las bases convergentes de la realidad/ficción en los planos enunciativos, en el año 2009 publiqué bajo el sello del Fondo Editorial "Arturo Cardozo", Trujillo, Venezuela, el texto: *Cien años de nostalgia, cien años de presente. Gabriel García Márquez y el mito latinoamericano*. Estudio basado en la emblemática obra del nobel colombiano, bajo las premisas de las historias ficcionales y su germen creador. Ahora, reafirmo las construcciones imaginales

Las realidades trasplantadas no solo crean lógicas de sentido al proponer relaciones de significación en acto paralelo a la realidad base, sino acometen sobre formas expresiva particulares que encarnan las posibilidades de concreción de lo narrado, e indefectiblemente crean una nueva forma de fabular a partir de lo cotidiano; bajo el enmarque de los lugares comunes surge la coalición de la conciencia histórica con la conciencia mítica a modo de soportes de las transferencias simbólicas en la hechura del mundo particularizado por estas dos grandes constelaciones sígnicas.

Con este propósito las realidades trasplantadas asumen la reconfiguración a modo de propuesta estética para constituir lo real en figuraciones simbólicas, proponerlo dentro del ensamble imaginal de la reescritura en cuanto posibilidad para nombrar la 'realidad escurridiza'[158] que requiere de ser nombrada para poder existir en la materialización del logos y la certeza del enunciante encarnado por el autor, el lector, pero fundamentalmente, por el personaje; la gran instancia transgresora de las historias textuales a través del que podemos determinar una gramática de los sentimientos. Gramática a pluralizar las dimensiones patémicas del texto para hacerlo correlativo con los enunciantes, quienes legan al personaje la mayor probabilidad simbólica, tal cual ocurre con Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada*.

Dentro de este marco hay que destacar la legación simbólica realizada por el autor material y explícito, quien en los planos enunciativos postula o perfila con el personaje el intermediario más válido de la comunicación estética o correspondencia sígnica. Correspondencia a complementar con los autores implícitos: narrador, personaje, e incluyo al lector en su función de reescritor de los textos a través de los procesos de lectura-reescritura de las historias textuales. Asimismo, el lector-reescritor en momentos asume la voz narrativa retributiva para proseguir con el apuntalamiento de las representaciones imaginales.

Al argumentar desde la voz narrativa retributiva, se presume la acción implícita en ella para articular los planos de la enunciación convergidos en el autor, el personaje y el lector; obviamente enmarcados tangencialmente dentro del contexto, que en función de la teoría literaria discernimos a manera de contexto base –real-histórico

a modo de escenario donde las denominaciones de realidad y ficción pasan a convertirse en materia significante y significada a través de la dinámica discursiva a establecerse con los enunciantes creadores.

[158] Tomo esta expresión de la novela *Cien años de soledad*, donde la necesidad de nombrar las cosas representa la identidad narrativa de los personajes en la conquista del espacio y su constante refundación: "Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita". (*Cien años de* soledad. 2007. Asociación de Academias de la Lengua Española. Colombia. Alfaguara. p. 60). Y es que en toda la obra de García Márquez la realidad es escurridiza, muda de piel, trasplantándose a cada momento para volver renovada con el impenitente deshojar de las capas de las estructuras imaginales.

para muchos– y el evocado, quien pertenece a las locaciones ficcionales a sostener las realidades trasplantadas con la reinterpretación de la realidad reconvertida escénicamente para soportar los ejes de la acción y las figuraciones actanciales.

Permítaseme volver por un momento a las nociones de realismo desarrolladas en los capítulos iniciales de este libro para distenderlo sobre tres grandes bloques: social, naturalista y patémico-actancial. Con este último querer incluir una caracterización para destacar la realidad trasplantada a través del personaje como consciencia de esa realidad diversificada, quien constantemente se interroga a partir de ella para encontrar su identidad narrativa. Entonces las nociones de realismo simbólico me llevan a pensar su desdoblamiento en realismo patémico-actancial, que en la obra de García Márquez encuentra su ejemplo más sólido.

E indudablemente, este realismo patémico-actancial enlaza vasos comunicantes desde diferentes perspectivas para enriquecer la significación y sostenimiento textual, mediante espacios de la interpretación sin sesgos objetivistas-racionalistas y en alas de la voluntad creadora. Pues la consciencia del personaje dentro de la realidad imaginal refracta todos los sujetos enunciantes para colectivizar la identidad narrativa como principio intra e intersubjetivo, la misma realidad que García Márquez en *Cien años de soledad* llama 'imaginaria': "inventada por ellos mismos, que les resultaba menos práctica pero más reconfortante"[159].

He allí la conciencia del personaje a manera de forjador de realidades textuales que permiten asirse al destino narrativo demarcado por el realismo patémico-actancial. Aún más, representa la concienciación de la realidad a partir de la ya aludida gramática de los sentimientos, mediante la elaboración de códigos específicos para sostener los andamios imaginales a medida que circula la acción comunicativa entre el texto y los demás agentes configurantes de su sentido y significación. Ello lógicamente otorga profunda autonomía y beligerancia al realismo como frontera de la convergencia simbólica sin la premura de los acechos racionalistas para dar paso a la mesura de los acaecimientos patémicos.

De esta forma, un elemento de la cosmovisión simbólica del texto sirve a manera de articulante de la significación o isotopía concatenante para estructurar lógicas de sentido soportadas por la gramática de los sentimientos, quien establecerá la cartografía sensible para corporeizar lo subjetivo-trascendente, desafiar las

[159] *Cien años de soledad*. Edición Asociación de Academias de la Lengua Española. 2007. p. 61

objetividades históricas a través de códigos patémicos y relaciones enunciativas intra e intersubjetivas soportadas por el pendular metafórico de las representaciones imaginales y sus elementos constitutivos. Destaca entre estos códigos patémicos, la memoria en la constante lucha contra el olvido confabulado con la conciencia histórica para la desubjetivación de los personajes y su consecuente dilución en las arenas de la desmemoria; hecho que en el coronel Aureliano Buendía tiene su mayor intérprete desde las perspectivas del realismo patémico-actancial que acoraza al personaje frente a los avatares desmemoriales de la realidad histórica.

Por estas posicionalidades enunciativas los personajes crean sus propios espacios de significación dentro del texto, autentifican las representaciones imaginales que giran en torno a ellos para permitir la convergencia de las locaciones ficcionales con el consiguiente planteo de la significación intratextual a través de los propósitos actanciales entrecruzados por la trama textual. Esta particularidad hace posible el resguardo de los espacios por parte de Úrsula Iguarán, el círculo de tiza del coronel Aureliano Buendía o la desaforada imaginación de José Arcadio que "siempre iba más lejos que el ingenio de la naturaleza y, aún más del milagro y la magia"[160] para configurar representaciones imaginales desafiantes de la realidad misma; constituyentes de realidades otras para simbolizar el mundo en sus adyacencias cósmicas.

El simbolizar el mundo y sus adyacencias cósmicas genera posibilidades para trasplantar realidades a través de las representaciones imaginales, en las cuales el realismo simbólico es una *constante profundamente variable* que transforma en texto las múltiples perspectivas de la realidad a modo de escenarios constitutivos de significación, ya que la realidad implica la constante apertura a la formalización de referencialidades de significantes, para constituirse así en todo aquello que actúa para la legitimación de todas las cosas[161], esto es, confiere formalidad frente al enunciante-atribuyente de lo real dentro de circunstancias enunciativas determinativas de la significación.

Ahora bien, revisemos los anteriores preceptos de constitución de la realidad en Gabriel García Márquez y, la interpretación de ella a partir de su obra literaria-periodística u opiniones sobre el devenir del hombre dentro de las sociedades,

[160] Ídem. p. 10.

[161] Por ello, Dios es una realidad al constituir todo un sistema de legitimación a través de la conciencia cósmica y los actos de fe, como instrumentos para diseñar patrones más allá de la simple materialidad o causalidad racionalista.

para develar el afianzamiento de las construcciones imaginales constituidas por las constantes patémicas del sujeto estético encarnado por sus propias metáforas y disimilitudes, al reafirmar que todo lo creado bosqueja al Ser y sus intentos por explicarse a sí mismo la existencia a manera de reescritura.

Con esa reescritura ingresan los mecanismos de la ficción para ordenar las incausalidades de la realidad; un escenario más complicado que la ficción, porque las cosas no suelen desarrollarse ordenada y consecuentemente sino en momentos la imprevisibilidad rompe con las aparentes certezas. Mediante las cuales, cada enunciante establece su sentido espacio-temporal mediado por su capacidad de aprehender la realidad entrecruzada por particulares formas de percepción.

De esta forma la obra de un autor pasa a ser la refracción de la realidad a través de diversas estructuras enunciativas, tal es el caso de *Vivir para contarla* de García Márquez, quien recoge la fortaleza del diálogo patemizado; al mismo tiempo, el orden articulatorio de las intenciones y propósitos escriturales como maneras de buscar explicaciones más allá de la realidad aparencial. Aun cuando hay que considerar que esa explicación nunca va a saciar ni al autor ni al lector; es decir, a los enunciantes creadores, porque concretarla en explicaciones será agotarla con objetivismos o posibles fórmulas cuasi matemáticas para hacer literatura.

Porque la realidad aparencial no es trasplantada en la literatura tal y como se percibe, sino mediante la concatenación de subjetivemas a constituirse en isotopías o vitalidades enunciativas para establecer recorridos dentro de las redes de significación. Además, estos subjetivemas ingresan a la referencialidad del inconsciente colectivo para proyectar y afianzar su fuerza y operatividad simbólica, e indudablemente conforman la realidad refractada por el mundo primordial de los enunciantes-creadores. Dentro de la refracción de ese mundo, la figura de la mujer y sus diversas analogías surge a modo de ejemplo determinante, al estar encarnada fundamentalmente por la notación de la madre, principio básico de todo símbolo que vuelque su vertiente significante hacia el engendramiento de vida o vitalidad del Ser.

En el caso específico que nos atañe, la mujer a modo de subjetivema engendrador de significación es fundamental para la construcción de la realidad garciamarquiana, ya que: "En todo momento de mi vida hay una mujer que me lleva de la mano en las tinieblas de una realidad que las mujeres conocen mejor que los hombres y en

las cuales se orientan mejor con menos luces"[162]. Ahora bien, la realidad aludida no parece ser la convencional, sino surge de la posibilidad de una realidad mediada por los procesos de subjetivación forjadores de la identidad narrativa[163] o punto de encuentro de las potencialidades textuales y las capacidades argumentales.

Efectivamente la dinámica discursiva crea la realidad proveniente del entrecruce de la memoria histórica y la memoria afectivizada que, a su vez, pasan a constituir "La memoria del corazón [que] elimina los malos recuerdos y magnifica los buenos, y gracias a ese artificio, logramos sobrellevar el pasado"[164]. De este modo, la coincidencia del acto de la lectura-escritura con la materialización de la memoria del corazón, ofrece posibilidades ciertas para resarcir experiencias y estampar a través de los procesos de subjetivación, al sujeto enunciante sostenido por los diferentes roles enunciativos que generan las dinámicas discursivas.

Lo cierto es que los enunciantes creadores –como cualquier enunciante- están en constante tensión y distensión con el mundo primordial y las exigencias de los espacios colectivizados –públicos, privados–, puesto que los procesos de adaptación-sustitución mantienen a los sujetos sostenidos por la esencialidad patémica resguardada en la "lucha cotidiana en la que uno se rebela contra su propia determinación de cambiar, y quiere seguir siendo uno mismo"[165]. Para que la reiteración de las construcciones imaginales de la vida del hombre supere la simple manifestación artística, al constituir la necesidad subjetiva de reencontrarse en los predios de la voluntad creadora, por ende, con la libertad reivindicadora de los espíritus acechados por linealidad objetiva y profusamente racionalista.

Entonces no podemos olvidar que en la realidad garciamarquiana la vida –realidad transfigurada por los balances aparenciales/imaginales – constituye el ejercicio de la memoria y la escritura, o más bien, la última instancia imaginal del acontecimiento a ser impostado para la reconstrucción de la realidad a través de los mecanismos ya explicitado anteriormente. Porque tal y como está referido en *Vivir para contarla*: "La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda

[162] *El olor de la guayaba*. 1982, Colombia. Editorial La Oveja Negra. p. 112.

[163] Llega el momento de reconocer la identidad narrativa como resultante de los procesos de subjetivación que operan con la dinámica discursiva al permitir la confluencia patémica de los enunciantes creadores, en el caso específico del arte y la literatura, o en cualquier posibilidad comunicativa-argumental a establecerse en un momento determinado.

[164] *El amor en los tiempos del cólera*. 1985. Colombia. Oveja Negra. p. 148.

[165] *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*. 1986. Editorial Plaza & Janés. España. p.7.

para contarla"[166]. Sencilla y específicamente el 'cómo' recordar la vida delinea la constitución de la realidad trasplantada al plano enunciativo.

Parece que el cómo enunciativo refracta la realidad trasplantada a ser definitiva dentro de su materialización imaginal, al mismo momento, crea las prospectivas desde la realidad fuente hacia otros correlatos o agentes legitimadores de lo enunciado. Así los procesos de recordación configuran oportunidades para reconstruir lo acontecido sin las sujeciones a una específica realidad, sino más bien, volatilizadas con las perspectivas patémicas para sobrevivir sostenidos por el mundo imaginal y sus posibilidades de reescribir realidades. A decir de la voz narrativa garciamarquiana en *El coronel no tiene quien le escriba*: "La vida es la cosa mejor que se ha inventado"[167].

Así pues, el interés argumentativo implica retomar la idea sobre la necesidad subjetiva y su creciente vinculación con la inserción de realidades trasplantadas en los planos estéticos- discursivos, porque esa necesidad hace vinculante lo enunciado de una manera muy especial, pues su mayor embrague está representado por las construcciones imaginales y da pie a la inserción de cosmos profundamente patemizados. Hace más humano el acto de creación artística, pues no lo conviene como simple artilugio, sino lo representa mediante la conversión de la cotidianidad en potencialidad creadora; así: "Ninguna aventura de la imaginación tiene más valor literario que el más insignificante episodio de la vida cotidiana"[168].

Sin intenciones excluyentes imaginación y cotidianidad convergen en el acto creacional para postular universos simbólicos que, indudablemente van más allá del simple referato de la realidad fuente o base, al desarrollar construcciones imaginales subversoras de todos los órdenes posibles y acrecientan las posibilidades de reencuentro de los sujetos enunciantes con ellos mismos y la exterioridad. En este propósito la ilusión se materializa, funda realidades, vehiculiza acciones, construye personajes tan ciertos como la vida misma; personajes que al asumir la voz narrativa reflexionan en voz alta como si de un eco se tratara para aguijonear consciencias y arrullar nostalgias.

Todo ello confirmado o sintetizado con el siguiente diálogo del coronel y su esposa en *El coronel no tiene quien le escriba:* "- La ilusión no se come –dijo ella–. No se come, pero alimenta –replicó el coronel–. Es algo así como las pastillas milagrosas de mi

[166] 2002. Colombia. Editorial Norma. p. 8.

[167] 1981. Argentina. Editorial Sudamericana. p. 70.

[168] Gabriel García Márquez. "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia". *La calle*. Bogotá. No 103. 1959.

compadre Sabas"[169]. Esta genial novela en su brevedad encarna la ilusión del personaje frente a los anonimatos de la realidad histórica para esforzarse con la construcción imaginal como fisura a través de la cual, pueden subvertirse las causalidades e instaurarse planos enunciativos desde los humanos seres y su confluencia nostálgica, quien como siempre borra los malos recuerdos para magnificar los buenos, aquellos que arrullan el alma en la calma y la mesura de la lectura-escritura.

Orientados por las correlaciones imaginales entramos a las dimensiones del oficio del escritor y su vinculación con una particular concienciación de la voluntad creadora que indudablemente evidencia los fundamentos de su 'ars' creacional, desde donde puede argüir fuera de lo estrictamente literario, una explicación sobre la configuración de su obra; aunque nunca podrá objetivarla por completo, porque la matriz actancial generalmente no se deja atar a esquemas o fórceps argumentales, pues: "Escribir es algo casi tan difícil como hacer una tabla. Tanto como el trabajar con la realidad, un material tan duro como la madera. Ambos están llenos de trucos y técnicas"[170].

Lo que deja en evidencia el oficio del escritor como ebanista de la realidad con la postulación de creaciones imaginales a través de diversas técnicas y recursos no atados a la formalidad idiomática o ceñimiento a la constricción gramatical, ya que para García Márquez hay que jubilarla, según lo propuso en el Congreso de Zacatecas, México, el 7 de abril de 1997, con la lectura del texto *Botellas al mar para el dios de las palabras* y a lo manifestado tantas veces cuando indicó sobre el deber del escritor de abrirle camino al lenguaje en la historia. A lo que podríamos agregar, enriqueciéndolo en su evolución dentro de la historia de las ideas que consustancia al hombre consigo mismo y las contextualidades emergentes; porque siempre hay que tener presente las circunstancialidades enunciativas al momento de considerar las realidades trasplantadas a la obra de un autor; más aún, un autor tan complejo como García Márquez.

Ahora bien, la complejidad garciamarquiana no proviene en ningún momento de una intención artificiosa del autor para construir sus universos simbólicos, sino representa la forma como traduce la realidad desde una perspectiva muy particular que, a través de la memoria y la nostalgia, logra postular una extraordinaria identidad

[169] 1981. Argentina. Editorial Sudamericana. p. 71.

[170] En entrevista concedida a Peter H. Stone, para The París Review. 1981.

narrativa que involucra mágicamente los escenarios donde transita sígnicamente el Ser Caribe[171]:

> Siempre me divierte que el mayor elogio para mi trabajo provenga de quienes creen que despliego la imaginación, mientras que la verdad es que no hay ni una sola línea en todo mi trabajo que no tenga una base en la realidad. El problema es que la realidad del Caribe se asemeja a la imaginación más salvaje.[172]

Vincula este parte confesional al manejo de la materia significante con la cotidianidad y las particularidades contextuales de una región deslumbrante por su apasionante realidad, trasuntada en escenario para que provea desde sí misma la magia y la maravilla con dotes naturales que llevados al plano creador, refulgen exuberantes; la vitalidad telúrica para el constante forjamiento de identidades narrativas tan disímiles y sincréticas de la utopía latinoamericana, pues en voz de García Márquez: "No estoy seguro de si la palabra utopía significa lo real o lo ideal. Pero creo que es lo real"[173]. Si ciertamente representa lo real; involucra lo real-utópico que tiende puentes hacia la maleabilidad de la realidad en ficción, o la ficción a manera de instrumento para ordenar las incausalidades de esta maravillada circunstancia enunciativa tan mudable como los sueños y la ilusión.

Maravillada circunstancia no solo mudable en las referencialidades sino también con las formas o medios enunciativos, que en el caso de García Márquez podemos convalidar con la literatura y el periodismo; dos géneros migrantes y fronterizos que en su obra están solidificados alrededor de la prosa encubridora de los juegos del contar a través de la memoria y la nostalgia. De allí, "La ficción ha ayudado a mi periodismo porque le ha dado valor literario. El periodismo ha ayudado a mi ficción, ya que me ha mantenido en una estrecha relación con la realidad"[174].

Evidencia más que manifiesta con la estructuración de las historias textuales garciamarquianas transversalizadas por la realidad y la ficción, esta última como la materialización de la mediación óntica entre el enunciante creador y las formas o maneras de percibir la realidad a textualizarse con la obra literaria. Todo ello a modo

[171] Con esta tesis sobre el Ser Caribe y su constitución en la obra de García Márquez queda abierto un productivo camino para entablar operaciones simbólicas entre diversos discursos y los principios identitarios de una región por demás mágica por su profundo acervo cultural enraizado en la conciencia cósmica despertada a través de la literatura, la música y el folklore tan sincrético.

[172] Entrevista concedida a Peter H. Stone, para The París Review. 1981.

[173] Ídem.

[174] Ídem.

de hecho cotidiano de interpretación patemizada que es el desencadenante habitual de todo acto enunciativo y no una técnica para fantasear la realidad, sino más bien, para fabularla desde ella misma. En palabras de García Márquez: "El problema es que mucha gente cree que soy un escritor de ficción fantástica, cuando en realidad soy una persona muy realista y escribo lo que creo que es el verdadero realismo socialista"[175].

La anterior afirmación nos lleva de vuelta a los planteamientos sobre el realismo de Agosti, a quien dedicamos las primeras páginas de este libro, porque sus consideraciones echan las bases para la dinamización de la realidad en cuanto a lo profundamente humano y, a lo que particularmente él clasifica dentro del realismo socialista, que no es más que una escritura comprometida con las posibilidades de reflexionar sobre acontecimientos históricos o movimientos sociales que son:

> El fin de un proceso civilizador; la caducidad de un sistema de relaciones sociales y culturales que proporcionó a la humanidad un adelanto insospechado; la falencia de un pensamiento que, colocado en el declive de la clase que lo produjo, ya no acierta a encontrar una explicación valedera para sus propias dudas, ya no acierta sino a implorar fetiches para su angustia y para su quimera[176].

Indudablemente García Márquez ejercita una escritura comprometida[177] que en momentos he llamado conciencia histórica que cohabita con la conciencia mítica dentro de sus representaciones imaginales, por siempre trasvasadas a partir de lo cotidiano e implícitas alrededor de las acciones y los personajes; esos personajes que pierden la invulnerabilidad conmemorativa de la historia para convertirse en humanos seres imbuidos en sus falencias y limitaciones. De esta manera los dictadores envejecen al filo del olvido histórico, sucumben frente a las adversidades de la vida, regresan a su corporalidad mortal, abandonan los bronces inmutables de la conmemoración para convertirse en interlocutores válidos de la cotidianidad.

Algo semejante ocurre con un *General en su laberinto* perseguido por los fantasmas de la historia quienes acosan al aparente ser invencible con maltratos

[175] Ídem.

[176] Agosti. Ob. Cit. p. 143

[177] Este aspecto me motivó a publicar un artículo sobre el compromiso de la escritura garciamarquiana para: "destacar cómo, desde la ficción o el discurso ensayístico, se asume una posición dialéctica sobre la realidad del hombre y su circunstancialidad histórica, que el mismo autor encuadra dentro de los postulados socialistas a manera y razón de vía para lograr la participación colectiva y el balance de la humanidad en una posición más justa y equitativa" ("Gabriel García Márquez: La escritura comprometida". *Revista Literatura Hispanoamericana.* N°. 65. Jul-Dic. Universidad del Zulia. 2012).

físicos e incertidumbres para hacerlo habitar instancias enunciativas, en las cuales se hace más cercano –humano-ser– sin los ambages petulantes de la gloria perfecta e inalcanzable. Porque los personajes garciamarquianos humanizan la historia mediante los acontecimientos extraordinarios de la cotidianidad, son la suma de existencias y experiencias que sincretizan la complejidad del humano-ser, puesto que: "En toda la novela, el personaje es un collage: un collage de diferentes personajes que has conocido, escuchado o leído"[178].

Lo anterior apunta hacia la construcción-deconstrucción del personaje bajo la particular mirada del autor, pero también admite la autonomía de esta instancia patémica- actancial en cuanto priorización de lo potencialmente humano y no como simple reflejo de la realidad, o la reproducción exacta de ésta en la historia textual; sino más bien, según García Márquez: "Y cuando tuve una idea clara que el personaje iba a ser así, hice un esfuerzo para olvidar todo lo que había leído y oído, para poder inventar, sin usar cualquier situación que se haya producido en la vida real"[179].

Surge entonces la palabra 'inventar' consustanciada con la realidad devenida en historia textual, particularizada en alas de las representaciones imaginales. Aquí inventar es afín a concatenar las posibilidades para la creación del personaje engendrado por la realidad, pero particularizado con lo imaginal, donde cobra fortaleza autonómica para desplegar maravillados y maravillosos universos simbólicos; además de representar la explicación del por qué el personaje es un complejo sincretismo de significaciones, el escenario para la confluencia de personalidades, actitudes, aptitudes, modos de sentir la realidad y materializar las experiencias.

Entonces el inventariar la realidad se hace a partir del sujeto mismo en medio de sus particularísimas circunstancialidades patémico-enunciativas que vienen a consolidar el personaje como anclaje de diversas miradas y perspectivas sígnicas. Asimismo, la intrasubjetividad es convertida en recipiendario de la dinamia patémica que hace posible las vueltas del eterno retorno hacia el mundo primordial para revivificar al enunciante creador en su textualización imaginal, que la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985), asume a través de la siguiente afirmación: "Soñó que volvía

[178] Entrevista concedida a Peter H. Stone, para The París Review. 1981.

[179] Ídem.

a ver a Florentino Ariza, y que éste se quitó la cara que ella le había visto siempre, porque en realidad era una máscara, pero la cara real era idéntica[180].

Ello lleva a los personajes de García Márquez a superar las barreras de la edad cronológica y, por ende, a desafiar los límites históricos para convertirse en amos y señores de los tiempos narrativos y las locaciones ficcionales que fabulan sobre realidades trasplantadas a representarse en convencionalidades simbólicas que adosan lógicas de sentido a las estructuras establecidas como realidad. De esta forma la construcción imaginal desafía el ciclo punitivo de la consumación humana, para permitirle pluridimensionarse en el pasado y los mundos primordiales desde donde es posible regresar a los estadios originales y de permanente latencia.

Esto corrobora que en la dinámica discursiva el personaje, a más de la acción, representa el elemento vinculante por excelencia, el puente que permite el tránsito patémico de las identificaciones o las discordias, las aceptaciones o los rechazos; pero siempre el principio patémico-actancial para lograr los mayores alcances de las relaciones intersubjetivas. Porque el personaje es el principal responsable de la autoría simbólica aludida en párrafos anteriores a manera de principio básico de la interpretación literaria.

Por lo que podemos referir una dinámica actancial desencadenada por el autor, metaforizada en el personaje literario y reescrita por el lector, pudiéndose trasladar el cuadrante ontosemiótico a estos predios textuales para resaltar la subjetivación del texto y la textualización del enunciante bajo el enmarque de las circunstancialidades enunciativas específicas en que interactúan. De hecho, el autor es un personaje dentro de la realidad con indudable proyección en el texto escrito, producido o materializado a través de cualquier medio estético-discursivo que apela a su campo experiencial para construir sus representaciones imaginales:

> Hice una declaración a los periodistas que creían era una broma. Les dije que iba a volver porque me había olvidado cómo olía una guayaba. En verdad, era lo que realmente necesitaba para terminar mi libro […] Hice un viaje a través del Caribe. Mientras iba de isla en isla, me encontré con los elementos que habían estado ausentes en mi novela[181].

[180] 1985. Colombia. p. 136.

[181] Entrevista concedida a Peter H. Stone, para The París Review. 1981.

Lo anterior corrobora la influencia de lo patémico dentro de todos los órdenes actanciales, o mejor dicho en el cuadrante patémico-actancial, donde las experiencias del mundo primordial se transfiguran en subjetivemas para proyectar situaciones significativas muy particulares; al mismo tiempo de instituir la realidad a partir de metaforizaciones, tal es el caso del 'olor de la guayaba' para García Márquez y sus célebres conversaciones con Plinio Mendoza Apuleyo (1982), en las cuales revela imprescindibles isotopías para interpretar su obra a partir de los procesos de subjetivación.

En este sentido se comprende el encadenamiento de todos estos elementos para crear una particular sincronía característica de determinado autor, que en definitiva es la base estructurante de los llamados universos simbólicos capitalizados a partir de la realidad y no a través de formas etéreas de la creación literaria como quiere hacerse ver tradicionalmente cuando refieren la inspiración, enfocada ésta a modo de posesión o incorporación en el escritor de agentes externos que lo llevan a construir sus textos. Pues con García Márquez aprendemos que:

> El mismo intento del escritor para retratar la realidad a menudo le lleva a una visión distorsionada de la misma. Al tratar de incorporar la realidad se puede llegar a perder el contacto con ella, es una torre de marfil, como se suele decir[182].

Entonces no es la simple traslación de la realidad al texto sino la reinvención de ella a través de las representaciones imaginales que nunca dejan de ser la realidad, pero tampoco son la copia fiel y exacta de ésta, sino más bien el balance creador surgido de un particular procedimiento semiótico del autor contenido en la percepción de esa realidad a transfigurarse por dinámica propia en historia textual, donde ocurre por demás un proceso interesante al involucrar lo imaginal, trasladarlo a la grafía, para constituir lo transitoriamente definitivo en texto, pues su significación –nunca definitiva– va a depender de múltiples y cambiantes factores. No es extraño entonces que García Márquez privilegie la imagen como desencadenante de sus textos al afirmar ue: "Lo he dicho en varias ocasiones que en la génesis de todos mis libros siempre hay una imagen"[183].

Así mismo, apegado al convencimiento de 'escritor realista', descubre su fuente de inspiración en la realidad y no en lo surrealista, aunque lo sueños en su obra son

[182] Ídem.

[183] Ídem.

mecanismos bien definidos de articulación significante; más aún con la novela Crónica de una muerte anunciada, y las figuraciones premonitorias que van a ser una de las formas veridictivas de la trama textual:

> Pero luego me di cuenta que la vida misma es la mayor fuente de inspiración y que los sueños son sólo una pequeña parte de ese torrente que es la vida. Lo que es muy cierto acerca de mi escritura es que estoy muy interesado en los diferentes conceptos de los sueños y las interpretaciones de los mismos. Veo los sueños como parte de la vida en general, pero la realidad es mucho más rica. Tal vez yo tenga sueños muy pobres[184].

Pareciera ser que los sueños están evocados a modo de metáforas de la realidad o la realidad sublimada dentro del paralelismo simbólico revelado por la dinámica discursiva a través de las representaciones imaginales que, siempre van a estar guiadas por la intuición, esa gran configurante de la preconcepción literaria, bien sea en su faceta de creación o interpretación. Pues dentro de ella está contenida la experiencia del enunciante frente a lo acontecido a ser revelado mediante la instrumentación estética; a criterio de García Márquez:

> La intuición, que también es fundamental para la escritura de ficción, es una cualidad especial que te ayuda a descifrar lo que es real y sin necesidad de conocimientos científicos o cualquier otro tipo especial de aprendizaje. Las leyes de la gravedad pueden ser descubiertas con mucha más facilidad con la intuición que otra cosa. Es una manera de tener la experiencia sin tener que luchar a través de ella. Para un novelista, la intuición es esencia[185].

Intuir para nuestro autor representa descifrar lo real en medio de una madeja significante, abordar desde la perspectiva patémica la esencialidad de lo real, que en todo caso es la esencia de lo percibido y transmitido a través de las expresiones estéticas.[186] Obviamente, la intuición está ligada a la creación o voluntad creadora a manera de libertad imaginal que:

---

[184] Ídem.

[185] Ídem.

[186] En el texto que vengo citando aparece una importante referencia con respecto al cine y la literatura, más aún cuando hoy se proyecta por Neflix una serie basada en la novela *cien años de soledad*, la cual crea indudablemente muchas expectativas. Por ello recuerdo lo apuntado por García Márquez: "No tengo ningún interés en una película, y siempre que pueda evitar que suceda, no se hará. Yo prefiero que quede en una relación privada entre el lector y el libro". Quizá es la forma de suponer la dificultad de 'guionar' el texto literario para adaptarlo a la representación fílmica como una mutilación de su

> Básicamente es contraria al intelectualismo, que es probablemente lo que más detesto en el mundo, en el sentido que el mundo real se convierte en una especie de bien y teoría. La intuición tiene la ventaja que, sea acertada o no, no lucha por tratar de poner una clavija redonda en un agujero cuadrado[187].

La anterior consideración permite alejar la intuición de los fórceps críticos o secularización de los textos en determinadas escuelas o corrientes literarias y otorga al autor la libertad de interpretar –mediar– lo real a través de sus universos simbólicos independientemente, o por lo menos, no crasamente apegados a la causalidad realista-objetivista que imponen los postulados racionalistas. Para que de este modo surja la incausalidad como forma de ordenar lo real y asumirlo dentro de los planos imaginales a manera de postulación del realismo patémico-actancial, sin menoscabo de lo histórico o social.

Porque la literatura de ficción no surge como un género o subgénero literario, quizá el canon la postula así por sus afanes de metodizar la producción artística tan útil en los aspectos pedagógicos, sino está implícito en la dinámica enunciativa del Ser, forma parte de la figuración simbólica inherente a la necesidad comunicacional que en momentos hiperboliza el referente para lograr su cometido. Acción no exclusiva de la expresión estética, sino forma parte de la vida cotidiana, porque la hiperbolización o la metaforización pertenecen a los procesos de subjetivación a modo de fórmulas viables para la comprensión enunciativa, y no simples tropos de uso exclusivo de los planos artísticos.

Este hecho enunciativo hace que la ficción ordene las incausalidades de la realidad para convertirlas 'actos reales' de la cotidianidad; la cotidianidad legitimadora de la conciencia cósmica a permitir al hombre convivir con la cohabitación de espacios tan sincréticos como la imaginación misma. Esa imaginación transfigurada en recursividad del Ser a desbordar los límites establecidos por la convencionalidad racionalista para penetrar otros horizontes paralelos a la conciencia histórica y, desde allí postular universos imaginales; quienes en la Biblia tienen un ejemplo determinante.

Bajo este enfoque la obra de Gabriel García Márquez apuntala un fértil camino apisonado sobre las bases de la historia-ficción para proponer posibilidades

esencia simbólica; pues: "No puedo pensar en una sola película que haya mejorado a una buena novela, pero puedo pensar en muchas buenas películas que vinieron de muy malas novelas".

[187] Entrevista concedida a Peter H. Stone, para The París Review. 1981.

de interpretación de la realidad potenciada en su riqueza sígnica y capacidad para constituir universos simbólicos que hiperbolizan los recursos ficcionales, permiten la metaficcionalización del referente a encarnar la argumentación más allá de cualquier simpleza racionalista. Práctica que en García Márquez tiene una recurrencia preponderante, más aún en su obra emblema: *Cien años de soledad* al entrelazar el discurso bíblico con la cotidianidad ficcional de sus historias textuales.

Desde la perspectiva que aquí adopto, la ficción representa el hecho natural constituido intención ilustrativa de la acción, además de ser el modo superlativo de la realidad para cofundarla con las historias textuales o realidades trasplantadas mediante las transferencias simbólicas, quienes hiperficcionalizan lo acontecido; según García Márquez: "La literatura de ficción la inventó Jonás cuando convenció a su mujer de que había vuelto a casa con tres días de retraso porque se lo había tragado una ballena"[188]. Entonces la ficción cohabita en el hombre mismo, alrededor de su intención y afán comunicativo desde donde ordena las incausalidades de la realidad.

De esta forma para García Márquez: "Ninguna aventura de la imaginación tiene más valor literario que el más insignificante episodio de la vida cotidiana"[189] y, he allí la grandeza del oficio de escribir, de poder mostrar la realidad en sus más sentidas formas, tal y como la percibimos por medio de sus potencialidades creadoras. Así la realidad no es lo fijo o estático que nos envuelve, sino más bien, la posibilidad de resarcirnos con la cotidianidad nuestra de cada día. Razón por la cual, finalizo este aparte recordando las palabras de Milán Kundera:

> La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz. Los novelistas perfilan el mapa de la existencia descubriendo tal o cual posibilidad humana[190].

Entonces la literatura asume figuraciones de un complejo cartograma simbólico a ofrecer las oportunidades para que los enunciantes creadores puedan reescribir la realidad en cuanto posibilidades humanas, tan infinitas como la imaginación, tan incausales como la realidad misma; esa madeja sígnica en constante refiguración que sirve de puente para poder comprender y comprendernos mediante las transferencias simbólicas de las realidades trasplantadas.

---

[188] "*La fatiga del metal*". *El País*. *24 de enero de 1999*.

[189] 1959. "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia. *Revista La Calle*. N° 103. Colombia.

[190] *El arte de la novela* (1994). Barcelona. Tusquets. p. 133.

LA REALIDAD EN CLAVE CIFRADA

> -Sí, creo que una novela es la representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo, la realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre en los sueños.
>
> Gabriel García Márquez.
> *El olor de la guayaba. 1982.*

Este subtítulo está inspirado en la expresión que antecede a modo de epígrafe, en la cual, Gabriel García Márquez da cuenta del ciframiento de la realidad como punto de embrague entre la convencionalidad llamada realidad y los paralelismos simbólicos construidos alrededor de ella. Y es que la utilización de *realidad cifrada* se convierte en utilísima metáfora para intentar significar lo enigmático que acompaña la magia y el hechizo de la creación literaria por su don para trasplantar realidades que no son la realidad de la vida, sino la vida misma anclada a la esencialidad de los enunciantes creadores.

Sobre esta realidad cifrada son establecidas las relaciones de significación que soportan la complicidad significante entre los enunciantes creadores, porque el ciframiento de la realidad representa la manifestación patémica trascendental que une mundos primordiales para hacerlos convergentes con las instancias discursivas; lugares comunes donde el hombre regresa de vez en vez para encontrarse consigo mismo en los espejismos textuales. Porque el ciframiento de la realidad es proceso constante de la interpretación literaria, la cual descifra, cifrando nuevas posibilidades de significación. Entonces no se trata de la realidad, es la realidad encarnada por el símbolo a partir de lo que pudiéramos denominar: *transrealismo* o una realidad revelada en clave.

A propósito del transrealismo los enunciantes creadores tienen la posibilidad de vincularse por medio de operaciones simbólicas e incorporar la significación a planos enunciativos más allá de la simple literalidad, a su vez, abrir formas de representación que legitiman desde la autonomía de las realidades trasplantadas y su virtud de conjurar

la escritura visible con la oculta, donde es esta última la que contiene los verdaderos y valederos códigos de la significación. Y es precisamente sobre esa *realidad cifrada* donde está soportada la obra de García Márquez, al contener variables que indudablemente involucran el arte de narrar a través de lo autobiográfico y el ejercicio de la memoria como formas de ordenamiento de la historia textual. O más bien, la imaginación y el ordenamiento de la realidad, puesto que: "la imaginación, no es sino un instrumento de elaboración de la realidad"[191].

De esta manera los criterios argumentativos surgen de los mismos planteamientos del autor sobre la realidad e, indudablemente configuran la base de su 'ars' narrativo profundamente ligado al plano autobiográfico, quien contiene las claves simbólicas que llegan a trasgredir la realidad considerada 'real', al proponer la alteración de la secuencia cronológica de la historia mediante la inserción de la cotidianidad y su efecto revelador de la esencialidad y consustancialidad del hombre con sus mundos primordiales resarcidos en la memoria; convocados por los procesos de recordación proyectados por lo profundamente subjetivado.

En función de estas consideraciones, surge el *sujeto estético* desde donde las interacciones simbólicas se hacen más complejas y productivas, al resignificar acontecimientos ya consumados en propuestas o posibilidades argumentativas configuradas a modo de representaciones imaginales que evocan posibilidades humanas para reescribir lo acontecido.

Así que la incorporación de rasgos autobiográficos, hechos reales, oralidad, mundo onírico y su conversión en el denominado *realismo simbólico*, instrumentan la forma particular de estructurar textos literarios que permiten indagar sobre la *realidad cifrada* representada por la literatura, específicamente en la novela. Todo ello bajo el correlato del tiempo histórico y el ficcional como formas paralelas de producir el plano transversalizado de lo acontecido y la construcción de la identidad narrativa sostenida por lo patémico- actancial.

En todo caso esta *realidad cifrada* a manera de vínculo estético entre historia/ficción, voluntad creadora/subjetivación trascendida[192], es particularmente importante

[191] García Márquez, Gabriel (1982) *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza.* Colombia: Editorial La Oveja Negra. p. 31.

[192] Cuando las referencias apuntan hacia lo trascendente es importante resaltar que siempre existirá un sujeto trascendido a través de objetos de la trascendencia, objetos convenidos en subjetivemas para estrechar de una manera profunda y determinante las relaciones intersubjetivas. Así al referir la subjetivación trascendida aludo a

para indagar sobre los recursos estilísticos utilizados por el autor para construir la verosimilitud de las historias, hibridez de la verdad de la realidad y el artificio de la ficción: dos nociones complementarias y necesarias en la dinámica narrativa que nos lleva a preguntarnos: ¿Quién revela la realidad cifrada: el autor, ¿el texto o el lector?

La respuesta surge bajo la amalgama de las individualidades referidas con el *sujeto estético*, el sujeto plural que colige dentro de la argumentabilidad estética en un todo complementario de las relaciones de significación. Desde donde los planos enunciativos son transversalizados para propiciar el surgimiento de las representaciones imaginales a modo de posibilidades para resignificar a través de la configuración de las realidades trasplantadas y sus transferencias simbólicas.

Para continuar desarrollando las nociones de la literatura con base en la realidad trasplantada o cifrada, es necesario aclarar que la conversión del autor, lector, texto y contexto en sujeto estético, plural o argumental, no es de uso exclusivo de ésta, pues la aparición del discurso metafórico o la instauración de las representaciones imaginales a manera de recursos de la acción discursiva, posibilita la constitución de este particular recipiendario de las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido. Aclaratoria que en el caso de García Márquez tiene una específica pertinencia por la dualidad que comporta su obra entretejida por la literatura y el ejercicio del periodismo; ambos convergidos por la crónica fabulada[193].

Con respecto al periodismo paso a comentar alusiones y representaciones de esa realidad cifrada en el texto *Gabriel García Márquez. El escándalo del siglo*[194], quien contiene cincuenta artículos publicados en diferentes medios impresos del mundo y donde evidenciamos la pasión de nuestro autor por el ejercicio del "mejor oficio del mundo" como una extensión-prolongación de la ejecutoria ficcional desde la cotidianidad. Porque esta vez, la generación de elementos extraordinarios es implantada por medio de la realidad trasplantada de las transferencias simbólicas que se hacen recíprocas con los procesos de construcción de la historia-ficción; o más bien, trasvasada en su legitimación mutua por parte de un peregrino entre sus

---

la concreción de efectos significantes de los enunciantes creadores mediante la resignificación de las realidades trasplantadas en su autónoma configuración veridictiva.

[193] El uso del término crónica fabulada tiene por objeto plantear dentro de esta modalidad discursiva, una alternativa frente a la crónica histórica o la social, para destacar los recursos imaginales vertidos en historias textuales que rompen con la realidad convenida como tal y sus causalidades. E indudablemente destaca la inserción de la consciencia cósmica a manera de fórmula estilística.

[194] Editado por Cristóbal Pera, en: Penguin Random House. Colombia. 2018.

fronteras maleables: "Soy un periodista, fundamentalmente. Toda la vida he sido un periodista. Mis libros son libros de periodista, aunque se vea poco"[195].

Decididamente lo extraordinario de lo acontecido reside en la realidad misma para ser despertado por la acción discursiva característica de la prosa garciamarquiana, y tan ajustada a los criterios anteriormente señalados sobre la novela por Kundera, por sus figuraciones de posibilidad humana reescrita en forma de crónica o reportaje con el asentamiento de lo acontecido a través de la fabulación lo que, para mí, deviene en una crónica fabulada:

> Pero esos libros tienen tal cantidad de investigación y de comprobación de datos y de rigor histórico, de fidelidad a los hechos, que en el fondo son grandes reportajes novelados o fantásticos, pero el método de investigación y de manejo de la información y los hechos es de periodista[196].

Por lo que podemos hablar de un cronicario fabular en la obra de García Márquez, pues la inserción de la metáfora y la irrupción del ingrediente irónico cuestionan mediante representaciones imaginales la realidad subvertida, a su vez, reescrita con la trasformación otorgada por la perspectiva del enunciante creador que la hace única al momento de ser enunciada-significada; tal cual ocurre con el artículo *el barbero presidencial* y la ubicación escenática del mandatario:

> Creo que ningún objeto da una impresión más clara de hombre atareado, de funcionario entregado por entero a la solución de complicados problemas disímiles, como este rebaño de teléfonos (y pido, entre paréntesis, un aplauso para la metáfora surrealistamente cursi[197]) que decora la gráfica presidencial[198].

Esta ubicación escenática de los personajes singularizados por ese tipo de descripciones es común en García Márquez, quien apela al realismo patémico-actancial para ubicar las acciones dentro de espacios profundamente 'gráficos', denodadamente barrocos con la impresión sensorial y el deslumbramiento que conducen, en este caso, a significar la ausencia de espiritualidad como lección moral reescrita por la

[195] *El escándalo del* siglo (2018). Colombia: Random House. p. 21.

[196] Ídem. p. 23.

[197] Aquí podemos observar un cuestionamiento al surrealismo, una posición muy común en los escritores que responden a los postulados del realismo. Entre ellos Agosti y Uslar Pietri.

[198] *El escándalo del siglo*. p. 27.

reafirmación de la realidad en su esencia y disposición de proyección a convertirse en materia significada más allá de lo literal.

Indudablemente representa la sujeción de lo cotidiano a lo literario, o porque no, de lo literario a lo cotidiano-reporteril con la graficación de una realidad afincada por la institucionalidad del poder, donde la representación imaginal de las realidades trasplantadas evidencia el conferimiento de nuevas analogías significantes para resarcir lo acontecido desde las fronteras de la cotidianidad distendidas entre lo real y lo imaginal, donde lo cotidiano se hace simbolia a través de las operaciones y procesos de subjetivación con la conformación de lo real como acceso inmediato a la realidad.

Realidad representada en muchos momentos enunciativos por la parodia a manera de elemento deconstructor, con la figura ambivalente del personal del palacio de gobierno, quienes lindan entre su irrevocable convicción ideológica y el privilegio de servir a la primera figura nacional abstraída en: "primera digestión de la República, que debe ser buena y despreocupada, digestión"[199]. O en la figura del barbero quien tiene al mandatario en el filo de su navaja y la fidelidad, pues: "Muchas veces la suerte de una República depende más de un solo barbero que de todos sus mandatarios, como en la mayoría de los casos –según el poeta– la de los genios depende del comadrón"[200].

Igualmente, la figura del barbero encarna al silente confidente que escucha y guarda las intimidades del poder, que tiene el supuesto honor viril de agarrarle la cara a un hombre: "el único mortal sufragante que puede permitirse la libertad democrática de acariciar el mentón del presidente con el afilado acero de una navaja barbera"[201]. O quien tiene en sus manos al:

> Primer mandatario, con los ojos cerrados y las piernas estiradas, se entregó al placer de sentir muy cerca de su arteria yugular el frío e irónico contacto de la navaja, mientras por su cabeza pasaban, en apretado desfile, todos los complicados problemas que sería necesario resolver durante el día.

Mediante la acción discursiva los oficios cotidianos extrapolan hacia otras posibilidades de significación para convertir al barbero en consejero eficaz dentro de la realidad trasplantada en el artículo, y obviamente, manifestada a través de las

[199] Ídem. p. 28

[200] Ídem.

[201] Ídem.

caracterizaciones del realismo simbólico con la presunción de una semiosis infinita representada por el sincretismo de las combinatorias de significación establecidas por el ejercicio del poder y la tríada: mandatario, filo de la navaja y mano diestra que hace "subir la afilada hojilla por su garganta", en perfecta evidencia del poder fatal del barbero envuelto en la más profunda lealtad.

Entonces esta figura impelida como imaginaria e incorporada al relato por la dinámica misma del poder, que para cada oficio tiene un mudo oficiante, sirve para crear una profunda relación antagónica que muestra la radical incomunicación entre el mandatario y la opinión pública; aun cuando va a inaugurar el servicio telefónico más moderno entre Medellín y Bogotá. Para ello utiliza como elemento estructurante de la realidad cifrada el extremo subyugado por el poder, quien tiene las posibilidades de la muerte para terminarlo, pero reposa en manos leales, incapaces de ejecutarlo.

Todo reposa sobre las posibilidades enunciativas de resignificar la realidad, la materia siempre maleable para trasplantar referencialidades bien sea la literatura o el periodismo representados a partir de la inversión del orden casual y la predeterminación ficcional, de modo que lo aparentemente irreal surge tan real, casual y cotidiano que, en *Cien años de soledad*, es de habitual determinación. De esta manera, la configuración de lo real dentro de la cotidianidad ficcional o concreción de la realidad imaginal, es reporteada para revelar nuevas aristas de significación. Por lo que reportear la realidad significa consumar la ficción en los planos de la cotidianidad, como el personaje de *una equivocación explicable*, quien en medio de una resaca cree ver un pez en su cuarto de hotel, "y huyó jadeante, exasperado hacia el rincón. El remordimiento le salió al encuentro. Siempre se había reído de los alacranes con paraguas, de los elefantes rosados"[202].

La relación vigilia-sueño-somnolencia etílica hace cierto el acontecimiento percibido que corrobora al estar convaleciente en el hospital luego de lanzarse al vacío desde la ventana de su habitación de hotel:

> Cali. Abril 18. Una extraordinaria sorpresa tuvo en el día de hoy los habitantes de la capital del valle del Cauca, al observar en las calles centrales de la ciudad la presencia de centenares de pescaditos plateados,

[202] *El escándalo del siglo*. pp. 33-35

> de cerca de dos pulgadas de longitud, que aparecieron regados por todas partes[203].

La aparente incausalidad ficcional implica la acción connatural de la realidad diversificada a través de la práctica discursiva para adquirir funcionabilidad argumental al legitimar el acontecimiento imaginal por medio de sus autónomas causalidades que, hacen de lo referido, la certeza enunciativa a consolidarse con la historia donde las condiciones 'reales' implican la moldura de alternativas significantes gestadas desde la cotidianidad sobresaltada por la ficción.

Así un hecho natural ocurrido en tiempos cronológicos determinados, implica transferencias simbólicas soportadas por lo patémico-actancial a ser evidenciado con los 'idilios sobresaltados', el amor hamponil traspasado por la dolencia de los corazones solitarios y la necesidad de reconocerse en el otro; pero irremediablemente sometidos a la condena física[204]. Una tragedia amorosa moderna que muestra la otra cara del amor con las soledades compartidas e imposibles de superar, donde la angustia existencial sigue siendo la misma, sólo ha cambiado de locación y circunstancialidades, al evocar con el momento enunciativo al margen de la ley, las entrañas mismas de la periferia a manera de realidad trasplantada –intervenida – donde:

> La vida no era buena con ellos. Era una especie de perro amarrado en el corredor del edificio en que vivían, que durante el día les mostraba los fulgurantes dientes de ferocidad y de hambre y que durante las noches les aullaba, les intranquilizaba el sueño y amenazaba hora tras hora, con romper las cadenas[205].

Indudablemente el perro representa la configuración real-narrativa que involucra lo aparentemente contradictorio con el surgimiento del amor como imposibilitante de la identidad narrativa de los personajes frente a su destino; destinos marcados por la imprevisibilidad estructurante de representaciones imaginales que desafían hasta la misma puntualidad de la muerte, tal cual sucede en el texto: *La muerte es una dama* impuntual[206]. Cuando bajo los parámetros del realismo patémico-actancial es humanizada para corporeizarse en la impuntualidad e incumplir con el compromiso adquirido para que nuevamente un hecho cotidiano sea convertido en espectáculo

---

[203] Ídem

[204] Ídem. *Corazones solitarios*. pp. 36-41.

[205] Ídem.

[206] Ídem. pp. 39-41.

para la comunidad, quien se congrega alrededor de la plaza a esperar la muerte y reclamarle su impuntualidad.

Con respecto a la aparición de la humanización como recurso de construcción literaria o validación imaginal, es menester apuntar la intención estética del realismo patémico-actancial que busca con el personaje la diversificación de toda la fuerza representacional-existencial del enunciante deconstruido por la multiplicidad simbólica. Asimismo, posibilita la oportunidad para hacer tangible lo intangible a través de la corporeización develadora de la imagen acotada desde los mundos imaginales, al evidenciar el proceso de humanización-objetualización-corporeización-imaginación, a modo de recurso para generar relaciones de significación y su consiguiente postulación en lógicas de sentido, que consiguientemente, develan-ordenan la realidad en escenarios de profunda referencia patémica.

Indudablemente representa la forma de percibir mediante la escritura –mirar en un espejo refractante– la cotidianidad que, al leerla, aparece signada por hechos maravillosos, fantásticos; perceptibles a través de la crónica fabulada, a través de la cual, íconos como la santidad está corporeizada con las más disímiles y ataviadas imágenes que incorporan la santificación como principio de objetualización por excelencia. Pues quien convencionalmente pertenece a lo sacro, en la realidad trasplantada por la representación imaginal, revela otros planos de materia significada. Tal es el caso del velorio de un fallecido, al constituirse en:

> El centro de una actividad comercial y social de una región cuyos habitantes no tienen oportunidad de encontrarse, reunirse y divertirse que la que eventualmente les proporciona la muerte de una persona conocida. Por eso el velorio es un pintoresco y bullicioso espectáculo de feria, donde lo menos importante, lo circunstancial y anecdótico es el cadáver[207].

El acontecimiento luctuoso es transformado en evento festivo para generar una *transrealidad* que linda entre lo inverosímil y lo hiperficcionado; donde esta hiperficción surge de la cotidianidad o naturaleza enunciativa del hecho acontecido:

> El patio anochece transformado en un mercado público, en cuyo centro hay una gigantesca artesa rebosante de aguardiente destilado en la región, en la que flotan numerosas totumas pequeñas, fabricadas con calabazas

[207] Ídem. *La extraña idolatría de la Sierpe*. p. 48.

> verdes. Esta última, y el pretexto del muerto, son las únicas contribuciones de la familia[208].

El acto de velación constituye toda una variada gama circense para manifestarse a través de lo atípico y absurdo: concursos para conseguir pareja, localización de quien llore el muerto cuando lleguen las visitas importantes, los juegos para ociosos. En síntesis, la muerte transfigurada en espectáculo que el próximo capítulo resaltará con el análisis de la novela *Crónica de una muerte anunciada*¸ pero perentoriamente debo resaltar que la obra toda de Gabriel García Márquez concurre a la teatralización del referente objeto de las historias textuales, en las cuales podemos percibir el narrar teatralizado que potencia la asunción del realismo patémico-actancial como fórmula estética centrada en el enunciante y su corporeidad patemizada.

Pues desde el histrionismo son contadas las historias sustentadas por la fuerza de lo imaginal-visual de la narración que podemos ilustrar con la siguiente escena:

> Lo que viene después de un episodio enteramente teatral: las propuestas comerciales se interrumpen, las doncellas suspenden el doblaje del tabaco y sus aspirantes la molienda de café; los hombres que juegan al «9» y las mujeres que atienden los fogones y los ventorrillos se vuelven en silencio, expectantes hacia el centro del patio, donde la plañidera, con los brazos en alto y el rostro dramáticamente contraído se dispone a llorar. En un largo y asaetado alarido, el recién llegado oye entonces la historia; con sus instantes buenos y sus instantes malos, con sus virtudes y defectos, con sus alegrías y sus amarguras; la historia del muerto que se está pudriendo en el rincón, rodeado de cerdos y gallinas, boca arriba sobre dos tablas[209].

Toda la confluencia simbólica-referencial permite habitar el mundo alrededor de su disimilitud donde el rezandero ha creado su propio rosario para reforzar la teatralización desde lo sagrado y lo profano; teatralización narrativa que con sus efectos de emblematización de los personajes posibilita su conversión en leyenda; la forma otra de fundar paradigmas sustentados por la cotidianidad. Símbolos cotidianos conjuntados por referencialidades para la construcción de la realidad cifrada o el trasplante de la realidad ilusoriamente llamada real; pues ella comienza a existir cuando es narrada –escrita–, o a mejor decir, al teatralizarse para que sus partícipes puedan ser espectadores y actantes al mismo tiempo, mediante la refracción de las

[208] Ídem.

[209] Ídem. P. 50.

posibilidades de significación y la consiguiente aparición de lógicas de sentido sujetas a la dinámica argumentativa de los enunciantes- creadores.

Porque el desciframiento de la realidad también es tarea de los personajes, lo que hace más enriquecedoras las operaciones simbólicas del realismo patémico-actancial, al transfigurarse el decurso narrativo en el descifrar la historia textual o narrada. Hecho que hace profundamente representativa la relación-develación de posibles claves para interpretar lo acontecido a través de la exploración del devenir actancial por parte del personaje, quien explora la realidad en busca de su comprensión dual –de ella y de él–, al mismo tiempo de otorgar al lector graficaciones actanciales para apuntalarse y apuntalar lo acontecido a través de la teatralización narrativa contenida por la transmigración actancial o complementariedad actancial: autor-texto-personaje-lector desdoblados en diversos planos enunciativos.

Esta incesante búsqueda proporciona claves para armonizar lógicas de sentido dentro de la dinámica enunciativa, ello hace posible E*n hombre viene bajo la lluvia*, la aparición de la anónima mujer que:

> Aprendió a descifrar los innumerables ruidos de la lluvia, pensó que el visitante imaginario no pasaría nunca del umbral y se acostumbró a no esperarlo. Fue una resolución definitiva, tomada en esa borrascosa noche de septiembre, cinco años atrás, en que se puso a reflexionar sobre su vida, y se dijo: «A este paso, terminaré por volverme vieja». Desde entonces cambiaron los ruidos de la lluvia y otras voces reemplazaron a los pasos de hombre en el sendero de ladrillo[210].

Aquí el desciframiento del actante conduce a nuevas incertidumbres o nuevos ciframientos de la realidad evocada-trasplantada en la historia textual, porque las claves cifradas están ubicadas sobre campos de interacción, transferencias simbólicas o locaciones ficcionales donde se concentran las isotopías concatenantes de la semiosis imaginal. En este caso concreto, la lluvia es quien engendra todas las concepciones de la historia textual: "Ella había aprendido a rescatar de la lluvia las voces perdidas en el pasado de la casa, las voces más puras y entrañables"[211]; especie de conducto simbólico a través del cual ingresan las acciones a los predios del personaje.

Igual sucede con la noche, los sueños, la muerte o cualquier otro espacio semiótico a referenciar lo acontecido por la narrativa garciamarquiana, donde va a

[210] Ídem. *Un hombre bajo la lluvia. p.53.*

[211] Ídem.

existir discrepancia entre lo imaginado y lo percibido, pues lo imaginado constituye la fibra esencial de la significación representada por el acontecimiento patémico:

> Sin embargo, ellas sabían que el hombre estaba ahí, invisible junto a la lámpara exhausta. Sabían que no abandonaría la casa mientras no acabara de llover, y que en la oscuridad de la sala se había reducido de tal modo que no tenía nada de extraño que las hubiera oído[212].

Las construcciones imaginales permiten la cohabitación de los universos simbólicos de la literatura y el periodismo; sólo cambian el modo expresivo, pero en esencia, guardan los *Apuntes para una novela* o el apaciguamiento de la realidad con el trasplante imaginal que paulatinamente va a solidificar la realidad vivenciada a diario por medio del deseo actancial, que quizá reasume el deseo de los enunciantes enhebrados por el acaecimiento patémico:

> Cuando Aureliano Buendía regresó al pueblo, la guerra civil había terminado. Tal vez el nuevo coronel no le quedaba nada del áspero peregrinaje. Le quedaba apenas el título militar y una vaga inconsistencia de su desastre. Pero le quedaba también la mitad de la muerte del último Buendía y una ración entera de hambre. Le quedaba la nostalgia de la domesticidad y el deseo de tener una casa tranquila, apacible, sin guerra, que tuviera un quicio alto para el sol y una hamaca en el patio entre dos horcones[213].

En tal sentido Gabriel García Márquez desiste de llamar truculenta la literatura, aun en sus más connotadas figuraciones, porque: "la vida real es en ocasiones más truculenta"[214], para referir la contención extraordinaria de la cotidianidad; por este motivo solo hay que textualizarla para que surja a través de la literatura, el medio expresivo por excelencia al descorrerse el telón revelador de lo ordinario en clave verdaderamente –significativamente– real, "Allí está el caso ocurrido en el municipio de San Rafael, Antioquia, que cualquier crítico literario condenaría por su exageración y no parecerse a la vida"[215], donde se produce un sangriento impase entre familias que supera cualquier estamento de la ficción: "y a quienes esta situación parezca falsa

[212] Ídem. p. 57

[213] Ídem. *La casa de los Buendía (Apuntes para una novela). p. 59.*

[214] Ídem. *Literaturismo*. p. 61.

[215] Ídem.

no les quedará otro remedio que condenar la vida por su pobre imaginación y su excesiva afición a los convencionalismos"[216].

Por lo que podemos deducir que la construcción de las representaciones imaginales inquiere la oportunidad para que lo acontecido surja como la máxima expresión de la historia representada a modo de escenario para la articulación de las claves cifradas más allá de la convencionalidad real. Aparece un crimen que involucra el destazamiento de la víctima, pero que en la dinámica cotidiana y, por la recurrencia referencial del hecho en una sociedad de la violencia, "Es un hecho de sangre, como cualquiera. Con la diferencia de que en este tiempo no tiene nada de extraordinario, pues como noticia es demasiado corriente y como novela es demasiado truculento"[217]. Pareciera ser que en momentos la capacidad imaginal para hiperbolizar referentes, fuera alcanzada por la cotidianidad histórica y sus aterradoras convencionalidades.

Así la convencionalidad histórica agencia cambios a través de la ironización –deconstrucción– al llevar el hecho acontecido al plano periodístico y hacerlo 'crónica'; puesto que, no es el acontecimiento histórico 'real' lo referido, sino el acontecimiento histórico transfigurado en imaginal –mítico– que cambia por completo la acepción de lo narrado y las técnicas utilizadas. De allí la teatralización narrativa concurre a escenas específicas de los personajes para comunicar a través de las expresiones corpóreas descritas por la voz narrativa e, instituir con lo corpóreo-imaginal, el medio expresivo de la acción simbólica contenida en el reportear-registrar la expulsión de Adán y Eva del paraíso al preguntarse "¿Cuántos años hace que ocurrió esa noticia? Tan difícil es responder esa pregunta cómo predecir cuándo llegará el momento de escribir el último gran reportaje sensacional: el del Juicio Final, que será una especie de balance definitivo de la humanidad"[218].

El periodismo inscrito en la cotidianidad de la acción enunciativa permite ser parte de la necesidad de comunicar –revelar– el hecho acontecido a través de "esa agobiante actividad que comenzó cuando un vecino le contó a otro lo que hizo un tercero la noche anterior y, que tiene una curiosa variedad en nuestros pueblos"[219]. De este modo el arte de narrar, tanto en el periodismo como en la literatura, representa la acción inherente al sujeto más allá del simple artificio imaginativo, sino más bien por

[216] Ídem.

[217] Ídem. p. 62.

[218] Ídem. *Los precursores*. p. 63.

[219] Ídem.

la intuición del enunciante, pues ella determina la preconcepción del acontecimiento narrado y su posterior consolidación sígnica de "Ese comentador del hecho cotidiano, que por los menos puede encontrarse en el cuarenta por ciento de nuestro pueblo, es el periodista sin periódico"[220].

Esta particular característica produce el dialogismo cotidiano, el mismo que mantiene Gabriel García Márquez con el periodismo y la literatura donde personajes y acciones comparten escenarios enunciativos siempre signados por los insertos imaginales que proveen la constitución particular de la crónica fabulada, en esta mención, representada por: "Los millares de personas que diariamente van a las oficinas del correo a buscar una carta que no ha sido escrita jamás vieron allí la carta que sí había sido escrita y que nunca llegaría a su destino"[221]. Atribulada por la incausalidad, la acción enunciativa apunta hacia la conversión del hecho profundamente imaginal que orienta sus perspectivas hacia lo específicamente literario subyacido en la realidad articulada dentro de la cotidianidad.

El recurrente procedimiento del realismo patémico-actancial a partir de los procesos de humanización, crea ejes humano-objetuales cuyas referencialidades constituyen los paralelismos simbólicos o símiles sígnicos:

> El cementerio de las cartas se parece al cementerio de los hombres. Tranquilo, silencioso, con largos y profundos corredores y oscuras galerías llenas de cartas apelotonadas. Sin embargo, a diferencia a lo que ocurre en el cementerio de los hombres, en el cementerio de las cartas transcurre mucho tiempo antes que de que se pierda la esperanza[222].

Las analogías permiten la reflexión sobre el acaecer humano por medio de la entronización de la tumba-cadáver-contenido con el sobre-letra-contenido; tríada que sostiene la esencia de un alguien no resignado ante el extravío –y acechanza de la pérdida– de una carta nunca escrita para él; que en productiva paradoja mueve a los personajes garciamarquianos a luchar contra *el óxido de la rutina* para escapar de ella a través de la imprevisibilidad otorgada por la trama textual, involucrándolos en un complejo espacio donde las claves conducen a nuevas incertidumbres: "Y algo más

[220] Ídem.

[221] Ídem. El cartero llama mil veces. p. 65

[222] Ídem. p. 66

extraño: de cada cien sobres franqueados y tramitados con la dirección errada, por lo menos dos no tienen nada por dentro. Son cartas sin cartas"[223].

Quizá el reportaje aludido tenga mucha relación con el acto de la escritura y los destinatarios: ¿Para quién se escribe?, tal vez para todos o para ninguno; para sí mismo convertido en interlocutor válido de la acción enunciativa soportada por las experiencias nunca extrañas, circunscritas a la vida y las posibilidades imaginales de estas "«Cartas para el hombre invisible», se les llama, y han sido introducidas en el buzón por alguien que ha tenido la ocurrencia de escribir una carta para alguien que no existe y que por consiguiente no vive en ninguna parte"[224]. Acaso no escribimos para alguien que no existe hasta que se materializa mediante la lectura-argumentación; comienza a existir en la complicidad significante de los enunciantes-creadores.

En este caso es muy posible que el ejercicio de la escritura sea una profunda metáfora de la lámpara de Diógenes en busca de significados "donde el disparate es algo enteramentenatural"[225], para precisar a quienes tienen "los sentimientos agudizados en el fabuloso oficio de localizar lo que no existe en apariencia"[226], pues la conversión en enunciantes-creadores "no son los mismos ciudadanos que cualquiera se puede imaginar"[227], sino los que converjan dentro de la dinámica cómplice de las aceptaciones o rechazos de la trama textual, como pudiera suceder con muchos libros.

Sin duda ocurre un trasvasamiento simbólico que hace posible la hibridación sígnica dentro de la obra de Gabriel García Márquez, explícita por trasposición con el reportaje y su interpretación de lo real en medio de la cotidianidad, donde las ubicaciones físico-geográficas pasan a conformar geografías imaginales a materializarse como realidad. Esto ha sucedido con Aracataca:

> La zona bananera de Santa Marta, no tiene muchas oportunidades de salir en letras de molde, y no porque se les acaben las aes a los linotipos, sino porque es una población rutinaria y pacífica, desde cuando pasó la verde tempestad del banano[228].

---

223 Ídem.

224 Ídem. P. 67

225 Ídem.

226 Ídem. 68.

227 Ídem. 69.

228 Ídem. *El tigre de Aracataca* p. 71.

Tierra natal del escritor transfigurada en el Macondo nuestro de cada día; entonces para cuestionar el abandono de Aracataca introduce el recurso imaginal:

> En estos días ha vuelto a aparecer su nombre en los periódicos relacionadas sus cinco repetidas y trepidantes vocales con las dos sílabas de un tigre que acaso sea uno de los tres tristes tigres del conocido trabalenguas, metido ahora en el mismo trabalenguas de Aracataca[229].

Al mismo tiempo, ingresa la dubitación a modo de recurso narrativo para establecer rasgos de espectacularidad real que convergen en la reflexión propuesta a través de las cohabitaciones simbólicas del reportaje periodístico y la crónica fabulada:

> Aunque sea cierta, como indudablemente lo es, la noticia del tigre en Aracataca no parece serlo. En Aracataca no hay tigres, y quien lo ha dicho tiene motivos de sobra para saberlo. Los tigres de la región cayeron hace muchos años, fueron vendidos para fabricar alfombras en distintos lugares de la tierra, cuando Aracataca, era un pueblo cosmopolita donde nadie se bajaba del caballo para recoger un billete de cinco pesos[230].

Al respecto, el constructo ficcional subvierte la conciencia histórica para cuestionarla a través de la deconstrucción irónica del referente validado a partir de la literatura subyacida con la impostación simbólica de Aracataca:

> Sin embargo, valdría la pena que fuera cierto el cuento del tigre para que los linotipos volvieran a insistir cinco veces sobre una misma letra y alguien se acordara otra vez de Aracataca –la tierra de Radragaz como ha dicho un autor profesional de chistes– y alguien pensara como tarde o temprano se piensa en todos los municipios de Colombia, inclusive en los que no tienen nombres tan difíciles de olvidar. Hay que acordarse de Aracataca antes de que se la coma el tigre[231].

Con la anterior reflexión deja en evidencia una dialéctica forma de cuestionamiento irónico-imaginal que se hace recurrente como perspectiva paralela para abordar nociones de lo real a través de las construcciones imaginales. De esta forma, la crónica social está envuelta en una esfera de la ironización para transformarse en crónica roja con la inclusión de un suceso trágico –la decapitación de Castel Gandolfo– para producir el sincretismo social que deja al descubierto "las costuras

[229] Ídem.

[230] Ídem.

[231] Ídem. pp. 71-72.

de la realidad" entretejidas por medio de las debilidades y exclusiones del discurso del poder.

Así en el reportaje *El escándalo del siglo*, que da título a la selección utilizada para este aparte, aparece el poder de la prensa para imponer verdades a partir de la muerte de Vilma Montesi por un aparente baño de pies en "fase postmenstrual inmediata"[232]. Hecho que trasunta desde el suicidio hasta la muerte por accidente, convencimiento a que llega la policía y los familiares, hasta que la prensa convierte el acontecimiento en una falacia argumentativa de homicidio: "Eso habría sido el melancólico final del caso Montesi, si en la calle no hubieran estado los periódicos, diciéndole a la gente que había un enorme gato encerrado en aquel acontecimiento"[233].

Entonces un rumor del novio de la fallecida indicia la falacia argumentativa del escándalo del siglo que involucra al hijo del ministro de relaciones exteriores de Italia. Origina un constante armar y desbaratar pruebas y testimonios entre los periódicos y la policía. De esta forma el reportaje trasmigra hacia la crónica policial para la construcción de un sumario novelado que lleva al lector por los intrincados caminos de la investigación, al utilizar cada cierto tiempo de la escritura insertos tales como: "El lector debe recordar" para ubicar a quien lee –indaga– en la historia narrada que hace surgir de la nada la Revista *Actualidad,* escrita en su totalidad por su dueño, el cinematógrafo Silvano Muto[234], quien apuntala la tesis del homicidio y señala a un músico hijo de una celebridad política.

Homicidio vinculado al tráfico de estupefacientes y orgías realizadas en zonas cercanas al suceso. De allí la instalación de la falacia argumentativa como posibilidad imaginal e iniciativa para cuestionar los discursos del poder:

> El 24 de octubre de 1953 Silvano Muto fue llamado por la procuraduría de Roma para que rindiera cuentas por su artículo. Muto manifestó tranquilamente que todo lo afirmado era mentira, que había escrito el artículo solamente para aumentar la circulación de su revista y que reconocía haber procedido con ligereza. En vista de su aplastante

[232] Ídem. *El escándalo del siglo.* p. 86.

[233] Ídem. P. 91

[234] "Un audaz periodista de treinta años, con cara de artista de cine y vestido como un artista de cine, con bufanda de seda y anteojos oscuros. Su revista, según se dice, era la menos leída de Italia y, por consiguiente, la más pobre." (Ídem. pp. 94-95). Para de esta manera desafiar los centros del poder desde las periferias.

> retractación. Muto fue llamado a juicio por «divulgación de noticias falsas y tendenciosas y por perturbar el orden público»[235].

Negar lo afirmado reafirma lo dicho para crear la argumentación con base en la incertidumbre, pues la verdad de lo acontecido es suplantada por los rumores a modo de ventisca que soslaya la esencia para trasladar la circunstancialidad al rumor y el consiguiente involucramiento de otros personajes ligados de una u otra manera a personalidades gubernamentales ; tal es el caso de "Ana María Caglio era la amante de Ugo Montagna, un acaudalado caballero, amigo de personalidades notables y famoso por sus aventuras galantes. Se hacía llamar «el marqués de Montagna»"[236] y de allí en adelante toda la atención queda instalada alrededor de las esferas del poder y, las sospechas del personaje Ana María, apuntan hacia su novio el marqués Montagna, quien la abandona, tal cual está testimoniado en una carta:

> Deseo que todo el mundo sepa que yo nunca he estado al tanto de los negocios de Ugo Montagna […] Pero estoy por demás convencida de que el responsable es Ugo Montagna (con la colaboración de muchas mujeres) […] Él es el cerebro de la organización mientras que Piero Piccolino es el asesino[237].

Entre archivos e insistencias de la prensa transcurre el caso que deriva en un procedimiento judicial al periodista Muto, alrededor del cual se construye una larga comparecencia de testigos y testimonios cada vez más enrevesados, cuyo:

> Proceso se convirtió realmente en un animal de muchas patas. Cada vez que se llamaba a declarar a alguien, era preciso llamar otros declarantes, para establecer la verdad de los testimonios […] Nuevos nombres iban surgiendo. Y la prensa, por su parte, hacía investigaciones espontáneas y amanecía al día siguiente con nuevas revelaciones[238].

Un primer hecho desencadena el otro que, al mismo tiempo, mantiene el argumento inicial con su reconfiguración dentro de la historia textual para encabalgarlo sígnicamente en función de las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido. Así, quien arma la historia apela al lector para precisar su atención sobre lo narrado, adjunta claves para la posible interpretación con datos renovados que hacen girar la historia hacia nuevos preámbulos simbólicos: "Pero antes de seguir adelante es preciso informar al lector de algo que sin duda desea saber desde hace varios

[235] Ídem. p. 96.

[236] Ídem. p. 97

[237] Ídem. p. 102.

[238] Ídem. p. 110.

días, pero que sólo ahora resulta oportuno revelar: Wilma Montesi si era virgen"[239] Estas acotaciones subvierten la causalidad a punto de establecerse y dan pie para resignificaciones que, en muchos sentidos, llegan a desbaratar posibles argumentos.

Aún señalados los motivos, autores y colaboradores directos e indirectos del homicidio, la trama textual deja suspendida su concreción en el plano enunciativo, pues: "Es posible que el mes entrante, durante las audiencias, se conozca el revés de ese misterio. Pero es muy posible que no se conozca jamás"[240], puesto que el hecho acontecido al trasplantarse en la realidad imaginal, gira alrededor de una serie de circunstancias determinantes para su ocultamiento representadas por el poder político, económico, la trata de blancas y la profunda degradación ético-moral de una sociedad donde no escapan ni los familiares.

Lo cierto es que la convalidación del ejercicio periodístico en el plano literario está soportada esencialmente sobre la hiperficcionalización del referente y la forma testimonial del yo-autor; procedimientos para otorgar formas de testimoniar desde la ficción: "Esta tarde he asistido a una reunión pública, compuesta en su mayoría por madres de familia, que solicitan al gobierno francés una intervención más enérgica en el problema[241]. La caracterización del hecho registrado-refrendado gira patéticamente cuando es aludido entre los planos enunciativos de la crónica policial y la denuncia de los grandes carteles de explotación sexual del mundo.

Preciso la referencia anterior con el testimonio del yo-autor como parte de la historia contada, porque en el caso del reportaje es quien recoge el hecho noticioso, convierte el hecho acontecido a la forma discursiva para develarlo y hacerlo público. Además, en García Márquez, el testimoniar a partir de la ficción permite el reconstruir a través de las construcciones imaginales o la inserción de un narrador que hilvana la historia sin caer en la trampa de las certezas, sino mediante la recreación de la incertidumbre. Efecto elocuente con la creación de posibilidades de significación e inserción de mecanismos de denuncia para la develación de hechos atentatorios contra la sociedad.

Aún más para revelar la doble articulación de la prensa como instrumento de concienciación frente a los hechos irregulares, o en la acción promotora de esos

[239] Ídem. p. 131.

[240] Ídem. p. 145.

[241] Ídem. ¿Están en Caracas las mujeres que desaparecen en París? p. 147.

hechos irregulares a través de la publicidad, tal cual ocurre con el ejercicio de la prostitución y los avisos clasificados. Específicamente con el texto ¿Están en Caracas las mujeres que desaparecen en París?, el relato desencadena en algo parecido a "una película de ficción"[242], sin escatimar esfuerzos para otorgar a la narración rasgos profundamente cinematográficos conjuntados en roles de acción y secuestro de mujeres en París para ser explotadas sexualmente.

Precisa entonces seguir insistiendo con la presencia testimonial del autor del texto; presencia que nunca en la escritura va a dejar de manifestarse, puesto que sea directa o indirectamente esa presencia testimonial-autoral va a estar presente como sustento de las realidades trasplantadas a los planos enunciativos a partir de su campo experiencial y punto de validación de lo narrado.

[242] Ídem. 148.

EL AUTOR EN LAS DIMENSIONES DEL REALISMO PATÉMICO- ACTANCIAL

> En síntesis, los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, y tal vez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo mejor que nos sea posible.
>
> Gabriel García Márquez.
> *El escándalo del siglo.* 2018.

La escritura, como el arte en general, encarna el realismo patémico-actancial, quizá el mejor intérprete de los desdoblamientos de quien mueve los hilos de la creación en su rol de autor-actante-espectador. Especie de monólogo a colectivizarse con los actos de la lectura- interpretación, devenidos en complejos campos semióticos a constituirse alrededor de la acción comunicativa convergida por los múltiples y disímiles campos enunciativos. Aun cuando la escritura pudiera causar desventuras al momento de vender libros, continúa siendo el momento de encuentro indescriptible para reafirmarse como enunciante-creador animado por la magia y figura del discurso poético, utilizado este término para indicar conjunción y no un determinado género literario.

Por ello considero conveniente cerrar este capítulo bajo el esbozo de Gabriel García Márquez dentro de las dimensiones del realismo patémico-actancial; realismo que impregna toda su obra y florece a cada instante en las entrevistas concedidas o, las intervenciones públicas fuera del oficio de escribir, pero siempre referidas a él. Porque García Márquez no es un simple escritor de libros, *es el artesano del arte de narrar*, sí *el* artesano como difícilmente habrá otro que hilvane el hecho cotidiano en acontecimiento extra-Ordinario, donde extraordinario intenta catalogar un sinfín de

particularidades que de forma inagotable revelan universos simbólicos cada vez más significativos.

De esta forma la pasión por la escritura puede verse constreñida al saltar al campo editorial para convertirse en pieza de acción comunicativa, de allí que:

> Escribir libros es un oficio suicida. Ninguno exige tanto tiempo, tanto trabajo, tanta consagración en relación con sus beneficios inmediatos. No creo que sean muchos los lectores que al terminar un libro se pregunten cuántas horas de angustias y de calamidades domésticas le han costado al autor esas doscientas páginas y cuánto ha recibido por su trabajo[243].

La aventura de la imaginación linda con la desventura del publicar, en la cual, la inequidad entre escritores y editores forma parte de una injusta forma de procesar el libro en su fundamental faceta de divulgación:

> Esto parecerá todavía más injusto cuando se piense que los mejores escritores son los que suelen escribir menos y fumar más, y es por tanto normal que necesiten por lo menos dos años y veintinueve mil doscientos cigarrillos para escribir un libro de doscientas páginas. Lo que quiere decir en buena aritmética que nada más en lo que se fuman se gastan una suma superior a la que van a recibir por el libro[244].

A pesar de la no correspondencia de lo creado y sus niveles de rentabilidad desde el punto de vista económico; escribir representa un acto de libertad, independencia y reafirmación humana a través del deseo y la manifestación de la esencia patémica del hombre en enunciante-creador. En palabras de García Márquez:

> Pero a los escritores nos gusta hacer lo que nos da la gana, y sospechamos, acaso sin fundamento, que el patrocinador compromete la independencia de pensamientos y expresión, y origina compromisos indeseables. En mi caso, prefiero escribir sin subsidios de ninguna índole, no solo porque padezco de un estupendo delirio de persecución, sino porque cuando empiezo a escribir ignoro por completo con quién estaré de acuerdo al terminar[245].

Bajo esta argumentación la escritura está comprometida consigo misma y los actos de la creación, no con terceros específicamente determinados, sino sujetos a la dinámica de los universos simbólicos, a los sorprendentes riesgos de la realidad.

[243] Ídem. *Desventuras de un escritor de libros*. p. 200.

[244] Ídem.

[245] Ídem. p. 201.

De allí que escribir es vivir; vivir para crear, vivir para contar, y contar implica riesgos cuando el compromiso está representado por la escritura hecha conciencia, hasta:

> Qué punto puede ser peligroso el oficio de escribir bajo un régimen sin la suficiente madurez para admitir la verdad eterna de que los escritores somos unos facinerosos a quienes los corsés doctrinarios y hasta las disposiciones legales nos aprietan más que los zapatos[246].

De esta forma no hay porque crear fronteras de inutilidad entre conciencia y escritura, pues ella representa la pasión transfigurada en grafía, pues:

> Se es escritor simplemente como se es judío o se es negro. El éxito es alentador, el favor de los lectores es estimulante, pero éstas son ganancias suplementarias, porque un buen escritor seguirá escribiendo de todas maneras aun con los zapatos rotos, y aunque sus libros no se vendan[247].

Ciertamente la holgura libertaria que posibilita la literatura permite transponer realidades trasplantadas para crear nociones discursivas paralelas a la constitución de lo real, donde imaginar implica construir locaciones ficcionales para ubicar personajes, hechos, acontecimientos e, indudablemente, al autor refractado por las construcciones imaginales:

> Sin embargo, a veinte años de distancia, no logro evocar la imagen del poeta en aquella habitación de la realidad, y en cambio lo recuerdo en unas circunstancias en que no lo he visto nunca: abanicándose en un mecedor de mimbre, a la hora de la siesta, en la terraza de uno de esos caserones de ingenio azucarero de la espléndida pintura cubana del siglo XIX[248].

El artesanado de la escritura supera las degradaciones del ser humano –entre ellas las políticas–, zanja "la erosión incontenible de la vida cotidiana"[249] para establecer la *conciencia lírica* mediante el surgir del sujeto estético a través de la certeza de la realidad hecha escritura, la certeza habitual con que los escritores se mueven en medio de la vida. Tal y como cuenta la hechura del discurso para la recepción del premio nobel de literatura por parte de Pablo Neruda:

> Entonces volteó al revés la hoja de papel del menú, y sin una sola pausa, sin preocuparse por el estruendo humano, con la misma naturalidad con que

[246] Ídem. p. 202.

[247] Ídem.

[248] Ídem. *No se me ocurre un título*. p. 204.

[249] Ídem. *Los cubanos frente al bloqueo*. p. 234.

> respiraba y la misma tinta verde, implacable, con que dibujaba sus versos, escribió allí mismo el hermoso discurso de su coronación[250].

La habitualidad del humano-Ser transfigurada en enunciante-creador se hace libertad y voluntad creadora de la escritura frente a la realidad; fastuosa ante lo cotidiano que involucra la imperiosa búsqueda de lo indecible más allá de lo ciertamente físico u orgánico de la mera racionalidad cerebral;

> Yo le pregunté, con una esperanza cierta, si no había alguna posibilidad de que fuera la función que regula los presagios, los sueños premonitorios y la transmisión del pensamiento. Su única respuesta fue una mirada de lástima[251].

Más aún al tratarse de su literatura, específicamente de *Crónica de una muerte anunciada*, o la recurrencia por encontrar la conciencia en su manifestación física, pues "La vida, más de lo que uno cree, está embellecida por este misterio"[252]; articulada por los momentos de incertidumbre frente a los avatares de la certidumbre. Esa es la dialéctica entre realidad aparente y realidad consolidada textualmente o textualizada a través de las construcciones imaginales. Quienes permean las resignificaciones de la realidad con el misterio del pronóstico-presagio que irrumpe en las consolidaciones de las nociones de lo real; ya que: "Todo pronóstico, desde los presagios matinales hasta las centurias de Nostradamus, viene cifrado desde su concepción y sólo se comprende cuando se cumple. De no ser así, se derrotará de antemano a sí mismo"[253].

La anterior reflexión sobre el ciframiento de los presagios y premoniciones sirve de antesala al análisis de *Crónica de una muerte anunciada*, al ser todo el texto una autorreferencia a su vida trasmutada en la obra narrativa. Telepatías sin hilos aparentes pero entrelazadas por los hilos invisibles de la memoria y la nostalgia; la voluntad y libertad creadora como mecanismos para articular el vasto universo simbólico que configura su obra, caracterizada por precisos y puntuales principios argumentales. Tal es el caso del amor y las inversiones de la causalidad, que quizá llegue a explicarnos la figura de la prostituta en la obra de García Márquez, quien se balancea entre

[250] Ídem. *El fantasma del Premio Nobel*. p. 241.

[251] Ídem. *Telepatía sin hilos*. p. 246.

[252] Ídem. p. 247.

[253] Ídem. p. 248.

la candidez, la inocencia y un amor por demás extraño e imprevisible, si en algún momento el amor puede ser previsible:

> Costaba trabajo entender semejante mansedumbre de corazón en mujeres curtidas por un oficio tan bárbaro. Fue tal mi curiosidad que, años después, conocí a un chulo y le pregunté cómo era posible dominar con puño de hierro a mujeres tan bravas, y él me contestó, impasible: «Con amor». No volví a preguntar nada, por temor de entender menos[254].

Dentro de este mismo texto aparece la otra manifestación del machismo latinoamericano a través de los cuerpos travestidos que, arrastrados por diferentes circunstancias, en su gran mayoría socioeconómicas, ejercen el nuevo oficio más antiguo del mundo "que no nos quita ni nos agrega ninguna gloria. Es una prueba más de nuestras perturbaciones sociales y no tiene por qué alarmarnos más que otras más graves"[255].

A lo largo de este libro he insistido en caracterizar dentro de la obra de García Márquez la nostalgia como eje temático fundamental que permite la reconversión de la realidad en construcción imaginal para celebrar verdaderos encuentros del humano-Ser consigo mismo y los otros a través de las acciones patemizadas. Para el nobel colombiano "La nostalgia sigue siendo igual que siempre"[256] con el siempre triunfo de la escritura – poesía– frente a la muerte de John Lennon y la música de Los Beatles; "la muerte de un hombre que no había hecho nada más que cantarle al amor. Es la apoteosis de los que nunca ganan"[257], sino ofrendan su ser y sentimiento a la sensibilidad antepuesta a la palabra.

Todo ello visto a modo de caleidoscopio para apreciar al autor y su obra en medio de la clarividencia del tiempo, en el cual, su escritura es el eterno "nacimiento de sus nostalgias"[258] para resarcirse en los espacios que, como la música, implica los encuentros cada vez más cercanos a pesar de las distancias. Entonces surgen las trampas de la nostalgia, las trampas de la fe, que son las mismas de la ficción –imaginación–:

> Como sucede siempre, pensábamos entonces que estábamos muy lejos de ser felices, y ahora pensamos lo contrario. Es la trampa de la nostalgia, que quita de su lugar a los momentos amargos y la pinta de otro color, y

[254] Ídem. *El nuevo oficio más antiguo del mundo*. p. 252.

[255] Ídem.

[256] Ídem. *El escándalo del siglo*. pp. 254-257.

[257] Ídem. p. 254.

[258] Ídem. p. 255.

> los vuelve a poner donde ya no duelen. Como en los retratos antiguos, que parecen iluminados por el resplandor ilusorio de la felicidad, y en donde sólo vemos con asombro cómo éramos de jóvenes cuando éramos jóvenes, y no sólo los que estábamos allí, sino también la casa y los árboles del fondo y hasta las sillas en que estábamos sentados[259].

La nostalgia implica claves para cifrar/descifrar la realidad, al permitir el constante retorno a las experiencias vividas para reconocerse en el tiempo evocado a través de instancias enunciativas que vuelcan dentro de sí la esencialidad del enunciante-creador, quien nutrido por la más íntima y exquisita figuración evocativa logra constituir escenarios espacio- temporales para hacer confluir los mundos primordiales que tienden puentes con las instancias de la memoria en los laberintos del tiempo consustanciados por la nostalgia.

Significa la reconstitución enunciativa del mundo primordial caribeño como majestuoso enmarque de todas las posibilidades de significación a articularse mediante los intensos recorridos por la memoria urgida en clave patémica, representada mediante las transiciones del ser y sus más profundas manifestaciones de proyección imaginal; porque su mundo: "Nuestro mundo mágico es como esas plantas invencibles que renacen debajo del cemento, hasta que lo cuartean y lo desbaratan, y vuelven a florecer en el mismo sitio"[260].

Esos sitios que a pesar del tiempo permanecen allí en lo más íntimo y a cada nada son despertados por los pálpitos de la nostalgia, la forma más idónea de rehacerlos.

Mundos mágicos que escapan a las manías interpretativas bajo disecciones racionalistas, aquellas que terminan "por ser a la larga una nueva forma de ficción que a veces encalla en el disparate"[261]. O las imposturas ficcionales que desgastan sus bases argumentativas en la educación, al constreñir la magia y la maravilla de la creación a simples contenidos programáticos o equivocadas prácticas didáctico-pedagógicas que insisten en 'enseñar' literatura como si de fórmulas inamovibles se tratara, al eclipsar potenciales prodigios que acuden a las aulas de clase, "y que si no lo vemos es

[259] Ídem. 255-256.

[260] Ídem. *Caribe mágico*. p. 265.

[261] Ídem. *La poesía al alcance de los niños*. p 267

en gran parte porque nos lo impide el racionalismo oscurantista que nos inculcaron los malos profesores de literatura"[262].

Quizá la literatura no se enseña, sino es sentida a través de la pasión de la lectura y la naturalidad ficcional de las construcciones imaginales, sin llegar a ser un lector ingenuo atrapado en mundos extraños y ajenos; por el contrario, el enunciante-creador que dialoga con el texto bajo la convocatoria de la complicidad múltiple representada por la confluencia: autor, texto, personaje, lector. Pues la vida es el acto imaginal más grande y sublime que imperiosamente requiere de la percepción sentida del interlocutor de lo real, para transfigurarla en cálidas metáforas desde donde surge la metamorfosis recurrente de la humanización como recurso de centramiento sígnico: "Era un animal fantástico y enternecedor, de casi cuatro metros de largo, y su piel era pálida y tersa, y su torso era de mujer, con grandes tetas de madre amantísima, y de sus ojos enormes y tristes brotaban lágrimas humanas[263].

La descripción de una hembra manatí enredada en las ramas de un árbol caído en el río Magdalena, ofrece la oportunidad para plasmar la conversión sígnica del animal a través de la humanización como operación simbólica y de configuración de sentido a partir de la estrechez patémica-referencial con la evocación del acontecimiento que forma parte de su mundo primordial; al permitir establecer configuraciones patémico-actanciales con los espacios geográficos, o más bien, con las geografías ficcionales, tal cual sucede al enterarse del incendio del vapor *David Arango*, en el cual había hecho sus travesías de juventud por el río Magdalena: "Yo colgué el teléfono con la impresión horrible de aquel día se había acabado mi juventud, y que todo lo último que quedaba de nuestro río de nostalgias se había ido al carajo"[264].

El río de nostalgias transita por la memoria y fecunda la voluntad creadora para vislumbrar en cadencia imaginal lo que forma parte de la esencialidad del escritor estremecido por "las ráfagas de la nostalgia". Ráfagas que como el aire mismo vitaliza a quien escribe, al mismo tiempo, convoca nuevas voces para su correlato en las dinámicas enunciativas de una acción comunicativa de particulares características. En la cual la imprevisibilidad de la realidad se hace memoria del corazón para ser

[262] Ídem. 268

[263] Ídem. *El río de la vida*. p. 271.

[264] Ídem. 272.

narrada-escenificada con la construcción del testimonio hecho previsibilidad ante lo asombroso de lo real develado en lo imaginal[265].

Aún más con la intrincada confluencia entre real e imaginal que sueldan una acorazada forma de significación difícil de establecer fuera de las fronteras imaginales, porque la fascinación de la historia hace que los límites se fundan para permitir a los referentes permearse en materia significada, y así:

> Ésta es una de las tantas y tantas historias fascinantes –escritas o habladas– que se le quedan a uno para siempre, más en el corazón que en la memoria, y de las cuales está llena la vida de todo el mundo. Tal vez sean las ánimas en pena de la literatura. Algunas son perlas legítimas de poesía que uno ha conocido al vuelo sin registrar muy bien quién era el autor, porque nos parecía inolvidable; o que habíamos oído sin preguntarnos a quién, y al cabo de cierto tiempo ya no sabíamos a ciencia cierta si eran historias que soñábamos[266].

Indudablemente la metáfora del soñar intenta resumir la dualidad entre realidad/ficción, al hacer patentes los procesos de creación en función de su convalidación a través de lógicas de sentido propias y autonómicas, provenientes de construcciones imaginales que posibilitan la hibridación del sueño y la vigila para construir realidades trasplantadas –textualizadas– en analogía a la realidad aparente, o más bien, la búsqueda de compañía frente a la soledad inminente, tal cual sucede a uno de los exploradores cuando muere su compañero luego de extraviarse en la nieve, a quien sepulta, pero vuelve a aparecer a su lado todos los días al despertar:

> Entonces perdió la razón. Por el diario que había llevado hasta entonces se pudo conocer la verdad de su historia. Entre las muchas explicaciones que trataron de darse al enigma, una parecía ser la más verosímil: el sobreviviente se había sentido tan afectado por su soledad que él mismo desenterraba dormido el cadáver que enterraba despierto[267].

Llegados a este punto de la reflexión sobre la realidad, ésta queda ensanchada cada vez más a través de las diversas metaforizaciones que adquiere al ingresar a los predios de las construcciones imaginales, tan comunes y corrientes en todo acto enunciativo, que necesariamente no responden a principios exclusivamente estéticos-

[265] La referencia se centra en el reportaje, *María del corazón* que da nombre a una película, pero también estructura la trama del cuento *Yo sólo vine a hablar por teléfono*, que recrea un caso de la vida real de una mujer ingresada a un hospital psiquiátrico sin estar enferma, sino que espera auxilio en una carretera luego de una avería de su automóvil.

[266] Ídem. *Como ánimas en pena. P. 279.*

[267] Ídem. 281.

literarios, sino forman parte de la misma dinámica enmarcada en la acción comunicativa como forma de graficar lo percibido a través de la mediación óntica de los sujetos enunciantes. Así: "Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura es el de la insuficiencia de las palabras"[268], para nombrarla.

El desmedido orden simbólico de la realidad muestra la progresiva funcionabilidad del discurso metafórico y sus intentos por aprehender esa realidad particularizada en el enunciante-creador. Por lo que la definición de realidad debe ser suscrita a la multiplicidad referencial que genera, no a las determinaciones argumentales que los enfoques racionalistas pretenden darle. De esta forma es hecho recurrente la transfiguración de las geografías ficcionales dentro de las construcciones imaginales y su analogización determinante con los espacios físico-geográficos patemizados;

> Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga la frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a transponerla con recursos poéticos, pero no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga origen en un hecho real[269].

Aun así, en esa transposición existe el replanteamiento de la realidad a partir de su esencia misma, pues el enunciante-creador asume el rol de intérprete o traductor de lo percibido y transfigurado en acontecimiento imaginal. Acontecimiento imaginal con quien opera una validación de la realidad asumida dentro de lo real; esto es, pasa a textualizarse a manera de eje temático asumido a modo de hecho real por medio de la consecuencialidad ficcional, que podemos ilustrar con la siguiente afirmación:

> Yo hubiera podido recurrir a otra imagen cualquiera, pero pensé que el temor al nacimiento de un hijo con cola de cerdo era la que menos probabilidades de coincidir con la realidad. Sin embargo, tan pronto como la novela empezó a ser conocida, surgieron en distintos lugares de la Américas las confesiones de hombres y mujeres que tenían algo semejante a una cola de cerdo[270].

Conforme a lo anterior, las construcciones imaginales son textualizadas a través de los procesos de subjetivación inherentes a la acción comunicativa denostada por su perfil actancial-patémico, puesto que a través de este perfil las vinculaciones

[268] Ídem. *Algo más sobre literatura y realismo*. p. 282.

[269] Ídem. p. 284.

[270] Ídem.

argumentativas surgen con más fuerza y profundidad en el leer-desarmar-armar los textos mediante la composición/descomposición como mecanismos de ensamble argumental:

> No sé quién dijo que los novelistas leemos las novelas de los otros sólo para averiguar cómo están escritas. Creo que es cierto. No nos conformamos con los secretos expuestos en el frente de la página, sino que la volteamos al revés, para descifrar las costuras. De algún modo imposible de explicar desarmamos el libro en sus piezas esenciales y lo volvemos a armar cuando ya conocemos los misterios de su relojería personal[271].

De allí que toda novela o texto literario comporte una sincronicidad simbólica a particularizarse en las lógicas de sentido establecidas con la dinámica enunciativa, para corroborarse de esta manera la funcionabilidad de complejos engranajes constituyentes de realidades trasplantadas en circunstancialidades enunciativas específicas que, a confesión de García Márquez, intentan no parecerse a la realidad, pero terminan constituyéndose en *la realidad*. En todo caso la lectura representa voltear por el envés y el revés la página para leer entre las costuras imaginales los verdaderos estamentos argumentales o, mejor dicho, aquellos que surgidos en medio de la complicidad ficcional o convenidos en pacto lector, no sólo consolidan el efecto argumentativo del texto, sino constituyen la realidad.

Dentro de esta sincronicidad simbólica resurge la nostalgia a manera de premonición subyacente para configurar universos simbólicos; nostalgias irreparables para la prefiguración cifrada de ejes temáticos que propugnen encadenamientos sígnicos al proponer posibilidades de significación dentro de la acción comunicativa forjada en las voluntades creadoras y, así establecer relaciones tan entrañables con los autores, que "uno termina sin remedio por revolver su ficción con su realidad"[272], de esas verdades aunque no sean ciertas de toda certidumbre, son ciertas en medio de las agobiantes incertidumbres:

> Sino que me interesa señalar el hecho de que hay cuentos que se repiten en el mundo entero, siempre del mismo modo, y sin que nadie nunca

[271] Ídem. *Mi Hemingway personal*. p. 288.

[272] Ídem. 291.

> pueda establecer a ciencia cierta si son verdades o fantasías, ni descifrar jamás sus misterios[273].

De esta forma la relación con la realidad pasa a constituir el "laberinto de espejos" del cual no pueden salir sus interlocutores, a menos vuelquen en la escritura posibles rutas de sosiego argumental, maneras para conciliar mundos primordiales en las realidades trasplantadas, quizá como ha hecho Gabriel García Márquez con su pueblo y sus fantasmas a través del:

> Mismo manantial de poesía cuyo nombre de redoblante he oído resonar en medio del mundo, en casi todos los idiomas, y que, sin embargo, parece existir más en la memoria que en la realidad. Es difícil imaginar otro lugar más olvidado, más abandonado, más apartado de los caminos de Dios. ¿Cómo no sentirse con el alma torcida por un sentimiento de revuelta?[274]

Un pueblo que deja de lado las particularidades nominales o geográficas para convertirse en instancia cósmica que representa la geografía ficcional acendrada por la memoria y la nostalgia; la realidad conversa en cada una de las instancias reales a transfigurarse con la esencialidad patémica por medio de la escritura y la voluntad creadora, lo cual constituye una idealización desde lo real, y no desde lo artificiosamente ideal:

> Nunca he idealizado el pueblo en que nací y donde crecí hasta los ocho años. Mis recuerdos de esa época –como tantas veces lo he dicho– son los más nítidos y reales que conservo, hasta el extremo que puedo evocar como si hubiera sido ayer no sólo la apariencia de cada una de las casas que aún se conservan, sino incluso descubrir una grieta que no existía en un muro durante mi infancia[275].

Entonces la escritura surge entre las grietas de la ternura y las costuras de la ficción para trasplantar realidades engarzadas a los mundos primordiales, a las geografías ficcionales decantadas por la sincronicidad simbólica que revela la escritura en medio de las contingencias textuales y, no en las interpretaciones artificiosamente racionalistas, porque: "La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez

[273] Ídem. *Cuentos de caminos*. p. 302.

[274] Ídem. *Vuelta a la semilla*. p. 348.

[275] Ídem. 346.

más solitarios"[276]. E indudablemente, las interpretaciones desde el realismo mágico parecieran ser una de ellas.

Más bien esa interpretación queda sugerida a partir de lo imaginal a modo de circulación constantemente enriquecida a través de la crónica fabulada, o la fabulación que trasplanta la realidad para consentir la reflexión más allá de los consensos fundamentalmente racionalistas en manos de:

> Los inventores de fábulas que todo lo creemos nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la Tierra[277].

Indudablemente el realismo simbólico y su derivación patémica-actancial encarna los principios fundamentales de esa utopía contraria para construir horizontes imaginales que permiten *soñarse* en la esencialidad de los enunciantes-creadores a través del "oficio de escribir", el ejercicio de la poesía, "esa energía secreta de la vida cotidiana que cuece los garbanzos en la cocina y contagia el amor y repite las imágenes en los espejos"[278]. Imágenes transversalizadas por la clarividencia de los presagios para mostrarnos los cosmos donde habitan conciliados "la inspiración y la experiencia […] el instinto y la razón"[279].

A partir de la voluntad creadora de los sujetos enunciantes es posible edificar la arquitectura sensible de los pueblos para que la cultura sea "la fuerza totalizadora de la creación: el aprovechamiento social de la inteligencia humana"[280]. Y dentro de esta fuerza totalizadora la memoria es la "reserva determinante de la América Latina y el Caribe [como] energía capaz de mover el mundo",[281] y crear "terceras realidades" para simbolizar ese mundo circundado por las más excéntricas cosmicidades. Con la asunción de las construcciones imaginales a modo de realidades trasplantadas, o "parte de esta tercera realidad entre la vida real y la invención pura que es la realidad

[276] García Márquez Gabriel (2010) *Yo no vine a decir un discurso.* "La soledad de América Latina". Barcelona. Random House Mondadori. p.26.

[277] Ídem. 29.

[278] Ídem. "Brindis por la poesía". p. 32.

[279] Ídem. "Palabras para un nuevo milenio". p. 38.

[280] Ídem. 39.

[281] Ídem. 40

del cine"[282], o en su defecto, la realidad de la literatura y el arte asumido de manera general.

De esta manera, podemos advocar la sucesibilidad de la conformación de la realidad o, las nociones de lo real a través de la realidad aparente, la realidad óntica como mediación, y la tercera realidad, materializada en las construcciones imaginales a modo de materia significada de nuevas posibilidades y alternativas argumentativas. Para ello están convocados los artesanos de la palabra y "los maestros de la imaginación"[283] en su eterno desafío de luchar contra las amarguras de "las fantasías de la vida real"[284], pues la poesía "es la única prueba concreta de la existencia del hombre"[285]. Esa poesía que permite trasplantar realidades en los terrenos fértiles de la imaginación, pues:

> La razón, en clave de poesía, es simple: yo estaba trabajando en una dimensión en la cual el episodio de las bananeras no era ya un horror histórico de ninguna parte sino un suceso de proporciones míticas, donde las víctimas no eran iguales y los verdugos no tenían ya ni cara ni nombre, y tal vez nadie era inocente. De aquella desmesura me vino el viejo patriarca que arrastraba su potra solitaria en un palacio lleno de vacas[286].

De las desmesuras de la realidad surgen las costuras ficcionales que darán las puntadas imprescindibles para el surgimiento de las construcciones imaginales en la débil franja de la incertidumbre y hacerlas "testimonio histórico envuelto en las galas irresistibles de la poesía"[287], tal y como ocurre con la novela *El general en su laberinto*; el testimonio patemizado más allá de las glorias épicas y los bronces de la historia. Entonces se trata de reportear la realidad en sus diversos cosmos a través de las construcciones imaginales que conjuntan crónica y fabulación para fundar historias textuales impregnadas de verdades creativamente ciertas, como la que a continuación presento inquirida bajo las articulaciones del realismo simbólico.

---

[282] Ídem. "Una idea indestructible". p. 52.

[283] Ídem. "Prefacio para un nievo milenio. p. 58.

[284] Ídem. "En honor de Belisario Betancur con motivo de sus setenta años. p. 67.

[285] Ídem. 69.

[286] Ídem. "Una naturaleza distinta en un mundo distinto al nuestro". p. 103.

[287] Ídem. 104.

Capítulo VI

Crónica de una muerte anunciada: la narrativa del yo como acontecimiento

LA REALIDAD: EL ESCENARIO DONDE NACEN LAS DUDAS

> Lo que más me importa en este mundo es el proceso de creación, ¿qué clase de misterio es ése que hace que el simple deseo de contar historias se convierta en una pasión; que un ser humano sea capaz de morir por ella; morir de hambre, frío o lo que sea, con tal de hacer una cosa que no se puede ver ni tocar y que, al fin y al cabo, si bien se mira, ¿no sirve para nada?
>
> Gabriel García Márquez.
> *Me alquilo para soñar.* 1995.

En la novela *Crónica de una muerte anunciada*[288] la aserción narrativa y la certeza textual desencadenan la trama a partir de una aseveración taxativa para ubicar al lector alrededor del ineludible destino narrativo del personaje: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar…", lo cual representa una materialización de la cotidianización de la tragedia que paulatinamente va adquiriendo visos de espectáculo angustioso para mantener en vilo al lector, aun cuando ya tiene la certeza de la muerte del personaje, quien está completamente ajeno a ella.

Desde el mismo inicio de la historia textual, su concreción es producida por la temporalidad inmediata como forma de marcar al personaje e ingresarlo a la dimensión

[288] Todas las referencias sobre la novela han sido tomadas de la edición de 1981. Colombia. Editorial Oveja Negra.

premonitoria y ubicarlo dentro del macroescenario inicial, representado por la visita del obispo o evento concatenante de la inicial movilización del pueblo hacia un lugar determinado, a modo de preparación de la sucesibilidad referencial a desembocar en la muerte de Santiago Nasar. Esa otra dimensión que se abre paralelamente al correlato del destino y el discurso a manera de vías de interrelación del personaje-protagonista y su conversión en centro enunciativo para representar su metamorfosis mediante la confluencia de caracterizaciones: héroe, mártir, víctima o culpable de la afrenta que por siempre quedará suspendida en las fronteras de la incertidumbre.

A esto hay que añadir el comienzo de la novela a una especie de *ritual de conversión* signado por la espera; particularmente, Santiago Nasar espera al obispo, colectivamente: la propia muerte de Nasar. Aún más, Santiago Nasar sale del sueño a la vigilia; o más bien, en él permanece en un estado de latencia como si de un vientre materno se tratara: "Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño." Porque la felicidad dentro de la historia textual está enmarcada por la instantaneidad manifiesta de pequeños atisbos a modo de paréntesis frente al trágico destino narrativo del personaje.

Personaje que al despertar está tatuado –cagada de pájaros– como si descendiera a lo terrenal por medio de una caída o expulsión –nacimiento– a la historia textual, donde la "llovizna tierna" representa una metáfora del líquido amniótico que envuelve el espacio paradisíaco representado por el bosque de higuerones, la gran abstracción de los árboles, con quienes siempre sueña –según su madre Plácida Linero–, alegorizan la verticalidad que une lo alto y lo bajo, cielo y tierra en conjunción de puentes para ascender y descender. Además, el sueño le permite verse volando en un "avión de papel de estaño"[289], en clara alusión a la infancia engarzada por los mundos primordiales de

[289] El estar construido el avión con papel de estaño implica una serie de connotaciones realmente importantes para el desmontaje simbólico de la novela, pues el estaño alude al color blanco-plateado que permite refractar las imágenes al evocar el movimiento entre los almendros, quienes a su vez pueden metaforizar los obstáculos de la vida o el itinerario del personaje en medio del bosque de sus sueños. Además, ese blanco-plateado asume el color gris, color del alma y la mediación del hombre y su espiritualidad en estado de armonía y neutralidad; esto es, viaja hacia su esencialidad. De la misma manera, el estaño es un metal utilizado para soldar, juntar piezas; esto es, armar totalidades evocadoras de planos enunciativos bajo el encaje de un rompecabezas que linda entre realidad y construcciones imaginales.

la memoria articulada con los espacios del sueño[290] para el afloramiento del Ser a través de sus connotaciones más profundas y sentidas.

Lo cierto es que el sueño abre posibilidades de significación al convertirse en campo simbólico –semiótico– con codificaciones sustentadas más allá de la realidad aparente al ser textualizada con base en la proyección sígnica constituida por lógicas de sentido. Porque los sueños son alegorías de la realidad trasvasada por lógicas de sentido que permiten interpretar esa realidad a partir de diferentes consubstancialidades simbólicas; quienes obviamente requieren de traductores –hermeneutas– para revelar significados y proyectar los efectos premonitorios, que no son más que su consolidación en la vigilia a través de su poder migratorio de la realidad hacia lo imaginal y viceversa.

Es evidente entonces que en la novela *Crónica de una muerte anunciada* la trama está profundamente trasvasada por la premonición como forma de conocer los ejes o resortes que mueven la acción, en ocasiones, incomprensible, pero plenamente justificada con la lapidaria frase al comienzo del texto: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar...", lo que nos lleva a comprender la prefiguración premonitoria de la trama textual contenida por los sueños, pero diluida en la cotidianidad ficcional, tal es el caso de la madre de Santiago, quien:

> Tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas[291], pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte.

La anterior consideración contiene un condicionante que pareciera ser la causa por la cual Plácida Linero no interpreta los sueños de su hijo, pues no le son ajenos, quizá son sus sueños mismos insertos en la causalidad trágica de la historia textual a manera de coadyuvante del desenlace hecho crónica que, por estos específicos

[290] El sueño además de representar la materialización de realidades trasplantadas a través de un estado consciente-inconsciente, permite al partícipe verse suspendido por el doble rol de actor-espectador en una circunstancia enunciativa determinada que, en el estado de vigilia, va a asumirse dentro de la verosimilitud circunstancial soportada por específicas lógicas de sentido que llevan a más de soñar: *vivir el sueño*. Aún más, la vivificación del sueño permea la vigilia para crear la alternabilidad simbólica mediante su interpretación.

[291] Interpreta los sueños en ayunas, donde el ayunar es elemento de purificación; forma de preparar el cuerpo para la conversión y la predisposición para el sacrificio frente a la deidad. Lo que confiere a Plácida Linero el rol de sacerdotisa que media entre lo inmanente y lo trascendente, al mismo tiempo de mártir que no puede advertir la muerte de su propio hijo, o más bien, no puede hacer nada para desanudar el nudo gordiano de la trama textual a cumplirse inexorablemente: el día en que iban a matar a Santiago Nasar.

elementos, asume los paradigmas de crónica fabulada en medio, insisto, de una cotidianidad imaginal a ser sostenida y argumentada a partir de esos soportes oníricos-premonitorios que hacen irreversible el destino narrativo de Santiago Nasar.

Pues el mismo personaje pasa por alto la fuerza premonitoria-simbólica de los sueños y, el posible estremecimiento admonitorio, es diluido en la realidad complementaria a la imaginal:

> Tampoco Santiago Nasar reconoció el presagio. Había dormido poco y mal, sin quitarse la ropa, y despertó con dolor de cabeza y con un sedimento de estribo de cobre en el paladar, y los interpretó como estragos naturales de la parranda de bodas que se había prolongado hasta después de la media noche.

De hecho, los presagios están incorporados a la dinámica simbólica-discursiva de la novela para el resarcimiento de la trama narrativa a través de las visiones del narrador y el lector, nunca de los personajes, quienes no logran interpretar las colateralidades que posteriormente desencadenarán los trepidantes hechos sobre la muerte del personaje. Los efectos premonitorios forman parte de los recursos para tensionar el suspenso narrativo y hacer mucho más sentida la causalidad, ciertamente, absurda, de la muerte de Santiago Nasar.

Tensionar el suspenso narrativo acarrea la formulación de la consecuencialidad imaginal para configurar sígnicamente al personaje dentro de las especificidades del destino narrativo, así la muerte comienza a enmarcarse como el gran escenario simbólico- representacional dentro del realismo profundamente patémico-actancial, en el cual, el personaje el mismo día de su muerte se esclarece en el tránsito hacia la heroicidad-martirio mediante un proceso de conversión-metamorfosis donde se hace sujeto migrante entre el sueño y la vigilia, la vida y la muerte; revestido de un hálito especial, un aura de la muerte que lo hace ver diferente a modo de sujeto transitorio de la vida a la muerte; o más bien, eufórico en ese tránsito inconsciente de la vida hacia la muerte:

Las muchas personas que encontró desde que salió de su casa a las 6.05 hasta que fue destazado como un cerdo una hora después, lo recordaban un poco

soñoliento, pero de buen humor, y a todos les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso.

El recordar los días del acontecimiento confunde los planos enunciativos para diversificar el estado/enigma sobre el personaje sentenciado a muerte desde el mismo comienzo de la narración:

> Nadie estaba seguro de si se refería al estado del tiempo. Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a través de los platanales, como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño.

Dos temporalidades coliden en el plano enunciativo: una demarcada por la suposición físico-geográfica de la época, y la otra, la locación imaginal que sirve de escenario a la ejecución del trágico hecho, la que contiene coaliciones sígnicas con el sueño de Santiago Nasar y su bifurcación en el espacio colectivo para suponer posibilidades de significación entre el sueño y la vigilia o sugerir al personaje soñando su muerte, o el avión de papel de estaño representa un ataúd a través del cual viaja por el bosque de la muerte, de su propia muerte.

O si, por otra parte, el acto de recordar a Santiago Nasar en el día de su muerte, sitúa la circunstancialidad enunciativa dentro de un espacio escenográfico acorde a los hechos ocurridos a través de la patemización del mismo. Para representar una figuración específicamente enmarcada dentro del realismo patémico-actancial; en el cual, es característica esta patemización como recurso expresivo que, en otro escritor colombiano, Jorge Isaacs, alcanza su máxima expresión con su novela *María*.

Lo cierto es que, en la novela *Crónica de una muerte anunciada* vista a través de los planteamientos del realismo simbólico, los planos enunciativos convergen en torno a la vigilia y el sueño para reafirmar lo soñado por Santiago Nasar e introducirlo en la narración como *falacia argumentativa*[292], donde la atemporalidad onírica, pareciera hacerse temporalidad narrativa aturdida por la celebración del matrimonio de Ángela Vicario. De esta forma, uno de los elementos que influye para la confusión de los

[292] Este término está utilizado como principio de conversión de la falacia en argumento a sostenerse a través de la historia textual; circunstancia que en literatura conforma un procedimiento estético muy común, donde la inverosimilitud llega a convertirse en causalidad argumental, de este modo, *falacia argumentativa* comporta un poderoso sistema de persuasión enunciativa para lograr un cometido textual.

planos enunciativos, es el acontecimiento de la fiesta a manera de antecedente *obnubilante* que crea una resaca colectiva por la forma de apreciar lo sucedido:

> Yo estaba reponiéndome de la parranda de la boda en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes, y apenas si desperté con el alboroto de las campanas tocando a rebato, porque pensé que las habían soltado en honor del obispo.

Quien cuenta la historia o funge de cronista de la misma, está incorporado a la historia textual sin comprometer su testimonio[293], pues no es testigo presencial del mismo, aunque forma parte de la historia contada, pero rememorada mucho tiempo después a través de la composición de este reportaje fabulado mediante la reconstrucción de los hechos a partir de dos grandes acontecimientos terrenos: la visita del obispo y el casamiento de Ángela Vicario. Acontecimientos que establecen una transferencia referencial con la muerte de Santiago Nasar; aún más, extremos distendidos a través de lo sagrado y lo profano para contextualizar la analogía con un *cordero*,[294] en este caso no degollado sino destazado. Además, cuando muere Santiago Nasar suenan/repican las campanas anunciando el cumplimiento de la predestinación del cordero destazado.

Ahora bien, con la asunción de los principios del realismo patémico-actancial y la constitución de locaciones para la representación de lo acontecido a través de lo corpoenunciativo[295], Santiago Nasar se reviste para morir, para ser victimizado: "Santiago Nasar se puso un pantalón y una camisa de lino blanco, ambas piezas sin almidón, iguales a las que se había puesto el día anterior para la boda. Era un atuendo de ocasión". Especie de sacerdote viste de blanco, color de la pureza que permite la administración de los sacramentos, como el del matrimonio de Ángela Vicario, pero en este caso, sirve para ritualizar su propia muerte bajo el particular ciframiento de la realidad textual y el personaje mismo a modo de telón de fondo para la impostación

---

[293] Durante toda la novela, el cronista-narrador recoge los datos de las fuentes directas interpretadas por los testimonios que van a constituir el gran sumario novelado a través de las figuraciones patémico-actanciales.

[294] Cordero a manera de inocencia a ser sacrificada en ofrecimiento a la deidad por una causa colectiva. Interpretándose en esta novela a partir del resarcimiento del amor entre Ángela Vicario y Bayardo San Román. Por lo que la figura del cordero alegorizada de esta forma induce a pensar en su mediación para la reconciliación y la armonía textual, que nunca llega a ser tal, pero si pareciera balanceada con esta singular forma de reconciliación amorosa, pues para García Márquez, el amor "es la apoteosis de los que nunca ganan" ("Si la nostalgia sigue siendo igual que antes". *El escándalo del siglo*. Random House. 2018. p. 257).

[295] En los apartes anteriores he insistido con la triada: cuerpo-representación-enunciación, para convenir en el realismo simbólico y su manifestación patémico-actancial a partir de lo corpoenunciativo; esto es, la corpoenunciación como representación-narración patémica de lo acontecido. Corporepresentación que indudablemente deriva en una *corpoactancialidad*.

de las manchas de sangre –rojo sobre blanco– por las heridas a ser infringidas por los asesinos.

De alguna manera se entrega a su designio ya que ingresa a una locación narrativa donde es vulnerable al estar fuera de su hábitat natural de protección, en el cual, está revestido de manera diferente y blindado a través de las armas:

> De no haber sido por la llegada del obispo se habría puesto el vestido de caqui y las botas de montar con que se iba los lunes a El Divino Rostro, la hacienda de ganado que heredó de su padre, y que él administraba con muy buen juicio, aunque sin mucha fortuna. En el monte llevaba al cinto una 357 Magnum, cuyas balas blindadas, según él decía, podían partir un caballo por la cintura. En época de perdices llevaba también sus aperos de cetrería. En el armario tenía además un rifle 30.06 Mannlicher-Schönauer, un rifle 300 Holland Magnum, un 22 Hornet con mira telescópica de dos poderes, y una Winchester de repetición.

Además, que el lugar de protección es el mundo de los sueños, allí duerme con un arma cargada bajo la almohada;

> Siempre dormía como durmió su padre, con el arma escondida dentro de la funda de la almohada, pero antes de abandonar la casa aquel día le sacó los proyectiles y la puso en la gaveta de la mesa de noche. «Nunca la dejaba cargada», me dijo su madre.

Al salir desguarnecido sin armas, el único instrumento que puede salvarlo de una muerte segura, queda a la intemperie frente a la muerte, disminuido frente a la cotidianidad doméstica de ésta, pues al despertar, en la cotidianidad del pueblo no usa armas:

> Yo lo sabía, y sabía además que guardaba las armas en un lugar y escondía la munición en otro lugar muy apartado, de modo que nadie cediera ni por casualidad a la tentación de cargarlas dentro de la casa. Era una costumbre sabia impuesta por su padre desde una mañana en que una sirvienta sacudió la almohada para quitarle la funda, y la pistola se disparó al chocar contra el suelo, y la bala desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de tamaño natural en el altar mayor de la iglesia, al otro extremo de la plaza. Santiago Nasar, que entonces era muy niño, no olvidó nunca la lección de aquel percance.

El cronista conoce las costumbres del personaje y las marcas conductuales de la infancia refrendadas por la presencia del padre en la verticalidad simbólica de

las normas domésticas impuestas con respecto a las armas. Al mismo tiempo que representa la presencia evocada del padre frente a la presencia firme de la madre; fuerza de la instancia femenina dentro de los universos narrativos garciamarquianos.

Pero además de referir la evocación de la presencia del padre, la inserción de este percance sirve para acentuar el poder de las armas, aun, frente a lo sagrado al convertir en polvo a un santo del altar mayor de la iglesia. Y que esta conversión tiene profunda carga metafórica al ser asociada con la conocida expresión: "polvo eres y en polvo te convertirás", para marcar la finitud de la alegoría de lo sagrado quien vuelve a ser "polvo de yeso" al ser impactada por el instrumento de la muerte o, es más, por la muerte misma enmarcada en un objeto generalmente plateado como el avión en que se sueña Santiago Nasar.

De esta forma contrapone dos poderes: el divino y el humano manifestado por el poder de las armas, para que este último resignifique su supremacía sobre los seres, las cosas y toda aquella posibilidad sígnica a ser representada por ellas; pues destruida la corporalidad significante, aflora el derrumbe simbólico de la materia significada mediante la fragilidad terrena y la orfandad divina; dos circunstancialidades enunciativas mediadas por la presencia alegórica del santo hecho polvo por el proyectil.

Ya que traigo a colación las circunstancialidades enunciativas, insisto en sus posibilidades para constituir espacios de la representación que obedecen a ciertos parámetros y características de ambientación. Tal cual sucede con la relación de la corporeidad y las circunstancialidades enunciativas de *Crónica de una muerte anunciada*, pues el cuerpo a ser victimizado entra en una atmósfera de completa desprotección y desamparo; de cuerpo blindado por el traje de caqui y las actividades de campo en el Divino Rostro[296] pasa a ser cuerpo victimizado luego de un entrecruce de presagios a

[296] En la inversión de la causalidad alegórica de la novela, la nominación de Divino Rostro a la hacienda confiere una interesante amalgama de lo telúrico y lo sagrado blindado por la presencia del hombre y las armas bajo la advocación del hijo de Dios, puesto que esa abstracción corpórea representa en los símbolos del cristianismo la alusión a Jesús de Nazaret consagrado por el rostro sufriente y martirizado con la crucifixión como sacrificio para la redención del mundo. Por lo que es plausible pensar que no es la Iglesia o los símbolos representados por ella –obispo– quien encarnan la divinidad, sino que existe una ritualidad doméstica donde están contenidas las posibles claves para la asunción de lo sagrado en torno a Santiago Nasar, quien quizá asume valencias simbólicas de ese divino rostro, o por lo menos es el hijo victimizado en ausencia del padre y en presencia de la madre. De ello ser así, estamos frente a la convergencia sígnica que permitirá trasponer los planos enunciativos a través de la transversalización referencial y hacer de la construcción imaginal el escenario para que el realismo simbólico rearticule lo acontecido mediante precisas lógicas de sentido.

materializarse con su muerte. Entre ellos, el embotamiento y debilidad producida por los estragos de la fiesta, quien obnubila las posibilidades de interpretación:

> La última imagen que su madre tenía de él era la de su paso fugaz por el dormitorio. La había despertado cuando trataba de encontrar a tientas una aspirina en el botiquín del baño, y ella encendió la luz y lo vio aparecer en la puerta con el vaso de agua en la mano, como había de recordarlo para siempre. Santiago Nasar le contó entonces el sueño, pero ella no les puso atención a los árboles[297].

La representación textual lleva a figurarse el cuerpo de Santiago Nasar en postración agónica abatido por el dolor de cabeza producto de la resaca; el cuerpo sentido por los estragos de la boda o el acontecimiento festivo a convertirse en el motivo de su muerte, pues si no hay boda, no existe develamiento del mancillamiento del honor de Bayardo San Román y la familia Vicario, porque todo seguiría siendo el secreto acorazado por el silencio de Ángela Vicario.

[297] Pueden entonces interpretarse los árboles como formas para advertir la muerte en su trasmutación de puentes entre la vida y la muerte, al asumirse su verticalidad con respecto a una horizontalidad que analogiza el tránsito hacia un lugar determinado. Porque Plácida Linero obvia la presencia de los árboles en el sueño para referir los pájaros como símbolos de buenos augurios, aunque el eje referencial está sustentado por las marcas que dejan sus cagadas en Santiago Nasar durante el sueño. Así los árboles son ignorados en el universo premonitorio-simbólico de la novela, mientras son privilegiados los pájaros, sin presentir fu figuración de aves de mal agüero.

LA CIRCULARIDAD ENUNCIATIVA EN LAS GRIETAS DEL TIEMPO

> Nuestra búsqueda es incesante, sin embargo, al final nos encontramos en el punto de partida nuevamente y tenemos la impresión de estar ahí por primera vez.
>
> T. S. Eliot.

Aparentemente el tiempo es monolítico y enunciativamente deja aflorar grietas por las que retoñan constantemente los recuerdos para referir circularmente la esencia humana contenida por los mundos primordiales que marcan definitivamente a los hombres en medio de sus circunstancialidades. Entonces las circunstancialidades enunciativas van a constituirse sobre un centro referencial nunca fijo o unívoco, sino polisémico como el acto mismo de recordar, quien nunca deja de ser el basamento esencial de los procesos de subjetivación textual, o el gran articulante de las bases del realismo patémico-actancial y sus vastas colateralidades simbólicas.

Sobre esta consideración un mismo referente puede retribuirse simbólicamente dependiendo de la circunstancialidad enunciativa a través de la cual sea evocado, en apariencia bajo un mismo trasfondo, pero en esencia, dentro de las grietas del tiempo como todas aquellas posibilidades para volver sobre lo ya transcurrido e implementar resignificaciones de sus formas enunciativas para ampliar las oportunidades de pluridimensionar los referentes de significación.

Así la circularidad enunciativa jamás representará el estatismo sígnico o agotamiento de posibilidades argumentativas, por el contrario, ofrece el reto-oportunidad a través de las construcciones imaginales para devolver la vitalidad que pareciera robarle, aparentemente, el tiempo al acontecimiento al intentar condenarlo a la rigidez referencial o ubicarlo en locaciones determinantemente específicas. Porque la circularidad enunciativa permite crear paralelismos con las locaciones o espacios de la representación que, nunca son las mismas, porque siempre convergen en planos simbólicos que acendran, amplían y hacen más efectiva la acción comunicativa al

ofrecer la oportunidad de reinvertir, reacomodar, consustanciar los escenarios de la representación enunciativa.

Huelga entonces hacer hincapié sobre el vínculo indisoluble de la imagen y la enunciación, una como concreción de la otra, para referir su vital importancia al momento de enfocar o tratar de explicar la dialéctica de la acción comunicativa a manera de refiguración imaginal de lo acontecido. Por demás, su refiguración enunciativa como ejercicio de la voluntad creadora, está enfocada dentro de los planos de la flexión del querer y la palabra para simbolizar lo pretendido mediante la articulación de construcciones imaginales o mecanismos de analogización de la realidad.

Específicamente, en *Crónica de una muerte anunciada*, operan con el 'astillamiento' de la memoria a modo de recomposición textual de los acontecimientos, pues la memoria en momentos es maltratada por el paso del tiempo y la disminución de la fortaleza corporal para quebrantar las rutas de recordación que, hacen más compleja la recomposición referencial, al mismo tiempo prodigan nuevas formas para el recrudecimiento de la fatalidad del acontecimiento.

Ahora bien, ese astillamiento de la memoria posibilita la recurrencia de la lectura-expectación rearmada por la sucesibilidad cronológica que enmarca la circularidad enunciativa al pluridimensionarla a través de la fractalidad referencial asediada por la vejez y los dolores de cabeza:

> Lo vio desde la misma hamaca y en la misma posición en que la encontré postrada por las últimas luces de la vejez, cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria. Apenas si distinguía las formas a plena luz, y tenía hojas medicinales en las sienes para el dolor de cabeza eterno que le dejó su hijo la última vez que pasó por el dormitorio. Estaba de costado, agarrada a las pitas del cabezal de la hamaca para tratar de incorporarse, y había en la penumbra el olor de bautisterio que me había sorprendido la mañana del crimen.

La fractalidad referencial confluye con la circularidad enunciativa a partir de la impostación de locaciones representacionales ancladas en el tiempo narrativo, quien soporta el eterno presente de los acontecimientos cada vez que se hurga en el texto a través de la lectura. Ello está fundamentado mediante las especificidades encontradas en la anterior referencia al regreso del narrador-cronista a indagar sobre la muerte

de Santiago Nasar y encontrarse con la tamización de los espacios en función de la convergencia presente-pasado.

Los espacios de la representación o locaciones enunciativas son las mismas al momento del asesinato, están entrecruzadas por la presencia victimizada de Santiago Nasar e imposibilidad de su madre para leer los presagios contenidos en los sueños, quien ha heredado su dolor de cabeza como una forma de sentirlo en la constancia del sufrimiento. Asimismo los espacios textualizados, por demás originarios de la circularidad enunciativa, revelan los indicios para la conversión sígnica del victimizado, aun huele a bautisterio, para significar el carácter sacro adquirido por los espacios domésticos potenciados simbólicamente por la muerte de Santiago; pero además de entretejer el cordón conversivo del personaje en cuanto esencialidad no sólo textual sino patémica, que en momentos, toca lo divino, o en todo caso, asume una purificación a través de la muerte violenta.

Cabe agregar que si unimos ese olor a bautisterio con las connotaciones anteriormente apuntadas sobre la figuración del cordero y el Divino Rostro, podemos perentoriamente ir indiciando caminos de interpretación hacia la fundación de realidades paralelas entrelazadas por la presencia mística a manera de referencialidad relevante de lo estrictamente social o histórico, para conferirle a la narración otras perspectivas argumentativas a través del dolor físico de los testimoniantes a modo de expurgación de las posibles culpas, o la búsqueda de la purificación que lleve al encuentro con el fallecido en las instancias o dimensiones que supone el tránsito de la vida hacia la muerte.

Con este entrecruce o paralelismo de nociones de lo real –elemento por demás característico del realismo simbólico– la narración-rearticulación de los hechos ocurridos supone la intervención del cronista-narrador[298]-lector para recomponer la historia textual en medio de un presente narrativo convulso que, a cada momento, sorprende a todos los intervinientes en él. Circunstancia que va a permitir el encarnamiento de la iconicidad actancial de Santiago Nasar en el narrador, el lector y los personajes a manera de amalgama transversalizada o recursividad actancial, tanto

[298] Refiero a la voz narrativa fundamental como cronista, pues el cronista interviene la historia; aquí específicamente, asume la figuración de personaje, o más bien, el encarnamiento patémico de lo sucedido. Por ello asocio las tres miradas convergidas en el texto a partir del narrador-personaje-lector a modo de transversalización referencial para reconstruir los hechos y constituir las representaciones imaginales. O en todo caso, la novela a modo de totalidad imaginal configurada por diferentes cosmos simbólicos.

por los hechos como con la patemia inducida por los procesos de subjetivación tan característicos y apremiantes en esta novela.

Esta recursividad actancial permite la comparecencia ante el texto del orden patémico para consustanciar los planos enunciativos, tal cual, el cronista-narrador encarna la resignificación de Santiago Nasar, pues ambos conforman una transversalidad referencial, evidenciada por lo pronto de la siguiente manera:

> Apenas aparecí en el vano de la puerta me confundió con el recuerdo de Santiago Nasar. «Ahí estaba», me dijo. «Tenía el vestido de lino blanco lavado con agua sola, porque era de piel tan delicada que no soportaba el ruido del almidón.» Estuvo un largo rato sentada en la hamaca, masticando pepas de cardamina, hasta que se le pasó la ilusión de que el hijo había vuelto. Entonces suspiró: «Fue el hombre de mi vida».

La madre de Santiago Nasar es una especie de espejismo que refracta halos referenciales de su hijo para ser armados por el cronista-narrador, mediante un espejo maltratado por el tiempo y el dolor ocasionado por la pérdida del buen hijo, al convertirse en 'el hombre de su vida', el centro de los afectos que desplazan toda consideración amorosa- erótica que pudo representar el padre, el padre ausente físicamente pero siempre presente al momento de referir la formación de Santiago Nasar, e indudablemente refractado por la memoria de la madre postrada ante la conmovedora realidad:

> Yo lo vi en su memoria. Había cumplido 21 años la última semana de enero, y era esbelto y pálido, y tenía los párpados árabes y los cabellos rizados de su padre. Era el hijo único de un matrimonio de conveniencia que no tuvo un solo instante de felicidad, pero él parecía feliz con su padre hasta que éste murió de repente, tres años antes, y siguió pareciéndolo con la madre solitaria hasta el lunes de su muerte. De ella heredó el instinto.

Además, la orfandad paterna representa el profundo alejamiento de la fuerza y el poder, delega al hijo los rasgos y aptitudes del padre, la tipología varonil, el uso de las armas y el ya comentado desguarnecimiento doméstico con respecto a ellas por las normas impuestas. Es el holograma de su padre que ha heredado el instinto de la madre, convertido en talón de Aquiles al no poder descifrar los presagios de su muerte.

> De su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestranza de las aves de presas altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia. Hablaban en

> árabe entre ellos, pero no delante de Plácida Linero para que no se sintiera excluida. Nunca se les vio armados en el pueblo, y la única vez que trajeron sus halcones amaestrados fue para hacer una demostración de altanería en un bazar de caridad.

Además del recato con las armas, de su padre hereda la altanería, y aquí es necesario recurrir al epígrafe de la novela: "La caza de amor es de altanería"[299], para crear suspicacias argumentativas a partir de la figura del halcón y la determinación de cazar el amor como acto de altanería. Pues en ese sentido figurado deberíamos partir de la pregunta: ¿Quién es el halcón en la novela?, cuando éste representa el emblema solar signado por el éxito, la victoria; la agudeza visual, sabiduría y capacidad para defender sus predios. Según Cirlot representa simultáneamente el verdugo y la víctima[300]. A simple vista, no es Santiago Nasar, pues en la novela no existen indicios sobre su interés amoroso por Ángela Vicario; quizá sea Bayardo San Román, quien sí logra su cometido mediante demostración de fuerza y poder, pero al mismo tiempo, es convertirlo de verdugo a víctima por el amor de Ángela Vicario.

Pero en la simbolicidad del poema de Gil Vicente, indudablemente la "garza tan fiera" es Ángela Vicario, con la que se atreve el halcón, sin suponer los peligros para éste, pues: "La caza de amor es de altanería./trabajos de día,/de noche dolor./ Halcón cazador/con garza tan fiera,/peligros espera." Elementos más cercanos a Bayardo San Román que a Santiago Nasar, quien nunca intuye la presencia del peligro o la condena a la cual ha sido sometido luego de la confesión de la recién desposada.

Tal cual lo comentaré más adelante, en diversas interpretaciones de la novela, muchos criterios interpretan la altanería como un acto de soberbia y altivez de Santiago Nasar a modo de detonante de su muerte, aunque me inclino más a pensar en una inocencia irredenta sobre la que giran todas las posibilidades argumentativas del texto para figurar toda su trama bajo los acordes del realismo simbólico y su más profunda manifestación patémica-actancial. Un realismo patémico-actancial exacerbado, cada

---

[299] La frase "La caza de amor es de altanería" proviene de una obra de teatro escrita por el dramaturgo portugués Gil Vicente, quien vivió entre finales del siglo XV y principios del XVI. La frase se puede interpretar como una metáfora que compara el amor con una forma de caza noble y elevada, conocida como "altanería". La altanería es un término que se refiere a la caza con halcones y otras aves de presa entrenadas para capturar animales en pleno vuelo. En este contexto, la frase sugiere que el amor es una búsqueda noble, que requiere destreza, paciencia y un cierto nivel de habilidad. En resumen, la metáfora resalta la idea de que el amor es una empresa desafiante y digna, similar a la caza con aves de presa en su elegancia y dificultad.

[300] Cirlot, Juan-Eduardo (1995) *Diccionario de símbolos*. Colombia. Grupo Editor Quinto Centenario. pp. 235-236.

vez más potencial, a medida que avanza la trama textual y la muerte traspone los límites de la realidad para convertirse en espectacularidad.

Pero lo cierto es que Santiago Nasar representa el centramiento de los afectos de dos seres caracterizados por el desamor y la conveniencia matrimonial; el fruto de una fusión cultural más que la manifestación del amor pasional, y en medio de esa hibridez constituye una metáfora de su padre: "La muerte de su padre lo había forzado a abandonar los estudios al término de la escuela secundaria, para hacerse cargo de la hacienda familiar. Por sus méritos propios, Santiago Nasar era alegre y pacífico, y de corazón fácil." Revestido de una indudable inocencia, Santiago Nasar comienza a ser delineado a través de la muerte como cuota subjetivante de la argumentabilidad precisa y determinante de su destino narrativo profundamente asociado a la figura del padre ausente, a quien encarna en indivisos roles complementarios

Entonces, la argumentabilidad subjetivante delinea entornos narrativos alrededor de Santiago Nasar a partir de la inserción de *hálitos místicos*, para que los hechos vayan configurándose desde la espectacularidad e imposibilidad como marcas determinantes del destino narrativo ya decretado con la lapidaria frase: "El día en que lo iban a matar…" que contiene la condena transversalizada por los ejes referenciales. De los cuales, la presencia del obispo desencadena todo el movimiento o volcarse del pueblo desde los espacios íntimos a los espacios públicos donde los acontecimientos adquieren las dimensiones de espectacularidad:

> El día en que lo iban a matar, su madre creyó que él se había equivocado de fecha cuando lo vio vestido de blanco. «Le recordé que era lunes», me dijo. Pero él le explicó que se había vestido de pontifical por si tenía ocasión de besarle el anillo al obispo. Ella no dio ninguna muestra de interés.
>
> —Ni siquiera se bajará del buque –le dijo–. Echará una bendición de compromiso, como siempre, y se irá por donde vino. Odia a este pueblo.

Además de propiciar la apertura de una crítica a la iglesia y su alejamiento con el pueblo; desde la operacionalidad simbólico-textual, representa la exclusión de éste del reino de Dios como decreto a la orfandad terrenal y hacerlo periférico ante los discursos del poder eclesial. De contraponer una ritualidad que justamente comienza lunes, el primer día de la semana, inicio de la jornada laboral; pero también, el comienzo de toda la creación textual- narrativa, regido por la luna en sujeción a la nocturnidad, mundo de los sueños, la premonición y la femineidad. Además de estar

asociado al metal plata, lo que guarda una profunda asociación con el sueño-viaje de Santiago Nasar en el avión de papel de estaño.

Bajo estos entornos narrativos la novela adquiere una visión de caleidoscopio, cuya proyección está compartida por la sucesión de espectáculos, tal y como ocurre con la visita del obispo, el casamiento de Ángela Vicario, la muerte misma de Santiago Nasar, o la impresión que en él causan los fastos de la iglesia:

> Santiago Nasar sabía que era cierto, pero los fastos de la iglesia le causaban una fascinación irresistible. «Es como el cinc»[301], me había dicho alguna vez. A su madre, en cambio, lo único que le interesaba de la llegada del obispo era que el hijo no se fuera a mojar en la lluvia, pues lo había oído estornudar mientras dormía. Le aconsejó que llevara un paraguas, pero él le hizo un signo de adiós con la mano y salió del cuarto. Fue la última vez que lo vio.

La lluvia sigue presente en el discurso narrativo ungiendo los espacios del sueño y la vigilia; pero esa lluvia está presente sólo para algunos personajes, o quizá interpreta a medias el sueño de Santiago donde vuela en un avión de papel de estaño; porque: "Victoria Guzmán, la cocinera, estaba segura de que no había llovido aquel día, ni en todo el mes de febrero. «Al contrario», me dijo cuando vine a verla, poco antes de su muerte. «El sol calentó más temprano que en agosto»".

Ella forma parte del tránsito de Santiago Nasar de la casa hacia la muerte, imbuida en una escena donde está marcada premonitoriamente la forma como a de morir, pues: "Estaba descuartizando tres conejos para el almuerzo, rodeada de perros acezantes, cuando Santiago Nasar entró en la cocina. «Siempre se levantaba con cara de mala noche», recordaba sin amor Victoria Guzmán." Ese presente narrativo[302] que da cuenta del tránsito del personaje a su muerte, sirve de escenario pluridimensional

---

[301] La alusión al cinc corrobora la concatenación isotópica alrededor del color gris o blanco-plateado y el centramiento del personaje en locaciones enunciativas que deparan protección-fascinación, al mismo tiempo, constituyen espacios de la incertidumbre que por momentos pareciera guardar las claves para comprender el irremediable destino narrativo de Santiago Nasar. Concatenación donde cabe la posibilidad para pensar al personaje que sueña su propia muerte con el establecimiento de las convalidaciones sígnicas a partir de la migración del sueño a la vigilia.

[302] En momentos la locación narrativa vuelve a la retribución de los espacios originarios para situar los personajes en sus correspondientes posicionalidades enunciativas, pues se trata de la reconstrucción del acontecimiento que indudablemente gira en torno a Santiago Nasar y el pormenorizado recorrido hacia la muerte: "Divina Flor, su hija, que apenas empezaba a florecer, le sirvió a Santiago Nasar un tazón de café cerrero con un chorro de alcohol de caña, como todos los lunes, para ayudarlo a sobrellevar la carga de la noche anterior. La cocina enorme, con el cuchicheo de la lumbre y las gallinas dormidas en las perchas, tenía una respiración sigilosa. Santiago Nasar masticó otra aspirina y se sentó a beber a sorbos lentos el tazón de café, pensando despacio, sin apartar la vista de las dos mujeres que destripaban los conejos en la hornilla."

para conectar la trama discursiva con otros tiempos y referencialidades, que van a permitir la transversalización referencial e incidir en la tradición del poder tanto viril como económico:

> A pesar de la edad, Victoria Guzmán se conservaba entera. La niña, todavía un poco montaraz, parecía sofocada por el ímpetu de sus glándulas. Santiago Nasar la agarró por la muñeca cuando ella iba a recibirle el tazón vacío.
> —Ya estás en tiempo de desbravar —le dijo.
> Victoria Guzmán le mostró el cuchillo ensangrentado.
> —Suéltala, blanco —le ordenó en serio—. De esa agua no beberás mientras yo esté viva.

De allí que, la recursividad narrativa va a establecer colateralidades contingentes con los destinos entrecruzados por la novela, y emparentar sígnicamente a los personajes a través de la profundidad patémica de los hechos que hacen florecer los rencores y las angustias: "Había sido seducida por Ibrahim Nasar en la plenitud de la adolescencia. La había amado en secreto varios años en los establos de la hacienda, y la llevó a servir en su casa cuando se le acabó el afecto". De amante a doméstica hacen que una historia de amor se diluya en los espacios del poder y la confidencialidad de las diferencias sociales conciliadas en el deseo y el placer. Historias que parecieran estar destinadas a repetirse inexorablemente por la configuración de la trama textual, a menos que sean desviadas por la muerte e incausalidad imaginal, como principios subversores de la historia textual:

> Divina Flor, que era hija de un marido más reciente, se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar, y esa idea le causaba una ansiedad prematura.
> «No ha vuelto a nacer otro hombre como ése», me dijo, gorda y mustia, y rodeada por los hijos de otros amores. «Era idéntico a su padre —le replicó Victoria Guzmán—. Un mierda».

Al materializarse el acontecimiento central de la novela y producirse los procesos de recordación-subjetivación, los testimoniantes o personajes validadores de las conformaciones narrativas, tienen plena conciencia de los hechos prefigurativos o premonitorios que pasaron desapercibidos aquel fatídico día:

> Pero no pudo eludir una rápida ráfaga de espanto al recordar el horror de Santiago Nasar cuando ella arrancó de cuajo las entrañas de un conejo y les tiró a los perros el tripajo humeante.
>
> —No seas bárbara —le dijo él—. Imagínate que fuera un ser humano.

El acto de recordación-reconstrucción del acontecimiento a través del tiempo transcurrido produce los estragos de una culpa agazapada a lo largo de toda la novela, para crear la posibilidad de que pudieron evitar lo que indefectiblemente iba a suceder o, en todo caso, Santiago Nasar estaba marcado para morir:

> Victoria Guzmán necesitó casi 20 años para entender que un hombre acostumbrado a matar animales inermes expresara de pronto semejante horror.
>
> «¡Dios Santo —exclamó asustada—, de modo que todo aquello fue una revelación!» Sin embargo, tenía tantas rabias atrasadas la mañana del crimen, que siguió cebando a los perros con las vísceras de los otros conejos, sólo por amargarle el desayuno a Santiago Nasar. En ésas estaban cuando el pueblo entero despertó con el bramido estremecedor del buque de vapor en que llegaba el obispo.

Destazar es acto paralelo a la llegada del obispo por medio de la acción de alimentar la jauría con las vísceras de los conejos que, coincide con la presencia del prelado de la iglesia, el representante de la divinidad, bajo la sustitución de las campanas por el estruendo del buque que adquiere connotaciones de bestia al bramar-anunciar el arribo del obispo.

Asimismo, con la aparición de las grietas del tiempo que dejan permear los actos de recordación, no solo es reconstruida la fisonomía de los personajes o los acontecimientos colaterales, sino también los espacios y edificaciones comienzan a siluetearse en los efluvios de la memoria, o más bien, por la embriaguez de la escritura de la crónica; embriaguez porque supone un sopor entre presente y pasado; posibilidad de teatralizar narrativamente las recopilaciones hechas a lo largo del proceso de reconstrucción textual, pues el texto de la novela es construido sobre el hecho reacontecido que adquiere nuevas dimensiones al ser pluralizado desde la instancias patémico-actanciales.

De esta forma las estructuras están proyectadas como muestra de la prosperidad existente en el pueblo, de la llegada de los forasteros para establecerse y crear descendencia reescribiendo su propia historia; sentando las bases para el soporte de la estirpe prolongada en otros espacios alusivos a la siempre presente migración actancial de la narrativa garciamarquiana como sinónimo de transferencia referencial:

> La casa era un antiguo depósito de dos pisos, con paredes de tablones bastos y un techo de cinc de dos aguas, sobre el cual velaban los gallinazos

> por los desperdicios del puerto. Había sido construido en los tiempos en que el río era tan servicial que muchas barcazas de mar, e inclusive algunos barcos de altura, se aventuraban hasta aquí a través de las ciénagas del estuario. Cuando vino Ibrahim Nasar con los últimos árabes, al término de las guerras civiles, ya no llegaban los barcos de mar debido a las mudanzas del río, y el depósito estaba en desuso. Ibrahim Nasar lo compró a cualquier precio para poner una tienda de importación que nunca puso, y sólo cuando se iba a casar lo convirtió en una casa para vivir.

Interesante, la llegada del migrante marca el fin de una época próspera al estrecharse los caminos para la navegación por el río, lo que puede considerarse como una forma de destino final en el escenario enunciativo de la construcción imaginal, o especie de condena de los personajes a un lugar al que están irremediablemente atados por el destino narrativo. Igualmente, un depósito adquiere habitabilidad para convertirse en hogar, surcado por la "pestilencia de las aguas" que llegan del río y entran por la cocina.

De esta manera la modificada edificación es instancia delimitante entre el río y tierra firme; más aún, al transformarse en elemento hibrido de casa y embarcación:

> Lo único que dejó intacto en el salón fue la escalera en espiral rescatada de algún naufragio. En la planta alta, donde antes estuvieron las oficinas de aduana, hizo dos dormitorios amplios y cinco camarotes para los muchos hijos que pensaba tener, y construyó un balcón de madera sobre los almendros de la plaza, donde Plácida Linero se sentaba en las tardes de marzo a consolarse de su soledad.

La mirada panóptica del cronista-narrador permite ubicar los diferentes planos de la casa desde un punto único de la lectura para establecer ejes de observación sobre los movimientos de la edificación que permite 'mirar' sin ser mirada. Erguirse sobre el pueblo para que Plácida Linero consuele en una especie de atalaya su soledad; pero, además, da cuenta de los accesos a la casa sostenida entre lo público y lo privado a través de las puertas existentes, que el día de la muerte de Santiago Nasar no cumplen ninguna función de resguardo, frente a la imprevisibilidad de las actitudes asumidas por el personaje:

> La puerta del frente, salvo en ocasiones festivas, permanecía cerrada y con tranca. Sin embargo, fue por allí, y no por la puerta posterior, por donde esperaban a Santiago Nasar los hombres que lo iban a matar, y fue por allí

> por donde él salió a recibir al obispo, a pesar de que debía darle una vuelta completa a la casa para llegar al puerto.

Paralelamente a la reconstrucción de los hechos va creándose la locación imaginal que enmarca la fatalidad ceñida inexorablemente sobre Santiago Nasar, pues recordemos estar frente a la elaboración de un sumario, tanto jurídico como patémico sobre el acontecimiento donde los elementos premonitorios son conjurados de manera abismal. En este sentido se constituyen los espacios de la fatalidad y la recursiva transformación de los espacios cotidianos que de esta forma quedan tatuados para siempre por el hecho acontecido; entonces la fatalidad es especie de sombra envolvente de la memoria aun resentida por los recuerdos.

Entonces, perfectamente podemos hablar de locaciones de la fatalidad, en las cuales los visos premonitorios de la muerte construyen sus causalidades dentro de "tantas coincidencias funestas." Coincidencias funestas que hoy afloran a los quicios de la memoria, pero antes pasaron inadvertidas, o más bien, conjuradas por la ya consumación del hecho. Por lo que el espacio narrativo constituye el intento por ordenar lo incausal, tantas veces referido como el referente absurdo, para lograr el acople simbólico que reajuste la trama narrativa hacia una 'explicación racional'[303].

Pues parece que la única en tener una explicación lógica o valedera es Plácida Linero, quien responde las preguntas del juez por medio de la justificación patemizada que no calza dentro de la lógica jurídica:

> Plácida Linero, que contestó a la pregunta con su razón de madre: «Mi hijo no salía nunca por la puerta de atrás cuando estaba bien vestido». Parecía una verdad tan fácil, que el instructor la registró en una nota marginal, pero no la sentó en el sumario.

En el asentamiento de la historia reconducida por el cronista-narrador, las razones que ordenan el hecho desde su inverosimilitud –u ordenamiento patémico–, son asentadas como notas marginales en el sumario; notas al margen para indicar su valor a modo de apuntaciones y no a manera de asientos ciertos de un expediente judicial que busca esclarecer el hecho, sino refrendar la funcionabilidad de lo imaginal.

[303] Pareciera ser que la racionalidad está de parte del discurso jurídico, pues: "El juez instructor que vino de Riohacha debió sentirlas sin atreverse a admitirlas, pues su interés de darles una explicación racional era evidente en el sumario. La puerta de la plaza estaba citada varias veces con un nombre de folletín: *La puerta fatal*"; para involucrar de este modo el reconocimiento explícito de los espacios de la fatalidad, ya que de esa forma quedan registrados dentro de la novela.

En la cual, el discurso jurídico justifica lo imaginal, o al menos, la deja cohabitar en los bordes de la legalidad.

Del mismo modo, durante el transcurso de la novela van a construirse dos sumarios: el del juez y el del cronista-narrador; dos formas alternativas, por demás paralelas, para abrir posibilidades de legitimación del hecho consumado. Que, por cierto, con el comparecimiento de los personajes testimoniantes ante el cronista-narrador surge la expiación de culpas para hacer de la narración, el resarcimiento de los acontecimientos:

> Victoria Guzmán, por su parte, fue terminante en la respuesta de que ni ella ni su hija sabían que a Santiago Nasar lo estaban esperando para matarlo. Pero en el curso de sus años admitió que ambas lo sabían cuando él entró en la cocina a tomar el café. Se lo había dicho una mujer que pasó después de las cinco a pedir un poco de leche por caridad, y les reveló además los motivos y el lugar donde lo estaban esperando. «No lo previne porque pensé que eran habladas de borracho», me dijo. No obstante, Divina Flor me confesó en una visita posterior, cuando ya su madre había muerto, que ésta no le había dicho nada a Santiago Nasar porque en el fondo de su alma quería que lo mataran.

Los espacios enunciativos rememorados son trasvasados para cumplir el efecto premonitorio que no cumplen durante el desarrollo del acontecimiento, permeando las dimensiones de la vida y la muerte, al homologar todos los presagios con la paulatina conversión de Santiago Nasar en un muerto:

> En cambio, ella no lo previno porque entonces no era más que una niña asustada, incapaz de una decisión propia, y se había asustado mucho más cuando él la agarró por la muñeca con una mano que sintió helada y pétrea, como una mano de muerto.

La paulatina conversión de Santiago Nasar en cadáver está enmarcada dentro de lo festivo, que al final constituyen férreos enigmas dentro de la trama textual; uno de ellos es la visita del obispo a modo de enigma que persigue a los pobladores, particularmente, a Santiago Nasar al salir de su casa camino al río:

> Santiago Nasar atravesó a pasos largos la casa en penumbra, perseguido por los bramidos de júbilo del buque del obispo. Divina Flor se le adelantó para abrirle la puerta, tratando de no dejarse alcanzar por entre las jaulas de pájaros dormidos del comedor, por entre los muebles de mimbre y las macetas de helechos colgados de la sala, pero cuando quitó la tranca de la

> puerta no pudo evitar otra vez la mano de gavilán carnicero. «Me agarró toda la panocha», me dijo Divina Flor.

La anterior referencia provee significativas isotopías para continuar desbrozando palmo a palmo la novela *Crónica de una muerte anunciada*; una de ellas, la recurrencia de los bramidos del buque del obispo, esta vez apuntalados por la marca adjetivante 'de júbilo', al mismo tiempo de la conjuración de la presencia de lo salvífico con lo erótico mediante el toqueteo de Santiago Nasar a Divina Flor. El asalto a lo íntimo, la invasión de los espacios del pundonor en busca del placer, además de la supremacía que causa miedo, llanto y resignación, por la profunda confusión de sentimientos: "Era lo que hacía siempre cuando me encontraba sola por los rincones de la casa, pero aquel día no sentí el susto de siempre sino unas ganas horribles de llorar".

La mano sobre el centro del placer sugiere brechas argumentativas basadas en un discurso del poder en el cual el amo se impone a la servidumbre, lo que lleva a generalizar las nociones de posesión y consumación de la materialidad de las personas frente a las contenciones de la riqueza. Ello abre la posibilidad de interpretar la *altanería* a manera de prejuicio asociado al poder que aísla, excluye y recluye en soledades como la de Plácida Linero; además, esta altanería vislumbra el pecado original que pesa sobre Santiago Nasar, para abrir una posible interpretación de su expulsión-caída de las regiones del sueño hacia la vigilia.

Si la altanería es asumida como pecado original y elemento condenatorio, en este caso, estará asociado a la lujuria, y de allí podemos cargar más fuerza significante al respecto, ya que la lujuria según la Iglesia católica: "Es un deseo o un goce desordenados de placer venéreo. El placer sexual es moralmente desordenado cuando es buscado por sí mismo, separado de las finalidades de la procreación y de unión"[304]. Entonces pudiéramos estar frente a una tácita condenación del personaje por una transposición referencial y, no por la afrenta a Ángela Vicario, sino a una marca familiar heredada de su padre.

En su momento comenté que Santiago Nasar no puede caracterizarse un halcón, y por las isotopías presentes en el fragmento comentado, aparece categorizado como "gavilán carnicero", para simbólicamente especificar un ave de rapiña más modesta físicamente y con posibilidades de cazar presas más pequeñas que el halcón, quien ha sido caracterizado el rey de los velocistas en alabanza a sus potencialidades para el

[304] Catecismo de la Iglesia Católica (1992). Madrid: Asociación de Editores del Catecismo. p. 514.

arte de la caza reservada a reyes, principies y vida cortesana, mucho más asociado con la virilidad que el gavilán. Pues, "En ocasiones el hecho de que la hembra sea más voluminosa y fuerte que el macho hizo del gavilán símbolo de la tiranía femenina en el matrimonio"[305].

Impulsada por una profunda madeja de historias particulares e íntimas, la secuencia narrativa va articulándose en función de las sustituciones y desplazamientos referenciales para enriquecer las operaciones simbólicas reveladoras de las imágenes sensoriales que hacen más representativas las locaciones enunciativas:

> Se apartó para dejarlo salir, y a través de la puerta entreabierta vio los almendros de la plaza, nevados por el resplandor del amanecer, pero no tuvo valor para ver nada más. Entonces se acabó el pito del buque y empezaron a cantar los gallos.

El valor metafórico de la expresión acentúa la funcionabilidad de los procesos de subjetivación como vías para acercar al lector a través de efectos textuales que producen la reiterada proyección cinematográfica, donde pitos y gallos son confundidos con el enrarecimiento del ambiente ensordecedor que oculta los movimientos premonitorios de la muerte del personaje, ya que "Era un alboroto tan grande, que no podía creerse que hubiera tantos gallos en el pueblo, y pensé que venían en el buque del obispo". Lo doméstico y cotidiano sigue aturdido por los vahos de las celebraciones, mientras la trama narrativa va desenvolviéndose a través de la extrañeza del amor y el deseo.

Dentro de la extrañeza del amor y el deseo está el caso de Divina Flor, quien entre el miedo y la impotencia siente deseos por Santiago, y "lo único que ella pudo hacer por el hombre que nunca había de ser suyo, fue dejar la puerta sin tranca, contra las órdenes de Plácida Linero, para que él pudiera entrar otra vez en caso de urgencia." En momentos las apariencias confabulan para dar paso a la incertidumbre reveladora de íntimos secretos y aspiraciones de los personajes; al ser la narración la oportunidad para poder apreciar lo acontecido en función de lo patémico-actancial.

Porque la narración ofrece la oportunidad de detallar minuciosamente lo ocurrido, reparar los detalles inadvertidos en el momento del acontecimiento, que indudablemente forma parte de los mecanismos constitutivos de la construcción imaginal y sus figuraciones en las premoniciones inadvertidas o no interpretadas como

[305] Becker Udo (2003) *Enciclopedia de los símbolos*. España: Ediciones Robinbook. p. 149.

tales. De esta manera los mensajes de alerta y previsión sobre la muerte de Santiago Nasar o, las acciones que puedan evitar el hecho, se hacen invisibles ante los ojos de todos.

Por consiguiente, estas revelaciones tardías presentan los elementos para interpretar mediante lo imaginal el acontecimiento narrativo; además de cerrar todas las posibilidades para evitar el hecho ante la claudicación de lo premonitorio, que paulatinamente se va diluyendo con la aparición de presencias anónimas:

> Alguien que nunca fue identificado había metido por debajo de la puerta un papel dentro de un sobre, en el cual le avisaban a Santiago Nasar que lo estaban esperando para matarlo, y le revelaban además el lugar y los motivos, y otros detalles muy precisos de la confabulación. El mensaje estaba en el suelo cuando Santiago Nasar salió de su casa, pero él no lo vio, ni lo vio Divina Flor ni lo vio nadie hasta mucho después de que el crimen fue consumado.

Con la llegada del amanecer los planos enunciativos confluyen en la develación de una misma referencialidad encarnada por lo festivo que entroniza lo sagrado y lo profano, al permanecer en los espacios públicos vestigios de la celebración del matrimonio de Ángela Vicario: "la plaza cubierta de baldosas hasta el atrio de la iglesia, donde estaba el tablado de los músicos, parecía un muladar de botellas vacías y toda clase de desperdicios de la parranda pública", al momento que se acerca el buque del obispo, e indudablemente aplica la interpretación sobre un espacio conmocionado por lo orgiástico tanto de la fiesta, como de la algarabía de pitos y gallos; elementos figurativos de la celebración a ser acallada por la indiferencia del obispo y la muerte de Santiago Nasar.

Bajo la dinámica referida de los planos enunciativos, estos posibilitan la transfiguración del personaje a ser victimizado dentro de lo cotidiano para asumir rasgos específicamente diferenciadores de los linderos de la vida y la muerte; asumidas estas a partir de lo aparente y figurado, donde la transparencia corporal otorga indicios para percibir la trascendencia irradiada por el cuerpo transfigurado. Pues simbólicamente la transfiguración ocurre ante testigos –Jesús en la montaña junto a tres apóstoles– mediante la fulguración de los cuerpos hechos luz para escuchar, percibir las instancias anticipadas de lo que vendrá de otras dimensiones –cielo, paraíso–; quizá el lugar donde ya se encuentra el padre de Santiago Nasar.

De esta forma la transfiguración de Santiago Nasar comienza a medida que avanza hacia su muerte, una forma de dejar testimonio de la conversión en instancia

otra dentro del decurso narrativo que, en momentos pareciera alejarse de los planos terrenales, para ubicarse dentro de dimensiones trascendidas a partir del tránsito del personaje hacia su muerte, e indudablemente hacia la conversión patémico-actancial instaurada como propósito principal de la novela:

> El único lugar abierto en la plaza era una tienda de leche a un costado de la iglesia, donde estaban los dos hombres que esperaban a Santiago Nasar para matarlo. Clotilde Armenta, la dueña del negocio, fue la primera que lo vio en el resplandor del alba, y tuvo la impresión de que estaba vestido de aluminio.
>
> «Ya parecía un fantasma», me dijo. Los hombres que lo iban a matar se habían dormido en los asientos, apretando en el regazo los cuchillos envueltos en periódicos, y Clotilde Armenta reprimió el aliento para no despertarlos.

Al instante podemos concatenar isotopías que recursivamente configuran la muerte de Santiago Nasar como materia significante; entre ellas: la espera cada vez más impaciente porque ocurra el hecho[306] y los desvíos referenciales hacia colateralidades sígnicas que atenúan la llegada de lo inminente. Asimismo, la fractalidad lumínica para emparentar el nacimiento del día –resplandor del alba– con la visión refractada por el cuerpo del personaje –vestido de aluminio– en reiteración del color estaño que acompaña las descripciones de Santiago Nasar al mismo comienzo y durante todo el transcurso de la novela, para conferirle la corporeidad de excepción frente a los otros, evidentemente, otorgarle un rol de superioridad, pues en momentos, pareciera no caminar, sino levitar.

Con respecto a esa específica luminosidad podemos referir la luz tabórica o luz de la transfiguración, quien encarna el verbo divino hecho fulguración salvífica –Jesús como luz del mundo para vencimiento de la oscuridad y tinieblas del pecado–; que en el caso de la novela podemos referir como enmarcamiento de lo imaginal a través de alegorías místicas para lograr la fundación de lo textual con base en el realismo simbólico[307] o, coalición de la esencialidad diversificada en lo real y lo figurado. Así este

[306] El tiempo cronológico de la novela es de una hora, de 5:30 a.m. a 6:30 a.m.; tiempo distendido a partir de elementos suspensivos de la trama mediante expansiones referenciales fundamentadas por la espera, historias personales, motivos colectivos e inserciones de elementos conversores de la causalidad hacia espacios de la incertidumbre que configura la lógica de sentido del texto. He aquí la profunda articulación del realismo simbólico y la manifestación patémico-actancial.

[307] De pretender dar una definición generalizada sobre la obra de García Márquez a partir del realismo simbólico, las inserciones místicas representan el proceso estético por excelencia para la conversión de la realidad base en construcción imaginal fundadas por las manifestaciones patémico-actanciales. Sin lugar a dudas, el centro

uso de la luz fractal ocasiona posicionamientos puntuales con respecto a los niveles de la acción que, a su vez, están correspondidos con las manifestaciones patémico actanciales.

Además, sus victimarios vienen del sueño inducido por la borrachera de la noche anterior, especie de estado cataléptico para moldear auras de inocencia y compromiso ineludible ante el honor mancillado de la familia, por cuanto la no-pureza de la contrayente afecta al conglomerado moral del pueblo, subvierte la normatividad ética con la manifestación de la lujuria, tal y como ha sido definida en párrafos anteriores. Falta a ser resarcida con la muerte del agraviante o el tradicional lavatorio de la afrenta con sangre.

exponencial gira alrededor del personaje imbuido en sus más inciertas circunstancialidades, que, a la postre legan al narrador, personaje y lector los insumos significantes para la construcción de las diversas lógicas de sentido.

DESDOBLAMIENTO ACTANCIAL Y CONVERGENCIA SÍGNICA

> En el plano de la realidad, la vida del hombre es una experiencia compleja pero unitaria. Cada vivencia personal es un alud de experiencias a las que damos diversos apellidos, pero todas atribuibles a un solo pronombre, yo.
>
> Isidoro Requena Torres.
> *La vida es colmena*. 2017.

Sin pretender abandonar las manifestaciones de la circularidad enunciativa, pues ella al momento de construir las lógicas de sentido argumental forma parte indispensable de este propósito, quisiera hacer notar la manifestación de la recursividad simbólica en torno a los personajes y la convergencia sígnica para definir lo que pudiéramos llamar un *patrón actancial* fundamentado por lo explícitamente patémico. Lo cual conduce a lo individual a colectivizarse simbólicamente para construir las locaciones o geografías ficcionales donde convergen lugares, acciones, personajes, voces narrativas y todas aquellas circunstancialidades enunciativas que hacen posible el acabamiento de la materia significada.

Por tanto, la recursividad enunciativa marca sígnicamente a los personajes enmarcados específicamente en tres acontecimientos como vías de conciliación simbólica; ello establecido de la siguiente manera: un antecedente base o desencadenante –la boda de San Román-Vicario–, el antecedente distencional –la visita del obispo– y el acontecimiento determinante –la muerte de Santiago Nasar–. Todos ellos refrendados bajo la sujeción del hecho a consumarse irremediablemente, porque si volvemos a la frase "… El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar…", su funcionabilidad oracular cierra toda posibilidad de escapar del destino narrativo.

Bajo esta determinación argumental, a lo largo del decurso narrativo van abriéndose paréntesis referenciales para reconstruir el acontecimiento a partir de la comparecencia en la escena narrativa de los testimoniantes convocados por el narrador a medida que va rearticulado lo acontecido. La suma de esos testimonios configura la tangencialidad referencial para diversificar la acción y hacer plural la

figuración actancial; así los personajes coinciden mediante la asunción de antagonismos complementarios homologantes de la significación y el sentido.

Bajo estas particulares características la novela es reafirmada con la construcción de un sumario imaginal trasvasado por la extrañeza, bajo el entendido del extrañamiento como figura estético-literaria que crea alegorizaciones de lo cotidiano fuera de su naturaleza 'lógica', para instaurar otras lógicas argumentativas mediante la figuración de causalidades autonómicas de la realidad acontecida y refrendada en los textos literarios; esto es, con la creación de nuevas formas de lo real. Efectos más que evidentes en *Crónica de una muerte anunciada*.

Por lo cual, la novela asume el testimonio como base estructurante del plano enunciativo para dar a cada personaje su estancia justificadora dentro de la trama discursiva, e insistir con la forma sumarial a manera de recopilación de las diferentes impresiones sobre el hecho que ocupa la escena narrativa desenvuelta en su totalidad por el tránsito de lo festivo a lo trágico, bajo los indicios reveladores de las marcas corporales a modo de referencias para sumariar los planos imaginales:

> Eran gemelos[308]: Pedro y Pablo Vicario. Tenían 24 años, y se parecían tanto que costaba trabajo distinguirlos. «Eran de catadura espesa, pero de buena índole», decía el sumario. Yo, que los conocía desde la escuela primaria, hubiera escrito lo mismo.

Obsérvese que en el sumario –o estrategia discursiva– se hacen anotaciones que desbordan la intención humana hacia una actitud de inocencia, explícitamente vinculante con un perfil completamente atípico de un asesino impulsado por el enojo y el rencor. Pues quienes cumplen ese rol son autenticados desde otra perspectiva sígnica:

> Se habían dormido con las primeras auras del amanecer, después de casi tres horas de espera en la tienda de Clotilde Armenta, y aquél era su primer sueño desde el viernes. Apenas si habían despertado con el primer bramido del buque, pero el instinto los despertó por completo cuando Santiago Nasar salió de su casa. Ambos agarraron entonces el rollo de periódicos, y Pedro Vicario empezó a levantarse.

Relevante, también vienen del sueño a la vigilia, o en todo caso, a una vigilia adormilada por el cansancio del festejo y los estragos del alcohol: pero aún más, las

[308] En el orden simbólico la figuración de los gemelos es realmente importante, al representar la duplicidad equilibrante de mundos que mantienen su distensión entre el bien y el mal, lo sagrado y lo profano. Resalta el papel de los héroes gemelos cargados de intenso valor, entrega, abnegación y vocación de servicio ante la causa pretendida. Aptitud que con los hermanos Vicario destaca por su sujeción al destino narrativo.

prendas de vestir hibridan los escenarios enunciativos al quedar rescoldos de la fiesta en el escenario de la muerte, tanto así que las bambalinas puestas para el casamiento parecieran ser para celebrar la visita del obispo; aletargando los espacios de la muerte con las figuraciones festivas:

> Esa mañana llevaban todavía los vestidos de paño oscuro de la boda, demasiado gruesos y formales para el Caribe, y tenían el aspecto devastado por tantas horas de mala vida, pero habían cumplido con el deber de afeitarse[309]. Aunque no habían dejado de beber desde la víspera de la parranda, ya no estaban borrachos al cabo de tres días, sino que parecían sonámbulos desvelados.

Una consideración interesante del desdoblamiento actancial e irrupción de la recursividad enunciativa en los espacios cotidianos, es la conversión de los personajes directamente involucrados en la muerte de Santiago Nasar a través del don de la espera para la materialización del hecho, bajo el cumplimiento de un guion preconceptuado por el mismo título de la novela y refrendado con la anunciación como móvil para el cumplimiento de la voluntad del destino narrativo. Ello hace posible la suspensión de la muerte de Santiago Nasar por primera vez:

> —Por el amor de Dios —murmuró Clotilde Armenta—. Déjenlo para después, aunque sea por respeto al señor obispo.
> «Fue un soplo del Espíritu Santo», repetía ella a menudo. En efecto, había sido una ocurrencia providencial, pero de una virtud momentánea. Al oírla, los gemelos Vicario reflexionaron, y el que se había levantado volvió a sentarse.
> Ambos siguieron con la mirada a Santiago Nasar cuando empezó a cruzar la plaza. «Lo miraban más bien con lástima».

La convergencia sígnica de los personajes instituye el falaz juego de la inocencia a manera de estructurante de la incertidumbre que rodea la trama textual, porque pareciera que los victimarios de Santiago Nasar son instrumentos ciegos[310] de su propia configuración actancial, aunque como tal, no ocurre de esa manera, porque una falta individual anónima pasa a convertirse en culpa colectiva, al nadie leer los

[309] Cumplir el deber de afeitarse como acierto de la cotidianidad sobre los cuerpos entregados a la juerga y la venganza, a más de sugerir la reafirmación de la virilidad sostenida por el lavatorio de la honra y la fortaleza otorgada por los cuchillos de matarifes.

[310] Utilizo esta expresión para significar la incertidumbre implícita de los personajes garciamarquianos frente a su rol con respecto al destino narrativo. Elemento a permitir cierta ingenuidad e inocencia que posibilita la materialización de las incausalidades e imprevisibilidades dentro de las construcciones imaginales.

presagios o evitar la materialización del hecho, e indudablemente instituirse la corresponsabilidad de la culpa sin asumirla plenamente.

Porque cada quien obedece a las marcas del decurso narrativo que, estructurado sobre la óptica de la crónica, admite el testimonio del otro a manera de argumentabilidad a entrecruzarse con la dinámica actancial para crear el *sujeto plural* que, al final queda entronizado colectivamente, encarna la voz plural abstraída en las singularidades. De allí que los presagios son elementos tensivos de la trama textual a manera de efectos causales para el cabal cumplimiento del designio de muerte sobre el personaje; así, en los muy pocos aciertos de lo que sucederá,

> Plácida Linero tuvo razón: el obispo no se bajó del buque. Había mucha gente en el puerto además de las autoridades y los niños de las escuelas, y por todas partes se veían los huacales de gallos bien cebados que le llevaban de regalo al obispo, porque la sopa de crestas era su plato predilecto.

El no detenerse el buque del obispo en el puerto del pueblo asume visos de alejamiento de la deidad frente a la celebración de la muerte como fiesta pagana entronizada a través de la venganza y la violencia. Por lo que tenemos la reiteración de tres celebraciones, con todas las implicaciones simbólicas-místicas de este número, dentro de la mediación en los principios estructurantes de la novela como construcción imaginal, en la cual, una representa el padre bajo la representación terrena del obispo, el hijo sacrificado en la figura de Santiago Nasar y el espíritu del amor a través de Ángela Vicario y Bayardo San Román, para triangular las potencias simbólicas del texto a través de los cosmos o instancias enunciativas creadas para enmarcar la trama basándose en una unidad sígnica.

Mediante esta correlación de acontecimientos, dos figurados bajo lo sacramental y, el otro por lo pagano, las individualidades convergen en los espacios colectivos para migrar de uno a otro acorazando la multitud que forma parte de su conversión en espectáculo; rasgo circense tan característico de la narrativa garciamarquiana, a través del cual, la cotidianidad asume connotaciones extraordinarias para transfigurarse en procedimiento estrictamente ficcional, obviamente, legitimarse con las lógicas textuales que crean las causalidades sostenedoras de la historia textual y sus rasgos autonómicos.

A partir de la dilación de estos acontecimientos, cada uno de ellos redunda en hechos significantes para enriquecer el entramado simbólico; así la 'no bajada' del

obispo del espacio desde donde imparte mecánicamente la bendición, hace suponer la no vinculación de los planos enunciativos sagrado-terreno. Además de comer sopa de crestas de gallos, con la repitencia de la simbología de un animal asociado a lo solar al igual que el halcón y el gavilán[311], representa la supremacía de lo religioso frente a lo viril, pues la cresta del gallo puede asociarse con la virilidad, supremacía y *altanería* del animal, pero también en la preparación para el combate y la muerte a través del descrestar.

Al desplazarse el gallo de las caracterizaciones tradicionales para llevarlo a ser instrumento de combate o esperanza, surge *El coronel no tiene quien le escriba* a manera de ejemplo determinante para figurar este animal en circunstancias muy particulares. Y en el caso de la novela objeto de revisión a partir de las nociones del realismo simbólico, ingerir las crestas como alimento supone una traslación de la virilidad, fuerza, fiereza e ímpetu del animal al comensal; circunstancia a considerar con la consolidación del poder religioso a través del poder del hombre y no particularmente el de Dios. Poder del hombre que luego va a reafirmarse con Bayardo San Román mediante la posición política y fuerza de la estirpe privilegiada.

No obstante, a la etimología misma, el poder en *Crónica de una muerte anunciada* también está inserto en la manifestación de inocencia como discurso subyacente de la historia textual. Aún más con la manifestación de la inocencia está incluido el obispo, quien pareciera, al igual que los hermanos Vicario, instrumento ciego de su propia configuración actancial[312]:

> En la baranda superior, junto al camarote del capitán, iba el obispo de sotana blanca con su séquito de españoles. «Estaba haciendo un tiempo de Navidad», ha dicho mi hermana Margot. Lo que pasó, según ella, fue que el silbato del buque soltó un chorro de vapor a presión al pasar frente al puerto, y dejó ensopados a los que estaban más cerca de la orilla. Fue una ilusión fugaz: el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin

[311] Oportunidad para señalar la recurrencia y transversalización referencial como procedimiento estético en el realismo simbólico, a través del cual, son posibles las operaciones simbólicas en pro de la causalidad textual.

[312] Indudablemente el personaje es una alegoría reflectante de una serie de factores sociales, políticos, culturales y patémicos o que, en esta narrativa, asumen especificidades propias de un *continuum* imaginal tan característico que ha creado indudablemente el universo simbólico garciamarquiano.

> malicia ni inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos.

Con la anterior inserción textual podemos concretar elementos potencialmente significativos para el objetivo propuesto con este libro. El primero de ellos, la posición del obispo en lo alto, vestido de blanco que hace trasmigrar el presente narrativo a tiempos originarios –la navidad– o vuelta del eterno retorno a los espacios donde nace el redentor de los hombres y valor fundamental para la conversión espiritual de pecadores y paganos. En segundo lugar, se produce el rociamiento de agua común del vapor de la bestia a los feligreses que esperan el barco, hecho a interpretar como bendición adversa a la eucarística hecha con agua bendita, bordeando los espacios de la ironía y la parodia.

Ahora con el tercer elemento queda ratificada la presunción de inocencia del obispo, además de ser 'ilusión fugaz', espejismo que cumple su función de detonante de la salida de Santiago Nasar desguarnecido y vestido como para una fiesta de guardar[313], para así cumplir con su destino narrativo. De igual forma, hacer notar la manera de bendecir del obispo "de memoria, sin malicia ni inspiración", casi como autómata o un muñeco que mueve la mano al son de los bramidos de la bestia que lo transporta, configura toda una visión parodiada del alto jerarca de la iglesia.

Aún más, el obispo junto al buque de rueda forma parte de una tradición en vías de extinción, de instrumentos de poder: religioso y económico modificados con el pasar del tiempo, desde donde, el buque y el obispo están homologados a una corporalidad que comienza a surtir los efectos de las modificaciones y sustituciones; como indudablemente los discursos del poder en la novela son desplazados de su hegemonía mediante los efectos textuales-paródicos. Efectivamente, dentro de esa visión parodiada del paso del obispo, ocurre la facsimilización del buque en bestia plenamente nominada simbólicamente para hibridar la presencia del prelado con

[313] Las fiestas de guardar forman parte de la Ley de Dios contenida en el tercer mandamiento. Están ligadas a la conmemoración de diversos acontecimientos de la Iglesia Católica siempre ligadas a las celebraciones eucarísticas que en lo ordinario privilegian los días domingo para su realización. Aquí la visita del obispo no involucra ninguna solemnidad sino una 'aparición fugaz' del obispo que, en momentos asume apariencias de visita episcopal, pero nunca llega a formalizarse como tal.

figuras demoníacas de profunda ancestralidad en la tradición religiosa universal ligada a la confluencia reptil[314]:

> Apareció en la vuelta del río, rezongando como un dragón, y entonces la banda de músicos empezó a tocar el himno del obispo, y los gallos se pusieron a cantar en los huacales y alborotaron a los otros gallos del pueblo.

El caos acústico desbarata cualquier posibilidad de espiritualidad ante la fugaz presencia del obispo que pasa a ser una instantaneidad en el presente narrativo convulsionado por los bramidos del buque y la algarabía de los gallos confundida con la música pontifical, deslastrándola de su armonía para incorporarla a los espacios de lo doméstico representado por el canto de los gallos, sugiriendo una algarabía, en la cual lo ensordecedor se une a lo armónico para significar el caos, el rompimiento del orden y la formalidad.

Un canto colectivo para anunciar, no la resurrección sino la muerte, que a partir de ese momento copa la escena como el acontecimiento fundamental rodeado de los recuerdos de la celebración de la boda San Román-Vicario y las constantes vueltas de hoja sobre los testimonios que intentan dar cuenta de la lógica textual. Aunado a esto, la fugaz –falaz– visita del obispo funciona a manera de *anunciación* para dar cumplimiento a lo predicho por la recapitulación de lo acontecido, ya que el presente narrativo está instalado en un espacio mítico originario –la ya comentada vuelta al eterno retorno– o tiempo de adviento y nacimiento de un *heraldo* a ser sacrificado, pero que deja un mensaje cargado de incertidumbres, quizá para nunca ser descifrado, he allí, la consustancialidad referencial de la novela con los laberintos imaginales y superposiciones simbólicas.

De esta forma el aparente momento solemne pasa a ser acto mecánico que defrauda a los pobladores, quienes sólo reciben un baño de agua, para quedar con la ilusión desbaratada ante la indiferencia y orfandad al no sentir en cercanía la presencia y bendición episcopal: "Santiago Nasar tenía motivos para sentirse defraudado. Había contribuido con varias cargas de leña a las solicitudes públicas del padre Carmen Amador, y además había escogido él mismo los gallos de crestas más apetitosas. Pero fue una contrariedad momentánea." Al mismo tiempo podemos asumirlo como

[314] El dragón es una alegoría reptil que generalmente encarna potencias enemigas de la divinidad a ser derrotadas, como en efecto ocurre en diversas iconografías religiosas, entre ellas la de san Jorge y el arcángel Miguel. Según Cirlot, "los dragones y toros son animales contra los cuales combaten los héroes solares". Ob. Cit. p.117. que puede resumirse con la lucha entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad.

indicador del abandono de lo divino, abandonado forzosamente por la muerte del padre y el alejamiento del obispo, con la remota posibilidad de poder evitar su muerte.

Ya camino a la conversión definitiva en víctima, Santiago Nasar está de buen humor calculando los gastos de la boda[315], espacio desde donde el cronista-narrador participa de los hechos con puntualizaciones precisas mediante la incorporación de otros personajes coadyuvantes de la acción impelida por la espectacularidad y derroche de la boda que aun causa estragos en la población:

> Se consumieron 205 cajas de alcoholes de contrabando y casi 2.000 botellas de ron de caña que fueron repartidas entre la muchedumbre. No hubo una sola persona, ni pobre ni rica, que no hubiera participado de algún modo en la parranda de mayor escándalo que se había visto jamás en el pueblo.

Tanto el matrimonio como el homicidio son hechos colectivos –escándalos conmovedores– a los que obviamente está conectado Santiago Nasar a modo de centro actancial que recaba toda la referencia sígnica, y desde allí, diversificar las relaciones patémico-accionales e involucrar bajo la forma testimonial otros recursos expansivos de la trama textual. Entre ellos la contabilización de los gastos de la boda por parte de Santiago Nasar, quien promete superarlos con la suya "—Así será mi matrimonio —dijo—. No les alcanzará la vida para contarlo"; quizá esta sea la manifestación del pecado de la avaricia, la envida que, junto a la lujuria, abren posibilidades en la búsqueda de razones para entronizar al personaje como merecedor del castigo infringido por los hermanos Vicario.

O en su defecto, sugiere la conciencia textual de Santiago Nasar para erguirse centro enunciativo de la historia relatora de los pormenores del día de su muerte, al ser privilegiado por la caracterización narrativa, en cuanto al poder económico o el deseo que despierta en las mujeres, al considerarlo un muy buen partido, tal y como lo hace la hermana del cronista-narrador:

> Mi hermana sintió pasar el ángel. Pensó una vez más en la buena suerte de Flora Miguel, que tenía tantas cosas en la vida, y que iba a tener además a Santiago Nasar en la Navidad de ese año. «Me di cuenta de pronto de

[315] En momentos percibo elementos para relacionar esta boda con las de Caná, como antesala a la celebración de la Pascua Judía, en la cual opera la conversión de Jesús en figura de excepción a ser crucificada –sacrificada– por la redención colectiva. En la novela, asumido el significado de "pasar por alto" encontraríamos un motivo en el que ignoran los elementos premonitorios que irremediablemente conducirán al cumplimiento de la escritura. Además, reasumiendo la figura del cordero a ser ofrecido para la reconstitución del amor vilipendiado por la afrenta de la honra.

> que no podía haber un partido mejor que él», me dijo. «Imagínate: bello, formal, y con una fortuna propia a los veintiún años.» Ella solía invitarlo a desayunar en nuestra casa cuando había caribañolas de yuca, y mi madre las estaba haciendo aquella mañana. Santiago Nasar aceptó entusiasmado.

Inserciones narrativas generadoras del sentido para reiterar la inclusión del cronista narrador en la historia textual, cuya participación va a crear una consanguinidad entre el círculo de amigos y sus familias, que además de utilizarse como agentes expansores de la trama, adicionan elementos puntuales para que el lector vaya ubicándose en la temporalidad cronológica a través de la hora –6:25 a.m.–. Además, Santiago Nasar ha olvidado su reloj, lo cual puede ser asumido a modo de atemporalización de la realidad donde va a morir e inserción definitoria de los espacios de la muerte.

Ello lo deduzco al anteponer la simbología del reloj expuesta por Cirlot[316] en cuanto la circularidad e, implícitamente su connotación, del cumplimiento del ciclo entre el origen y el destino a través de la consumación del tiempo, muy explícitamente detallado por la novela a partir del transcurso cronológico para el cumplimiento del destino narrativo. Además de la figuración del tiempo perpetuo a través de la máquina para la "creación mágica de seres con autonomía existencial"[317], pues contradictoriamente a estar marcado por el destino narrativo, Santiago Nasar obra según su criterio, con total independencia e ignorancia del fatal momento; hecho que indudablemente recrudece las expectativas del decurso narrativo.

Pero al mismo tiempo, la ubicación dentro de esa esfera autonómica, permite destacarlo con respecto a los demás personajes, aún más, potenciar la figuración simbólica del personaje a medida que son reconfigurados los acontecimientos en la distancia del hecho y la preeminencia de la memoria como espacio de configuración de la crónica, quien al ser leída, recrea para restituir la muerte de Nasar, quien muere-resurge en cada acto de lectura y su interminable repitencia; muere de la manera más profunda y simbólica con las diversas recreaciones del mundo imaginal[318]. De esta manera, muere para resignificarse en lo aparentemente absurdo, pero configurado a modo de lógica de sentido a través de la causalidad establecida por la gramática

[316] Cirlot. Ob. Cit. p. 384.

[317] Ídem.

[318] Al final de este capítulo, refiero sobre el trabajo de Eligio García Márquez (1986) *La tercera muerte de Santiago Nasar*, para puntualizar sobre la refiguración simbólica de las construcciones imaginales y sus derivaciones hacia otros planos enunciativos, pero siempre giran alrededor de *la gramática imaginal* establecida por el texto base.

imaginal de la obra, innegablemente enmarcada dentro de una *gramática imaginal garciamarquiana*.

Incorporados a la gramática imaginal garciamarquiana, los personajes gozan de autonomía existencial para vindicar sus destinos actanciales a partir de la territorialidad patémico-actancial. Recordemos el círculo de tiza del coronel Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*, el caso de Sierva María en *Del amor y otros demonios* a través de las locaciones del sueño, o las especificas figuraciones de los personajes del *Amor en los tiempos del cólera*: Fermina Daza, Florentino Ariza, con respecto a la concienciación de su amor a manera de estatuto fundacional de la historia textual.

Con estas orientaciones argumentales la locación narrativa no permite en ningún momento que Santiago Nasar salga de su destino narrativo, aun cuando los demás personajes intenten crear posibles espacios de salvaguarda, toda insistencia de alejarlo de la establecida ruta y topografía de la muerte son inútiles, lo que pasa a constituir, en las oportunidades de reconstrucción de los acontecimientos, el verdadero enigma de la historia textual, quien junto a la no existencia de evidencias ciertas sobre la culpabilidad del personaje, instituyen la atmósfera tanto premonitoria como 'lógica' para el encuadramiento del aparente absurdo temático:

> Ella insistió en que se fueran juntos de inmediato porque el desayuno estaba servido. «Era una insistencia rara —me dijo Cristo Bedoya—. Tanto, que a veces he pensado que Margot ya sabía que lo iban a matar y quería esconderlo en tu casa.» Sin embargo, Santiago Nasar la convenció de que se adelantara mientras él se ponía la ropa de montar, pues tenía que estar temprano en *El Divino Rostro* para castrar terneros.

Toda disuasión para que Santiago Nasar cambie la ruta o salga de la topografía de la muerte deviene en una despedida a modo de marca constante, "Se despidió de ella con la misma señal de la mano con que se había despedido de su madre, y se alejó hacia la plaza llevando del brazo a Cristo Bedoya. Fue la última vez que lo vio." La despedida provisoria del presente narrativo, pero definitiva al momento de consumarse el acto, pasa a ser la profunda impostación recriminatoria de los testimoniantes al momento de recordar los hechos y, percatarse de la real significación del acto, no por lo que representó en el momento, sino por la variación de sentido luego de la consumación del hecho que no puede ser evitado.

Enmarcado bajo esta causalidad, todo lo que está fuera del tránsito de Santiago Nasar hacia su muerte, surge en principio a manera de extrañeza para los personajes,

para luego normatizarse dentro de la cotidianidad a establecerse mediante la conversión del hecho en espectáculo. Puesto que el asesinato de Santiago Nasar es del dominio público, todos lo saben, menos él:

> Muchos de los que estaban en el puerto sabían que a Santiago Nasar lo iban a matar. Don Lázaro Aponte, coronel de academia en uso de buen retiro y alcalde municipal desde hacía once años, le hizo un saludo con los dedos. «Yo tenía mis razones muy reales para creer que ya no corría ningún peligro», me dijo. El padre Carmen Amador tampoco se preocupó. «Cuando lo vi sano y salvo pensé que todo había sido un infundio», me dijo. Nadie se preguntó siquiera si Santiago Nasar estaba prevenido, porque a todos les pareció imposible que no lo estuviera.

Nadie es culpable de ser ajeno al riesgo que implica la falta cometida para obviamente prevenirse frente a ese riego, por lo que esta posibilidad provee argumentos para pensar que Santiago Nasar no es culpable del hecho motivante de su muerte, pues vive –en su círculo de tiza– ajeno a lo que va a ocurrir, mientras a su alrededor crece la expectativa por el hecho a acontecer frente a la indiferencia y buen humor del condenado a muerte.

Este encadenamiento significante postula una dialéctica comunicativa para que el pueblo, de la manera más inusual, vaya enterándose de los acontecimientos a desarrollarse, e indudablemente confiere a la historia textual matices singulares de la acción humana soportada por las visiones premonitorias, *sólo* percibidas al momento de reconstruir los hechos. De igual forma esta correspondencia de la acción humana con los elementos premonitorios revelados por la historia textual, permiten articular formas de centramiento del acontecimiento narrado dentro de las locaciones o geografía ficcional que moldean la lógica de la construcción imaginal. Al mismo tiempo, crean la *singularidad* actancial a refrendar la autonomía existencial referida en párrafos anteriores:

> Era extraño que no lo supiera, pero lo era mucho más que tampoco lo supiera mi madre, pues se enteraba de todo antes que nadie en la casa, a pesar de que hacía años que no salía a la calle, ni siquiera para ir a misa. Yo apreciaba esa virtud suya desde que empecé a levantarme temprano para ir a la escuela. La encontraba como era en aquellos tiempos, lívida y sigilosa, barriendo el patio con una escoba de ramas en el resplandor ceniciento del amanecer, y entre cada sorbo de café me iba contando lo que había ocurrido en el mundo mientras nosotros dormíamos. Parecía tener hilos de comunicación secreta con la otra gente del pueblo, sobre

> todo con la de su edad, y a veces nos sorprendía con noticias anticipadas que no hubiera podido conocer sino por artes de adivinación. Aquella mañana, sin embargo, no sintió el pálpito de la tragedia que se estaba gestando desde las tres de la madrugada.

En interesante analogía, los personajes femeninos de *Crónica de una muerte anunciada* están dotados de autonomía existencial a través de la posesión de mundos íntimos singulares que los particularizan ante los demás, tal es el caso de la madre de Santiago Nasar y la del cronista-narrador, quienes tienen la virtud premonitoria del futuro que, por cierto, en el presente narrativo no logran avizorar el acontecimiento a desarrollarse. Pues pareciera que lo premonitorio no funciona ante la preeminencia oracular de la muerte.

Aún más, las facultades premonitorias de los actos de adivinación están circunscritas, además de lo femenino, a personas mayores –vejez–, para otorgar singularidad a la forma de incorporarlas a la trama discursiva; principio estético por demás recurrente en García Márquez al conceder a la vejez rasgos de profunda autonomía existencial, que indudablemente con *El coronel no tiene quien le escriba*, alcanza expresiones de una certificación por demás profunda y definitoria, o en *Memorias de mis putas tristes*, el ensanchamiento de las autonomías existenciales a través del sueño a manera de conducto simbólico, alcanzan veridicciones tan tajantes como la anunciada muerte de Santiago Nasar.

Lo cierto es que en *Crónica de una muerte anunciada* la transferencia simbólica hacia espacios colectivos establece un profundo proceso de humanización del pueblo, quien es asaltado por "el pálpito de la tragedia" a través de la homologación actancial con el hecho a acontecer, por demás adjetivado como trágico para puntualizar la recurrencia admonitoria, no de los personajes, sino de la frase que sirve de estamento oracular: "El día en que lo iban a matar a Santiago Nasar…"

Mediante este proceso de humanización para la conversión simbólica de los personajes en cuerpo pluralizado, el texto hace simbólicas homologaciones para enriquecer la significación a partir de encadenamientos metafóricos. Tal es el caso del alboroto de los gallos, que puede ser relacionado indistintamente con los dos acontecimientos envolventes de la tragedia. De esta manera, las locaciones ficcionales entretejen los planos enunciativos para diversificarlos a partir de las posibilidades simbólicas: "«Se oían gallos», suele decir mi madre recordando aquel día. Pero nunca

relacionó el alboroto distante con la llegada del obispo, sino con los últimos rezagos de la boda."

La atención general sostenida por los dos espectáculos que paulatinamente comienzan a ceder espacio enunciativo a la muerte de Santiago Nasar, "la otra noticia reprimida" por la visita del obispo "alcanzó su tamaño de escándalo" luego de la fugaz y decepcionante visita, que da paso al espectáculo final de la trama narrativa, en medio del acrecentamiento de los enigmas que la rodean. Tal es el caso de la virginidad de Ángela Vicario, o isotopía desencadenante de la eticidad que conduce a la muerte de Santiago Nasar:

> Entonces fue cuando mi hermana Margot la conoció completa y de un modo brutal: Ángela Vicario, la hermosa muchacha que se había casado el día anterior, había sido devuelta a la casa de sus padres, porque el esposo encontró que no era virgen. «Sentí que era yo la que me iba a morir», dijo mi hermana.
>
> «Pero por más que volteaban el cuento al derecho y al revés, nadie podía explicarme cómo fue que el pobre Santiago Nasar terminó comprometido en semejante enredo.» Lo único que sabían con seguridad era que los hermanos de Ángela Vicario lo estaban esperando para matarlo.

Entre el juego de las incertidumbres, la única certeza es la muerte de Santiago Nasar impulsada por la acusación de Ángela Vicario, la cual está centrada en la violación de una eticidad fundamentalmente patémica[319] a hacerse colectiva como medio para resarcir la falta e ingresar a las esferas de la eticidad cultural refrendada por los diversos discursos del poder, entre ellos el religioso. Pues la virginidad representa la fuente de vida sellada, espejo sin mancha a ser desanudado a través del matrimonio[320] para la procreación y fundación de la familia. De esta forma, la virginidad para los relatos evangélicos forma parte del enigma que sobrepasa toda comprensión y posibilidad humana; quizá en la novela ocurre lo mismo.

Al mismo tiempo, concede un estatuto de excepción al hijo de Dios al provenir del mismo medio de todos los hombres, pero por diferentes mecanismos que descartan el contacto corporal, sino la intersección divina a través del Espíritu Santo, para asumirlo a manera de misterio fundante de la concepción divina a través de la maternidad virginal, maternidad a consolidarse mediante la figuración del fruto

[319] Las eticidades patémicas son las enraizadas profundamente con las necesidades subjetivas que indudablemente representan el orden espiritual del hombre en su devenir social.

[320] Elogiar el matrimonio como principio de admiración por la virginidad.

del vientre, quien reafirma la disolución de cualquier falta ante el nacimiento de los seres marcados por el pecado original y su correlativo camino hacia la muerte luego de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. La maternidad virginal exculpa de todo pecado, como la maternidad en los humanos dignifica el acto sexual contenido en la procreación y alejado del simple deseo o placer.

De vuelta a *Crónica de una muerte anunciada*, la virginidad de Ángela Vicario representa la posibilidad de la familia de adquirir dote y prestancia a través de Bayardo San Román, un tema con profundo tratamiento en *La Celestina* de Fernando de Rojas, donde la virginidad es mecanismo para lograr esas oportunidades de la vida, por ello existe quien remienda los hímenes para suturar las faltas morales devenidas del deseo. Que, en el caso de la novela de García Márquez, quien remienda el entuerto es el amor, al regresar Bayardo San Román, la otra virilidad derrotada por el sentimiento al claudicar en su actitud recriminatoria por la falta de Ángela Vicario. Que al mismo tiempo puede ser asumida como la recuperación de la sexualidad femenina al no estar estrictamente ligada a la virginidad[321] o, ella estrictamente referida a la maternidad, maternidad por demás, fecunda a través de la procreación.

Ahora bien, si Santiago Nasar no es el causante de la pérdida de la virginidad de Ángela Vicario y ella lo acusa, indica entonces que ella manifiesta de esta manera el deseo sobre el hombre. Su inclinación a la virilidad representada por ese personaje. Aun cuando pudiera pensarse en una venganza por la arrogancia de Nasar, ya esbozada con la altanería; traslativamente la otra posibilidad también cabe por su carga representativa dentro de la novela y con la evolución de las sociedades alrededor de los fundamentos de la castidad, que en el caso del hombre, al perderla se reafirma su virilidad, pero con respecto a la mujer, está asociada a un concepto moral devenido con la sinceración o institucionalización del amor en el matrimonio, bajo las concepciones de las denominadas sociedades machistas.

Pero en el caso de *Crónica de una muerte enunciada* no ocurre de esa manera, pues desde el punto de vista de lo patriarcal/matriarcal, el cuerpo incógnitamente poseído desplaza la presencia viril hacia los espacios de la tragedia y la condenación, mientras ella se resarce con las futuras manifestaciones de amor hacia Bayardo San Román. Mientras la no- virginidad fecunda el asesinato, quien llega a convertirse en

[321] Bíblicamente la virginidad está asociada a los eunucos hechos por ellos mismos, pues buscan la virginidad por el reino de los cielos como "gracia bautismal" (Catecismo de la Iglesia Católica, p. 371). Ejemplo de ello la figura de Jesús de Nazaret y la irreductible visión cristiana del celibato.

una especie de rutina novedosa que los sorprende vestidos de fiesta, unos porque aún mantienen la percha de la fiesta, otros porque se han vestido para la ocasión del obispo, como Santiago Nasar o la madre del cronista-narrador,"con un traje dominical de flores azules que se había puesto por si el obispo pasaba a saludarnos, y estaba cantando el fado[322] del amor invisible mientras arreglaba la mesa."

En la dialéctica premonitoria de la novela, la madre del cronista-narrador ya sabe que Santiago Nasar ha sido invitado a desayunar y acondiciona un puesto para él, reiterando la recursividad simbólica de los personajes convergidos sígnicamente alrededor de la cotidianidad como espectáculo, al definir el patrón actancial fundado en lo explícitamente patémico que paulatinamente va a hacerse cotidiano, así el ayuno para adivinar los sueños de Plácida Linero pasa a ser ayuno colectivo pues la fiesta, la visita del obispo y la muerte de Santiago Nasar trascurren antes del desayuno del trágico día del espectáculo que cierra la novela.

Igualmente a medida que transcurre la trama discursiva, las locaciones enunciativas son depuradas por la presencia de los personajes; fundamentalmente por la de Santiago Nasar, quien progresivamente circula específicamente hacia los espacios de la muerte, abandonando los otros espacios cotidianos: la hacienda el *Sagrado Rostro*, o la mesa de la madre del cronista-narrador, el centro de confluencia de la comunión física y espiritual mediante el compartir los alimentos, la compañía en el estrechamiento de los lazos sanguíneo-actanciales.

[322] Típica canción portuguesa matizada por la insistencia nostálgica, un canto a la *saudade* que reproduce los profundos sentipensares de los enunciantes vinculados a temas vitales de la vida. Supongo que el nombre de la canción en la novela 'amor invisible' forma parte de la invención del autor, pues no encontré referencias a una existente en este género musical titulada de esa manera para hacer una revisión de la letra. No obstante, el título de la canción es muy connotativo dada la figuración textual de la novela con respecto al amor, casi siempre ausente de los espacios narrativos garciamarquianos. El amor invisible que debe estar en alguna parte para hacer su aparición en el momento menos esperado.

LA CONSANGUINIDAD ACTANCIAL EN LAS GRAMÁTICAS IMAGINALES

> Y es imposible, en este juego de ida y regreso, de toma y daca, que un autor no termine por ser solidario con su personaje, por muy detestable que éste parezca. Aunque sea por compasión.
>
> Gabriel García Márquez.
> *El olor de la guayaba*. 1982.

El texto literario en su conformación esencial pretende la transtextualidad a manera de trascender lo específicamente literal para diversificarse mediante los campos de la acción humana, colige con los seres enunciantes como sustrato de su propia vida o acción patémica- comunicativa que permite establecer lazos intersubjetivos para crear espacios referenciales articulantes de la dinámica argumentativa, soportada por la inclusión o conjunción de los interpretantes dentro de un mismo escenario simbólico. Escenario divergente a través de las disímiles miradas interpretativas que generan los planos enunciativos representados por lo autoral, accional, actancial o contextual, que en su interrelación conforman el texto a modo de sujeto estético o totalidad nunca concluida o determinada por las acepciones argumentales.

Todo ello conforme a las visiones de la Ontosemiótica al insistir con la textualización del sujeto y la subjetivación del texto como vías de articulación del sentido a través de los procesos subjetivantes y su funcionabilidad estética-comunicativa. Porque toda lectura, aún más, todo acto interpretativo implica la circulación de lo afectivo-subjetivo a manera de puente entre los diversos elementos que coliden en ese acto que nunca puede desprenderse de la causalidad patémica para establecer lógicas argumentales ante un texto determinado.

Por esta razón creo que una de las formas más intensas de indagar sobre el texto literario es por medio de los personajes y su figuración patémica o consanguinidad actancial, para con ella, tender articulaciones alrededor de los sujetos enunciantes, quienes son vinculados mediante mecanismos subjetivantes que permiten hacer del acto de la interpretación una circunstancia enunciativa profundamente empática, al

tiempo de crear lazos afectivos-subjetivos con los intervinientes en el discernimiento de la trama textual. Por demás, esta consanguinidad actancial implica la dialéctica textual que permite la consistencia de lazos no solo entre los personajes sino con el lector, implícitamente está reflejado el autor en sus múltiples desdoblamientos.

Esta consanguinidad actancial hace posible los vínculos a nivel de los sujetos enunciantes mediante el establecimiento del acto de la lectura-interpretación a manera de localía sensible desde donde disponen relaciones de significación tanto con el colectivo de los personajes como algunos en particular, o la construcción de diferentes estructuras familiares, culturales o específicamente patémicas que llevan a crear la realidad cifrada a funcionar a modo de orden simbólico dentro de la literatura. Pero además surgen alianzas extratextuales que acompañan a autores o lectores más allá de los presentes narrativos para formar parte de su existencia.

De tal forma que esta relación a partir de la consanguinidad actancial a establecerse a medida que transcurre la dialéctica narrativa, posibilita la configuración de particulares formas de interpretación en función de las circunstancialidades enunciativas a postularse por medio de las divergencias de los sujetos enunciantes. Por ello afirmé antes, la importancia que tiene para el realismo simbólico la relación actancial, explícitamente patemizada, para fortalecer las alianzas de los mundos íntimos y su consecuente proyección, no sólo al momento de la lectura, sino en la vida cotidiana distendida por la representación literaria y la realidad consustanciante del autor-lector.

Puntualizado este razonamiento sobre la consanguinidad actancial, ello particulariza el realismo simbólico de crear codificaciones específicas al momento de configurar las potencialidades simbólicas del texto con la instauración de gramáticas imaginales, instrumentos de constante reconfiguración sígnica para resignificar el contenido propuesto por los textos. Con esta particularidad, las gramáticas imaginales no son simples movimientos mecánicos dentro del texto para su evolución simbólica-discursiva; por el contrario, soportan las codificaciones para el enriquecimiento de la significación, pues otorgan los soportes a las causalidades ficcionales.

Todo esto permite afirmar que las gramáticas imaginales son quienes otorgan a un autor su especificidad para particularizarlo dentro del universo simbólico literario; hecho que en América Latina, tiene profunda relevancia al ser estructurante fundamental del desdoblamiento de las localías sensibles en universalidades patémicas

que permiten el acendramiento de las semiosis a constituirse patrimonio narrado a través del conferimiento estético del patrimonio cultural a razón de elemento sostenedor de las relaciones discursivas. Ubicando en estas gramáticas la potencialidad del espíritu humano, de allí que las gramáticas imaginales son inherentes al hombre y su facultad de nombrar el mundo que le rodea.

Particularmente en la novela *Crónica de una muerte anunciada* existe el establecimiento de una profunda consanguinidad actancial, representada ésta por las diversas afinidades de los personajes para el estrechamiento de los vínculos discursivos; pero no solo entre ellos, sino también con el autor, pues éste está plenamente involucrado en los hechos narrados-acontecidos junto a su familia que, de alguna manera, está emparentada con las otras familias. De esta forma el eje de las acciones permite a los lectores unirse a la fraternidad textual con respecto a los personajes en medio de la cotidianidad compartida desde los planos enunciativos de la novela y los de la realidad del lector.

Por ello debo insistir con la configuración de la realidad cifrada a través de la gramática imaginal a ser legitimada dentro de la realidad textual o historia narrada, que en la novela está supeditada a los espacios de la premonición: "«Pero fue como si ya lo supiera — me dijo—. Fue lo mismo de siempre, que uno empieza a contarle algo, y antes de que el cuento llegue a la mitad ya ella sabe cómo termina.» Aquella mala noticia era un nudo cifrado para mi madre." Es la premonición como forma de estructuración textual del acontecimiento narrado por una voz que deja de ser el autor para convertirse en el relato mismo mediante la incorporación de la figuración futura a manera de realidad paralela de ese realismo simbólico configurado alrededor de la muerte de Santiago Nasar.

A este momento de la interpretación, llegamos al explícito reconocimiento de la existencia de un *nudo cifrado* que construye la gramática imaginal para sostener a partir de las consanguinidades actanciales, las fronteras convergentes donde las dos familias se encuentran estigmatizadas por la cotidianidad de la tragedia que crea una espiral simbólica para el consiguiente involucramiento de los actantes. Específicamente, la madre del cronista- narrador forma parte de ese elemento vinculante:

> A Santiago Nasar le habían puesto ese nombre[323] por el nombre de ella, y era además su madrina de bautismo, pero también tenía un parentesco

[323] Sobre la iconografía de los nombres de los personajes, en todo texto literario asume una condición determinante con respecto al eje accional, pues a veces responden directamente a una etimología determinada, o en otros fundan esa etimología para establecer universos simbólicos de múltiples complejidades. Lo cierto es que siempre van a posibilitar alternativas para la interpretación textual. Dentro de la novela, recurriendo a los

> de sangre con Pura Vicario, la madre de la novia devuelta. Sin embargo, no había acabado de escuchar la noticia cuando ya se había puesto los zapatos de tacones y la mantilla de iglesia que sólo usaba entonces para las visitas de pésame. Mi padre, que había oído todo desde la cama, apareció en piyama en el comedor y le preguntó alarmado para dónde iba.

Revestirse para la ocasión implica la figuración simbólica a través de la cual, van a estructurarse representaciones teatrales para construir escenarios narrativos-textuales que hacen converger lo geográfico con lo corporal; al configurar el cuerpo a modo de locación antepuesta a los acontecimientos, o más bien, sobrepuesta a la locación física-geográfica para centrar el personaje dentro del espacio correlativo de la acción textual, para de esta manera revelar las huellas imaginales en el decurso narrativo. Por lo que podemos afirmar la corporeidad como espacio de la representación y materialización de locaciones legitimantes de las construcciones imaginales al consolidarse las instancias realistas simbólicas.

He aquí la aparición de la afinidad sostenida por la consanguinidad simbólica y el parentesco de sangre, dos formas para establecer los vínculos de los personajes sostenidos por una cotidianidad determinante a manera de eticidad mortificante a resolverse con la solidaridad en el dolor ocasionado por la muerte, más aún, de la muerte violenta:

> —A prevenir[324] a mi comadre Plácida —contestó ella—. No es justo que todo el mundo sepa que le van a matar el hijo, y que ella sea la única que no lo sabe.
> —Tenernos tantos vínculos con ella como con los Vicarios —dijo mi padre—
> —Hay que estar siempre de parte del muerto –dijo ella –.

El compadrazgo representa la traslación de la maternidad/paternidad al otro por medio del cariño-reconocimiento al entregarle la salvaguarda del hijo, especie de sustituto que comparte la responsabilidad tanto afectiva como moral. Comadre, traducido 'con la madre', aparece precisamente en el seno de la familia del cronista-

múltiples significados otorgados al nombre Santiago, resalto: Hijo del trueno, primer apóstol que bebió del cáliz de Cristo, el que viene al señor, estuvo presente en la transfiguración de Jesús, peregrino, murió decapitado, primer apóstol mártir, constante movimiento y cambio; para seguir relacionándolo con la figura del cordero a ser ofrecido en sacrificio.

[324] La expresión-acción misma contiene una contradicción, va a prevenir la madre de Santiago, pero lleva la mantilla utilizada para los pésames, o sea que da por hecho la consumación de la muerte de su ahijado; entonces la visita transforma su intención de prevenir a solidarizarse con la madre de la víctima. Porque salvar a Santiago Nasar constituye una dimensión paralela a la consumación del acto predestinado, un elemento extensor de la concreción de lo predestinado.

narrador, donde están: el padre, la madre, hermanos, para simbolizar un núcleo simbólico sólidamente constituido, a partir del cual los parentescos de sangre fluyen en consanguinidades actanciales. Las otras formas de emparentarse para crear filiaciones, aquí, sugeridas por la trama textual, pues entre Santiago y ellos está tácitamente establecida una hermandad generada por la vida.

Al mismo tiempo, esta consanguinidad actancial hace más sentidos los recuerdos del cronista-narrador al involucrar los testimonios surgidos, no de cualquier personaje, sino de los que forman parte de su círculo íntimo, quienes legitiman su presencia con los acontecimientos narrados y, su inclusión en los espacios narrativos implica de por sí, una profunda manifestación del realismo patémico-actancial. Porque estamos hablando de la conversión de los hechos en crónica, oportunidad para emparentar diversos elementos a través de las agregaciones imaginales con el acto mismo de narrar.

Por esta razón, el desdoblamiento del realismo simbólico en patémico-actancial involucra al autor, implícita o explícitamente, lo involucra por la legación sensible hacia el texto, pues nunca podrá ser ajeno a su afectividad-subjetividad como elemento coadyuvante a su forma de narrar el mundo. Mucho menos en esta novela de complejos trazos narrativos, al partir de una condición ya determinada para desarrollar toda una trama exasperada en los predios del sueño y la premonición. Más aún, al ser reconocida por su autor a razón de proyecto narrativo consumado en una geografía ficcional particular:

> Uno siempre cree que su mejor novela es la última, pero creo que ésta lo es en el sentido de que es una novela en la que yo he logrado hacer exactamente lo que quería. Las novelas en el camino quieren escaparse a los escritores de las manos, los personajes toman vida propia y terminan por hacer lo que les da la gana. En ninguna había tenido yo un control absoluto como en ésta. Probablemente por el tema y por la extensión. Es un tema muy riguroso, estructurado casi como una novela policiaca, y un libro muy corto. Estoy satisfecho del resultado. Yo creo que mi mejor novela anterior era *El coronel no tiene quien le escriba,* no *Cien años de soledad,* y esto lo he dicho muchas veces. Ahora creo que la mejor es ésta[325].

Además de representar una opinión que despertó en algunos críticos desavenencias en cuanto al estigma de cuál es su mejor novela, acá está contenida la

[325] Esta opinión apareció publicada en el artículo de Jesús Ceberio, de la edición impresa del viernes primero de mayo de 1981, de *El País* de España.

conciencia del escritor sobre la transformación de la realidad en otras dimensiones que, con la novela *Crónica de una muerte anunciada*, pudo constatarse al contraponer las formas de reportear el acontecimiento:

> He utilizado una técnica de reportaje, pero en la novela ya no queda del drama mismo o de los personajes sino el punto de partida, la estructura. Los personajes no llevan su nombre ni la descripción que se hace corresponde al lugar. Todo está traspuesto poéticamente. Los únicos que tienen su nombre propio son los miembros de mi familia, porque estaba autorizado por ellos. Por supuesto que algunos personajes se van a reconocer, pero lo que a mí me interesa, y creo que debe interesar a los críticos, es la comparación entre la realidad y la obra literaria[326].

Conviene subrayar la aparición de la realidad y la obra literaria discernidas a través de la construcción imaginal, donde ésta no es mera copia de lo acontecido, por el contrario, asume nuevas formas de estructuración y sostenimiento simbólico a medida que va configurándose sobre una gramática autonómica de la realidad, la gramática particularizada de los proyectos narrativos del autor. Entonces no se trata de reproducir crasamente la realidad, pues ella misma se revela ante tal intención, porque al ser traspuesta a los planos imaginales da vida a otras formas argumentales para corresponderse en los paralelismos enunciativos:

> La novela apareció el lunes y una revista de Bogotá ya ha publicado un reportaje en lugar donde ocurrieron los acontecimientos, con fotografías de los supuestos protagonistas. Han hecho un trabajo que periodísticamente creo que es excelente; pero hay una cosa formidable, y es que el drama que los testigos contaron ahora a los periodistas es totalmente distinto del de la novela. Quizá no sirva la palabra totalmente. El punto de partida es el mismo, pero la evolución es diferente. Tengo la pretensión de que el drama de mi libro es mejor, está más controlado, más estructurado[327].

En consecuencia, la resignificación permite incluir giros temáticos, accionales, actanciales o referenciales que otorgan al hecho imaginal la potencialidad para rearticular nuevos engranajes discursivos del hecho referido y otorgarle lozanía simbólica en cada momento de la interpretación. Entonces, cabe preguntarse: ¿Qué se modifica, el acontecimiento o las estructuras imaginales?, obviamente, la estructura imaginal y con ella el acontecimiento adquiere nuevas dimensiones simbólicas, tal cual ocurre con Santiago Nasar en la multiplicación de sus muertes, porque este singular

[326] Ídem.

[327] Ídem.

personaje, muere varias veces, o más bien, continúa muriendo en el continuum simbólico extendido más allá del simple texto de la novela.

Esta reiterada muerte establece indudablemente alianzas afectivo-subjetivas para afianzar la mencionada consanguinidad actancial, esta vez con el lector, quien nunca puede estar pasivo observando el absurdo espectáculo de la muerte del personaje, quien indudablemente, enigmatizado por el secreto de Ángela Vicario, trasciende a una universalidad patémica, como sucede con todos los personajes de García Márquez en las fronteras divergentes de la realidad con las reconstrucciones imaginales.

Ahora bien, retomadas las consideraciones sobre los personajes en el establecimiento de la consanguinidad actancial, luego que confirman la muerte de Santiago Nasar a la madre del cronista-narrador, en el decurso narrativo-retrospectivo, aparece la figura de Bayardo[328] San Román, quien llega en agosto ante la desconcertante mirada de los pobladores:

> Bayardo San Román, el hombre que devolvió a la esposa, había venido por primera vez en agosto[329] del año anterior: seis meses antes de la boda. Llegó en el buque semanal con unas alforjas guarnecidas de plata que hacían juego con las hebillas de la correa y las argollas de los botines. Andaba por los treinta años, pero muy bien escondidos, pues tenía una cintura angosta de novillero, los ojos dorados, y la piel cocinada a fuego lento por el salitre. Llegó con una chaqueta corta y un pantalón muy estrecho, ambos de becerro natural, y unos guantes de cabritilla del mismo color.

El forastero causa extrañeza, al mismo tiempo, ambivalencia y deseo en las mujeres personificadas por la voz de Magdalena Oliver: al verlo fuera de las formas convencionales del pueblo al que llega en busca de esposa:

> «Parecía marica —me dijo—. Y era una lástima, porque estaba como para embadurnarlo de mantequilla y comérselo vivo.» No fue la única que lo pensó, ni tampoco la última en darse cuenta de que Bayardo San Román no era un hombre de conocer a primera vista.

Bayardo San Román procede del enigma y la errancia en busca de matrimonio, al poco tiempo encanta a los pobladores con sus dotes para el manejo del telégrafo,

---

[328] Dentro de la significación de los nombres, Bayardo está relacionado con el temperamento impulsivo. El caballero Bayardo, el buen Caballero –Pierre Du Terralli, Francia 1476–. San Román, mártir a quien cortaron la lengua, año 302 d.C.

[329] Con esta referencia la boda se celebra en febrero, mismo mes que muere Santiago Nasar, mes del amor. Asociado con la figura mítica de Odiseo portando la jarra de los vientos.

sus ideas de progreso sobre la construcción de un ferrocarril, los conocimientos de medicina, las cualidades físicas para el nado o su gusto por las fiestas largas y ruidosas; "no sólo era capaz de hacer todo, y de hacerlo muy bien, sino que además disponía de recursos interminables." Una especie de saber cosmopolita hace posible el develamiento de facetas que lo entronizan dentro de los espacios del afecto colectivo para adoptarlo-situarlo dentro de la comunidad luego de probarse en la nobleza: "«La gente lo quiere mucho —me decía—, porque es honrado y de buen corazón, y el domingo pasado comulgó de rodillas y ayudó a la misa en latín»".

Dones espirituales, habilidades humanas y bienes materiales hacen de Bayardo San Román el ideal candidato para cualquier mujer con aspiraciones matrimoniales; o más bien, lo constituyen en prototipo o dechado de virtudes merecedor de la mejor mujer del pueblo para la conformación de la pareja ideal a través del idilio a consumarse con el matrimonio. Todo ello para potenciar la figura del caballero que apunta hacia el amor cortés, más dado hacia la convención social, que a la perspectiva pasional o del deseo.

Incluida en la construcción del personaje, encontramos la relación epistolar del cronista-narrador con su madre, a través de la cual puede prefigurar la imagen sostenida por las diferentes opiniones del pueblo; ellas conformadas por lo que se escucha y se ve. De esta manera el cronista-narrador conoce en primera instancia a Bayardo San Román, quien al principio 'raro', luego talentoso, honrado y espiritual, con la suma de cualidades que crean la causalidad actancial. No obstante, este testimonio epistolar sobre el personaje oculta una revelación que contiene la dualidad solo vista por la madre del cronista-narrador, pero nunca escrita:

> Sin embargo, después de ese veredicto consagratorio me escribió dos cartas más en las que nada me decía sobre Bayardo San Román, ni siquiera cuando fue demasiado sabido que quería casarse con Ángela Vicario. Sólo mucho después de la boda desgraciada me confesó que lo había conocido cuando ya era muy tarde para corregir la carta de octubre, y que sus ojos de oro le habían causado un estremecimiento de espanto.
>
> —Se me pareció al diablo —me dijo—, pero tú mismo me habías dicho que esas cosas no se deben decir por escrito.

Por la misma dialéctica testimonial, los argumentos producen procesos perceptivos encontrados que pluralizan tanto la interpretación de los acontecimientos como las figuraciones de los personajes, a través de las cuales cada quien enriquece

la trama discursiva en su variabilidad argumental. Entre ellas, la visión del cronista-narrador exenta del fragor colectivo, mucho más representativa del sujeto migrante entre su lugar de origen y la ciudad donde cursa estudios, a lo que se puede atribuir un cierto grado de 'objetividad' al no estar tan apegado al fragor patémico que pudiera verse con respecto a Santiago Nasar:

> Lo conocí poco después que ella, cuando vine a las vacaciones de Navidad, y no lo encontré tan raro como decían. Me pareció atractivo, en efecto, pero muy lejos de la visión idílica de Magdalena Oliver. Me pareció más serio de lo que hacían creer sus travesuras, y de una tensión recóndita apenas disimulada por sus gracias excesivas. Pero, sobre todo, me pareció un hombre muy triste. Ya para entonces había formalizado su compromiso de amores con Ángela Vicario.

Con relación al registro hecho por el cronista-narrador sobre el personaje, existe un rasgo a destacar, representado por la tristeza a modo de estigma pecaminoso en los personajes de García Márquez; los tiempos narrativos marcados por la tristeza, tal es el caso de *Memorias de mis putas tristes*, a partir de la aflicción del espíritu del nonagenario narrador al desviar el deseo inicial hacia la vinculación amorosa-paternal por Eglantina. Mientras que en la perspectiva de Bayardo San Román pudiera interpretarse como preconcepción del sufrimiento a padecer por la pasión del amor no poseído, aunque legitimado a través del matrimonio; hecho que indudablemente acrecienta esa tristeza advertida a primera vista por el cronista-narrador.

Sobre la tristeza y su estigma pecaminoso, ello deviene de la moralidad de las pasiones en torno a los medios deliberados para alcanzar la bienaventuranza a través de caminos bifurcados entre el bien y el mal; amor/odio, deseo, alegría e ira. De igual modo la tristeza surge al no alcanzar lo deseado, pero también, según san Agustín, la envidia representa una de las formas de la tristeza a través de "un pecado diabólico", con lo que queda supuesto con respecto a Santiago Nasar que él envidie la fiesta de Ángela Vicario y de allí provenga el castigo con su muerte.

De vuelta a Bayardo San Román, la tristeza se manifiesta por la ausencia de amor, a pesar de los y las dotes que posee, aún más, al ser mancillado por la mujer pretendida al no llegar virgen al matrimonio, para convertirse nuevamente en un errante transido por su derrota, al ser vulnerada la eticidad patémica tanto individual como colectiva, representada ésta en principio por la familia para luego proyectarse en la comunidad. Esto es, los estamentos de la moral subvertidos por la lujuria de

la contrayente y reivindicada con el hecho de sangre practicado por los hermanos Vicario.

Pero indudablemente las decisiones textuales están tomadas, forman parte de la reconstrucción de los hechos a través de un sumario ficcional, en el cual, van manifestándose a manera de guía para el lector mediante el cronista-narrador como el gran testimoniante:

> Nunca se estableció muy bien cómo se conocieron. La propietaria de la pensión de hombres solos donde vivía Bayardo San Román, contaba que éste estaba haciendo la siesta en un mecedor de la sala, a fines de septiembre, cuando Ángela Vicario y su madre, atravesaron la plaza con dos canastas de flores artificiales. Bayardo San Román despertó a medias, vio las dos mujeres vestidas de negro inclemente que parecían los únicos seres vivos en el marasmo de las dos de la tarde, y preguntó quién era la joven. La propietaria le contestó que era la hija menor de la mujer que la acompañaba, y que se llamaba Ángela Vicario. Bayardo San Román las siguió con la mirada hasta el otro extremo de la plaza.
>
> —Tiene el nombre bien puesto —dijo—.
> Luego recostó la cabeza en el espaldar del mecedor, y volvió a cerrar los ojos.
> —Cuando despierte —dijo—, recuérdame que me voy a casar con ella.

La locación, característica por demás de la gramática imaginal garciamarquiana, implica representativos elementos para conjeturar sobre la 'forma' de enamorase de Bayardo San Román, al entrever a Ángela Vicario, junto a su madre, en una especie de espejismo ocasionado por el sopor del sol de las dos de la tarde, vestida con la solemnidad- majestuosidad del negro; color que también apunta hacia la sensualidad, secreto y enigma. Además del nombre bien puesto, bajo la significancia de Ángela, mensajera de Dios, ser de luz, guardián del orden cósmico y mediador de la deidad con el mundo terreno. En la especificidad de la novela el ser puro que, a pesar de la falta, reserva en su corazón un profundo respeto para la reconciliación y vencimiento de la tristeza.

Del mismo modo, están plenamente diferenciadas las circunstancialidades enunciativas del sueño y la vigilia; la ve en los escenarios del entresueño y pide recordarle casarse con ella al despertar. Entonces ¿la mujer percibida en el sueño no es la misma de la realidad?, seguramente sí, pero cabe la posibilidad de diferenciarla ante los propósitos para el amor, pues este parece estar, en todo momento, sustituido por el orgullo y la altanería. Las dos variables fundamentales para la constitución ética

de la novela, a la vez, del elemento determinante para el encarnamiento de las razones estructurantes de la acción.

Ahora bien, con el encauzamiento narrativo, los hechos están presagiados y los personajes predestinados por la sujeción sígnica del hecho acontecido que crea la movilidad causal hacia el destino narrativo a través de las casualidades de la consanguinidad actancial tanto en el orden intratextual como extratextual, pero siempre dentro de lo procesual creativo al estar constituidas por las afinidades surgidas mediante el proceso creativo de la interpretación alrededor del sujeto enunciante a modo de objeto referencial. Aun cuando puedan provenir del absurdo e incausalidad, tal es el caso del 'enamoramiento' de Ángela Vicario, pues ella no siente amor por Bayardo San Román, en principio temor al enterarse del suceso en la pensión[330], luego el rechazo por la actitud prepotente de ganar a toda costa la rifa de la ortofónica[331]:

> Ella me confesó que había logrado impresionarla, pero por razones contrarias del amor. «Yo detestaba a los hombres altaneros, y nunca había visto uno con tantas ínfulas —me dijo, evocando aquel día—. Además, pensé que era un polaco.» Su contrariedad fue mayor cuando cantó la rifa de la ortofónica, en medio de la ansiedad de todos, y en efecto se la ganó Bayardo San Román. No podía imaginarse que él, sólo por impresionarla, había comprado todos los números de la rifa.

Surge la caja de música asociada al galanteo y enamoramiento a través del presente u ofrenda de amor a manera de mediación entre el enamorado y la mujer pretendida para demarcar rutas del amor cortés:

> Esa noche, cuando volvió a su casa, Ángela Vicario encontró allí la ortofónica envuelta en papel de regalo y adornada con un lazo de organza. «Nunca pude saber cómo supo que era mi cumpleaños», me dijo. Le costó trabajo convencer a sus padres de que no le había dado ningún motivo a Bayardo San Román para que le mandara semejante regalo, y menos de una manera tan visible que no pasó inadvertido para nadie.

La atracción que siente Bayardo San Román por Ángela Vicario se hace pública a través de la ofrenda de amor que permite trasladar el encanto del personaje al seno

---

[330] Aquí lo acontecido difiere en opiniones para lograr relacionar las probabilidades alrededor de lo dubitativo-real como estructurante imaginal: "Tres personas que estaban en la pensión confirmaron que el episodio había ocurrido, pero otras cuatro no lo creyeron cierto."

[331] Aparato o tocadiscos activado con manivela, sinónimo de la caja de música imperante en la gramática imaginal de García Márquez, tal ocurre en *Cien años de soledad* con la pianola de Pietro Crespi y todas sus consecuencialidades simbólicas.

de la familia Vicario, quien a través de esta manifestación es catapultada al centro de atención colectiva:

> De modo que sus hermanos mayores, Pedro y Pablo, llevaron la ortofónica al hotel para devolvérsela a su dueño, y lo hicieron con tanto revuelo que no hubo nadie que la viera venir y no la viera regresar. Con lo único que no contó la familia fue con los encantos irresistibles de Bayardo San Román. Los gemelos no reaparecieron hasta el amanecer del día siguiente, turbios de la borrachera, llevando otra vez la ortofónica y llevando además a Bayardo San Román para seguir la parranda en la casa.

La parranda y la borrachera como formas de encantamiento-convencimiento, o creación de escenarios alternativos a la domesticidad al centrar las miradas a través del personaje conteniente de los espacios de la periferia que, a partir de ese momento, van a convertirse en centro enunciativo, con la imagen conventual de Ángela Vicario y el secreto que guarda:

> Ángela Vicario era la hija menor de una familia de recursos escasos. Su padre, Poncio Vicario, era orfebre de pobres, y la vista se le acabó de tanto hacer primores de oro[332] para mantener el honor de la casa. Purísima del Carmen, su madre, había sido maestra de escuela hasta que se casó para siempre. Su aspecto manso y un tanto afligido disimulaba muy bien el rigor de su carácter.
>
> «Parecía una monja», recuerda Mercedes. Se consagró con tal espíritu de sacrificio a la atención del esposo y a la crianza de los hijos, que a uno se le olvidaba a veces que seguía existiendo. Las dos hijas mayores se habían casado muy tarde.

Característica determinante en la gramática imaginal garciamarquiana es la asunción de connotaciones bíblico-simbólicas de los nombres[333] para fijar marcas actanciales dentro de la trama discursiva, de allí, Poncio Vicario alude al prefecto del pretorio que, con un modesto cargo de vigilante del orden público, salta al centro de la atención al condenar a Jesús de Nazaret. Sobre esta analogización, Poncio Vicario migra hacia la singularidad del relato a través de la boda de su hija; más aún, con la

[332] Dentro de la gramática imaginal garciamarquiana el oro está asociado al ejercicio varonil-doméstico, manera alternativa de mantenerse cada quien en las fronteras convergentes de los senos familiares. Particularmente explicitada en *Cien años de soledad*.

[333] El nombre de los personajes forma parte de la *acreditación nominal* o el nombre más allá de la nominación y su interacción con los destinos narrativos; de allí la noción de *acreditación nominal*. El nombre del personaje consustanciado con la identidad narrativa, surco para labrar la constitución simbólica-actancial que desborda los simples rasgos de las características físicas para articular los nombres entre lo designativo y lo simbólico. Asumiendo de esta manera el nombre como demarcación del destino narrativo.

develación del secreto que guarda sobre su virginidad y la consecuente muerte de Santiago Nasar para inscribirse en los anales cotidianos del pueblo, a lo que podemos llamar una *corresponsabilidad inducida* por terceros y no la acción directa del personaje.

Mientras Purísima del Carmen Vicario está asociada al antonomástico de la Virgen María en su *inmaculada concepción* para matizarla en cuanto sacrificio para que los demás existan a través de la anónima entrega y dedicación al fortalecimiento de lo doméstico correspondido con lo místico. Ella a pesar de la concepción se mantiene fuera del pecado, al estar representada por la maternidad sostenida por los lazos purificadores del matrimonio. Pero además de la postulación de la pureza en el nombre, está adicionada la referencia a otra advocación, la Virgen del Carmen, guía-protectora de las almas del purgatorio para aliviar el tránsito hacia la gloria eterna. Pues ella y sus cuatro hijas:

> Habían sido educadas para casarse. Sabían bordar con bastidor, coser a máquina, tejer encaje de bolillo, lavar y planchar, hacer flores artificiales y dulces de fantasía, y redactar esquelas de compromiso. A diferencia de las muchachas de la época, que habían descuidado el culto de la muerte, las cuatro eran maestras en la ciencia antigua de velar a los enfermos, confortar a los moribundos y amortajar a los muertos.

Auxilio del dolor, los enfermos y concilio con la muerte, estas presencias femeninas evidencian a una familia que vive en el luto a través de sus experiencias por la muerte de una hija a causa de las "fiebres crepusculares", o el servicio hacia los demás con los oficios de la muerte al asumir el rol de sacerdotisas de la ciencia antigua –tanatología–. Mientras los hermanos –gemelos– fueron criados para ser hombres, dentro de su enigmática configuración actancial las cuatro tienen tan solo una cosa reprochable: "Lo único que mi madre les reprochaba era la costumbre de peinarse antes de dormir. «Muchachas –les decía–: no se peinen de noche que se retrasan los navegantes.»"

Mujeres perfectas formadas para el matrimonio, pues están forjadas en el sufrir a manera de condescendencia para compartir su vida con los hombres, evidencia de amor por la entrega dentro del destino narrativo otorgado por la trama textual:

> «Son perfectas —le oía decir con frecuencia—. Cualquier hombre será feliz con ellas, porque han sido criadas para sufrir.» Sin embargo, a los que se casaron con las dos mayores les fue difícil romper el cerco, porque siempre iban juntas a todas partes, y organizaban bailes de mujeres solas

> y estaban predispuestas a encontrar segundas intenciones en los designios de los hombres.

Por toda esta anteposición referencial, las hermanas Vicario habitan sus propios círculos segmentados por la soledad y las barreras entre ellas y los hombres más allá de la convencionalidad social. En las cuales está completamente negada la posibilidad erótica o de entrega carnal fuera del matrimonio, al ser asumido implícitamente, a modo de instrumento para convivir dentro de la eticidad tanto individual como colectiva, o más bien, para sustentarse en la eticidad correspondida dentro de los parámetros establecidos por la trama discursiva. Obviamente, acrecienta la 'falta' de Ángela Vicario quien, al momento de su locación dentro de la trama textual, está prefigurada a través de definidos rasgos soportados por la paridad oposicional sustentadora de una belleza extraña.

La extrañeza de la belleza de Ángela Vicario asume la causalidad dentro de las contradicciones argumentales de la novela, para la entronización de los personajes dentro de los ejes accionales que justifican las implicaciones simbólicas de ellos con las acciones:

> Ángela Vicario era la más bella de las cuatro, y mi madre decía que había nacido como las grandes reinas de la historia con el cordón umbilical enrollado en el cuello. Pero tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraban un porvenir incierto. Yo volvía a verla año tras año, durante mis vacaciones de Navidad, y cada vez parecía más desvalida en la ventana de su casa, donde se sentaba por la tarde a hacer flores de trapo y a cantar valses de solteras con sus vecinas. «Ya está de colgar en un alambre —me decía Santiago Nasar—: tu prima la boba.»

La ambivalencia entre la fisonomía del personaje y su actitud frente a la vida contrasta para fundar una *belleza extraña*, que indudablemente contribuye a construir el aire enigmático de Ángela Vicario para soportar toda la concurrencia de posibilidades que perfectamente pueden girar alrededor de la no permanencia en un estado de pureza corporal para ser desposada. Si a ver vamos, la belleza existe y es expuesta antes de la muerte de la hermana, antes de ser recubierta por la vestimenta luctuosa, que atrae a Bayardo San Román:

> De pronto, poco antes del luto de la hermana, la encontré en la calle por primera vez, vestida de mujer y con el cabello rizado, y apenas si pude creer que fuera la misma. Pero fue una visión momentánea: su penuria de espíritu se agravaba con los años. Tanto, que cuando se supo que Bayardo

> San Román quería casarse con ella, muchos pensaron que era una perfidia de forastero.

En apariencia, la atracción de Ángela Vicario hacia Bayardo San Román representa un motivo pérfido de quien no se conoce mayor detalle de su origen y procedencia; hecho que cae en las exageraciones propias de la configuración del personaje dentro de las esferas enigmáticas que acrecientan su figuración actancial frente al colectivo:

> La familia no sólo lo tomó en serio, sino con un grande alborozo. Salvo Pura Vicario, quien puso como condición que Bayardo San Román acreditara su identidad. Hasta entonces nadie sabía quién era. Su pasado no iba más allá de la tarde en que desembarcó con su atuendo de artista, y era tan reservado sobre su origen que hasta el engendro más demente podía ser cierto. Se llegó a decir que había arrasado pueblos y sembrado el terror en Casanare como comandante de tropa, que era prófugo de Cayena, que lo habían visto en Pernambuco tratando de medrar con una pareja de osos amaestrados, y que había rescatado los restos de un galeón español cargado de oro en el canal de los Vientos.

La imaginería frente al origen incierto del personaje establece toda una transversalización ficcional que viene a materializar la gramática imaginal garciamarquiana a través de la sistematización de códigos referenciales para inducir hacia geografías o locaciones que, sin ser especificadas, apelan a íconos recurrentes, tal es el caso del galeón español, posicionado también en las fronteras de Macondo. Por lo que es lícito pensar que la más representativa locación de la geografía imaginal de García Márquez permanece a manera de holograma determinante para la conformación de los espacios geográfico-imaginales característicos para hacer migrar los personajes en medio de su relación patémico-actancial y constitución de consanguinidades envueltas por la universalización narrativa.

Pero todas las conjeturas imaginales de la población sobre Bayardo San Román son disipadas al momento de develarse el pretendiente como un caballero, no de aventuras fantásticas, sino con un poder económico que desplaza la fantasía a los predios de la relación económico-social; al asumir personajes y acontecimientos, órdenes dialógicos con otras contextualidades imaginales que sustentan la formulación del realismo simbólico:

> Eran cuatro: el padre, la madre y dos hermanas perturbadoras. Llegaron en un Ford T con placas oficiales cuya bocina de pato alborotó las calles a las once de la mañana. La madre, Alberta Simonds, una mulata grande de

> Curazao que hablaba el castellano todavía atravesado de papiamento, había sido proclamada en su juventud como la más bella entre las 200 más bellas de las Antillas. Las hermanas, acabadas de florecer, parecían dos potrancas sin sosiego. Pero la carta grande era el padre: el general Petronio San Román, héroe de las guerras civiles del siglo anterior, y una de las glorias mayores del régimen conservador por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucurinca.

Sobre este parecer, es imprescindible hacer hincapié en el *dialogismo imaginal* como instrumento de concatenación de subjetivemas –definidos a partir de la ontosemiótica– como vehículos para establecer las consanguinidades actanciales en el fortalecimiento de la gramática imaginal característica del autor. Pues estos subjetivemas articularán las potencialidades sígnicas de los personajes al ingresar a los ámbitos patémicos que giran alrededor de la estirpe y las instrumentaciones del realismo simbólico, al constituir afinidades que consolidan los emparentamientos textuales codificados a través de la gramática imaginal garciamarquiana.

De esta forma, el coronel Aureliano Buendía cruza las fronteras textuales para ingresar a los ejes accionales a través de una de sus treinta y dos derrotas, bajo la presentación de uno de los descendientes de la estirpe ganadora. Así lo épico-imaginal asume las pretensiones de conciencia histórica para legitimar a partir de la hiperficcionalización, suplantar el convencional hecho histórico, pero siempre conservando su profundo status conmemorativo de los vencedores, ya que el padre de Bayardo San Román forma parte del constructo épico-imaginal creado por García Márquez en esa transversalización de los planos enunciativos reales-simbólicos.

Mientras el coronel Aureliano Buendía sigue sostenido por la evocación nostálgica, quien también aplica para la construcción de la legitimidad histórica a partir de afinidades de sangre, o las seguras consanguinidades actanciales a constituirse con el lector, específicamente con el cronista-narrador:

> Mi madre fue la única que no fue a saludarlo cuando supo quién era. «Me parecía muy bien que se casaran —me dijo—. Pero una cosa era eso, y otra muy distinta era darle la mano a un hombre que ordenó dispararle por la espalda a Gerineldo Márquez».

Con esta locación imaginal, el encadenamiento del orden espectacular sigue configurando la causalidad de la novela a través de lo circense[334] como movilidad

[334] En momentos, la sucesibilidad de estampas circenses desplazan unas a otras para conformar graciosas secuencias que en el fondo ironizan el espectáculo de la boda: "En el curso de las indagaciones para esta crónica recobré numerosas vivencias marginales, y entre ellas el recuerdo de gracia de las hermanas de Bayardo San

hacia el fin último de la trama textual, el gran espectáculo con similitudes taurinas que cierra la historia con la muerte de Santiago Nasar. Al mismo tiempo, el desfile de la nobleza frente al colectivo para alcanzar el posicionamiento a partir de los discursos del poder y estamentos épicos:

> Desde que asomó por la ventana del automóvil saludando con el sombrero blanco, todos lo reconocieron por la fama de sus retratos. Llevaba un traje de lienzo color de trigo, botines de cordobán con los cordones cruzados, y unos espejuelos de oro prendidos con pinzas en la cruz de la nariz y sostenidos con una leontina en el ojal del chaleco. Llevaba la medalla del valor en la solapa y un bastón con el escudo nacional esculpido en el pomo. Fue el primero que se bajó del automóvil, cubierto por completo por el polvo ardiente de nuestros malos caminos, y no tuvo más que aparecer en el pescante para que todo el mundo se diera cuenta de que Bayardo San Román se iba a casar con quien quisiera.

Mediante la llegada apoteósica-estrepitosa del padre de Bayardo San Román pasa a consolidarse la presencia de éste frente al pueblo, al redundar la 'aparición' de los símbolos del poder representados por las marcas objetuales que revisten la corporeidad épica a través de la medalla de valor y el bastón rematado con el monograma del escudo nacional; símbolo por demás de la verticalidad del poder asociado a la fuerza militar y voz de mando. Para establecerse de esta manera la consanguinidad a partir del linaje a modo de herencia o transferencia sígnica del poder ostentado en los campos de la historia, esa otra dimensión de la cual emergen los personajes hacia la conciencia imaginal.

Este espectacular ingreso del linaje de Bayardo San Román a la conciencia imaginal supone la superposición de planos enunciativos para encuadrar lo narrado dentro de dimensiones fabuladoras del hecho acontecido. Así el polvo crea una especie de nube que pudiera sugerir la levitación, o en su defecto, el descenso del personaje al centro referencial del momento narrativo para no sólo impresionar con la presencia, sino consolidar la estirpe como hegemonía del poder que allana toda posible dificultad para la concreción –más no la consumación– del matrimonio del heredero con Ángela Vicario, en su salto de la periferia al centro en diferentes modalidades para potenciar el estruendo acontecimiento de no ser virgen.

Román, cuyos vestidos de terciopelo con grandes alas de mariposas, prendidas con pinzas de oro en la espalda, llamaron más la atención que el penacho de plumas y la coraza de medallas de guerra de su padre." De alguna u otra manera, el desplazamiento del estamento militar hacia la periferia discursiva potencia la acción humana mediante nociones de la espectacularidad.

LAS CADENCIAS DEL DESTINO NARRATIVO EN LA CONJUNCIÓN PATÉMICO-ACTANCIAL

> Un escritor no elige los temas, los temas lo eligen a él. García Márquez no decidió mediante un movimiento libre de su conciencia, escribir ficciones a partir de sus recuerdos de Aracataca. Ocurrió lo contrario; sus experiencias de Aracataca lo eligieron a él como escritor.
> Mario Vargas Llosa.
> *García Márquez. Historia de un deicidio*. 1971

Sin pretender alejarme de las consanguinidades actanciales dentro de las gramáticas imaginales, pues ellas siempre y en todo momento van a resurgir para establecer relaciones de significación, es preciso convocar a este plano de la reflexión las cadencias del destino narrativo como mecanismo de rearticulación del sentido enunciativo a través de las imprevisibilidades a convertirse en progresión o encadenamiento de causalidades dentro de la constitución de gramáticas imaginales. Específicamente en la narrativa de García Márquez, estas cadencias del destino narrativo asaltan los presentes narrativos para encauzar lógicas de sentido, tal es el caso del amor vertido en medio de incongruencias, pero consolidado por los ejes transformadores de la posibilidad enunciativa.

Y en *Crónica de una muerte anunciada* la isotopización del amor no es una excepción dentro la configuración imaginal de los acontecimientos, pues el amor surge de la incausalidad, proyectado con base en diversos ángulos de representación temática; una de ellas, el poder representado por el linaje, a través del cual, Bayardo San Román puede casarse con quien quiera. Pero además representa la ausencia del sentimiento, o más aún, la conciencia del personaje sobre él y sus consiguientes bondades matizadas por la universalización patémica del referente:

> Era Ángela Vicario quien no quería casarse con él. «Me parecía demasiado hombre para mí», me dijo. Además, Bayardo San Román no había intentado siquiera seducirla a ella, sino que hechizó a la familia con sus encantos.

> Ángela Vicario no olvidó nunca el horror de la noche en que sus padres y sus hermanas mayores con sus maridos, reunidos en la sala de la casa, le impusieron la obligación de casarse con un hombre que apenas había visto.

El azar de la llegada de Bayardo San Román pasa a ser imposición familiar ante la gran oportunidad de casar su hija al mejor postor, migrar de la periferia al centro del poder, a pesar del 'sacrificio' de la hija al casarse sin amor; al ser desplazado el amor de las dimensiones del sentimiento a las del aprendizaje, simple y crasa conducta motivada no por la necesidad subjetiva sino las ponderaciones del poder. Sencillamente: "También el amor se aprende" como cualquier otro oficio rutinario, conjurante del azar de la pasión, que pasa a formar parte de la vida de una persona, trivializarse en las esferas de la formalidad, o más bien, del matrimonio.

Sobre este aspecto hay que reflejar la definitoria participación del núcleo familiar ante el destino narrativo de Ángela Vicario al decidir el matrimonio con la oportunidad que representa Bayardo San Román, no la instancia patémica, la oportunidad de asumir roles privilegiados dentro de la relación actancial. Mientras los gemelos están al margen por ser "asuntos de mujeres" donde las hombrías claudican, permanecen a resguardo antes que llegue el momento de asumir la cadencia del destino narrativo para ingresar al centro enunciativo- referencial de la trama discursiva. Paralelamente el noviazgo rompe con todos los parámetros establecidos y la boda no se realiza con la premura del pretendiente por el prolongado duelo de la familia:

> A diferencia de los noviazgos de la época, que eran largos y vigilados, el de ellos fue de sólo cuatro meses por las urgencias de Bayardo San Román. No fue más corto porque Pura Vicario exigió esperar a que terminara el luto de la familia. Pero el tiempo alcanzó sin angustias por la manera irresistible con que Bayardo San Román arreglaba las cosas.

Con respecto a lo anterior, surge la oportunidad de considerar la boda de Ángela Vicario a manera de paréntesis salvífico dentro de la situación luctuosa de la familia, acontecimiento de alegría y beneficios para los Vicario, pero que por la cadencia del destino narrativo desemboca en otra tragedia de dimensiones invaluables con el desplome de todos los planes y proyectos familiares. De esta forma la familia Vicario está signada por lo luctuoso, aunque nunca abandona la notoriedad del centro enunciativo, al permanecer la mácula de la virginidad sobre ellos como estigma desencadenante del acontecimiento perennemente refigurado en el seno de la conciencia colectiva.

Ante la ausencia del ingrediente seductor por medio del despertar el deseo y la pasión, la conquista del amor pasa a ser una manifestación del poder económico

que permite adquirir bienes para la mujer pretendida en forma de prenda u objeto a conquistar a través de dádivas que hacen del tiempo de espera, el espacio para aupar el compromiso por medio de la materialidad. A la inversa del amor ideal, pasa a ser suntuoso en cuanto a la venta forzada –expropiación— de la casa del viudo Xius, bajo el sostenimiento de un enamorarse por contradicción frente a la convicción del 'amar a la antigua', donde la casa y los objetos están cargados de significación patémica que involucra la traslación afectiva hacia ellos a manera de reflejo del alma y las experiencias acantonadas en esos espacios.

La función sígnica de los objetos está asociada a la recurrente presencia de la mujer amada, ausente por las circunstancias de la vida y las articulaciones de la soledad como referente de la manifestación del espíritu afianzado en una subjetividad trascendente que conforma una lógica de sentido difícil de entender para Bayardo San Román y su forma de amar, pues "ustedes los jóvenes no entienden los motivos del corazón". En tal sentido, descartados los sentimientos y los motivos del corazón, todo pasa a ser un espectáculo más al convertirse en un trofeo y demostración de poder económico de Bayardo San Román de adquirir la casa que:

> Estaba en una colina barrida por los vientos, y desde la terraza se veía el paraíso sin límite de las ciénagas cubiertas de anémonas moradas, y en los días claros del verano se alcanzaba a ver el horizonte nítido del Caribe, y los trasatlánticos de turistas de Cartagena de Indias.

El amor adulado asciende a la dominación geográfica para desplazar de esos predios el amor del corazón y el sentimiento, quien desciende hacia los escenarios de la tristeza y la muerte:

> El viudo de Xius murió dos años después. «Se murió de eso —decía el doctor Dionisio Iguarán—. Estaba más sano que nosotros, pero cuando no lo auscultaba se le sentían borboritar las lágrimas dentro del corazón.» Pues no sólo había vendido la casa con todo lo que tenía dentro, sino que le pidió a Bayardo San Román que le fuera pagando poco a poco porque no le quedaba ni un baúl de consolación para guardar tanto dinero.

La vejez y los sentimientos han claudicado frente a la materialidad y poder del dinero para aislar el verdadero amor de las cadencias del destino narrativo sostenido por la conjunción patémico-actancial; en la cual, los personajes transversalizan sus acciones para encauzar el eje temático hacia el motivo central de la trama discursiva y concretar el hecho acontecido mediante su reconfiguración en crónica fabulada.

Por este motivo, durante la rememoración de los preámbulos de la boda de Bayardo San Román, surge el estigma de la virginidad a modo de incertidumbre siempre consecuente con la lógica de las apariencias:

> Nadie hubiera pensado, ni lo dijo nadie, que Ángela Vicario no fuera virgen. No se le había conocido ningún novio anterior y había crecido junto con sus hermanas bajo el rigor de una madre de hierro. Aun cuando le faltaban menos de dos meses para casarse, Pura Vicario no permitió que fuera sola con Bayardo San Román a conocer la casa en que iban a vivir, sino que ella y el padre ciego la acompañaron para custodiarle la honra.

Determinante la carga simbólica contenida en la cita anterior con respecto a la virginidad, asume el correlato de un tesoro guardado en la debilidad de la carne y la tentación, que amerita ser custodiada, preservada, hasta el momento del matrimonio para ser la ofrenda de amor a través de la pureza virginal. Además de sello inmaculado hace del cuerpo una cárcel que amerita ser custodiada para salvaguardar su preservación traducida en honra, al mismo tiempo, el cuerpo pasa a ser una reliquia donde reside la virginidad, quien otorga paralelamente al cuerpo condiciones excepcionales para mostrar la pureza a ser admirada por el colectivo, deseada por los pretendientes, exigida por los cánones ético-morales para construir los estamentos de la honra familiar.

La pureza corporal sin mácula, mancha del pecado o tentaciones de la carne y el deseo, representa la negación al placer por medio del sometimiento-mansedumbre del cuerpo femenino a la tradición. Circunstancia que acecha y persigue a Ángela Vicario, quien ante la proximidad de la boda, siente arrebatos por acabar con su vida para llevarse el secreto a la tumba; "«Lo único que le rogaba a Dios es que me diera valor para matarme –me dijo Ángela Vicario–. Pero no me lo dio»". No materializado el deseo de suicidarse, los caminos para la revelación del secreto –acontecimiento– desencadenante de lo preconcebido como axioma narrativo-temático-actancial, queda suspendido con las expansiones textuales para que el hecho punitivo gane consistencia antes de su revelación y posterior consumación de lo ya trascendido en la realidad.

Encerrada en su dilema, Ángela Vicario tiene arrebatos de sinceridad para confesar la 'falta' antes de la boda, contar la verdad para liberarse de la 'culpa' aun no hecha pública, pero cede a la disuasión de las compañeras que le ayudan a hacer las

flores de trapo[335] junto a la ventana, bajo el encubrimiento y fingimiento como formas disuasivas del poder femenino sobre el masculino, intimidado por el momento y la presencia del cuerpo del *deseo*[336]:

> Le aseguraron que casi todas las mujeres perdían la virginidad en accidentes de la infancia. Le insistieron en que aun los maridos más difíciles se resignaban a cualquier cosa siempre que nadie lo supiera. La convencieron, en fin, de que la mayoría de los hombres llegaban tan asustados a la noche de bodas, que eran incapaces de hacer nada sin la ayuda de la mujer, y a la hora de la verdad no podían responder de sus propios actos. «Lo único que creen es lo que vean en la sábana», le dijeron. De modo que le enseñaron artimañas de comadronas para fingir sus prendas perdidas, y para que pudiera exhibir en su primera mañana de recién casada, abierta al sol en el patio de su casa, la sábana de hilo con la mancha del honor.

El deseo y la pasión del encuentro de los cuerpos están diluidos frente a las apariencias materiales –mancha de sangre– a ser exhibidas a modo de evidencia de la virginidad. Pasando a ser la sangre el tatuaje de la honra en el lecho de los desposados, que además posiciona éticamente a la mujer y su familia dentro del colectivo. Indudablemente, con toda la connotación que tiene la sangre como principio de redención a partir del sacrificio que, nacido de lo corporal, es evidencia de lo trascendente. Específicamente en la novela, la ausencia de ella en el lecho nupcial, ocasiona la impresión de la sangre[337] de Santiago Nasar sobre el traje de lino blanco a modo de lavatorio de la afrenta o forma de repurificación del cuerpo despojado de su virtud virginal.

Toda la evidencia contenida por el relato indica que en la relación entre los recién desposados no existe amor, ni deseo o compromiso pasional, para convertirse en atípica a través de la disparidad de ilusiones motivadoras del acto:

> Se casó con esa ilusión. Bayardo San Román, por su parte, debió casarse con la ilusión de comprar la felicidad con el peso descomunal de su poder

[335] Las flores de trapo y su elaboración en *Crónica de una muerte anunciada* crean la alegorización de una naturaleza muerta por su representación artificiosa del orden físico que rige al hombre. El orden natural intervenido por la voluntad humana para crear representaciones a partir de lo inanimado con la intención de reproducir espacialidades simbólicas.

[336] Resalto el término deseo, porque parece que en la relación Bayardo-Vicario está completamente ausente, o por lo menos desplazado por la honra y la convencionalidad sobre la pureza corporal como atributo esencial para la consumación del matrimonio y su concreción en formalidad social.

[337] La sangre-evidencia de la pureza corporal es trasladada del lecho conyugal al cuerpo de Santiago Nasar, a impregnar el traje blanco para que por fin surja el ícono de la pureza y la redención, aun cuando sea bajo los estamentos de la injusticia.

> y su fortuna, pues cuanto más aumentaban los planes de la fiesta, más ideas de delirio se le ocurrían para hacerla más grande. Trató de retrasar la boda por un día cuando se anunció la visita del obispo, para que éste los casara, pero Ángela Vicario se opuso. «La verdad —me dijo— es que yo no quería ser bendecida por un hombre que sólo cortaba las crestas para la sopa y botaba en la basura el resto del gallo». Sin embargo, aun sin la bendición del obispo, la fiesta adquirió una fuerza propia tan difícil de amaestrar, que al mismo Bayardo San Román se le salió de las manos y terminó por ser un acontecimiento público.

Los espacios de lo íntimo trascienden al público para hacerse espectáculo colectivo, y de esta manera desbordar lo sentimental e involucrar las esferas del poder político y económico en el acendramiento de una moral heráldica develadora de la tradición hegemónica del colectivo como nación. Para de esta forma constituirse casi en asunto de Estado:

> El general Petronio[338] San Román y su familia vinieron esta vez en el buque de ceremonias del Congreso Nacional, que permaneció atracado en el muelle hasta el término de la fiesta, y con ellos vinieron muchas gentes ilustres que sin embargo pasaron inadvertidas en el tumulto de caras nuevas. Trajeron tantos regalos, que fue preciso restaurar el local olvidado de la primera planta eléctrica para exhibir los más admirables, y el resto los llevaron de una vez a la antigua casa del viudo de Xius que ya estaba dispuesta para recibir a los recién casados. Al novio le regalaron un automóvil convertible con su nombre grabado en letras góticas bajo el escudo de la fábrica. A la novia le regalaron un estuche de cubiertos de oro puro para veinticuatro invitados.

Con respecto a los regalos principales recibidos por los contrayentes, surge la representación del poder masculino/femenino vinculados a los espacios colectivos e íntimos. Los de él –un vehículo alucinante– como consolidación del poder frente a la sociedad, mientras el de ella –estuche de cubiertos de oro para veinticuatro invitados– a modo de vinculación con lo culinario-doméstico en corroboración de la figura femenina y su vinculación con el hogar y sus quehaceres; representaciones por demás evidentes de los puntos de equilibrio de la vida matrimonial desde las perspectivas de la exterioridad e interioridad enunciativa referida a los planos patémicos-actanciales.

Todo el proceso de la boda está remitido a la exhibición opulenta del poder económico-político, tanto los desposados como los regalos son convertidos en

[338] El nombre Petronio es un derivado de Pedro, por tanto, representa la solidez y dureza connotada por la piedra, para de este modo espaciar el poder del héroe San Román en el centro enunciativo de la novela con respecto a la boda a manera de acontecimiento desenvuelto con las magnificencias del poder.

objetos de exhibición circense mediada por el espectáculo colectivo al presentar una importante característica con referencia a la 'gente ilustre', que pasa inadvertida 'en el tumulto de caras nuevas' anonimizadas por el colectivo circundante para convertirlo en multitud expectante que recorre las locaciones transfiguradas en escenarios festivos. Por demás, esto representa la anonimización de la conciencia histórica sujeta a la gobernabilidad representada por el Congreso Nacional y las esferas del poder.

Anonimizada la conciencia histórica, los estamentos ficcionales de la construcción imaginal asumen la conducción del destino narrativo, al hacer énfasis en la transfiguración de los espacios cotidianos en localías imaginales para la concreción de la crónica fabulada:

> La familia Vicario vivía en una casa modesta, con paredes de ladrillos y un techo de palma rematado por dos buhardas donde se metían a empollar las golondrinas en enero. Tenía en el frente una terraza ocupada casi por completo con macetas de flores, y un patio grande con gallinas sueltas y árboles frutales. En el fondo del patio, los gemelos tenían un criadero de cerdos, con su piedra de sacrificios y su mesa de destazar, que fue una buena fuente de recursos domésticos desde que a Poncio Vicario se le acabó la vista. El negocio lo había empezado Pedro Vicario, pero cuando éste se fue al servicio militar, su hermano gemelo aprendió también el oficio de matarife.

Asistida por los tránsitos simbólicos entre las dinamias del centro y los desplazamientos de la periferia, queda establecida la locación imaginal representada por la singularidad espectacular que contrasta la opulencia San Román con la humildad Vicario, mediante la creación de una heráldica discriminatoria. Mientras unos ostentan el poder político-económico, otros conviven con los cerdos, animales asociados a "los deseos impuros, la transformación de lo superior a lo inferior y el abismamiento amoral en lo perverso"[339], que en la novela podemos asociar el oficio de los hermanos Vicario de destazar cerdos con Santiago Nasar, al ser imputado de la acción innoble de quitar la virginidad de la hermana.

Al mismo tiempo, la casa de los Vicario es un chiquero, espacio para cerdos que comienza a prolongarse en las casas vecinas hasta convertirse en el macroespacio para la celebración del acontecimiento al ampliar sus límites con las casas contiguas,

[339] Cirlot. Ob. Cit. p. 126.

comportando de esta forma la expansión de lo íntimo hacia el colectivo a configurarse con el espectáculo de la boda:

> El interior de la casa alcanzaba apenas para vivir. Por eso las hermanas mayores trataron de pedir una casa prestada cuando se dieron cuenta del tamaño de la fiesta. «Imagínate —me dijo Ángela Vicario—: habían pensado en la casa de Plácida Linero, pero por fortuna mis padres se emperraron con el tema de siempre de que nuestras hijas se casan en nuestro chiquero, o no se casan.» Así que pintaron la casa de su color amarillo original, enderezaron las puertas y compusieron los pisos, y la dejaron tan digna cómo fue posible para una boda de tanto estruendo. Los gemelos se llevaron los cerdos para otra parte y sanearon la porqueriza con cal viva, pero aun así se vio que iba a faltar espacio. Al final, por diligencias de Bayardo San Román, tumbaron las cercas del patio, pidieron prestadas para bailar las casas contiguas, y pusieron mesones de carpinteros para sentarse a comer bajo la fronda de los tamarindos.

Los espacios tratan de readecuarse para el acontecimiento, pero nunca llegan a alcanzar la estampa de espectáculo que puede verse en la plaza pública, la iglesia o la casa de los desposados; los demás espacios conforman cosmos aleatorios para ir interactuando con la expansión de la trama discursiva y su referencialidad patémico-actancial alrededor de los espacios de la fiesta-espectáculo para la inclusión temporal de las bonanzas del poder e inclusión y encuadre dentro del destino narrativo de la trama textual, mediante la circulación entre el anonimato y la presencia sígnica en una vasta audiencia de personajes referenciados para la reconstrucción de los acontecimientos por parte del cronista-narrador .

Las fronteras del relato extienden las locaciones ficcionales, haciéndose aglutinantes en medio de la espectacularidad y, como espectáculo, el propósito radica en no caer en el escarnio público para defraudar la audiencia que a medida que transcurre el relato se hace más exigente y taxativa con el llamativo evento:

> El único sobresalto imprevisto lo causó el novio en la mañana de la boda, pues llegó a buscar a Ángela Vicario con dos horas de retraso, y ella se había negado a vestirse de novia mientras no lo viera en la casa. «Imagínate —me dijo—: hasta me hubiera alegrado de que no llegara, pero nunca que me dejara vestida.» Su cautela pareció natural, porque no había un percance público más vergonzoso para una mujer que quedarse plantada con el vestido de novia. En cambio, el hecho de que Ángela Vicario se atreviera a ponerse el velo y los azahares sin ser virgen, había de ser interpretado después como una profanación de los símbolos de la pureza. Mi madre

> fue la única que apreció como un acto de valor el que hubiera jugado sus cartas marcadas hasta las últimas consecuencias. «En aquel tiempo —me explicó—, Dios entendía esas cosas.» Por el contrario, nadie ha sabido todavía con qué cartas jugó Bayardo San Román. Desde que apareció por fin de levita y chistera, hasta que se fugó del baile con la criatura de sus tormentos, fue la imagen perfecta del novio feliz.

Mediante la anterior locación textual, podemos apreciar el revestimiento de los cuerpos cotidianos –profanos– para ingresar a las dimensiones de la espectacularidad con la asunción de roles que cubren las impurezas corporales, donde lo corpoenunciativo es la mayor intención estética para destacar el encubrimiento como posibilidad de conjurar las certidumbres del destino narrativo. Además de presentarse la dicotomía moral/amoral de quien no quiere ser dejada plantada, pero no es virgen, aun así, utiliza los símbolos de la pureza para plantarse ante el altar; mientras el novio a pesar de la indumentaria no disipa los acechos de la incertidumbre sobre sus intenciones, quienes descartan por completo la figuración del amor.

Por otra parte, la figuración corpoenunciativa a través de la vestimenta permite figurar tránsitos simbólicos hacia locaciones patémico-actanciales que van a marcar a los personajes con las huellas o tatuajes imaginales configurantes de su destino narrativo. Ángela Vicario transita de un negro luctuoso hacia un blanco virginal temporario que luego desemboca en la deshonra familiar, una alegoría de regresar al luto dejado para ingresar a los espacios de la celebración. Por su parte Bayardo San Román, cambia su traje de enigmático aventurero por el de la levita y la chistera, quien lo dota de la imagen del novio feliz, para luego recolar en los escenarios del abandono, dejadez y desamor.

La configuración de lo patémico-actancial desde la corporeidad enunciativa articula una serie de referencias alrededor de la pureza, virginidad, virilidad, gallardía, imbuidos en el aparentar y no-ser para acrecentar el enigma sobre la identidad del usurpador[340] de la honra de Ángela Vicario, aun bajo el testimonio del cronista-narrador:

> Tampoco se supo nunca con qué cartas jugó Santiago Nasar. Yo estuve con él todo el tiempo, en la iglesia y en la fiesta, junto con Cristo Bedoya y mi hermano Luis Enrique, y ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser. He tenido que repetir esto muchas veces, pues los

[340] Utilizo este término porque durante toda la novela, Ángela Vicario está supuesta como víctima de un engaño y abandono, por lo que el culpable debe pagar la afrenta con su vida para lavar la honra mediante la suplantación de la víctima a través de la redención.

> cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones, y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir, y menos un secreto tan grande.

Lo cierto es que la relación amorosa en las dos dimensiones ofrecidas, tanto por el desfloramiento como por la boda está inscrita en un juego de azar, de jugar con las cartas marcadas –Ángela Vicario– o la figuración del tahúr[341] –Santiago Nasar– al esconder sus intenciones y conservar el pretendido secreto, si es que lo hubiere. Azar por la contención de lo imprevisible en la casualidad establecida por los deseos de Bayardo San Román de casarse con la mujer pretendida, tal es el caso de la no-virginidad de la contrayente y la generación de contravenciones éticas, al mismo tiempo de convertirse ese azar en causalidad del destino narrativo a ser encauzado mediante esas contravenciones, al dejar planteadas algunas posibilidades que pudiesen sobrevenir sobre lo acontecido y alterar el curso de los hechos, como el peinarse en la cama altera el curso de los viajantes, o la confesión de la falta puede ser perdonada por amor, sin nunca dejar de ser conjeturas para reafirmar la dinamia del azar hecho destino narrativo.

Dentro de la configuración patémico-actancial, Santiago Nasar es imagen festiva de la vida que asiste a la boda en medio de la estampida colectiva e indiferencia frente a Ángela Vicario; más preocupado por los gastos de la fiesta que de alguna culpa o remordimiento por afrenta alguna cometida:

> Santiago Nasar era un hombre de fiestas, y su gozo mayor lo tuvo la víspera de su muerte, calculando los costos de la boda. En la iglesia estimó que habían puesto adornos florales por un valor igual al de catorce entierros de primera clase. Esa precisión había de perseguirme durante muchos años, pues Santiago Nasar me había dicho a menudo que el olor de las flores encerradas tenía para él una relación inmediata con la muerte, y aquel día me lo repitió al entrar en el templo. «No quiero flores en mi entierro», me dijo, sin pensar que yo había de ocuparme al día siguiente de que no las hubiera. En el trayecto de la iglesia a la casa de los Vicario sacó la cuenta de las guirnaldas de colores con que adornaron las calles, calculó el

[341] Aludo a esta referencia porque la figura del tahúr tiene una fuerte consideración en el arte o dominio del juego a través de diferentes métodos y procedimientos, en los cuales, están considerados los fraudulentos para alcanzar los objetivos propuestos bajo la conciencia del fraude. Pero que, en la novela, es bastante difícil catalogar a Santiago Nasar de tal, por la siempre manifiesta actitud de inocencia frente al hecho que le es imputado.

> precio de la música y los cohetes, y hasta de la granizada de arroz crudo con que nos recibieron en la fiesta.

Con la entronización de la trama textual dentro de las especificidades del destino narrativo, las flores conforman el puente entre la vida y la muerte; la vitalidad y el estatismo, tal cual fue mencionado en el momento de aludir las flores fabricadas por Ángela Vicario en su encierro doméstico. Nuevamente por las flores naturales encerradas en la iglesia, alegoría de un estatismo testimonial de la ofrenda a la deidad o la muerte, pero explícitamente de manera particular al indiciar dentro de la premonición anunciada, o más bien, a través del encabalgamiento premonitorio de los heraldos de la muerte.

Ciertamente heraldos de la muerte que subyacen en *los espejismos de la felicidad* suscritos como imágenes transitorias que paulatinamente van disipándose de la trama discursiva. Así aparece refractada con la aparición de los novios "en el sopor del mediodía" que reúne a los amigos de tragos, a la consanguinidad de la parranda y la bohemia, tan efímera como el amor mismo; todo ello dicho por la inclusión de Bayardo San Román en el grupo por la particularidad festiva y no por la conjunción patémica de las familias o el colectivo originario. Rasgo que permite a Santiago Nasar cierta confianza para opinar sobre la boda, los gastos y la espectacularidad, al convertirse en contador-veedor de la celebración:

> Bayardo San Román se había hecho muy amigo nuestro, amigo de tragos, como se decía entonces, y parecía muy a gusto en nuestra mesa. Ángela Vicario, sin el velo y la corona y con el vestido de raso ensopado de sudor, había asumido de pronto su cara de mujer casada. Santiago Nasar calculaba, y se lo dijo a Bayardo San Román, que la boda iba costando hasta ese momento unos nueve mil pesos. Fue evidente que ella lo entendió como una impertinencia. «Mi madre me había enseñado que nunca se debe hablar de plata delante de la otra gente», me dijo. Bayardo San Román, en cambio, lo recibió de muy buen talante y hasta con una cierta jactancia.

Para Santiago Nasar la boda no es más que una realidad cifrada que trata de comprender a través de un juego –azar– adivinatorio sobre los costos de la celebración, para convertirse en la forma de contradecir la seriedad de Ángela Vicario que ya ha asumido desde el plano corpoenunciativo su rol de mujer casada. Además, ese juego-adivinación sobre la cifra sufragada: dieciocho mil pesos, pasa de presunción a convertirse en certeza expresada matemáticamente a través de cálculos exactos

por parte de Santiago Nasar; paradójicamente comprobada a través de Cristo Bedoya cuarenta y cinco minutos antes de morir.

Frente a la certeza de la racionalidad matemática está la ambivalencia memorial para la reconstrucción de los hechos mediados por la consistencia de la incertidumbre reacomodada a partir de los testimonios recogidos por el cronista-narrador, quien tiene que apelar a la 'memoria ajena' para la reconstrucción de los hechos. Ante los recuerdos confusos, intenta armar el rompecabezas narrativo:

> Yo conservaba un recuerdo muy confuso de la fiesta antes de que hubiera decidido rescatarla a pedazos de la memoria ajena. Durante años se siguió hablando en mi casa de que mi padre había vuelto a tocar el violín de su juventud en honor de los recién casados, que mi hermana la monja bailó un merengue con su hábito de tornera, y que el doctor Dionisio Iguarán, que era primo hermano de mi madre, consiguió que se lo llevaran en el buque oficial para no estar aquí al día siguiente cuando viniera el obispo.

Rearmar, reagrupar recuerdos son vías colaterales a la escritura para que el cronista-narrador en su inserción como personaje, intente reconstruir los acontecimientos desde la dicotomía percibido/testimoniado bajo la dialéctica imaginal consigo mismo y los otros. Al mismo tiempo, concede la oportunidad de incorporar –vivencias marginales– a la escena narrativa para matizar la trama discursiva con referentes de los espacios íntimos que configuran el mundo primordial de quien reconstruye lo acontecido: "Muchos sabían que en la inconsciencia de la parranda le propuse a Mercedes Barcha que se casara conmigo, cuando apenas había terminado la escuela primaria, tal como ella misma me lo recordó cuando nos casamos catorce años después".

La escritura ofrece la posibilidad de reordenar la vida del cronista-narrador alrededor del hecho central de la novela con el surgimiento de la inserción autobiográfica directa para legitimar la historia textual, pero paralelamente, acendrar su historia particular concretada en los muros del tiempo con el advenimiento de una historia de amor real. Entonces la narración está sostenida por ramalazos de la memoria que de repente insertan dentro del decurso evocativo elementos de diferente índole para expandir el eje temático sostenido por la muerte de Santiago Nasar, e incorporar desde su anonimia a los personajes que cohabitan en el centro enunciativo-referencial.

De esta manera, las fórmulas estéticas garciamarquianas para la construcción de su gramática imaginal, se hacen recurrentes con la figura del patriarca disminuido

por los rigores del tiempo y las limitaciones corporales, pues con Poncio Vicario estorbando en medio del patio volvemos a recordar a José Arcadio Buendía amarrado al árbol de castaño, el espacio donde Úrsula Iguarán encuentra la redención, a más de la figuración del patriarcado desplazado de la conciencia histórica y subsumido en la conciencia cósmica de las construcciones imaginales. Que en *Crónica de una muerte anunciada* puede ser asumido a través de la siguiente representación narrativa:

> La imagen más intensa que siempre conservé de aquel domingo indeseable fue la del viejo Poncio Vicario sentado solo en un taburete en el centro del patio. Lo habían puesto ahí pensando quizás que era el sitio de honor, y los invitados tropezaban con él, lo confundían con otro, lo cambiaban de lugar para que no estorbara, y él movía la cabeza nevada hacia todos lados con una expresión errática de ciego demasiado reciente, contestando preguntas que no eran para él y respondiendo saludos fugaces que nadie le hacía, feliz en su cerco de olvido, con la camisa acartonada de engrudo y el bastón de guayacán que le habían comprado para la fiesta.

De la anterior cita retomemos algunos elementos de suma importancia dentro de la configuración del realismo simbólico, obviamente sostenidos por la gramática imaginal garciamarquiana, para referir el antagonismo patriarcal siempre asumido entre la conciencia histórica y la conciencia cósmica. Si volvemos a algunos párrafos anteriores, la 'aparición' del coronel Bayardo en todo su esplendor proviene de la figuración de un patriarcado sostenido por la conciencia histórica de la guerra, traducida como una migración a los espacios del poder que categorizarán la incorporación de lo urbano con todas sus connotaciones simbólicas.

Mientras, paralelamente, existe el patriarcado telúrico apegado a la conciencia cósmica, principal estructurante del constructo ficcional, en el cual la antítesis del patriarca y el poder crean una atmósfera profundamente humana guiada por la subjetividad trascendente[342] para sobresalir auspiciada por la riqueza de la voluntad creadora; al mismo tiempo, de presuponer la decadencia de los símbolos de un poder desguarnecido de la potestad histórica y diluido por la cotidianidad. Así Poncio Vicario es un simple objeto que intenta figurar en la representación narrativa sosteniendo en sus manos un 'bastón de guayacán' para la fiesta, un bastón sin verticalidad simbólica ninguna, solo representando la consideración vegetal del estamento telúrico que

[342] Huelga referir, aunque necesario recordar a *El general en su laberinto*, *El coronel no tiene quien le escriba* o *El otoño del patriarca* como imágenes de seres atropellados por la historia y condenados a cohabitar con los espacios telúricos a manera de instancias imaginales para diversificarse en otras dimensiones enunciativas donde la elocuencia imaginal desborda lo crasamente histórico.

desparece con él. De igual forma, la vejez y su correlato cotidiano –humano, fuera de los estertores del poder– implica el sostenimiento de las estampas familiares que representan formas ambiguas de comprender la realidad narrada en función de los discursos del poder o las manifestaciones del patriarcado diluido por el tiempo y espacio narrado.

ESPEJISMOS DE LA REALIDAD Y CERTEZAS IMAGINALES

> Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre.
>
> Gabriel García Márquez.
> *Cien años de soledad.* 2007.

Para el realismo simbólico la memoria juega un papel fundamental en su configuración, porque al transitar por el camino de los recuerdos refigura lo acontecido a partir de planos que, por la inmediatez y fugacidad de lo acontecido, pudieran desaparecer frente a la simple percepción del enunciante, quien al evocarlos recupera la oportunidad de refigurarlos mediante el agregado de referencialidades que indudablemente van a enriquecer tanto lo referenciado como la capacidad creadora del evocante.

Con esta práctica discursiva y acción comunicativa, la literatura perfila oportunidades enunciativas para reconstruir la realidad a modo de caleidoscopio dinamizante de la construcción imaginal soportada por las particularizaciones de una gramática simbólica, o codificaciones estructuradas por la polisemia y la pluridimensionalidad sígnica. Asumida bajo esta premisa, la literatura refracta la realidad para proponer proyectos narrativos que asuman formas argumentativas no dependientes de la taxonomía del texto, sino de la incorporación de la dialéctica sostenida por éste con el autor, lector y contextualidades derivadas de los ejercicios interpretativos a enriquecer la dinamia discursiva, por consiguiente, la fortaleza simbólica del texto.

Razón por la cual sugiero los espejismos de la realidad como isotopías refractadas de las certezas imaginales para conformar universos simbólicos y constituir opciones

argumentales o historias textuales sostenidas por construcciones simbólicas, con la ingente restauración e integración de fragmentos de sentido articulados por los recorridos de la memoria, donde lo incierto se hace cierto y lo oculto aflora desgajando visos de realidad. De esta forma todo acto enunciativo-imaginal parte de una memoria-designio que permite la configuración de una memoria-traslativa o refigurativa del acontecimiento dentro de la dinamia enunciativa.

Por su parte, *Crónica de una muerte anunciada* está anclada a una memoria-designio representada por la muerte de Santiago Nasar que, en su evolución textual va a propiciar la refiguración del acontecimiento base, constitutivo de la memoria inmediata del relato configurante de la traslación narrativa[343] de la realidad a los espacios imaginales. Entonces hablar de realidad superpone planos enunciativos refractados por la singularidad de la gramática imaginal del autor contenida en su proyecto narrativo, el cual provee los recursos necesarios a la realidad protocolizada para la construcción de las estructuras enunciativas sostenidas por la formalidad a ser rota con lo orgiástico:

> El acto formal terminó a las seis de la tarde cuando se despidieron los invitados de honor. El buque se fue con las luces encendidas y dejando un reguero de valses de pianola, y por un instante quedamos a la deriva sobre un abismo de incertidumbre, hasta que volvimos a reconocernos unos a otros y nos hundimos en el manglar de la parranda. Los recién casados aparecieron poco después en el automóvil descubierto, abriéndose paso a duras penas en el tumulto. Bayardo San Román reventó cohetes, tomó aguardiente de las botellas que le tendía la muchedumbre, y se bajó del coche con Ángela Vicario para meterse en la rueda de la cumbiamba. Por último, ordenó que siguiéramos bailando por cuenta suya hasta donde nos alcanzara la vida, y se llevó a la esposa aterrorizada para la casa de sus sueños donde el viudo de Xius había sido feliz.

Alejada la comitiva oficial las formalidades se rompen para dar paso al desborde colectivo con la parranda difuminada por todo el pueblo a manera de voz atomizada que retumba por todos los rincones, que cada vez se van haciendo más íntimos para atenazar la estampida de la madrugada e ir a recibir al obispo, o en su defecto, presenciar la muerte de Santiago Nasar. Particularidades que convierten la fiesta en

[343] En el texto *Cien años de nostalgia, cien años de presente. Gabriel García Márquez y el mito latinoamericano*. (2009) Trujillo. Fondo Editorial Arturo Cardozo, hago hincapié sobre la transitividad narrativa para dar cuenta de los eufemismos literarios que intentan contar desde la subjetividad, y así paliar la ausencia de un referente histórico en contundencia a partir de la memoria cotidiana que permite la fluencia de principios identitarios como localías sensibles.

pagana porque veneran seres fuera de los prodigios de la excepción –en medio de la parranda– y la supremacía sobre los adoradores imbuidos en el fragor de las dádivas del poderoso, lo que lleva a pensar el matrimonio como farsa espectacular; al mismo tiempo de la hibridez y figuración a manera de feria, por lo cual, el matrimonio además de demostración de fuerza y poder, pasa a ser exhibición encuadrada en un espacio público transmigrado por fragmentos de historias íntimas.

Por medio de estos giros enunciativos la parranda va a particularizarse, al igual que la tragedia, para dejar fluir las certezas imaginales en torno a las vicisitudes personales o familiares, o una que lleva a la otra para luego correlacionar al colectivo dentro del vaivén simbólico de la novela siempre sostenida por el testimonio directo de los personajes para hacer más sentida la permanencia de lo ocurrido en las laceraciones del recuerdo:

> Pura Vicario le contó a mi madre que se había acostado a las once de la noche después de que las hijas mayores la ayudaron a poner un poco de orden en los estragos de la boda. Como a las diez, cuando todavía quedaban algunos borrachos cantando en el patio, Ángela Vicario había mandado a pedir una maletita de cosas personales que estaba en el ropero de su dormitorio, y ella quiso mandarle también una maleta con ropa de diario, pero el recadero estaba de prisa.

La 'normalidad' conferida por la boda comienza a resquebrajarse ante la certeza imaginal que surge de los espejismos de la realidad socorrida por las expansiones textuales, para su prolongación en el tiempo y espacio narrativo a través del ponderado secreto de Ángela Vicario que comienza implosionando el espacio íntimo de la familia, cuando la afrenta se ha consumado en la casa donde antes hubo felicidad y concordia:

> Vio a Bayardo San Román en el resplandor del farol público, con la camisa de seda sin abotonar y los pantalones de fantasía sostenidos con tirantes elásticos.
> «Tenía ese color verde de los sueños», le dijo Pura Vicario a mi madre. Ángela Vicario estaba en la sombra, de modo que sólo la vio cuando Bayardo San Román la agarró por el brazo y la puso en la luz. Llevaba el traje de raso en piltrafas y estaba envuelta con una toalla hasta la cintura. Pura Vicario creyó que se habían desbarrancado con el automóvil y estaban muertos en el fondo del precipicio.

Ante la consumación de la afrenta, los cuerpos pasan a ser escenarios de la pena y el abatimiento, dejan atrás la suntuosidad de los revestimientos nupciales para asumir especies de mortajas que evidencian la muerte espiritual provocada por la

impureza del cuerpo físico que corroe el alma. E indudablemente están muertos en el precipicio de la vida, están muertos en vida porque ya no son "seres de este mundo", sino han trascendido a espacios espectrales que contradicen el ejercicio del poder derruido por el cuerpo femenino que, aun consagrado por el sacramento matrimonial, no puede esconder la falta agraviante contra la eticidad familiar y colectiva:

> Bayardo San Román no entró, sino que empujó con suavidad a su esposa hacia el interior de la casa, sin decir una palabra. Después besó a Pura Vicario en la mejilla y le habló con una voz de muy hondo desaliento, pero con mucha ternura.
>
> —Gracias por todo, madre —le dijo—. Usted es una santa.

Mediante la contraposición de los dos cuerpos presentes en la escena narrativa, Bayardo San Román establece claramente la connotación de ambos a partir de la santidad de uno y la impureza del otro. Acto que lo lleva a propiciar la ternura desde el desaliento para considerar lo maternal un privilegio frente al engaño que lo reduce a ser un espectro, arrojarlo a las fauces del escarnio público con los consiguientes afloramientos de las debilidades y flaquezas al arrebatarle la opulencia y todo el poder ostentado.

Entonces surgen los intentos por lavar la honra a través de los castigos corporales, las flagelaciones al cuerpo del delito para tratar de purificar lo que ya no es posible resarcir, ni seguir ocultando. Castigos que ameritan confesiones con la revelación del agraviante como si fuera un acto impuesto y nunca consentido por Ángela Vicario; faltas que requieren de jueces y verdugos para ser redimidas ante la justicia familiar. Oportunidades para que los gemelos Vicario ingresen al centro enunciativo a ejercer su función de ejecutores de la acción anunciada insistentemente en el transcurso de la novela.

Con este intercambio de posicionalidades enunciativas-accionales, los personajes de la periferia histórica ocupan el centro enunciativo para convertirse en axiomas discursivos de la certeza imaginal. Por esta razón los gemelos Vicario ingresan como isotopía ejecutante del designio narrativo:

> Los gemelos volvieron a la casa un poco antes de las tres, llamados de urgencia por su madre. Encontraron a Ángela Vicario tumbada bocabajo en un sofá del comedor y con la cara macerada a golpes, pero había terminado de llorar. «Ya no estaba asustada —me dijo—. Al contrario: sentía como si

> por fin me hubiera quitado de encima la conduerma de la muerte, y lo único que quería era que todo terminara rápido para tirarme a dormir.»
>
> Pedro Vicario, el más resuelto de los hermanos, la levantó en vilo por la cintura y la sentó en la mesa del comedor.
>
> —Anda, niña —le dijo temblando de rabia—: dinos quién fue.

La pena desahogada implica la redención consigo misma a pesar del castigo corporal recibido porque puede 'despertar' del letargo en que el secreto la ha sumido y así dormir para despertar a una nueva vida. Asimismo, el inculpar al otro implica la legación de la culpa para redención del penitente, tal cual ocurre con la materialización de la culpabilidad de Santiago Nasar por medio de la delación de Ángela Vicario sin que en la novela existan evidencias ciertas, sino apegadas a la más hermética incertidumbre:

> Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre.
>
> —Santiago Nasar —dijo.

El nombre es buscado en las tinieblas sin especificar en cuales: del alma, de la memoria o del resentimiento, pero tinieblas al fin, implica la *imposibilidad* de conocer el hecho; contrapuestas a la luz, las tinieblas representan el tránsito de la oscuridad hacia la luz, que en este caso estará referido a la develación bajo la incertidumbre para la concreción del destino narrativo, o más bien, la construcción de las certezas imaginales. Ya que en las sagradas escrituras están asociadas: "a la condición espiritual resultante del descuido de la verdad o de la indiferencia hacia ella (Mt. 6:23; Lc. 11:35), a las dificultades y los problemas de la vida (2 S. 22:29), a la confusión y la incertidumbre (Job 12:25).

Bajo el soporte de las anteriores consideraciones rebuscar en las tinieblas implica conjeturar mediante la poca claridad de la intención de involucrar a Santiago Nasar como causante de su agravio. Además, con la metaforización de la figura de la mariposa clavada en la pared, puede ser relacionado con todo lo atinente al alma que no se destruye con la muerte, su relación con el dios Eros, la representación de la resurrección, inmortalidad, brevedad de la vida, efímera belleza y vanidad de las cosas

terrenales[344]. Todo ello encaja perfectamente con la filiación simbólica que adquiere el personaje dentro de la trama narrativa, al hacerse inmortal por la recurrencia imaginal del ejercicio de la interpretación de una vida muy breve que encarna la belleza viril y la atracción sexual, envuelta en una exquisita altanería.

De esta forma Santiago Nasar a más de culpable se transforma en prototipo del hombre a ser deseado y, al no conseguirlo, destruirlo como la forma otra de poseerlo dentro de la referencia textual que supone la posición de los planos enunciativos entre Eros y Tánatos fusionados dentro del espectáculo central del destino narrativo. Todo ello figurado dentro de lo corpoenunciativo a manera de evidencia sensible para la cristalización de los espejismos de la realidad mediante las certezas imaginales. De allí que, la revelación de Ángela Vicario constituye el centro subversor de la historia textual, aun cuando el destino narrativo de Santiago Nasar ya está definido desde el mismo comienzo de la novela, pero la normatividad adquirida por la celebración de la boda y la creación de consanguinidades actanciales, hace que la muerte habite los predios de lo absurdo.

Paralelamente con las inserciones testimoniales, continúan los espacios extensores de la consumación de la muerte de Nasar a ser reconstruida bajo domésticos detalles que apuntalan los espejismos de la realidad como materia concatenante del hecho traducido imaginalmente. Por ello mi recurrencia al sumario jurídico y sus vinculaciones patémico-actanciales para develar razones y ejecutorias que complejizan las relaciones de significación alrededor de los personajes convenidos a modo de instrumentos ciegos de su propia configuración actancial. Siendo recurrente la decantación del sumario ficcional para demarcar la trama discursiva y el expediente judicial con la voz sensible del implicado que lo exculpa del hecho cometido:

> El abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal de conciencia, y los gemelos declararon al final del juicio que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismos motivos. Fueron ellos quienes vislumbraron el recurso de la defensa desde que se rindieron ante su iglesia pocos minutos después del crimen. Irrumpieron jadeando en la Casa Cural, perseguidos de cerca por un grupo de árabes enardecidos, y pusieron los cuchillos con el acero limpio en la mesa del padre Amador. Ambos estaban exhaustos por el trabajo bárbaro de la muerte, y tenían la ropa y los brazos empapados y la cara embadurnada

[344] Becker. Ob. Cit. p. 203.

> de sudor y de sangre todavía viva, pero el párroco recordaba la rendición como un acto de una gran dignidad.

E incluso, supera el dogma religioso por la dignidad al cobrar la afrenta recibida y lavar con sangre la mancha proferida; aún más, desplazando el mandamiento de "no matarás" al crear un paralelismo entre el poder terreno y el divino mediante la homologación de los poderes y efectos de la violencia redentora: "—Lo matamos a conciencia —dijo Pedro Vicario—, pero somos inocentes. —Tal vez ante Dios —dijo el padre Amador—. —Ante Dios y ante los hombres —dijo Pablo Vicario—. Fue un asunto de honor." Indirectamente Dios convalida la acción expurgando a Santiago Nasar de toda posibilidad de redención y acentuando la culpa, lo que hace del padre Amador una instancia legitimadora de la posición divina.

Ello convierte a los asesinos en vengadores-redentores de la honra familiar revelada como causa justa y acción por demás justificada por las cadencias del destino narrativo y la conjunción patémico-actancial que permite captar los personajes envueltos dentro de las esferas íntimas detentadora de la *conciencia actancial*, o capacidad reflexiva del personaje de saberse parte de la trama textual o posicionamiento específico dentro de la teatralidad narrativa:

> Más aún: en la reconstrucción de los hechos fingieron un encarnizamiento mucho más inclemente que el de la realidad, hasta el extremo de que fue necesario reparar con fondos públicos la puerta principal de la casa de Plácida Linero, que quedó desportillada a punta de cuchillo. En el panóptico de Riohacha, donde estuvieron tres años en espera del juicio porque no tenían con qué pagar la fianza para la libertad condicional, los reclusos más antiguos los recordaban por su buen carácter y su espíritu social, pero nunca advirtieron en ellos ningún indicio de arrepentimiento. Sin embargo, la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público, sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron.

Sujetos a la *preconcepción* actancial, los personajes quedan anclados a su destino narrativo, aun cuando existan intentos por zafarse de él, nunca pueden superar esa condición taxativa. No obstante, refuerzan su rol dentro de la representación narrativa, ello ocurre con los hermanos Vicario al 'fingir' o simular las acciones para ser vistos por una audiencia, para ser leídos mediante su actuación consciente y en apariencia deliberada. Porque indagar en los contenidos íntimos de los personajes permite

avistar las posibles contradicciones que nunca logran evitarse con el cumplimiento de lo dispuesto por la historia textual.

Inducidos desde esta perspectiva, los hermanos Vicario funcionan alrededor del entorno narrativo con base en una indulgencia particular de no ser detenidos en su acción homicida o ser víctimas del colectivo árabe enardecido por la muerte de Santiago Nasar; de allí la crítica soterrada a los sistemas sociales-familiares, a los principios éticos sobre la honra. La honra perdida que debe vengarse –Calderón de la Barca– quedando implícito el respeto y veneración por quien actúa para resarcir la honra; además los Vicario asumen el rol de víctimas del colectivo, echando por tierra todos los estamentos morales posibles:

> Sin embargo, cualquiera sabía que la puerta principal de la casa de Plácida Linero permanecía trancada por dentro, inclusive durante el día, y que Santiago Nasar llevaba siempre consigo las llaves de la entrada posterior. Por allí entró de regreso a su casa, en efecto, cuando hacía más de una hora que los gemelos Vicario lo esperaban por el otro lado, y si después salió por la puerta de la plaza cuando iba a recibir al obispo fue por una razón tan imprevista que el mismo instructor del sumario no acabó de entenderla.

Sostenido por las cadencias del destino narrativo, Santiago Nasar deviene de la imprevisibilidad hacia las certezas imaginales para diversificar la culpa dentro del colectivo y frente al espectáculo que arrasa y arrastra a los espectadores sumidos entre la visita del obispo y la resaca de la parranda de la noche anterior. Mientras que desde esa perspectiva narrativa la condición actancial de los gemelos Vicario potencia y acrecienta más la incertidumbre sobre el asesinato de Santiago Nasar, que de acontecimiento real pasa a convertirse en hecho imaginal rodeado de las más profundas ambigüedades ficcionales.

De esta manera, no evitar el asesinato colectiviza la culpa y los lugares donde los ejecutores buscan su víctima; quedando fuera de esas particularidades de la culpa la casa de María Alejandrina Cervantes, el único sitio que no visitan porque de él nunca hubiesen salido, además de representar la excepción como espacio de la entrega y el placer carnal, un trozo de paraíso en medio de la espectacularidad concupiscente, donde el extrañamiento bordea los límites de la razón ficcional, pues: "Nunca hubo una muerte más anunciada."

Bajo estas prerrogativas enunciativas, es necesario destacar la ambigüedad de la puerta de la casa paterna y su significado, reitera el inevitable destino narrativo como

homología o correlato del acontecimiento restituido a través de las construcciones imaginales; refigurado a partir del reordenamiento de la memoria colectiva, donde es importante recalcarlo dentro de la panóptica del crimen y la espera. Mientras el único lugar que queda libre de culpa es la casa de María Alejandrina Cervantes, con quien está el cronista- narrador al momento del asesinato de Santiago Nasar. Transfigurándose de esta forma el prostíbulo como el espacio de la honra y la probidad. Mientras que la puerta cerrada alude al empeño en vano por zafarse de su destino narrativo, de ingresar al espacio salvífico que al final se convierte en obstáculo para su salvación, representa su cruz del suplicio y la muerte, en la cual su casa es a la vez cuna y tumba.

Con estas transversalizaciones de los espejismos de la realidad para la constitución de las certezas imaginales dentro de la novela, ocurre la conversión de todos los elementos cotidianos estructurantes de la gramática ficcional en coadyuvantes del acontecimiento central de la trama discursiva. Ello ocurre con los cuchillos de los hermanos Vicario, cuyos instrumentos de trabajo pasan a ser armas asesinas que en la particularidad de la significación guardan una profunda inocencia, al mismo momento refuerza la imagen de la víctima con la de un cerdo:

> Después de que la hermana les reveló el nombre, los gemelos Vicario pasaron por el depósito de la pocilga, donde guardaban los útiles de sacrificio, y escogieron los dos cuchillos mejores: uno de descuartizar, de diez pulgadas de largo por dos y media de ancho, y otro de limpiar, de siete pulgadas de largo por una y media de ancho. Los envolvieron en un trapo, y se fueron a afilarlos en el mercado de carnes, donde apenas empezaban a abrir algunos expendios.

La geografía imaginal comienza a trastocarse con la inserción de referencialidades de la fiesta en lugares habituales de trabajo que intentan incorporar a la comunidad a la normalidad cotidiana, quien sobresaltada por el acontecimiento a consumarse transita del sueño a la vigilia y la resaca que parecen embotar el ambiente para no sopesar la muerte más allá del espectáculo, o no querer advertir sobre los indicios ignorados:

> Los primeros clientes eran escasos, pero veintidós personas declararon haber oído cuanto dijeron, y todas coincidían en la impresión de que lo habían dicho con el único propósito de que los oyeran. Faustino Santos, un carnicero amigo, los vio entrar a las 3:20 cuando acababa de abrir su mesa de vísceras, y no entendió por qué llegaban el lunes y tan temprano, y todavía con los vestidos de paño oscuro de la boda. Estaba acostumbrado

> a verlos los viernes, pero un poco más tarde, y con los delantales de cuero que se ponían para la matanza.
>
> «Pensé que estaban tan borrachos —me dijo Faustino Santos—, que no sólo se habían equivocado de hora sino también de fecha.» Les recordó que era lunes.

Una vez más la corporeidad enunciativa configura la ambigüedad actancial para colegir con la eticidad particular de los personajes mediante la conversión de lo inusual en codificación imaginal para conformar la teatralidad narrativa del acontecimiento a producirse, convierte los espacios en localías amalgamadas por los espejismos de la realidad y las certezas imaginales. Entonces los instrumentos de trabajo contradicen los vestidos de gala. De esta manera, la vestimenta tiene una importancia fundamental al momento de explicar la ambigüedad –androginia actancial– que implica la contradicción e incredulidad ante el anuncio en repetidas oportunidades del asesinato de Santiago Nasar, pues los efectos- efluvios de la parranda siguen siendo elementos justificantes del hecho de ignorar los propósitos de los gemelos Vicario:

> Tenían tan bien fundada su reputación de gente buena, que nadie les hizo caso.
>
> «Pensamos que eran vainas de borrachos», declararon varios carniceros, lo mismo que Victoria Guzmán y tantos otros que los vieron después. Yo había de preguntarles alguna vez a los carniceros si el oficio de matarife no revelaba un alma predispuesta para matar un ser humano. Protestaron: «Cuando uno sacrifica una res no se atreve a mirarle los ojos». Uno de ellos me dijo que no podía comer la carne del animal que degollaba. Otro me dijo que no sería capaz de sacrificar una vaca que hubiera conocido antes, y menos si había tomado su leche. Les recordé que los hermanos Vicario sacrificaban los mismos cerdos que criaban, y les eran tan familiares que los distinguían por sus nombres. «Es cierto —me replicó uno—, pero fíjese que no les ponían nombres de gente sino de flores.»

Las artes y los oficios dentro de la novela tienen una simbolización muy particular para la creación de códigos imaginales, que al mismo tiempo, convierten en eticidad los oficios, la realidad novelada y las personas a través de elementos diferenciadores que protegen la imagen de los Vicarios; además de dignificar el oficio de sacrificar animales, con quienes está establecida toda una afinidad que suaviza los efectos crueles del sacrifico; consanguinidad emotiva con el animal que justifica el sacrificio como se justifica la muerte de Santiago Nasar por las cadencias del destino narrativo. En todo caso el animal sacrificado representa la corporalidad telúrica prolongada con

los nombres de flores de los cerdos o a la invocación de la leche en su condición maternal y fuente de vida.

Otro de los espejismos de la realidad dentro de las certezas de la ficción está representado por la ignorancia total de la víctima sobre su destino, pues como ofrendado para el lavatorio de la honra debería ser consciente de su culpa, o por lo menos en la trama discursiva, trazarse indicios sobre ella. Hecho que nunca sucede para causar profunda contradicción temática, e indudablemente, una forma de exculpar o no juzgar al personaje real; algo así como el código ético del escritor, porque narrar los hechos desde esa perspectiva sería simplemente reseñar lo acontecido; no hacerlo crónica de una muerte anunciada, desde donde, los elementos reveladores que pueden evitar el hecho están difuminados en medio de las incertidumbres y contradicciones.

Mientras que muerte y festividad son isotopías de las certezas imaginales constituyentes de los escenarios donde las visiones trágicas son cotidianizadas para convertirse en espectáculo por medio de espacios físicos manifestados por la ambigüedad, al transformarse en locaciones imaginales que mudan de piel para salirse de la normatividad lógica con la subversión de horarios, las formas desenfrenadas de consumir licor o la naturalidad de los hermanos Vicario al anunciar la muerte de Santiago Nasar, para crear un compromiso textual a hacerse ineludible, pues ubicar a Nasar para matarlo forma parte de la festividad, o más bien, el pregón de ella; que en momentos pareciera abandonar los predios de la honra para inmiscuirse en asuntos sobre las diferencias sociales, donde la riqueza produce una especie de inmunidad:

> Clotilde Armenta los examinó en serio. Los conocía tan bien que podía distinguirlos, sobre todo después de que Pedro Vicario regresó del cuartel.
>
> «Parecían dos niños», me dijo. Y esa reflexión la asustó, pues siempre había pensado que sólo los niños son capaces de todo. Así que acabó de preparar los trastos de la leche, y se fue a despertar a su marido para contarle lo que estaba pasando en la tienda. Don Rogelio de la Flor la escuchó medio dormido.
>
> —No seas pendeja —le dijo—, ésos no matan a nadie, y menos a un rico.

Circunstancialmente el motivo de la honra es desplazado por las diferencias sociales, pues, la riqueza produce recursos para la inmunidad-impunidad percibida por los testigos presenciales y reafirmada a través de lo narrado por otros agentes

enunciativos a incorporarse a lo largo del relato, para la creación de la veridicción narrativa del hecho acontecido para legitimarlo desde otras perspectivas:

> El coronel Lázaro Aponte se había levantado un poco antes de las cuatro. Acababa de afeitarse cuando el agente Leandro Pornoy le reveló las intenciones de los hermanos Vicario. Había resuelto tantos pleitos de amigos la noche anterior, que no se dio ninguna prisa por uno más. Se vistió con calma, se hizo varias veces hasta que le quedó perfecto el corbatín de mariposa, y se colgó en el cuello el escapulario de la Congregación de María para recibir al obispo. Mientras desayunaba con un guiso de hígado cubierto de anillos de cebolla, su esposa le contó muy excitada que Bayardo San Román había devuelto a Ángela Vicario, pero él no lo tomó con igual dramatismo.

Recurre la cadena simbólica a la figura de las vísceras, quienes al principio están ligadas al destazamiento de los conejos en la cocina de los Nasar, ahora presentes en el plato del coronel, abren la posibilidad argumental de asociarlas con la ritualidad funeraria, al formar parte de las leyes universales que están constituidas por cinco elementos. Pero en nuestro caso concreto apelaremos a la interpretación de las voluntades divinas[345] o prefiguración de la muerte de Santiago Nasar mediante el destazamiento de las vísceras. Acción que pudiéramos proyectar hacia la difusión del corazón a partir del hígado presente en el plato del coronel, o analogía de lo visceral, acción patémicamente intensa que sobrepasa cualquier racionalidad, e influye determinantemente sobre las consecuentes acciones para el resarcimiento de la honra de los Vicario.

Pero además hay que destacar la acción del cuchillo sobre la carne para el acto del destazamiento del cuerpo profanador de la pureza del otro cuerpo arrebatado de su pudor y virginidad, para de esta forma surgir el asesinato a manera de supraética a imponerse frente al agravio. Supraética que supera la inmediatez histórica para constituirse en trascendencia de la individualidad frente al colectivo y, de alguna manera, imponerse al crear la trascendencia particularizada con la acción trágica encarnada por la muerte de Santiago Nasar, mediante la cual, lo corpóreo representa al mismo tiempo la instrumentalidad de la falta que el resarcimiento de la afrenta.

Dentro de la construcción de las certezas de la ficción a partir de los espejismos de la realidad, la constitución de geografías imaginales o localías textuales para la

[345] Chevalier, Jean (1986) Diccionario *de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder. p 150.

ubicación de la teatralidad narrativa van macerándose a través de las corporeidades patemizadas y las corporeidades representadas por los espacios físico-geográficos, para delinear todos los caminos que conducen al lugar común: la muerte de Santiago Nasar:

> Sin embargo, antes de terminar el desayuno recordó lo que acababa de decirle el ordenanza, juntó las dos noticias y descubrió de inmediato que casaban exactas como dos piezas de un acertijo. Entonces fue a la plaza por la calle del puerto nuevo, cuyas casas empezaban a revivir por la llegada del obispo.
>
> «Recuerdo con seguridad que eran casi las cinco y empezaba a llover», me dijo el coronel Lázaro Aponte. En el trayecto, tres personas lo detuvieron para contarle en secreto que los hermanos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, pero sólo uno supo decirle dónde.

Ciertamente, la muerte tan anunciada en su correlato de historia narrada continúa siendo un complejo acertijo que sirve de recurso estético para estructurar la crónica fabulada, por momentos a través de la burla como elemento para disuadir la certeza del acontecimiento imaginal a ocurrir/ocurrido, todo ello relacionado con la visita del obispo y la vergüenza de llegar a enterarse de la no-virginidad de Ángela Vicario o, las intenciones de los gemelos por asesinar a Santiago Nasar. Asimismo, la intercalación de los planos enunciativos entre la primera y la tercera persona de las voces narrativas, para soportar la convalidación del testimonio figurado a través del cronista-narrador y los narradores sucedáneos; acción comunicativa que difumina la trascendencia/magnitud del hecho bajo las nociones de una aparente normalidad:

> Los encontró en la tienda de Clotilde Armenta. «Cuando los vi pensé que eran puras bravuconadas —me dijo con su lógica personal—, porque no estaban tan borrachos como yo creía.» Ni siquiera los interrogó sobre sus intenciones, sino que les quitó los cuchillos y los mandó a dormir. Los trataba con la misma complacencia de sí mismo con que había sorteado la alarma de la esposa.
>
> —¡Imagínense —les dijo—: qué va a decir el obispo si los encuentra en ese estado!

Alrededor de la supraética comentada hace un momento, la visita del obispo en apariencia representa la ética rectora debido a su posicionalidad facultativa para ordenar realidades bajo la figura del apóstol de Cristo, pero en el plano enunciativo es desplazada en el orden de la referencia sobre la muerte de Santiago Nasar que

incorpora otra supraética: la de la venganza y resarcimiento de la honra; ética por demás reñida con el mandamiento de 'no matarás'. Pero además por la decepción que la actitud del obispo produce en la expectante población, para dar paso a la suplantación del acontecimiento episcopal con el asesinato de Santiago Nasar y su conversión como teatralidad narrativa central, dispuesta de esta manera desde el mismo inicio de la novela.

Indudablemente al margen de la supraética del resarcimiento de la honra, todos los demás poderes quedan subsumidos a la articulación de ésta en certeza imaginal, puesto que la especificidad y peso de los espejismos de la realidad crean para el personaje a ser sacrificado la demarcación taxativa de su destino narrativo:

> Ellos se fueron. Clotilde Armenta sufrió una desilusión más con la ligereza del alcalde, pues pensaba que debía arrestar a los gemelos hasta esclarecer la verdad. El coronel Aponte le mostró los cuchillos como un argumento final.
>
> —Ya no tienen con qué matar a nadie —dijo.
>
> —No es por eso —dijo Clotilde Armenta—. Es para librar a esos pobres muchachos del horrible compromiso que les ha caído encima.

Pocos personajes tienen la conciencia ficcional sobre cómo evitar la materialización del crimen, mientras los otros representan la discursividad histórica que cohabita en el relato con la intuición y la racionalidad de la justicia y la ley:

> Pues ella lo había intuido. Tenía la certidumbre de que los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedírselo. Pero el coronel Aponte estaba en paz con su alma.
>
> —No se detiene a nadie por sospechas —dijo—. Ahora es cuestión de prevenir a Santiago Nasar, y feliz año nuevo.

La corporeidad enunciativa está unida a la teatralidad actancial para llevar la ley a la frivolidad a través del esoterismo en su grado más grotesco, donde los cuerpos delinean acciones disociadas con la función o el rol natural característico de los oficios, ocasiona de esta forma la contravención como mecanismo delineante del destino narrativo. Además, la narración está establecida mediante miradas individuales, especie de periscopio, que posibilitan diferentes planos o ángulos del mismo objeto observado:

> Clotilde Armenta recordaría siempre que el talante rechoncho del coronel Aponte le causaba una cierta desdicha, y en cambio yo lo evocaba como

> un hombre feliz; aunque un poco trastornado por la práctica solitaria del espiritismo aprendido por correo. Su comportamiento de aquel lunes fue la prueba terminante de su frivolidad. La verdad es que no volvió a acordarse de Santiago Nasar hasta que lo vio en el puerto, y entonces se felicitó por haber tomado la decisión justa.

Con esta refracción de la realidad a través de espejismos a modo de percepción, hace que la noticia sea difundida, más no comprendida, pues es difundida para no comprender, quizá para confundir, los planos enunciativos correspondidos con el destino narrativo:

> Los hermanos Vicario les habían contado sus propósitos a más de doce personas que fueron a comprar leche, y éstas los habían divulgado por todas partes antes de las seis. A Clotilde Armenta le parecía imposible que no se supiera en la casa de enfrente. Pensaba que Santiago Nasar no estaba allí, pues no había visto encenderse la luz del dormitorio, y a todo el que pudo le pidió prevenirlo donde lo vieran. Se lo mandó a decir, inclusive, al padre Amador, con la novicia de servicio que fue a comprar la leche para las monjas.

Aparece recurrentemente la leche y su estructuración sígnica dentro de la acción comunicativa de enviar recados advirtiendo las intenciones de los hermanos Vicario contra Santiago Nasar; presencia que puede ser interpretada como la presencia del alimento espiritual que ha acompañado a los pueblos con referencia a la tierra prometida o el lugar donde mana leche y miel, o las mediciones de la prosperidad a través de la abundancia de leche y vino. Recordemos que en *El cantar de los cantares* está asociada a las delicias del amor entre esposa y esposo, siempre representa el alimento más allá de la corporalidad física y su referencia a la palabra que mana de la sabiduría.

Así que la claridad y lucidez pareciera estar de lado de Clotilde Armenta, quien trasiega con el oficio de la leche bajo la dualidad comercial, pues en la noche, el establecimiento se convierte en bar, la otra cara de la moneda asociada al elixir de la vida mediante la contraposición de los espacios diurnos/nocturnos, sobriedad/embriaguez. Y, si en este caso, la palabra de Clotilde Armenta mana sabiduría, ésta no es escuchada ni por la madre de Santiago Nasar, lo cual implica una especie de expurgación del remordimiento y la culpa por no evitar el asesinato. Porque los testimonios ofrecidos traslucen las intenciones por exculparse a través de lo inverosímil de la noticia y su conversión en espectáculo.

Por esta razón, el mismo cronista-narrador utiliza su intervención en la reconstrucción de los hechos para hacer ese tipo de ejercicio exculpatorio, al

afirmar: "éramos muy pocos quienes no sabíamos que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, y se conocía además el motivo con sus pormenores completos", e indudablemente manifiesta una forma de exculpar a los pocos seres que nunca fueron enterados de la inminente tragedia. Tragedia que asume un encadenamiento de acciones que involucran al colectivo, como los cuchillos y la ritualidad del afilado, primero de los instrumentos de trabajo, luego los cuchillos usados para el crimen son viejos; el más grande fabricado por el padre.

La ritualidad del afilado de los cuchillos se repite, y con él, la sentencia cada vez más reiterada resuena en todas las locaciones imaginales para particularizar las acciones y los espacios que visitan los victimarios. A medida que la historia transcurre van detallándose diversos elementos del orden que entrecruza los espacios narrativos, el poder militar o los rescoldos de éste en la sociedad civil:

> El régimen de tropa, agravado por el miedo de la muerte, le maduró la vocación de mandar y la costumbre de decidir por su hermano. Regresó con una blenorragia de sargento que resistió a los métodos más brutales de la medicina militar, y a las inyecciones de arsénico y las purgaciones de permanganato del doctor Dionisio Iguarán. Sólo en la cárcel lograron sanarlo. Sus amigos estábamos de acuerdo en que Pablo Vicario desarrolló de pronto una dependencia rara de hermano menor cuando Pedro Vicario regresó con un alma cuartelaria y con la novedad de levantarse la camisa para mostrarle a quien quisiera verla una cicatriz de bala de sedal en el costado izquierdo. Llegó a sentir, inclusive, una especie de fervor ante la blenorragia de hombre grande que su hermano exhibía como una condecoración de guerra.

Los planos irónico-discursivos impelen sobre la caricaturización de la heroicidad con las marcas corporales del soldado; marcas corporales argüidas tanto por la cicatriz dejada por la bala o instrumento bélico, como por la enfermedad venérea que de alguna manera anula la virilidad, y en correlato con la actividad militar, anula por consiguiente la fuerza e invulnerabilidad adscrita por la historia conmemorativa a este estamento donde la vitalidad y fortaleza de los cuerpos es fundamental para su supremacía dentro de los espacios sociales. Significa la reiterativa manera garciamarquiana de aludir al poder militar, recurrentemente desplazado a territorios de la periferia para configurar referencialidades signadas por lo profundamente humano, recurrencia por demás destacada en *El general en su laberinto*, *El coronel no tienen quien le escriba* o *El otoño del patriarca*.

Paralelamente a la alegorización del cuerpo militar cotidianizado y reducido a las penurias físicas o desmoronamientos de la virilidad, podemos vincular los nombres

de los hermanos Vicario con otro estamento opuesto al orden militar, el estamento religioso a través de la nominación de Pedro y Pablo, lo cual puede relacionarse con la simbología judeo- cristiana alrededor de los apóstoles. Así Pedro, llamado primero Simón, representa la firmeza, dureza a través de lo pétreo, Pablo está relacionado con lo pequeño, la humildad, quien lleva la palabra, Pablo cambia de libre a siervo o esclavo cuando cambia de estatus de Saulo a Paulo y su conversión de perseguidor de cristianos a servir a Dios.

> Pedro Vicario, según declaración propia, fue el que tomó la decisión de matar a Santiago Nasar, y al principio su hermano no hizo más que seguirlo. Pero también fue él quien pareció dar por cumplido el compromiso cuando los desarmó el alcalde, y entonces fue Pablo Vicario quien asumió el mando. Ninguno de los dos mencionó este desacuerdo en sus declaraciones separadas ante el instructor. Pero Pablo Vicario me confirmó varias veces que no le fue fácil convencer al hermano de la resolución final. Tal vez no fuera en realidad sino una ráfaga de pánico, pero el hecho es que Pablo Vicario entró solo en la pocilga a buscar los otros dos cuchillos, mientras el hermano agonizaba gota a gota tratando de orinar bajo los tamarindos.

Mediante una inversión de los planos etimológico-actanciales, los personajes dentro de la novela trasponen sus roles a partir de la relación de las variables fuerza/debilidad, para de esta manera reiterar la historia textual en función de la construcción imaginal portadora de todas las posibilidades para trasgredir el orden nominativo establecido dentro de los paradigmas mítico-sociales, y de esta forma, fortalecer la constitución de la consanguinidad actancial forjada a través de la debilidad del fuerte y la decisión del protegido en respuesta a una prueba de nobleza hacia la familia vapuleada por el agravio público de la pérdida de la honra.

La dolencia física merma el ímpetu del resarcimiento de la honra, representa la exclusión de Pedro Vicario de la muerte de Santiago Nasar, pero su hermano, el protegido bajo su sombra, asume el liderazgo, asciende al control del poder dejado por el padre ciego y el hermano enfermo, por medio de relevos actanciales que permiten el cumplimiento de lo predestinado textualmente:

> «Mi hermano no supo nunca lo que es eso —me dijo Pedro Vicario en nuestra única entrevista—. Era como orinar vidrio molido.» Pablo Vicario lo encontró todavía abrazado del árbol cuando volvió con los cuchillos. «Estaba sudando frío del dolor —me dijo— y trató de decir que me fuera yo solo porque él no estaba en condiciones de matar a nadie.» Se sentó en uno de los mesones de carpintero que habían puesto bajo los

> árboles para el almuerzo de la boda, y se bajó los pantalones hasta las rodillas. «Estuvo como media hora cambiándose la gasa con que llevaba envuelta la pinga», me dijo Pablo Vicario. En realidad, no se demoró más de diez minutos, pero fue algo tan difícil, y tan enigmático para Pablo Vicario, que lo interpretó como una nueva artimaña del hermano para perder el tiempo hasta el amanecer. De modo que le puso el cuchillo en la mano y se lo llevó casi por la fuerza a buscar la honra perdida de la hermana.

En interesante procedimiento estético, a la par del relevo actancial se produce la convalidación testimonial de los hermanos en voz del cronista-narrador, especie de eco de las afirmaciones de los declarantes, lo cual permite hablar de un relevo narrativo a través de lo dicho a modo de interpretación de los hechos ocurridos, que indudablemente permiten afianzar el rol actancial de esa voz plural que impulsa el eco de las voces todas. Además, el relevo actancial posibilita el cumplimiento de la predestinación textual, puesto que los personajes están conscientes de ser instrumentos ciegos de su propia e irremediable configuración actancial que queda patentizado con la afirmación de Pablo Vicario. "—Esto no tiene remedio —le dijo—: es como si ya nos hubiera sucedido." Y en realidad ha sucedido, en realidad es lo que debe concretarse con la materialización de la supraética establecida: la honra arrebatada a la hermana.

Por consiguiente, la salida definitiva para cumplir el cometido ocurre en medio de un ambiente difuso entre sombra y luz o, la transposición de escenarios que hacen cohabitar el día festivo con el trágico amanecer como espacio neutral para significar el comienzo de un fin devenido de toda una simbolización de la periferia articulada por la porqueriza, el ladrido de los perros a manera de sonata anunciadora de la presencia de los heraldos de la muerte, por la "calle extraviada" camino a resarcir la honra tal cual lo reafirma la suegra de Pablo Vicario, al recordarles que "el honor no espera." El honor resurgido de la penumbra hacia la luz, significa la penumbra en el desdibujamiento de las figuras para irrumpir con la materialización del hecho, además es una analogía del estado de la vida y la muerte, tan frágil como el paso de la sombra a la luz y viceversa.

Asimismo, el tránsito de la sombra hacia la luz permite la aparición de la iluminación artificial en medio de la natural para permitir la conversión de los objetos de trabajo en instrumentos para asesinar, donde instrumento y hecho punible son espectralizados –por la presencia de la sangre– como indicio de la consumación del

hecho. Al mismo momento de atribuir nuevos elementos de significación al objeto, evidenciado con la transformación de los cuchillos de trabajo en armas redentoras, que en el tránsito hacia el encuentro con Santiago Nasar van incorporándose a la nueva tipología simbólica, al hacerse espectros de la muerte que brillan con la luz del poste para fusionarse con el hecho a consumar mediante la suposición de la presencia de la sangre como marca determinante de la neosignificación del objeto.

Dentro de las expansiones textuales que van produciéndose para ensamblar referencialidades puntuales sobre los personajes y sus espacios en la convalidación del conocimiento justo y necesario para el reensamblaje de la historia textual; la recurrencia del relevo actancial reitera el inevitable destino narrativo de los hermanos Vicario y deja implícita una inocencia controvertida en los fallidos intentos por evitar el hecho de sangre; "entonces fue Pedro Vicario quien pensó que el hermano estaba perdiendo el tiempo a propósito." Ello implica la reafirmación de la eticidad y el compromiso de cumplir con el mandato moral a partir de la figuración viril-patriarcal desvencijada en la figura del padre ciego y reivindicada por los hermanos.

Aún más, para Pablo Vicario representa un condicionante para casarse con Prudencia Cotes, hecho que adiciona nuevos elementos para hacer irremisible la consumación del hecho, pues alrededor de él comienzan a anudarse elementos que involucran otros personajes y concatenan otras referencialidades fundamentales para la historia textual:

> Prudencia Cotes se quedó esperando en la cocina hasta que los vio salir por la puerta del patio, y siguió esperando durante tres años sin un instante de desaliento, hasta que Pablo Vicario salió de la cárcel y fue su esposo de toda la vida.

El hecho de sangre trasmuta su sentido para convertirse en prueba de amor y entrega para la consolidación familiar de un Vicario, donde la espera caracteriza la consolidación del compromiso para la exculpación del acto criminal en acto de justicia o prueba de la eticidad que acompaña la virilidad resarcitoria de la afrenta familiar recibida. De esta forma, la virilidad reafirma el sentimiento correspondido con la venganza como el principio fundamental del destino narrativo reafirmado desde diferentes perspectivas. Esa virilidad correspondida con los oficios propios de la cotidianidad varonil, asumidos en esta oportunidad con el afeitarse para la develación del rostro y la reafirmación de lo varonil a través de la corporeidad actancial a manera

de revestimiento otorgado a partir de la trama narrativa y su correspondencia con la configuración simbólica del personaje a través de la transversalidad referencial:

> Pedro Vicario le pidió prestado los utensilios de afeitar de su marido, y ella le llevó la brocha, el jabón, el espejo de colgar y la máquina con la cuchilla nueva, pero él se afeitó con el cuchillo de destazar. Clotilde Armenta pensaba que eso fue el colmo del machismo. «Parecía un matón de cine», me dijo. Sin embargo, él me explicó después, y era cierto, que en el cuartel había aprendido a afeitarse con navaja barbera, y nunca más lo pudo hacer de otro modo. Su hermano, por su parte, se afeitó del modo más humilde con la máquina prestada de don Rogelio de la Flor.

El afeitarse significa la trasmutación a una nueva vida o la asunción de un rol en la vida que a diario es ofrecida con cada despertar al mostrar el rostro tal como es, sin máscaras ni ambages. El rostro que pierde las particularidades fisonómicas para convertirse en la expresión de la justicia familiar. Además, el afeitarse en el bar de Clotilde Armenta implica trasladar la intimidad doméstica a los espacios de lo público para transformar ese espacio en prolongación de los tiempos y escenarios de la espera. Tiempos y lugares de la espera que engrosan los mecanismos de configuración de las expansiones textuales para distender la consumación del acto final de la reconstrucción de los hechos. Elementos contenedores del saber generalizado en el corto tiempo donde ocurren los hechos desde que entregan a Ángela Vicario hasta que matan a Santiago Nasar.

Los intervalos de la espera configuran espacios para el sostenimiento de la supraética regente de la historia textual en cuanto a la heroicidad, para que dentro de la realidad imaginal esa supraética genere el acordonamiento de todos los elementos presuntivos, a cada instante diversificados con la apertura de nuevas posibilidades de significación, o la inserción de recursos narrativos para convertir el tiempo y los espacios de la espera en oportunidades para hacer de los hermanos Vicario el centro de la atención textual:

> Por último, se bebieron la botella en silencio, muy despacio, contemplando con el aire lelo de los amanecidos la ventana apagada en la casa de enfrente, mientras pasaban clientes fingidos comprando leche sin necesidad y preguntando por cosas de comer que no existían, con la intención de ver si era cierto que estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo.

Similar a los relatos míticos, los hermanos Vicario buscan un indicio –luz– que los lleve hasta Santiago Nasar, mientras él permanece a resguardo en la oscuridad de

su cuarto, inocente e ignorante de la acusación o condena que pesa sobre su cabeza. En todo caso, quien hace salir al personaje de su sitio de resguardo es la visita del obispo, hecho que reafirma aún más su condición de inocencia e ignorancia sobre lo que va a suceder, pues va a un evento de referencia divina.

Igualmente, con la distensión textual del acontecimiento predestinado, existen otros espacios de la expansión referencial, entre ellos, la casa de María Alejandrina Cervantes[346], espacio íntimo donde está ubicado el cronista-narrador cuando sucede el hecho de sangre. Además, ese espacio representa la libertad y fortaleza del grupo de amigos que comparten los placeres de la vida, el placer y las parrandas como medio de encuentro más allá de la cotidianidad. Esta particular circunstancia hace que el cronista-narrador esté en las cercanías del lugar del asesinato, pero no sea testigo presencial, razón más que determinante, para que emprenda la labor reconstructiva de lo acontecido a través de los testimonios ajenos:

> Habíamos estado juntos en la casa de María Alejandrina Cervantes hasta pasadas las tres, cuando ella misma despachó a los músicos y apagó las luces del patio de baile para que sus mulatas de placer se acostaran solas a descansar. Hacía tres días con sus noches que trabajaban sin reposo, primero atendiendo en secreto a los invitados de honor, y después destrampadas a puertas abiertas con los que nos quedamos incompletos con la parranda de la boda.

Los oficios del placer crean otra cotidianidad alterna que emerge de la dicotomía luz/sombra, día/noche, para atender la demanda de lo pecaminoso legitimado por el derecho institucionalizado de la lujuria más allá de la convencionalidad conyugal, para darle a los espacios de María Alejandrina Cervantes las perspectivas de escuela para iniciarse en los placeres de la vida, o quizá conocerlos sin las ataduras de los convencionalismos sociales en medio de las penumbras de lo profano y prohibido. Espacios del desafío, de apariencia periférica, pero dentro de la historia textual,

[346] Continuando con la idea de la acreditación nominal e identidad narrativa de los personajes de la novela *Crónica de una muerte anunciada*, surge el nombre compuesto María Alejandrina, a quien podemos significar como la elegida de Dios que protege a los hombres, otorga resguardo no solo físico, sino corporal, protección y cariño prodigado por la satisfacción sexual que lleva a construir la consanguinidad idea/platónica con el personaje desde el cual manan las fuentes del placer. Por lo que estamos frente a una constante en la gramática imaginal garciamarquiana alrededor de la figura de la prostituta; al adquirir ésta un carácter de profunda pureza espiritual por medio de una corporeidad que prodiga la satisfacción en medio de la profundidad patémica.

verdaderos centros enunciativos generadores de referencialidades fundamentales para la trama narrativa.

Espacios siempre festivos o lugares del placer en medio de los *insomnios de la lujuria*, la eterna seducción traducida en cuerpo de mujer que prodiga el placer a través del deslumbramiento de la satisfacción a tatuarse como marca indeleble en la memoria de los hombres:

> María Alejandrina Cervantes, de quien decíamos que sólo había de dormir una vez para morir, fue la mujer más elegante y la más tierna que conocí jamás, y la más servicial en la cama, pero también la más severa. Había nacido y crecido aquí, y aquí vivía, en una casa de puertas abiertas con varios cuartos de alquiler y un enorme patio de baile con calabazos de luz comprados en los bazares chinos de Paramaribo.

El cuerpo del deseo adquiere visos de ternura para compaginar el placer con el sentimiento y redimirse a través de esta amalgama negada por la convencionalidad social, e instigar espacios de libertad, amplios como la casa misma de María Alejandrina Cervantes, al semejar un cuerpo espléndido, abierto a todas las circunstancialidades que convergen alrededor del placer. De esta forma, los espacios del placer pasan a transfigurase en amplitud espiritual-panóptica, donde predomina la corporeidad satisfaciente/satisfecha.

Asimismo, María Alejandrina Cervantes asume el rol de sacerdotisa del amor o vehículo para la iniciación en las huestes del placer que hacen del oficio un acto trascendente, más allá de la simple satisfacción corpórea. En este sentido, la prostitución se hace oficio sagrado al asumir rasgos o visiones a través de las expresiones profundamente patémicas que llevan a idealizar el cuerpo deparador de placer, aún más, cuando forma parte de las experiencias del mundo primordial de los sujetos: "Fue ella quien arrasó con la virginidad de mi generación. Nos enseñó mucho más de lo que debíamos aprender, pero nos enseñó sobre todo que ningún lugar de la vida es más triste que una cama vacía."

Asoma entonces el espacio íntimo de la habitación condesada en la soledad de la cama como el espacio de la más profunda tristeza, tristeza reveladora de un estado pecaminoso, mucho más pecaminoso que compartir la cama con una prostituta, pues no sólo implica el acompañamiento físico, sino la depuración de la paz espiritual. Tan es así, que la relación con María Alejandrina Cervantes trasciende a otras perspectivas

de profunda manifestación patémica a través de la concienciación del sentimiento nacido del placer a consolidarse en la brevedad de la novela:

> Santiago Nasar perdió el sentido desde que la vio por primera vez. Yo lo previne: *Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera.* Pero él no me oyó, aturdido por los silbos quiméricos de María Alejandrina Cervantes. Ella fue su pasión desquiciada, su maestra de lágrimas a los 15 años, hasta que Ibrahim Nasar se lo quitó de la cama a correazos y lo encerró más de un año en *El Divino Rostro.* Desde entonces siguieron vinculados por un afecto serio, pero sin el desorden del amor, y ella le tenía tanto respeto que no volvió a acostarse con nadie si él estaba presente.[347]

De la anterior cita es imprescindible destacar algunas isotopías para apuntalar lo afirmado en párrafos precedentes, comenzando con la reiteración de la figura del halcón y los peligros que corre frente a la garza guerrera o belleza indómita que no se amilana ante la presencia del depredador, pues queda supuesto su poder a través de la lujuria y hechizos del cuerpo para conjurar cualquier amenaza. Por demás importante, destacar la nominación de Santiago Nasar como halcón, cuando al principio de la novela es tipificado gavilán, reservando la otra tipificación para Bayardo San Román; pero en todo caso representa la supremacía del cuerpo femenino erotizado sobre el poder viril.

De esta forma, el halcón se redime a los pies del cuerpo del deseo/placer para entregarse a las huestes del amor sufriente a través de las lágrimas, a modo de lavatorio que es conjurado a través del castigo corporal y reclusión del enamorado para desafectar el cuerpo de tan fuerte influencia. Indudablemente una inversión de la clásica causalidad amorosa donde es la mujer quien es apartada del amor y sometida a espacios de confinamiento.

Lo anterior produce el desplazamiento de la pasión desenfrenada a los predios de la normatización a través del cariño y el respeto sin desorden alguno del amor, reconoce el amor a manera de subversor de los órdenes establecidos para que surja una relación normada por hálitos familiares, cuasi maternales, en la cual la lujuria

[347] Acá queda sugerida la instauración de un vínculo matrimonial entre ambos. Unión por demás caracterizada por la pasión. Y el no acostarse con otros hombres en su presencia, implica un respeto-fidelidad antagónica, para reiterar las contravenciones complementarias para la fundación de redes significantes.

queda desplazada por el respeto; quizá para platonizar el ideal sostenido más allá de los encuentros del cuerpo en los espacios de la satisfacción.

Precisamente, hablando de sustituciones, el cronista-narrador pasa a ser el amante del cuerpo idealizado, el forastero o migrante entre realidad aparencial y construcción imaginal para demarcar rutas de significación con base en esa dicotomía estructurante del realismo simbólico como procedimiento estético: "En aquellas últimas vacaciones nos despachaba temprano con el pretexto inverosímil de que estaba cansada, pero dejaba la puerta sin tranca y una luz encendida en el corredor para que yo volviera a entrar en secreto".

La relación cambia diametralmente y el cuerpo prostituido engargola la significación hacia otros escenarios simbólicos que están marcados por el juego de la apariencia y la realidad, el ingreso a hurtadillas y en secreto hacen de la cópula el acto donde los amantes se juntan para compartir el placer y la satisfacción, desplaza indudablemente las consideraciones sobre un posible acto representado por el simple interés económico. E indudablemente abre la posibilidad para pensar otras formas del amor fuera de la convencionalidad otorgada por la institucionalización a través del matrimonio; el amor envuelto en las máscaras de la circunstancialidad.

Puntualmente, al mencionar las máscaras de la circunstancialidad, intento precisar el indispensable acto de transfiguración sígnica que ocurre en los espacios de la prostitución, prestándose el prostíbulo para configurar el gran espacio de la teatralidad narrativa, pues el revestimiento de los cuerpos implica la potencialidad simbólica que acompaña el placer alcanzado por la representación del cuerpo prostituido y no por su directa constitución física. De esta forma son revestidos para significar, asumir roles en la dinámica de ocultar/revelar, o de ocultar a través de las figuraciones devenidas de la teatralización corporal, o más bien, de la corporeidad actancial:

> Santiago Nasar tenía un talento casi mágico para los disfraces, y su diversión predilecta era trastocar la identidad de las mulatas. Saqueaba los roperos de unas para disfrazar a las otras, de modo que todas terminaban por sentirse distintas de sí mismas e iguales a las que no eran. En cierta ocasión, una de ellas se vio repetida en otra con tal acierto, que sufrió una crisis de llanto. «Sentí que me había salido del espejo», dijo. Pero aquella noche, María Alejandrina Cervantes no permitió que Santiago Nasar se

> complaciera por última vez en sus artificios de transformista, y lo hizo con pretextos tan frívolos que el mal sabor de ese recuerdo le cambió la vida.

Santiago Nasar es artífice de la ficción mediante la transformación de los cuerpos a partir del intercambio de la vestimenta, quien al final, determina la acción para otorgar una característica de maniquíes a los cuerpos a ser revestidos para la actuación en el gran escenario del prostíbulo, confundirse en las zarzas de la lujuria a partir del enmascaramiento revelador de la identidad narrativa-actancial que despierta al momento de revestirse y articularse mediante la proyección de la imagen-reflejo, en la cual, el cuerpo transformado sobrepone los planos enunciativos para crear las diferenciaciones homologantes del sentido que posibilita la transposición de roles en una misma circunstancialidad enunciativa.

Entonces estamos frente a la complementariedad de la acreditación nominal desde el revestimiento de los cuerpos para la consolidación de la corporeidad actancial que permite establecer la triada: cuerpo-actante-acontecimiento representado. Para que opere en el vestir/desvestir[348] el tránsito simbólico de los mecanismos de constitución de la construcción imaginal a partir de las locaciones y su constante simbolizar de los acontecimientos a distender con la trama discursiva soportada por la simbolia. Ello ocurre con la fiesta en cuanto formalidad celebrativa de la boda, y la parranda como rompimiento de la formalidad a través del desenfreno o la manifestación orgiástica de los cuerpos revestidos de formalidad, pero transidos por la ruptura de los límites de la mesura y el comportamiento cívico.

Con el establecimiento de estas circunstancialidades enunciativas la parranda pasa a constituir la semiosis festiva que desplaza la de la fiesta que comienza a diluirse con los desencadenantes de la tragedia. La parranda representa la itinerancia festiva o manifestación juglaresca-festiva que se esparce por los espacios del pueblo para continuar con la celebración de la boda de una manera más estruendosa e informal:

> Así que nos llevamos a los músicos a una ronda de serenatas, y seguimos la fiesta por nuestra cuenta, mientras los gemelos Vicario esperaban a Santiago Nasar para matarlo. Fue a él a quien se le ocurrió, casi a las cuatro, que subiéramos a la colina del viudo de Xius para cantarles a los recién casados.

[348] Vestir/desvestir agencia la posibilidad de trasmutar el cuerpo desnudo hacia su preparación para la representación, donde el cuerpo no tiene ninguna autonomía para la significación, sino depende del revestimiento o acción inferida por un tercero que delinea la acción. Ese alguien que mueve los hilos para la manifestación de la acción.

Los espacios configurantes de la geografía imaginal comparten cercanía por la posibilidad de trasponerse uno a través del otro: el de la espera representado por los hermanos Vicario, el mismo que a medida que avanza la madrugada hacia el día va a hacerse colectivo; mientras el de la parranda linda con el ocaso de la fiesta que pareciera reducida a la oscuridad reinante en la casa de los desposados. De ese lado de la narración, dentro de esa locación específica, impera el silencio y la oscuridad cómo sinónimo de luto o duelo por la oprobiosa situación de Ángela Vicario, quedando sólo restos de lo festivo:

> No sólo les cantamos por las ventanas, sino que tiramos cohetes y reventamos petardos en los jardines, pero no percibimos ni una señal de vida dentro de la quinta. No se nos ocurrió que no hubiera nadie, sobre todo porque el automóvil nuevo estaba en la puerta, todavía con la capota plegada y con las cintas de raso y los macizos de azahares de parafina que les habían colgado en la fiesta. Mi hermano Luis Enrique, que entonces tocaba la guitarra como un profesional, improvisó en honor de los recién casados una canción de equívocos matrimoniales.

La escenificación narrativa en este momento de la historia textual implica la antagonización de espacios que paulatinamente dejan traslucir los atisbos de lo trágico y lúgubre. Comenzando con el elemento-presunción de una de las canciones referida a los *equívocos matrimoniales* a manera de evidencia vedada de lo que ocurre; además de la incorporación de un nuevo espacio: el cementerio, al fondo del precipicio como especie de purgatorio:

> Hasta entonces no había llovido. Al contrario, la luna estaba en el centro del cielo, y el aire era diáfano, y en el fondo del precipicio se veía el reguero de luz de los fuegos fatuos en el cementerio. Del otro lado se divisaban los sembrados de plátanos azules bajo la luna, las ciénagas tristes y la línea fosforescente del Caribe en el horizonte.

A través de los fuegos fatuos cabe la posibilidad de vincular la insurgencia de un espacio conmovido donde las ánimas copan la escena narrativa para despuntar junto al alba las materializaciones del amanecer sangriento que busca redimir la honra perdida de los Vicario con la no-virginidad de Ángela. Por lo que el ancho horizonte del mar parece estrecharse en un punto demarcado puntualmente por un naufragio, pero nunca deja de ser una delimitación en medio de la parranda: "Santiago Nasar señaló una lumbre intermitente en el mar, y nos dijo que era el ánima en pena de un

barco negrero que se había hundido con un cargamento de esclavos del Senegal frente a la boca grande de Cartagena de Indias".

A partir de un proceso de humanización, el barco negrero alegoriza el desandar del objeto, no con la representación individual del ánima, sino colectiva, de la ancestralidad del espíritu Caribe para significar la presencia convalidada de la conciencia histórica y su conversión en conciencia cósmica, o la diversificación de los constructos históricos a través de instancias patémicas con mayor arraigo dentro de la idiosincrasia del pueblo. Indudablemente, la conciencia cósmica tiene mayor poder de acendramiento que el referente histórico, al pasar por un proceso de mediación óntica para el otorgamiento de empatías o sentidos de pertenecías soportados por la cosmicidad extracorpórea.

La aparición de la cosmicidad extracorpórea permite la concreción de los espacios en localías sensibles abonadas por la cotidianidad vinculante a manera de resarcimiento histórico dentro de la cosmicidad particular de una región geográfica a ser desbordada por los imaginarios locales, que reafirman la exculpación del hecho imputado e ignorado completamente por el imputado, puesto que siempre actúa sostenido por una tranquilidad de conciencia:

> No era posible pensar que tuviera algún malestar de la conciencia, aunque entonces no sabía que la efímera vida matrimonial de Ángela Vicario había terminado dos horas antes. Bayardo San Román la había llevado a pie a casa de sus padres para que el ruido del motor no delatara su desgracia antes de tiempo, y estaba otra vez solo y con las luces apagadas en la quinta feliz del viudo de Xius.

LA MUERTE Y LOS REBORDES ISOTÓPICOS DE LA REALIDAD IMAGINAL

> El tiempo no es la limitación del ser, sino su relación con el infinito. La muerte no es anonadamiento, sino la pregunta necesaria para que esa relación con el infinito o el tiempo se produzca.
>
> Emmanuel Lévinas.
> *Totalidad e Infinito*. 1977.

Durante todo el trayecto argumental emprendido desde el inicio de este libro, he tratado de significar la cohabitación enunciativa entre realidad y ficción bajo la denominación de construcciones imaginales, estructuradas mediante procedimientos estéticos fundamentados en el realismo; específicamente del realismo simbólico como proyecto estético para refigurar acontecimientos consentidos a través de la mediación óntica encarnada por la voluntad estética o preconcepción argumentativa para configurar historias textuales.

Al respecto, asumo lo imaginal a través de los *rebordes isotópicos* de la realidad y su tránsito simbólico hacia la constitución de redes de significación para postular lógicas de sentido que enriquezcan los procesos de interpretación literaria. Para ello considero la realidad configurada como una gran madeja de entretejidos que ofrecen múltiples alternativas para argumentar enriqueciendo el texto mediante la transversalización referencial, o entrecruce isotópico que permite concatenar ejes temáticos sustentados por un nutrido abanico de posibilidades de significación, razonadas desde el texto y sus causalidades imaginales.

Sobre esta prospección argumental, la construcción imaginal rebordeará las nociones de realidad a partir de diferentes posibilidades isotópicas al establecer relaciones de significación para la constitución de lógicas de sentido. De esta manera asumir los procesos de interpretación –reescritura literaria– como formas de rebordear particularidades enunciativas en su figuración simbólica a través de determinadas variables de requerimiento estético. Esto es, de las argumentaciones de

determinado lector sobre un texto mediante la asunción de las isotopías como medio de interrelación sígnica para la creación de alternativas de significación a partir de las presunciones argumentativas del texto a diversificarse con las lecturas devenidas de él..

Atendiendo a las anteriores circunstancias, el *reborde isotópico* a sustentar estará representado por las excedencias imaginales de la realidad, a partir del escenario inabarcable y generador de la causalidad imaginal que permite el avocamiento de lo aparente y lo figurado en un mismo escenario significante. Porque las construcciones imaginales no son artilugios para significar, sino vetas significantes para interpretar la realidad. De allí la ocurrencia del reborde a modo de formaciones argumentativas a través de un elemento común que permita la interacción desde lo acontecido hacia lo imaginal; esto es, lo real nocionado en función de lo existente para singularizar su transferencia al orden imaginal.

Considerada de esta forma, la categorización de reborde contiene la intención de resignificar imaginalmente las diversas aristas ofrecidas por la realidad a manera de circunstancialidad enunciativa mediante la cual, intentamos fundar las nociones de lo real entretejidas por esa gran madeja aludida anteriormente, y que constituye un rico campo de materia significante. Al respecto, estamos frente a una realidad entretejida por múltiples referencialidades a encontrarse a través de la singularidad complementaria, tal cual ocurre con las isotopías en literatura, al ellas corresponder a un fin práctico de lograr la cohabitación de referencialidades dentro del texto.

De esta forma una isotopía representa el hilo conducente a restablecer la significación, con base en acercamientos metodológicos o hermenéuticos particularizados por la intención de situar lo comprendido a partir de los rebordes isotópicos como ejes fundamentales de la resignificación del texto en su conjunto; desde la propuesta argumentativa del autor hasta el discernimiento por parte del lector y el texto mismo, a manera de correlatos de una enriquecedora dinámica simbólica que permite a los rebordes isotópicos consustanciar límites para diversificar las aparentes fronteras entre realidad y construcciones imaginales.

Sostenidos por estas presunciones del realismo simbólico, ubicamos la muerte en los rebordes isotópicos de la realidad imaginal para intentar reconstruir el tránsito simbólico establecido por el acontecimiento real y el imaginado, en principio con la prolepsis literaria, para luego dar paso a la fundación de causalidades soportadas

por localías sensibles que hacen de la isotopía base, el hilo conductor expandido a través de diversas configuraciones patémico-actanciales que posponen en la trama discursiva lo inevitable, al mismo tiempo, de construir la geografía ficcional de la novela.

Bajo esta configuración, en *Crónica de una muerte anunciada*, los personajes descienden para encontrarse con la tragedia dentro de la singularidad narrativa:

> Cuando bajamos la colina, mi hermano nos invitó a desayunar con pescado frito en las fondas del mercado, pero Santiago Nasar se opuso porque quería dormir una hora hasta que llegara el obispo. Se fue con Cristo Bedoya por la orilla del río bordeando los tambos de pobres que empezaban a encenderse en el puerto antiguo, y antes de doblar la esquina nos hizo una señal de adiós con la mano. Fue la última vez que lo vimos.

La despedida inusual ante la accidentalidad de la vida marca esa culpa siempre presente en los escenarios narrativos del texto, puesto que la despedida no se materializa al momento de producirse, sino una vez consumado el hecho predicho reiteradamente y esparcido en los laberintos del mensaje sin destino sobre la intención de los gemelos Vicario de asesinarlo. Mensaje demorado en las instancias del tiempo narrativo que linda con las posibilidades de materializarse, pero siempre queda suspendido por una inexplicable indiferencia:

> Santiago Nasar le dijo que lo tomaría más tarde, y le pidió decirle a Divina Flor que lo despertara a las cinco y media, y que le llevara una muda de ropa limpia igual a la que llevaba puesta. Un instante después de que él subió a acostarse, Victoria Guzmán recibió el recado de Clotilde Armenta con la pordiosera de la leche. A las 5.30 cumplió la orden de despertarlo, pero no mandó a Divina Flor, sino que subió ella misma al dormitorio con el vestido de lino, pues no perdía ninguna ocasión de preservar a la hija contra las garras del boyardo[349].

Los tiempos de espera y dilación simbólica operan como mecanismos distensores del inevitable destino narrativo con el acrecentamiento del recelo de Victoria Guzmán contra Santiago Nasar y sus intenciones por 'desbravar' su hija, quien quizá es la única que pareciera tener un motivo para no advertir a la madre o a él mismo de los rumores sobre su asesinato. Entonces estamos en presencia de la isotopía concatenante del cumplimiento de lo predestinado.

Asimismo, la convergencia de los espacios enunciativos implica los centramientos de los personajes alrededor de las figuraciones patémico-simbólicas que van acuñándose

[349] Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: "Señor ilustre, antiguo feudatario de Rusia o Transilvania".

dentro de esas locaciones para particularizarlos en función de los rebordes isotópicos a constituirse. De esta manera el cronista-narrador se incorpora al único espacio de resguardo desde donde es posible abstraerse de la realidad presagiada e imbuirse en la naturalidad del placer a modo de cotidianidad alterna:

> María Alejandrina Cervantes había dejado sin tranca la puerta de la casa. Me despedí de mi hermano, atravesé el corredor donde dormían los gatos de las mulatas amontonados entre los tulipanes, y empujé sin tocar la puerta del dormitorio. Las luces estaban apagadas, pero tan pronto como entré percibí el olor de mujer tibia y vi los ojos de leoparda insomne en la oscuridad, y después no volví a saber de mí mismo hasta que empezaron a sonar las campanas.

De vuelta a la consideración de los espacios pecaminosos como toponimias para la redención, el bar de Clotilde Armenta representa el lugar de la espera por excelencia, al albergar los heraldos de la muerte configurados por la inocencia, incredulidad y los estragos de la parranda que envuelven en un sopor indescifrable los intentos por recordar con claridad en medio de lagunas que intentan ser resarcidas mediante las suposiciones. Entonces los efluvios alcohólicos hacen más frustrantes los intentos por recordar, como ocurre con el hermano del cronista-narrador al momento de entrar a comprar cigarrillos al bar y enterarse directamente por los hermanos Vicario de sus intenciones:

> Mi hermano no lo recordaba. «Pero, aunque lo recordara no lo hubiera creído
>
> –me ha dicho muchas veces–. ¡A quién carajo se le podía ocurrir que los gemelos iban a matar a nadie, y menos con un cuchillo de puercos!» Luego le preguntaron dónde estaba Santiago Nasar, pues los habían visto juntos a las dos, y mi hermano no recordó tampoco su propia respuesta. Pero Clotilde Armenta y los hermanos Vicario se sorprendieron tanto al oírla, que la dejaron establecida en el sumario con declaraciones separadas. Según ellos, mi hermano dijo: «Santiago Nasar está muerto»[350]. Después impartió una bendición episcopal, tropezó en el pretil de la puerta y salió dando tumbos.

Nuevamente los estragos de la parranda obnubilan la mente de quienes pudieron evitar el asesinato, lo que puede interpretarse como la colateralidad determinante

[350] La muerte crea a ratos ángulos de visión que permiten otear el permanente discurrir de la historia ya contada, una y otra vez sucedida, una y otra vez contada por medio de monólogos que indudablemente pasan a convertirse en diálogos consigo mismo y el lector.

del acontecimiento supraético de la pérdida de la honra de la familia Vicario. Pero, además, en el mundo de la inconsciencia inducida por la borrachera –sopor-sueño–; Santiago Nasar está muerto, por lo que la reiteración de la muerte en el mundo del sueño como lugar de la consolidación premonitoria logra específicas concreciones, referidas anteriormente a través del avión de papel de estaño donde viaja Santiago Nasar en sus recurrentes sueños o tránsito simbólico hasta la materialización de su destino narrativo.

Porque todo parece constituirse en rebordes isotópicos que fundan sobre los ya existentes, nuevas connotaciones para enriquecer la dialéctica simbólica a través del dialogismo controvertido de las antagonías complementarias refrendadas, en su oportunidad, mediante la aparición de lo sacro para compartir con los efluvios de la parranda cuando esperan la llegada del obispo:

> En medio de la plaza se cruzó con el padre Amador. Iba para el puerto con sus ropas de oficiar, seguido por un acólito que tocaba la campanilla y varios ayudantes con el altar para la misa campal del obispo. Al verlos pasar, los hermanos Vicario se santiguaron.

Santiguarse representa el saludo a la deidad o sus alegorías terrenales, a través de la demarcación corporal como sinónimo de purificación, protección o preparación; especie de umbral para iniciar el tránsito simbólico hacia dimensiones no inmediatas al interlocutor, sino marcadas por la trascendencia, aun cuando el acto, en esta ocasión, sea realizado en ambientes profanos o por seres a cometer una acción reñida con el quinto mandamiento de la Ley de Dios, que tangencialmente en la novela, queda justificado por la supraética de la honra a resarcir por parte de los hermanos Vicario. Porque en la representación narrativa, ningún poder ni humano o divino intercede para que el hecho a consumarse sea evitado, sino más bien se haga congruente con la causalidad imaginal:

> Clotilde Armenta me contó que habían perdido las últimas esperanzas cuando el párroco pasó de largo frente a su casa. «Pensé que no había recibido mi recado», dijo. Sin embargo, el padre Amador me confesó muchos años después, retirado del mundo en la tenebrosa Casa de Salud de Calafell, que en efecto había recibido el mensaje de Clotilde Armenta, y otros más perentorios, mientras se preparaba para ir al puerto. «La verdad es que no supe qué hacer — me dijo—. Lo primero que pensé fue que no era un asunto mío sino de la autoridad civil, pero después resolví decirle algo de pasada a Plácida Linero.» Sin embargo, cuando atravesó la

> plaza lo había olvidado por completo. «Usted tiene que entenderlo —me dijo—: aquel día desgraciado llegaba el obispo.» En el momento del crimen se sintió tan desesperado, y tan indigno de sí mismo, que no se le ocurrió nada más que ordenar que tocaran a fuego.

Olvidar significa obviar la magnitud del hecho advertido, intentar que la analogía de lo divino ocupe el centro del espacio enunciativo con la visita de obispo, que una vez frustrada, deja todo el campo simbólico a la supraética de la honra para que ésta prevalezca sobre todo lo demás. Constriñendo su acción a ordenar el repique de campanas como advertencia del hecho ocurrido; pero además de alerta a la población que ya está involucrada en la manifestación circense del asesinato, pareciera erguirse a modo de entrada triunfal de los personajes a su destino narrativo, tal cual aparece referido por Luis Enrique, el hermano del cronista-narrador, aun imbuido en los sopores de la parranda:

> Desde el otro lado del sueño, oyó sin despertar los primeros bramidos del buque del obispo. Después se durmió a fondo, rendido por la parranda, hasta que mi hermana la monja entró en el dormitorio tratando de ponerse el hábito a la carrera, y lo despertó con su grito de loca:
>
> —¡Mataron a Santiago Nasar!

Interesante, dentro de los rebordes isotópicos de lo imaginal, Santiago Nasar redunda en una inmortalidad narrativa a partir de la muerte, pues cada vez que muere genera nuevas implicaciones sígnicas que llevan a sistemas de representación adicionantes de significación al texto. Entonces morir implica significar, y anunciar rebasa la simple condición de prolepsis para convertirse en la revelación de lo profetizado y su culmen simbólico con la reedificación constante y permanente de la construcción imaginal, quien a través de la identidad actancial desprendida de la isotopía muerte, recapitulan todas las lecturas posibles de la novela

La anunciación de la muerte de Santiago Nasar constituye la plenitud narrativa del texto colateralizado por la diversidad patémica-actancial, al reconfigurar el hecho central en particularidades dinamizantes que siempre van a converger sobre el punto central del destino narrativo. Pues la muerte para Santiago Nasar simboliza el abanico de posibilidades para reinterpretarse por medio de la construcción imaginal, ahora rebordeada isotópicamente alrededor del cuerpo muerto y en proceso de destazamiento:

> Los estragos de los cuchillos fueron apenas un principio de la autopsia inclemente que el padre Carmen Amador se vio obligado a hacer por

> ausencia del doctor Dionisio Iguarán. «Fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto —me dijo el antiguo párroco en su retiro de Calafell—. Pero era una orden del alcalde, y las órdenes de aquel bárbaro, por estúpidas que fueran, había que cumplirlas.» No era del todo justo.

Santiago Nasar muere varias veces, lo que puede interpretarse como una anulación de varios cuerpos a la vez, o la superposición del cuerpo inerte frente a los otros cuerpos institucionalizados a ser desplazados de los centros del poder a través de la ironización y el sarcasmo frente a la asunción de roles que trasponen el orden eclesiástico al forense y el militar al civil, para de esta forma desubjetivarlos de toda esencia y acción caritativa o de misericordia ante el cuerpo muerto, ni por lo que representó o representa en ese momento donde los valores profundamente humanos han sido desplazados al burdo cumplimiento de los caprichos burócratas. Ante los cuales se impone la consanguinidad actancial de Cristo Bedoya quien, a pesar de ser estudiante de medicina, obtiene una dispensa para no llevar a cabo la autopsia.

Ante tal situación el sentimiento prela para no profanar el cuerpo muerto del amigo, pues, a final de cuentas, la novela es un tributo a la amistad y a la memoria misma del cronista-narrador, quien en estas circunstancias reingresa a la escena narrativa cuando agoniza Santiago Nasar en la cocina de Plácida Linero:

> Los perros alborotados por el olor de la muerte aumentaban la zozobra. No habían dejado de aullar desde que yo entré en la casa, cuando Santiago Nasar agonizaba todavía en la cocina, y encontré a Divina Flor llorando a gritos y manteniéndolos a raya con una tranca.
>
> —Ayúdame —me gritó—, que lo que quieren es comerse las tripas.

Una vez muerto y expuesto el cuerpo de Santiago Nasar, los perros asumen figuración protagónica en ese momento narrativo, al comenzar a concatenarse una serie de indicios que ligan a los perros con la muerte, comenzando con el destazamiento de los conejos cuando Santiago Nasar sale al puerto a esperar al obispo, o la consuetudinaria aparición durante el tránsito de los hermanos Vicario para buscar a su víctima, o cuando éste llega a la casa y los calma con el "campanilleo de las llaves", y ahora al sentir el "olor a muerte", para ser calmados con su propia muerte por órdenes de Plácida Linero. Pudiéndose relacionar en función de guías de las ánimas hacia los espacios de los muertos, del tránsito de la vida hacia la muerte.

Al hacer énfasis con la exposición del cuerpo de Santiago Nasar después de muerto, surge entonces un nuevo espectáculo en la trama narrativa, el espectáculo de

la consolidación isotópica al mostrar el cuerpo inerte bajo el calor, la aglomeración de público y las imposibilidades de preservarlo hasta el regreso del médico del pueblo:

> El cuerpo había sido expuesto a la contemplación pública en el centro de la sala, tendido sobre un angosto catre de hierro mientras le fabricaban un ataúd de rico. Habían llevado los ventiladores de los dormitorios, y algunos de las casas vecinas, pero había tanta gente ansiosa de verlo que fue preciso apartar los muebles y descolgar las jaulas y las macetas de helechos, y aun así era insoportable el calor.

El cuerpo de Santiago Nasar, aun después de muerto, detenta el centro de la atención enunciativa para emblematizarse como referente concatenante de la novela. Ahora, el cuerpo destazado es recompuesto por las manos del amigo para ser expuesto, ser mirado sin poder mirar:

> La cara había quedado intacta, con la misma expresión que tenía cuando cantaba, y Cristo Bedoya le había vuelto a colocar las vísceras en su lugar y lo había fajado con una banda de lienzo. Sin embargo, en la tarde empezaron a manar de las heridas unas aguas color de almíbar que atrajeron a las moscas, y una mancha morada le apareció en el bozo y se extendió muy despacio como la sombra de una nube en el agua hasta la raíz del cabello.

Dentro de los espacios de la corporepresentación, el cuerpo inerte de Santiago Nasar pasa a constituirse en metatexto para concatenar todos los significantes que orbitan a su alrededor, una vez consumado su destino narrativo. Donde la carta de presentación del cuerpo significada por el rostro ha quedado intacta, aún más, su tono festivo, como cuando cantaba, para dar los últimos vestigios de la presencia de la vida en los predios de la muerte.

Pero indudablemente la muerte reafirma su presencia a modo de materia significante para dejar sus marcas definitorias en el cuerpo camino al deterioro definitivo de su conversión de la vida a la muerte. De esta forma, el cuerpo comienza a metamorfosearse mediante la transfiguración del rostro de la afabilidad a la expresión agresiva:

> La cara que siempre fue indulgente adquirió una expresión de enemigo, y su madre se la cubrió con un pañuelo. El coronel Aponte comprendió entonces que ya no era posible esperar, y le ordenó al padre Amador que practicara la autopsia. «Habría sido peor desenterrarlo después de una semana», dijo. El párroco había hecho la carrera de medicina y cirugía en Salamanca, pero ingresó en el seminario sin graduarse, y hasta el alcalde

> sabía que su autopsia carecía de valor legal. Sin embargo, hizo cumplir la orden.

El proceso conversivo del cuerpo se da a través de la aparición de una mancha como el tatuaje extensible de la muerte para concretar su presencia en la consolidación del destino narrativo. De allí que, la abyección invade los espacios de la racionalidad discursiva para hacer factible la correspondencia de las causalidades imaginales con escenas de lo grotesco como procedimiento estético para mostrar las incongruencias de la práctica religiosa, en cuanto el cuerpo físico y el espiritual; además de la sumisión eclesiástica ante el poder civil:

> Fue una masacre, consumada en el local de la escuela pública con la ayuda del boticario que tomó las notas, y un estudiante de primer año de medicina que estaba aquí de vacaciones. Sólo dispusieron de algunos instrumentos de cirugía menor, y el resto fueron hierros de artesanos. Pero al margen de los destrozos en el cuerpo, el informe del padre Amador parecía correcto, y el instructor lo incorporó al sumario como una pieza útil.

Nuevamente la cotidianidad doméstica invade los espacios narrativos para sentar presencia con los objetos artesanales convertidos en instrumentos de pericia forense. Además, la aparición de la imprevisibilidad configura la casualidad determinada por la precisión de la autopsia envuelta entre las visiones de la masacre y la asunción de oficios por parte de los ejecutantes, donde el padre Amador representante de la espiritualidad, destaza el cuerpo físico al separarlo de su conformación unitaria, demarca la ruta de la muerte a través de las siete heridas infringidas por los hermanos Vicario. En contraposición simbólica al destazamiento, surge la noción del número siete, quien representa siempre la totalidad, pues está asociado al "número de la perfección, el que une simbólicamente el cielo y la tierra, el principio femenino y el principio masculino, las tinieblas y la luz"[351]:

> Siete de las numerosas heridas eran mortales. El hígado estaba casi seccionado por dos perforaciones profundas en la cara anterior. Tenía cuatro incisiones en el estómago, y una de ellas tan profunda que lo atravesó por completo y le destruyó el páncreas. Tenía otras seis perforaciones menores en el colon trasverso, y múltiples heridas en el intestino delgado. La única que tenía en el dorso, a la altura de la tercera vértebra lumbar, le había perforado el riñón derecho. La cavidad abdominal estaba ocupada por grandes témpanos de sangre, y entre

[351] Chevalier. Ob. Cit. p. 112.

> el lodazal de contenido gástrico apareció una medalla de oro de la Virgen del Carmen que Santiago Nasar se había tragado a la edad de cuatro años.

Bajo estas acepciones, el cuerpo de Santiago Nasar configura la totalidad a manifestarse en el cumplimiento del destino narrativo que une todos los elementos alrededor de él; la totalidad dinámica que abre la posibilidad para la manifestación del amor de Ángela Vicario y Bayardo San Román pero, además, está inmerso en el punto de reposo de la tensión narrativa una vez consumado el hecho, tal cual descansó y contempló Dios la obra creada.

Por otra parte, la exposición de las vísceras puede interpretarse como la forma de vengar la afrenta, pero al mismo tiempo, la revelación de lo divino ante la irracionalidad del asesinato surge de lo fecal; admirablemente la medalla ha permanecido adherida al cuerpo hasta el día de su muerte para revelarse cuando destazan su cuerpo y destacan las heridas infringidas que rondan cerca del corazón, pero nunca llegan a él. Significando que la alegoría de la medalla encontrada es la virgen del Carmen, con la reiteración de su vinculación con el tránsito de las almas hacia la gloria eterna.

Dentro de esa connotación de lo sagrado presente en el descuartizamiento del cuerpo surgen isotopías que desbordan la simple condición física o de requerimiento forense para surgir connotaciones que trasladan a Santiago Nasar a la condición de cordero inmolado: "Tenía una punzada profunda en la palma de la mano derecha. El informe dice: «Parecía un estigma del Crucificado»." Reborde isotópico que convalida la materialización de indicios para figurar a Santiago Nasar a modo de sacrificado, víctima inocente para la redención del amor de Ángela Vicario y Bayardo San Román.

Cuerpo sacrificado y martirizado, tanto en la forma de morir como con la autopsia, hecho contradictorio que en momentos lo aleja de la condición humana para acercarlo a la de un animal –cerdo–, pero luego lo eleva a una condición hiperbolizada de la cotidianidad mediante el vaticinio del porvenir a partir de los órganos del cuerpo físico y la asunción de argumentaciones que rompen cualquier criterio científico-racional para acodarse con los principios del realismo simbólico:

> El padre Amador consignó en el informe que Santiago Nasar tenía una inteligencia superior y un porvenir brillante. Sin embargo, en la nota final señalaba una hipertrofia del hígado que atribuyó a una hepatitis mal curada.

> «Es decir –me dijo–, que de todos modos le quedaban muy pocos años de vida».

En todos los sentidos la muerte de Santiago Nasar ocasiona desavenencias, desde su anunciación a través de todas las predestinaciones articulatorias del destino narrativo, hasta su materialización con el cuerpo destazado y entrecruzado por las desavenencias entre el razonar científico-racional, la hibridez de la razón y la concepción espiritual a través de la suplantación de tareas y oficios:

> El doctor Dionisio Iguarán, que en efecto le había tratado una hepatitis a Santiago Nasar a los doce años, recordaba indignado aquella autopsia. «Tenía que ser cura para ser tan bruto –me dijo–. No hubo manera de hacerle entender nunca que la gente del trópico tenemos el hígado más grande que los gallegos». El informe concluía que la causa de la muerte fue una hemorragia masiva ocasionada por cualquiera de las siete heridas mayores.

Dentro del rebordear isotópico de la muerte como eje temático de la novela, éste implica el descorrer de una especie de telón para seccionar sutilmente los espacios de la muerte y de la vida; para de esta manera trasladar la figura de Santiago Nasar a un convergir de la transición entre ambos, pero ubicándolo en un punto medio, y así lograr la constitución simbólica que permite significar en función de la causalidad otorgada por la construcción imaginal. Pues, luego de la autopsia-destazamiento la muerte lo ha transfigurado; el cuerpo muerto-destazado, no es el de Santiago Nasar:

> Nos devolvieron un cuerpo distinto. La mitad del cráneo había sido destrozado con la trepanación, y el rostro de galán que la muerte había preservado acabó de perder su identidad. Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo qué hacer con ellas, y les impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura. A los últimos curiosos asomados a las ventanas de la escuela pública se les acabó la curiosidad, el ayudante se desvaneció, y el coronel Lázaro Aponte, que había visto y causado tantas masacres de represión, terminó por ser vegetariano además de espiritista.

Lo que allí queda es un cuerpo irrespetado por los estamentos del poder religioso y civil, una masa informe de órganos tasajeados inmisericordemente, que al no contener el 'rostro de galán', ya no es Santiago Nasar, él ha pasado a otra instancia simbólica de la eterna presencia a través de las múltiples y sucesivas muertes interpretadas a cada momento de la lectura o diversas reescrituras hechas a la novela, o a la simple utilización del título para reseñar cualquier acontecimiento.

Ciertamente el cuerpo destazado frente a la ausencia de rostro pierde correspondencia con la entidad física, pero fortalece la significación sobre la identidad

narrativa impulsada por el cuerpo martirizado, a quien la autopsia despersonaliza de la instancia patémico- actancial, al mutilarlo y sustituir sus órganos por agentes que aceleran su descomposición. Así las vísceras nunca regresan al cuerpo, con una *bendición de rabia* van al cesto de la basura; el cuerpo del poder militar ahora devenido en el civil, cambia sus hábitos alimenticios, e incluso de práctica religiosa. Mientras la concepción de pueblo queda degenerada al arremolinarse como público –masa informe– espectador del destazamiento.

Pero reitero, en la simbolia de la novela, aquel cuerpo referido no corresponde con el de Santiago Nasar, representa la evidencia del resarcimiento de la honra de los Vicario, pero no es el personaje en cuestión, él ha vencido toda limitación físico-corporal para representar el mecanismo simbólico que apuntala al amigo[352], con quien han logrado establecer una profunda consanguinidad actancial, reiterada con ese instante narrativo ante la ausencia del clamor y bondad de Dios por medio de su representante, quien emula a los Vicario y su oficio de matarifes.

Por demás está consentir que la devastación del cuerpo materializa los roles actanciales tanto en la vida como en la muerte para especificar la corporepresentación a manera de alternabilidad simbólica, y de impostación referencial por medio de la ausencia y la resignificación referencial a través del:

> Cascarón vacío, embutido de trapos y cal viva, y cosido a la machota con bramante basto y agujas de enfardelar, estaba a punto de desbaratarse cuando lo pusimos en el ataúd nuevo de seda capitonada. «Pensé que así se conservaría por más tiempo», me dijo el padre Amador. Sucedió lo contrario: tuvimos que enterrarlo de prisa al amanecer, porque estaba en tan mal estado que ya no era soportable dentro de la casa.

Los hechos para el enterramiento del cuerpo son precipitados por las circunstancias devenidas de la preparación mortuoria que no permite honrar con la tradición del velatorio, y la inhumación sucede al amanecer, tal cual, el asesinato para cerrar entre 'amaneceres' el ciclo narrativo de la muerte del personaje destazado en un absurdo espectáculo circense. Espectáculo que corroe como sombra los espacios

[352] Sin temor a equivocarme puedo afirmar que la novela *Crónica de una muerte anunciada*, es un tributo a la amistad o supraética que al final termina imponiéndose sobre todos los demás ejes temáticos. Hecho fácilmente comprobable con la ausencia determinante de indicios sobre la culpabilidad de Santiago Nasar, quien nunca llega a enterarse de la acusación que pesa sobre él. Obviamente, como ha sido referido en su oportunidad, forma parte de la construcción imaginal a través de la crónica fabulada, pero igualmente implica el tributo a la amistad, preservada por esta transposición de lo corpóreo destazado y la totalidad de la corporeidad sensible que queda flotando en las geografías imaginales más allá de la trama textual.

de la cotidianidad, envuelve a quienes sienten la muerte del otro como ingrimitud que exige buscar compañía para transar la soledad:

> Despuntaba un martes turbio. No tuve valor para dormir solo al término de la jornada opresiva, y empujé la puerta de la casa de María Alejandrina Cervantes por si no había pasado el cerrojo. Los calabazos de luz estaban encendidos en los árboles, y en el patio de baile había varios fogones de leña con enormes ollas humeantes, donde las mulatas estaban tiñendo de luto sus ropas de parranda.

El cronista-narrador acude a su lugar de refugio, donde el ambiente festivo y de placer se hace luctuoso; las ropas son teñidas para enmascarar los cuerpos del deseo al teñirlos de tristeza, al mismo tiempo, rendir homenaje al fallecido ocultando todo rasgo de alegría o celebración, oportunidad para que los cuerpos profanos estén revestidos de solemnidad a partir del color negro, como si fueran sotanas de sacerdotes para la recordación de quien murió por el mundo venciendo toda materialidad y vanidad, asimismo, la muerte de quien la porta para el mundo y su nacimiento bajo el servicio de Dios.

Pero al mismo tiempo que los cuerpos van a ser cubiertos por lo luctuoso, el cuerpo desnudo vivifica la presencia de la vida en medio de la tristeza, aún más, el cuerpo representado por los placeres del comer y el deseo reafirman su posicionamiento referencial-terreno:

> Encontré a María Alejandrina Cervantes despierta como siempre al amanecer, y desnuda por completo como siempre que no había extraños en la casa. Estaba sentada a la turca sobre la cama de reina frente a un platón babilónico de cosas de comer: costillas de ternera, una gallina hervida, lomo de cerdo, y una guarnición de plátanos y legumbres que hubieran alcanzado para cinco. Comer sin medida fue siempre su único modo de llorar, y nunca la había visto hacerlo con semejante pesadumbre. Me acosté a su lado, vestido, sin hablar apenas, y llorando yo también a mi modo.

Satisfacer el cuerpo para reafirmar su presencia en la vida frente a la adversidad y la muerte, fortalece los indicativos de la corporepresentación a manera de espacio simbólico para significar mediante el mayor y más emblemático centro enunciativo, refrendado en esta ocasión por la desnudez y el acto de comer en honra tanto a la corporalidad presente como a la ausente. Pero además aparece significada la transición de la vigilia al sueño a modo de recursos reveladores de las diversas posibilidades de

interpretación traducida mediante los enigmas de la inconsciencia, ahora no concedida por el efecto del alcohol, sino por los vahos de la tristeza y el dolor transido en el alma:

> Pensaba en la ferocidad del destino de Santiago Nasar, que le había cobrado 20 años de dicha no sólo con la muerte, sino además con el descuartizamiento del cuerpo, y con su dispersión y exterminio. Soñé que una mujer entraba en el cuarto con una niña en brazos, y que ésta ronzaba sin tomar aliento y los granos de maíz a medio mascar le caían en el corpiño. La mujer me dijo: «Ella mastica a la topa tolondra, un poco al desgaire, un poco al desgarriate».

El sueño[353] del cronista-narrador es profundamente revelador al establecer la hibridez religiosa de la figura femenina que alegoriza a una deidad sostenida por los principios divinos entronizados en la cultura latinoamericana con la presencia del maíz ronzado por la niña. Quien masca el maíz de forma rápida, descuidada, desordenada cayendo en el corpiño de la mujer, juntándose el alimento por excelencia de la tierra con la fuente prodigiosa de los senos de la madre[354]. Pero además permite intuir la alegoría a la fertilidad femenina aducida con la presencia de la niña. Aún más con toda la constelación simbólica del maíz en la cosmogonía latinoamericana –Popol Vuh– y su vinculación con la fertilidad, presencia de la tierra y sostenimiento con la savia nutricia de la maternidad telúrica.

Entonces dentro del espacio del placer queda impregnada la presencia femenina metaforizada por la triada que contiene: la deidad, la simiente y el cuerpo desnudo frente a la fuente alimentaria para saciar el dolor producido por la muerte de Santiago Nasar, para totalizarse con la visión femenina que resguarda a partir de las incertidumbres de un sueño y la certeza de la muerte esparcida por todos los rincones del pueblo. Pero al mismo tiempo reafirmar las muertes de Santiago Nasar, las varias e infinitas muertes del personaje a partir del develamiento de su destino narrativo.

Pues la muerte de Santiago Nasar impregna todos los espacios cotidianos para hacer sentir la presencia del cuerpo simbólico que vence la desaparición y ausencia física, para convertirse en holograma migrante entre la vida y las dimensiones

[353] Todo el entretejido simbólico adherente a la construcción imaginal sigue soportado por los sueños, allí parecieran residir las claves del relato y reafirmación del realismo simbólico, puesto que el plano onírico envía ráfagas de significación para ser adicionadas a la causalidad de la trama ficcional.

[354] Espacio de la significación que roza simbólicamente con la leche a modo de elemento vinculante de lo nutricio y las esencias de la vida y la muerte.

desconocidas, pero presagiadas por la muerte y los intentos por convocar certezas ante la incertidumbre, con el cierre-apertura de espacios como telones que develan puestas en escena fulgurantes frente al acontecimiento base que comienza a transfigurarse en cosmos a habitar después de la vida, al mismo momento, revertir la realidad a través de los marcadores de la presencia ausente.

Así, al pretender celebrar la vida comiendo o haciendo el amor frente a la presencia de la muerte, implica aletargar el acontecimiento en los placeres corporales a manera de evidencia de la vida sentida a cada palmo de piel acariciado o en el alimento deglutido bajo la fiesta de olores y sabores, surge la marca de la ausencia/presencia:

> De pronto sentí los dedos ansiosos que me soltaban los botones de la camisa, y sentí el olor peligroso de la bestia de amor acostada a mis espaldas, y sentí que me hundía en las delicias de las arenas movedizas de su ternura. Pero se detuvo de golpe, tosió desde muy lejos y se escurrió de mi vida[355].
>
> —No puedo —dijo—: hueles a él.

El olor pasa a ser detonante de la identidad narrativa del ausente al esparcirse por todos los espacios de la cotidianidad a modo de transfiguración de la corporeidad en hálito de la presencia ausente, establece vínculos con la instancia ida a ser evocada por medio de refiguraciones que enriquecen los planos de la significación. Permite de esta manera la remembranza diversificada en varias perspectivas, entre ellas: la de la falta inmensa o la sombra que acusa:

> No sólo yo. Todo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día. Los hermanos Vicario lo sintieron en el calabozo donde los encerró el alcalde mientras se le ocurría qué hacer con ellos. «Por más que me restregaba con jabón y estropajo no podía quitarme el olor», me dijo Pedro Vicario. Llevaban tres noches sin dormir, pero no podían descansar, porque tan pronto como empezaban a dormirse volvían a cometer el crimen. Ya casi viejo, tratando de explicarme su estado de aquel día interminable, Pablo Vicario me dijo sin ningún esfuerzo:
>
> «Era como estar despierto dos veces». Esa frase me hizo pensar que lo más insoportable para ellos en el calabozo debió haber sido la lucidez.

[355] Al acercarse el final de la novela, comienzan a cerrarse los ciclos actanciales alrededor de la figura de Santiago Nasar. La expresión: 'escurrirse de la vida del cronista-narrador', implica una acción definitiva y definitoria dentro de los ejes accionales de la historia textual.

La atmósfera de la vida queda impregnada con el olor de Santiago Nasar e inquieta a todos por medio de su persistencia invisible que subvierte a los cuerpos e incómoda a todos; además de ser el umbral del insomnio, de esa particularidad temática de la gramática imaginal garciamarquiana, que en *Cien años de soledad* llega con la peste del insomnio, mientras en *Crónica de una muerte anunciada* el sueño pasa a ser la prolongación de los espacios de lo acontecido para continuar despierto, sin encontrar el reposo para el alma o el cuerpo.

Dentro de ese mismo plano enunciativo, trasmigrar despierto por los espacios de la vigilia y el sueño, representa ingresar a los predios de Santiago Nasar; mantenerse en los trasiegos del olvido momentáneo o catarsis narrativas para olvidar transitoriamente lo acontecido, una forma fugaz de estar fuera de este mundo, mientras lo doméstico invade los espacios narrativos, consolidándose la posicionalidad de lo cotidiano en lo simbólico. Así la cárcel es una especie de hotel que permite hacerse acompañar para paliar la estancia en el lugar del encierro que, bajo estas prerrogativas, no funciona como tal:

> El cuarto tenía tres metros de lado, una claraboya muy alta con barras de hierro, una letrina portátil, un aguamanil con su palangana y su jarra, y dos camas de mampostería con colchones de estera. El coronel Aponte, bajo cuyo mandato se había construido, decía que no hubo nunca un hotel más humano. Mi hermano Luis Enrique estaba de acuerdo, pues una noche lo encarcelaron por una reyerta de músicos, y el alcalde permitió por caridad que una de las mulatas lo acompañara.

En la recurrencia imaginal de la novela, las mulatas forman parte de la domesticidad de la trama discursiva, espacios para acompañar, descansar y lograr paliativos de placer durante la vida. La presencia de las mulatas posibilita la homologación del prostíbulo como espacio del resguardo, espacios de la alternabilidad doméstica. Aun cuando sean perturbados por la presencia del olor del fallecido y el recrudecimiento de los dolores corporales por parte de los victimarios, quienes no pueden borrar de sus cuerpos y ropa los estigmas de la muerte, para convertirse en penitentes:

> Tal vez los hermanos Vicario hubieran pensado lo mismo a las ocho de la mañana, cuando se sintieron a salvo de los árabes. En ese momento los reconfortaba el prestigio de haber cumplido con su ley, y su única inquietud era la persistencia del olor. Pidieron agua abundante, jabón de monte y estropajo, y se lavaron la sangre de los brazos y la cara, y lavaron además las camisas, pero no lograron descansar.

La hiperbolización asume la escena narrativa para reforzar las tesis del realismo simbólico con respecto a la recurrencia de las dolencias corporales a manera de

expurgación por el acto cometido, pero ese mismo plano enunciativo hace ingresar a los personajes a nuevas dimensiones simbólicas para articularse como moradores de una prisión corpórea, que en definitiva es quien los somete a los lugares de la condena, representada por el insomnio:

> Pedro Vicario estaba tan cansado que no podía permanecer tendido en la cama, pero el mismo cansancio le impedía mantenerse de pie. El dolor de las ingles le llegaba hasta el cuello, se le cerró la orina, y padeció la certidumbre espantosa de que no volvería a dormir en el resto de su vida. «Estuve despierto once meses», me dijo, y yo lo conocía bastante bien para saber que era cierto.

O los presuntos intentos por envenenar a Pablo Vicario, víctima de una "colerina pestilente" que lo postra ante los ojos de la ley, quien se conduele de los prisioneros con la adopción de medidas humanitarias al trasladarlos a la casa del coronel; reafirmándose el tránsito de la domesticidad a modo de estructura vinculante de los espacios cotidianos que adquieren diversos roles al ser transferidos a través de la figuración patémico-actancial, trasbordado en esta oportunidad a partir de la expurgación de la pena por medio de la corporalidad, que amerita volver a los espacios domésticos para ser resguardada antes de materializarse su traslado a la prisión.

La muerte de Santiago Nasar revela espacios circundantes de la trama discursiva que expresan la presencia de ciudadanías aéreas que reflotan con la mixturización simbólica del Caribe colombiano; los migrantes o sujetos de la transición simbólica articulados por específicas circunstancialidades enunciativas que en apariencia pudiesen atentar contra la integridad física de los homicidas:

> Los árabes constituían una comunidad de inmigrantes pacíficos que se establecieron a principios del siglo en los pueblos del Caribe, aun en los más remotos y pobres, y allí se quedaron vendiendo trapos de colores y baratijas de feria. Eran unidos, laboriosos y católicos. Se casaban entre ellos, importaban su trigo, criaban corderos en los patios y cultivaban el orégano y la berenjena, y su única pasión tormentosa eran los juegos de barajas.

La estirpe originaria conservada por esencia compartida con la localidad donde se asienta sostenida por los sincretismos; migrantes fusionados con los contornos narrativos de la novela para alegorizar una especie de gitanos que otorga a Santiago Nasar la representación híbrida del ser caribeño soportado en lo propio y lo extraño

para configurar la consensuación cultural tan aludida por la obra de Gabriel García Márquez, al escenificar todo un proceso histórico contenido en la cotidianización de las formas simbólicas advenidas desde la consanguinidad actancial:

> Los mayores siguieron hablando el árabe rural que trajeron de su tierra, y lo conservaron intacto en familia hasta la segunda generación, pero los de la tercera, con la excepción de Santiago Nasar, les oían a sus padres en árabe y les contestaban en castellano. De modo que no era concebible que fueran a alterar de pronto su espíritu pastoral para vengar una muerte cuyos culpables podíamos ser todos.

La masificación del referente representado por los espectadores o las determinadas animadversiones o simpatías con el personaje asesinado desencadena, no solo la culpa colectiva, sino la suposición de deseos de venganza contenidos en la supraética originada por la acción reivindicadora de la honra de los Vicario. Particularidad que supera la simple condición social, estirpe o figuración cultural, para involucrar la consanguinidad actancial como detonante de una posible venganza que nunca logra sostenerse dentro de la causalidad simbólica de la novela. Además, sirve para hacer traslucir las recurrencias del poder desplazado mediante la acción histórica, al convertirse en restos del matriarcado o patriarcado que aún vive en el inconsciente colectivo como isotopías del sostenimiento del pasado atado a los contenidos telúricos:

> En cambio, nadie pensó en una represalia de la familia de Plácida Linero, que fueron gentes de poder y de guerra hasta que se les acabó la fortuna, y que habían engendrado más de dos matones de cantina preservados por la sal de su nombre.

Esto me lleva a pensar al personaje de Santiago Nasar fuera de los centros del poder, redimido por la consanguinidad actancial atenazada a una moral hegemónica representada por la figura del padre, el patriarca caído en el desmedro textual. Así la figura del padre designa al significante inscrito en la subjetividad del hijo, a la función del padre simbólico– no al padre de carne y hueso– que instaura su ley procurada a partir de una herencia que pudiéramos llamar *inmaterial*, pero profundamente identificadora, a partir del deseo latente de sostenerse en el otro a modo de soporte del intercambio significo dentro de una ley simbólica, colateral a la ley colectiva. De allí que es permisible sostener la figuración de una supraética, esta vez, implícita en las figuraciones originarias de Santiago Nasar radicadas dentro de la comunidad árabe:

> El coronel Aponte, preocupado por los rumores, visitó a los árabes familia por familia, y al menos por esa vez sacó una conclusión correcta. Los

> encontró perplejos y tristes, con insignias de duelo en sus altares, y algunos lloraban a gritos sentados en el suelo, pero ninguno abrigaba propósitos de venganza. Las reacciones de la mañana habían surgido al calor del crimen, y sus propios protagonistas admitieron que en ningún caso habrían pasado de los golpes.

Una estirpe vencida llora la pérdida sin intención de venganza sino de resignación, de acatamiento del destino narrativo que ya no es simplemente postulación dentro del proyecto narrativo sino la materialización de la preconcepción argumentativa que ha soportado todo el recorrido textual. Ya bajo los dominios de la muerte, la estirpe de Santiago Nasar facilita el conocimiento ancestral para curar a los asesinos de sus dolencias físicas y devolverles el sueño, más no la tranquilidad:

> Fue Suseme Abdala, la matriarca centenaria, quien recomendó la infusión prodigiosa de flores de pasionaria y ajenjo mayor que segó la colerina de Pablo Vicario y desató a la vez el manantial florido de su gemelo. Pedro Vicario cayó entonces en un sopor insomne, y el hermano restablecido concilió su primer sueño sin remordimientos. Así los encontró Purísima Vicario a las tres de la madrugada del martes, cuando el alcalde la llevó a despedirse de ellos.

La cura proviene de la confluencia maternal-telúrica representada por la 'matriarca centenaria', la reiteración de la figura femenina y su don adivinatorio que, en este caso, conjuga el conocimiento con fórmulas para la sanación corporal. Porque las sanaciones espirituales quedan suspendidas en torno a la inhumación del cuerpo de Santiago Nasar y su transfiguración en olor que recorre todo el pueblo para impregnarse como la imagen trasmigrada de la presencia lacerante.

De allí que locaciones y personajes comienzan a implosionar para diseminar la significación hacia otras dimensiones simbólicas, e iniciar alternativas referenciales que coadyuven en función de la trama discursiva ya desgajada con otras circunstancialidades enunciativas que van a tener como telón de fondo la muerte de Santiago Nasar, pero se van a centrar en la imprevisibilidad concatenante: el surgimiento del amor, el gran reborde sígnico de la novela.

EL AMOR. LA CAUSALIDAD IMPREVISIBLE

> Porque yo lo inventé para mí, tal como lo soñé a su propia imagen y semejanza desde mucho antes de conocerlo, para tenerlo mío hasta siempre, purificado y redimido en las llamas del amor más grande y desdichado que existió jamás en este infierno.
>
> Gabriel García Márquez.
> *Diatriba de amor para un hombre sentado.* 1994.

Soportados por las propuestas del realismo simbólico, podemos advertir en la obra de Gabriel García Márquez, la configuración del amor dentro de una causalidad imprevisible, pues surge de las situaciones más disímiles o en los momentos menos esperados, pero siempre direccionado por la creación de lógicas de sentido que llevan a cohesionar los destinos narrativos alrededor de la causalidad imaginal. De hecho, la figuración patémico- actancial posibilita la incursión del amor en reasunción de la imagen idealizada de la persona pretendida u objeto amado, tal cual ocurre con *El amor en los tiempos del cólera* o *Memorias de mis putas tristes*, para asumir estas dos novelas a manera de elementos emblemáticos sobre el tema del amor y la imprevisibilidad.

O en el caso de *cien años de soledad* con el surgimiento del amor a través del remordimiento de conciencia, o el cuerpo inocente –Remedios la Bella– frente a los delirios del amor y el deseo; muestras de las múltiples incausalidades de la novela a convertirse en elementos normatizadores de la trama textual mediante la dialéctica creacional de la conciencia histórica y la construcción imaginal, al intentar convalidar las discontinuidades ficcionales en función de las relaciones de significación y construcción de lógicas argumentativas, soportadas éstas por las causalidades surgidas con la imprevisibilidad discursiva.

Queda *Crónica de una muerte anunciada* como la figuración de la discontinuidad o punto de difuminación de las formas y estructuras constitutivas de la trama discursiva, pues la muerte de Santiago Nasar marca el principio y el fin de la historia

subjetiva personal, pero al mismo tiempo, colonizada dentro del colectivo a través de la conciencia de la muerte más allá de la simple concepción cultural aferrada a las identidades narrativas que convalecen en el acicate de la trascendencia. Porque indudablemente, Santiago Nasar muere para trascender, al mismo momento, para vincular otras trascendencias representadas por el amor.

Entonces estamos ante la ocurrencia del amor a modo de sentimiento tan misterioso como la muerte misma en los marcajes causales de la imprevisibilidad, misterio en extremo valioso para complementar-alimentar los procesos de la incertidumbre que rodean las estructuras enunciativas de las construcciones imaginales, que a continuación serán especificadas con respecto a *Crónica de una muerte anunciada*, mediante la apertura hacia nuevas rutas de significación signadas por el éxodo de la familia Vicario de su lugar originario hacia otras latitudes donde puedan resarcirse de la pena que los abate, a partir de la reposición de su identidad narrativa:

> Se fue la familia completa, hasta las hijas mayores con sus maridos, por iniciativa del coronel Aponte. Se fueron sin que nadie se diera cuenta, al amparo del agotamiento público, mientras los únicos sobrevivientes despiertos de aquel día irreparable estábamos enterrando a Santiago Nasar.

Dos maneras de marcharse, al mismo tiempo de quedarse en la localía central de la dinámica discursiva, Santiago Nasar llega a su morada definitiva mientras queda su presencia en la extenuación pública debatida entre la culpa y la indiferencia. Mientras los Vicario marchan para quedarse aposentados en el privilegio de la memoria colectiva sobrecogida por la supraética del resarcimiento de la honra. De esta forma una ida circunstancial pasa a convertirse, en definitiva, pues el migrar representa la mudanza a otros espacios de la representación donde el centramiento enunciativo recae sobre Ángela Vicario, no sin antes, volver sobre Bayardo San Román.

Con respecto a Ángela Vicario, esta sale oculta, sin rostro, envuelto el rostro macerado por los golpes que intentan borrar corpóreamente la falta, el estigma del pecado, además vestida de rojo para disipar cualquier insinuación de dolor o duelo por Santiago Nasar, revestido el cuerpo fuera de la luctuosidad, demostrando a los pocos espectadores de esa hora, el orgullo de la familia:

> Se fueron mientras se calmaban los ánimos, según la decisión del alcalde, pero no regresaron jamás. Pura Vicario le envolvió la cara con un trapo

> a la hija devuelta para que nadie le viera los golpes, y la vistió de rojo encendido para que no se imaginaran que le iba guardando luto al amante secreto.

La intención del cuerpo anonimizado por el encubrimiento pasará a postularse en otras dimensiones enunciativas que lo prepararán para el recibimiento del amor, nacer a la vida idealizada con nuevo rostro que da cuenta de la existencia del otro o razón propia e impulsora de la tragicomedia enunciativa que desde la imprevisibilidad articula la causalidad amorosa.

Mientras los gemelos Vicario no permiten ser trasladados en la oscuridad del anonimato, salen con la luz del sol secuenciados por la continuidad del espectáculo, al mismo tiempo que renuncian a la intercesión divina del perdón, anteponen la ley del hombre como supraética frente a la ley de Dios representada por el Padre Amador, quien ha regresado a su oficio natural, luego de su rol de matarife:

> Antes de irse le pidió al padre Amador que confesara a los hijos en la cárcel, pero Pedro Vicario se negó, y convenció al hermano de que no tenían nada de que arrepentirse. Se quedaron solos, y el día del traslado a Riohacha estaban tan repuestos y convencidos de su razón, que no quisieron ser sacados de noche, como hicieron con la familia, sino a pleno sol y con su propia cara.

Los personajes desgravan de su destino narrativo los lastres para cumplir con la progresión narrativa de la historia textual e ir articulando las colateralidades referenciales que ahora circundan a Ángela Vicario: muere Poncio Vicario por la pena moral, los hermanos Vicario salen de la cárcel para separarse y de alguna manera romperse la analogía de los gemelos comentada a inicios de este capítulo, relacionada con el sacrificio, la necesidad de abnegación; la dualidad equilibrada a diversificarse por los destinos diferentes como evidencia del dualismo superado, el cese de la heroicidad para convergir en los planos de la cotidianidad:

> Cuando los gemelos fueron absueltos se quedaron en Riohacha, a sólo un día de viaje de Manaure, donde vivía la familia. Allá fue Prudencia Cotes a casarse con Pablo Vicario, que aprendió el oficio del oro en el taller de su padre y llegó a ser un orfebre depurado. Pedro Vicario, sin amor ni empleo, se reintegró tres años después a las Fuerzas Armadas, mereció las insignias de sargento primero, y una mañana espléndida su patrulla se internó en territorio de guerrillas cantando canciones de putas, y nunca más se supo de ellos.

Cada quien ingresa a la cotidianidad caracterizadora de su origen-destino narrativo, donde permanecen unidos para cumplir el designio textual, luego separarse con base en el perfil ético-retórico de cumplir los propósitos condenatorios o reparadores. De esta forma Pablo Vicario retorna a la domesticidad heredada de su padre con el matrimonio y el oficio de orfebre. Mientras Pedro Vicario retorna 'sin amor' a las filas del ejército y con él desaparece de la escena narrativa, quizá impostándose como ícono telúrico de la región colombiana vista a partir del conflicto armado.

Ante esta migración resurge del anonimato Bayardo San Román, quien irrumpe con mayor fuerza referencial a la escena narrativa, para destacarse a modo de figura emblemática del sufrimiento y la victimización. E indudablemente, la migración actancial infiere sobre la recomposición de los destinos narrativos alrededor de la figuración del amor, instancia que implosiona para constituir la causalidad imprevisible:

> Para la inmensa mayoría sólo hubo una víctima: Bayardo San Román. Suponían que los otros protagonistas de la tragedia habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada. Santiago Nasar, había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado su condición de hombres, y la hermana burlada estaba otra vez en posesión de su honor. El único que lo había perdido todo era Bayardo San Román. «El pobre Bayardo», como se le recordó durante años.

En interesante apología, la muerte de Santiago Nasar no redime a Bayardo San Román, el gran injuriado por la historia, pareciera que solo exceptúa a los Vicario, mientras a él lo subsume en la más dolorosa redención de amor, que comienza de una manera determinante dentro de las configuraciones del realismo simbólico a través de la conciencia cósmica que revela la presencia del desdichado dentro de la figuración mística:

> Sin embargo, nadie se había acordado de él hasta después del eclipse de luna, el sábado siguiente, cuando el viudo de Xius le contó al alcalde que había visto un pájaro fosforescente aleteando sobre su antigua casa, y pensaba que era el ánima de su esposa que andaba reclamando lo suyo. El alcalde se dio en la frente una palmada que no tenía nada que ver con la visión del viudo.
>
> —¡Carajo! —gritó—. ¡Se me había olvidado ese pobre hombre!

La inclusión del eclipse para revelar el reingreso de Bayardo San Román a la escena narrativa puede ser interpretada como el cierre de un ciclo y el inicio de otro, "que reclama intervención o reparación, con vistas a preparar el advenimiento de un ciclo nuevo"[356]; mientras el pájaro fosforescente simbolizará al mensajero que encarna el ánima de la antigua habitante de la casa para reclamar la reposición del amor en ese lugar, o en su defecto, surge a modo de indicio del surgimiento de éste luego del viacrucis de los penitentes para lograr la reconciliación.

Lo cierto es que ocurre el desencadenante isotópico a través del estado de postración del cuerpo resentido por los rigores del deshonor que acusa el sufrimiento sobrepasando cualquier formalidad ética-social, "—Que nadie me joda —dijo—. Ni mi papá con sus pelotas de veterano", porque vuelve a recurrir la noción de supraética, develada a partir de las esferas sufriente-padeciente que en principio insta a vivir el duelo frente a la pérdida, por lo que las categorizaciones sobre la muerte se desplazan del plano físico al plano espiritual en medio del espacio mixturado por la vestimenta de la boda y los indicios del despecho representados por las botellas vacías y llenas de licor que rodean a Bayardo San Román en el cuarto de la deshonra y la desdicha.

Con especial énfasis en la iluminación o semipenumbra de los "cuartos iluminados por los rescoldos del eclipse", pero además por la impresión que causa la visión de las cosas "debajo del agua", al sugerir la remisión a una especie de líquido amniótico que conserva el cuerpo flagelado para el nacimiento a otra vida, a una nueva vida, una vez transitados los caminos de los obstáculos-redención supuestos por la prueba amorosa que comienza con el deshonor.

En antítesis con la figurada triunfal creada en torno a Bayardo San Román como prefiguración argumentativa, surge la soledad y la derrota a modo de recrudecimiento del rol de víctima; estado de postración y sufrimiento que abre las puertas al amor sufriente- padeciente que transgrede todas las ponderaciones construidas alrededor del personaje abatido y al borde de la muerte producida por el agravio de Ángela Vicario. E indudablemente, esta muerte transitoria genera luto y dolor que requieren rescatar el cuerpo flagelado por la pena:

> El general San Román debió tomar al pie de la letra la voluntad del hijo, porque no vino a buscarlo, sino que mandó a la esposa con las hijas, y a

[356] Chevalier. Ob. Cit. p. 432.

> otras dos mujeres mayores que parecían ser sus hermanas. Vinieron en un buque de carga, cerradas de luto hasta el cuello por la desgracia de Bayardo San Román, y con los cabellos sueltos de dolor. Antes de pisar tierra firme se quitaron los zapatos y atravesaron las calles hasta la colina caminando descalzas en el polvo ardiente del medio día, arrancándose mechones de raíz y llorando con gritos tan desgarradores que parecían de júbilo. Yo las vi pasar desde el balcón de Magdalena Oliver, y recuerdo haber pensado que un desconsuelo como ése sólo podía fingirse para ocultar otras vergüenzas mayores.

La espectacularidad narrativa continúa siendo el recurso de estructuración estilística por excelencia, al hacer del 'rescate' de Bayardo San Román, toda una peregrinación de penitentes que teatralizan su dolor bajo la autoflagelación corporal a manera de ofrenda para la expurgación de la pena y demostración pública de los efectos del agravio sufrido. Además de evidenciarse el desplazamiento del orden militar y virilidad heroica por la presencia femenina encabezada por la madre, para evidenciar el constante desplazamiento de la figuración masculina por la presencia femenina como preponderancia de lo matriarcal en la gramática imaginal garciamarquiana.

De los anteriores planteamientos, es posible dilucidar la amalgama duelo-pena- teatralización que posibilita la inserción de nuevas referencialidades para prolongar el espectáculo inicial sostenido por la visita del obispo, quien abre el abanico de los subsiguientes espectáculos, dentro de los cuales hay que destacar la 'bajada' de Bayardo San Román de su lugar de postración, de neocrucificado quien desciende de su calvario –la cama como referencia de cruz– luego de ser ajusticiado por la condición de la no-virginidad de Ángela Vicario, la lanza que derrumba la aparente estructura monolítica del triunfador.

Desciende con el cuerpo envuelto, oculto a la mirada de todos, esconde la negación de hombre que ha subsumido ante los rigores de la pena y la vergüenza: "Cuando se alivió el sol, dos hombres del municipio bajaron a Bayardo San Román en una hamaca colgada de un palo, tapado hasta la cabeza con una manta y con el séquito de plañideras. Magdalena Oliver creyó que estaba muerto". La escena narrativa establece las particularidades necesarias para ubicar lo escenificado dentro de la figuración de un entierro orquestado por los llantos fingidos y el juego ocultación-revelación del cuerpo encubierto:

> Estaba otra vez postrado por el alcohol, pero costaba creer que lo llevaran vivo, porque el brazo derecho le iba arrastrando por el suelo, y tan pronto

> como la madre se lo ponía dentro de la hamaca se le volvía a descolgar, de modo que dejó un rastro en la tierra desde la cornisa del precipicio hasta la plataforma del buque. Eso fue lo último que nos quedó de él: un recuerdo de víctima.

El alcohol reitera su figuración mediadora entre los planos de la vigilia y el sopor para reiterar la muerte transitoria que desarticula circunstancialmente de esos planos enunciativos al personaje camino a la redención. Personaje que en ese tránsito demarca el trayecto recorrido dejando su huella[357], imposta su presencia en la tierra para conjurar cualquier intento de olvido mediante la alegorización de labrar un surco para sembrar el recuerdo del desposeído.

Bajo los parámetros de la corporepresentación, la migración de los cuerpos hacia otros espacios de la significación se repite a modo de búsqueda de la recomposición y resarcimiento de las carencias profundamente afectivas. Varían las circunstancias temporales de la migración[358], Ángela Vicario lo hace en las sombras, los victimarios de Santiago Nasar a pleno día; mientras la nueva víctima, también a la luz del día, pero encubierto en una hamaca, llevado en andas camino a un simbólico sepulcro del que resucitará bajo la conversión del amor.

Ante la migración actancial, los espacios comienzan a ser desvencijados con el tiempo y la acción del abandono, así la casa-calvario y sus objetos quedan expuestos ante las miradas y la acción intrusa que, de alguna manera, revela la intimidad contenida allí dentro del testimonio estructurante de la crónica fabulada:

> Dejaron la quinta intacta. Mis hermanos y yo subíamos a explorarla en noches de parranda cuando volvíamos de vacaciones, y cada vez encontrábamos menos cosas de valor en los aposentos abandonados. Una vez rescatamos la maletita de mano que Ángela Vicario le había pedido a su madre la noche de bodas, pero no le dimos ninguna importancia. Lo que encontramos dentro parecían ser los afeites naturales para la higiene y la belleza de una mujer, y sólo conocí su verdadera utilidad cuando Ángela Vicario me contó muchos años más tarde cuáles fueron los artificios de comadrona que le habían enseñado para engañar al esposo. Fue el único rastro que dejó en el que fuera su hogar de casada por cinco horas.

---

[357] Recordemos el cuento *El rastro de tu sangre en la nieve*, donde la huella transitoria como indicio para hallar la figuración simbólica del personaje, tal cual sucede con la Nena Daconte y las imprevisibilidades del amor y el destino.

[358] De igual forma varían los medios de transporte, para la boda, el buque de ceremonias del Congreso, pero Bayardo San Román en su estado de postración, en un buque de carga. Como evidencia de la pérdida de la solemnidad del poder ante la tragedia pasional del hijo.

Mediante la revelación objetual, surge la maletita de Ángela Vicario a manera de revelación de los artilugios presupuestos para encubrir la no-virginidad, los cuales no utiliza para no materializar el engaño, sino más bien, constituirse en develadora silente de la falta no confesada. De igual manera, la maletita forma parte anónima de los objetos de la casa que paulatinamente desaparecen, al unísono, desaparece la memoria del amor y la domesticidad que la habitaba para constituirse en escenario revelador del hecho pecaminoso y la deshonra. Pero también la oportunidad para la aparición de las presencias cósmicas con la apertura de puentes entre los espacios de la vida y la muerte.

De esta forma la desaparición de los objetos de la casa que, en apariencia responden al estado de abandono, gira hacia la imprevisibilidad e hiperbolización imaginal al comprobarse la intervención de la antigua dueña de la casa, quien va llevándose los objetos que le depararon felicidad y deja testimonios epistolares de ello:

> Al principio, el viudo de Xius estaba encantado pensando que eran recursos póstumos de la esposa para llevarse lo que era suyo. El coronel Lázaro Aponte se burlaba de él. Pero una noche se le ocurrió oficiar una misa de espiritismo para esclarecer el misterio, y el alma de Yolanda de Mus le confirmó de su puño y letra que en efecto era ella quien estaba recuperando para su casa de la muerte los cachivaches de la felicidad.

Como siempre, en la gramática imaginal garciamarquiana, la muerte es espacio para habitar, forma contigua a la vida como reborde isotópico para refundar redes de significación y consistencias argumentativas a través de la dialéctica nostálgica que se apodera de la escena narrativa, mientras lo material se desborona en los espejismos del olvido e indiferencia, el hermetismo del injuriado hace más enigmáticos los motivos de Bayardo San Román de casarse con Ángela Vicario:

> La quinta empezó a desmigajarse. El coche de bodas se fue desbaratando en la puerta, y al final no quedó sino la carcacha podrida por la intemperie. Durante muchos años no se volvió a saber nada de su dueño. Hay una declaración suya en el sumario, pero es tan breve y convencional, que parece remendada a última hora para cumplir con una fórmula ineludible. La única vez que traté de hablar con él, 23 años más tarde, me recibió con una cierta agresividad, y se negó a aportar el dato más ínfimo que permitiera clarificar un poco su participación en el drama. En todo caso, ni siquiera sus padres sabían de él mucho más que nosotros, ni tenían la menor idea

> de qué vino a hacer en un pueblo extraviado sin otro propósito aparente que el de casarse con una mujer que no había visto nunca.

Con la anterior inserción textual podemos apuntalar la intención de este aparte soportado en *el amor* como *causalidad imprevisible*, pues su concreción está generada a partir de una incertidumbre nunca develada y una afrenta perdonada; pero en ningún momento a manera de manifestación amorosa, sino prenda del orgullo viril por casarse con Ángela Vicario. En la historia textual no hay razón aparente para el matrimonio que termina en tragedia y deshonra, sino más bien, forma parte de la preconcepción argumentativa para la muerte de Santiago Nasar.

Por su parte, Ángela Vicario es sometida a una especie de confinamiento expurgatorio de la falta, donde resurge la idea de la muerte, pero esta vez, en vida, con la configuración de un penitente terreno que carga con el peso de la culpa representado por una "aldea abrasada por la sal del Caribe donde su madre había tratado de enterrarla en vida". Lo que sugiere la reubicación en un ambiente marino, donde la presencia del mar ofrece diversas posibilidades de interpretación, destacando el movimiento mediador del mar entre la vida y la muerte; "el símbolo del infinito, significando sobre todo para los místicos la absorción del yo individual en la divinidad"[359]. Interpretable aquí en función de la conversión del yo individual en el otro a través del reconocimiento del amor a modo de elemento trascendente, cercano a la divinidad.

Con base en la recurrencia estilística, la cotidianidad del retiro es sobresaltada por los vértigos de la hiperbolización de la realidad al incorporar elementos extraordinarios a la domesticidad para sostener la figuración de la construcción imaginal dentro de las particularidades estéticas a redimensionar el constructo real aparencial:

> Mi hermana Margot, que también la visitaba en los primeros años, me contó que habían comprado una casa de material con un patio muy grande de vientos cruzados, cuyo único problema eran las noches de mareas altas, porque los retretes se desbordaban y los pescados amanecían dando saltos en los dormitorios. Todos los que la vieron en esa época coincidían en que era absorta y diestra en la máquina de bordar, y que a través de su industria había logrado el olvido.

Asumidos desde esta perspectiva, los espacios domésticos continúan siendo escenarios para la reflexión y el encuentro de los actantes con su reconciliación, pues

[359] Becker. Ob. Cit. p. 202.

conforman el vínculo productivo con la honra, esa supraeticidad que resguarda a los personajes en su esencialidad actancial. Por lo que los oficios domésticos reivindican frente a las faltas y afrentas para resignificar a los personajes mediante realidades trasplantadas que posibilitan su reinserción dentro de la realidad imaginal para volcar nuevas significaciones:

> Mucho después, en una época incierta en que trataba de entender algo de mí mismo vendiendo enciclopedias y libros de medicina por los pueblos de la Guajira, me llegué por casualidad hasta aquel moridero de indios. En la ventana de una casa frente al mar, bordando a máquina en la hora de más calor, había una mujer de medio luto con antiparras de alambre y canas amarillas, y sobre su cabeza estaba colgada una jaula con un canario que no paraba de cantar. Al verla así, dentro del marco idílico de la ventana, no quise creer que aquella mujer fuera la que yo creía, porque me resistía a admitir que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura. Pero era ella: Ángela Vicario 23 años después del drama.

La nueva imagen está enmarcada, como si de una fotografía se tratase, frente a la llegada casual del cronista-narrador que intenta comprender algo de su vida frente a un cuerpo ennoblecido por el paso del tiempo y los oficios domésticos del bordado, ya no enmascarado como salió de su lugar de origen. Ahora, de medio luto, ya evidencia la superación de las marcas de la muerte y la tragedia, tipificada por la aparición de canas que configuran indicios de respeto a la mujer alejada de la atracción sensual y volcada al trasiego doméstico. Aún más, la algarabía ensordecedora de los gallos y los incesantes ladridos de los perros de las representaciones narrativas anteriores son sustituidas por la armonía de la melodía del canario.

Toda la descripción de esa escena, lleva a pensar en la constitución idílica que traza nuevas huellas de la realidad textual para reconfigurar el personaje dentro de su nueva locación enunciativa que enmarca la metamorfosis de la redención más allá de la tragedia, y muy cerca de la literatura que recompone las vicisitudes de la vida, al remendar las costuras de la tribulación con finales convencionalizados por la normatización social. Aunque toda esta figuración redimida de Ángela Vicario gana cadencia al constituirse en antecedente para la aparición del amor convocado por la imprevisibilidad que va a crear la causalidad determinante de la estructuración temática.

En función de esa causalidad, todos los referentes comienzan a alinearse para bosquejar la hibridez actancial del personaje que ha madurado a partir del drama

vivido, pero en su interior, aún conserva el mundo primordial como soporte frente al testimoniante de su pasado:

> Era tan madura e ingeniosa, que costaba trabajo creer que fuera la misma. Lo que más me sorprendió fue la forma en que había terminado por entender su propia vida. Al cabo de pocos minutos ya no me pareció tan envejecida como a primera vista, sino casi tan joven como en el recuerdo, y no tenía nada en común con la que habían obligado a casarse sin amor a los 20 años.

De manera asombrosa operan con la edad los artilugios de la nostalgia para descubrir al ser en esencia primigenia, regresar a los espacios del recuerdo donde están conservados los estados de latencia que permiten redimensionar al personaje dentro de espacios reedificadores y sopesarlo por su balance actancial que permite unir las dos instancias y correlacionarlas con el instante narrativo. Así Ángela Vicario es un nuevo personaje articulado por la mixtura actancial desprendida a partir de su evolución dentro de la historia textual.

Mientras la madre de Ángela Vicario como colateralidad actancial permanece anclada al mundo del drama, de allí que adquiera la fisonomía fantasmal para deambular a modo de cancerbero que resguarda la culpabilidad y la condena para sumir a la causante del hecho en una muerta en vida:

> Su madre, de una vejez mal entendida, me recibió como a un fantasma difícil. Se negó a hablar del pasado, y tuve que conformarme para esta crónica con algunas frases sueltas de sus conversaciones con mi madre, y otras pocas rescatadas de mis recuerdos. Había hecho más que lo posible para que Ángela Vicario se muriera en vida, pero la misma hija le malogró los propósitos, porque nunca hizo ningún misterio de su desventura. Al contrario: a todo el que quiso oírla se la contaba con sus pormenores, salvo el que nunca se había de aclarar: quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio, porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar.

El contar su desventura hace de Ángela Vicario un ser de excepción que con naturalidad reconstruye la historia para evadir las sanciones condenatorias del tiempo representado por su madre; al mismo tiempo, acrecienta la incertidumbre sobre con quién pierde la virginidad, lo cual indirectamente exculpa a Santiago Nasar, aunque ella insiste en señalarlo, pero la lógica de sentido del texto no lo señala como tal:

> Pertenecían a dos mundos divergentes. Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos. Santiago Nasar era demasiado altivo para fijarse en

> ella. «Tu prima la boba», me decía, cuando tenía que mencionarla. Además, como decíamos entonces, él era un gavilán pollero. Andaba solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes, pero nunca se le conoció dentro del pueblo otra relación distinta de la convencional que mantenía con Flora Miguel, y de la tormentosa que lo enloqueció durante catorce meses con María Alejandrina Cervantes.

El único lugar que los une es la muerte, pues han vivido en mundos distantes, ella no es presa digna de la convencionalidad amorosa de Santiago Nasar como María Alejandrina Cervantes –el amor profano– y Flora Miguel –el amor convencional–. De hecho, está descartado hasta el deseo por simplemente poseerla, porque sus fuentes de placer obedecen a otros intereses. Así que el anonimato del ejecutor hace más confusa la trama y provee mayores recursos argumentativos a la realidad imaginal como postura del realismo simbólico, al desencadenar una serie de conjeturas para alimentar la historia textual dentro de los estamentos de proyecto narrativo soportado en la crónica fabulada.

De esta manera, surge una especie de redención al pensarse el encubrimiento de Ángela Vicario a modo de protección a un verdadero amor, quizá, con el señalamiento hacia Santiago Nasar consideró imposible que sus hermanos arremetieran contra él por diversas consideraciones diversificadas específicamente por las diferencias sociales. Aún más, el diferimiento de la condena a Ángela Vicario cobra sentido al no utilizar las artimañas para fingirse virgen la noche de bodas, la noche del desastre y la hecatombe con la implosión de la ética frente a la institucionalidad del amor, pues éste no existe en realidad, sino que intenta convencionalizarse con el matrimonio:

> Todo lo demás lo contó sin reticencias, hasta el desastre de la noche de bodas. Contó que sus amigas la habían adiestrado para que emborrachara al esposo en la cama hasta que perdiera el sentido, que aparentara más vergüenza de la que sintiera para que él apagara la luz, que se hiciera un lavado drástico de aguas de alumbre para fingir la virginidad, y que manchara la sábana con mercurio cromo para que pudiera exhibirla al día siguiente en su patio de recién casada.

En arbitraria consecuencialidad, el mundo íntimo debe ser trasladado al colectivo para mostrar las marcas de la inocencia y honradez, hacerse certificación frente al colectivo, donde la sangre será el estigma de la honra o forma homóloga de la pureza. Entonces la primera noche de los desposados difiere de la pasión y el encuentro de los cuerpos bajo el deseo, pues pasa a un segundo y convencional

plano que elimina cualquier presunción de amor, aunque ofrece la oportunidad para mostrar la honestidad heredada de la formación familiar mediante la imposición de las enseñanzas matriarcales:

> Sólo dos cosas no tuvieron en cuenta sus coberteras: la excepcional resistencia de bebedor de Bayardo San Román, y la decencia pura que Ángela Vicario llevaba escondida dentro de la estolidez impuesta por su madre. «No hice nada de lo que me dijeron –me dijo–, porque mientras más lo pensaba más me daba cuenta de que todo aquello era una porquería que no se le podía hacer a nadie, y menos al pobre hombre que había tenido la mala suerte de casarse conmigo.» De modo que se dejó desnudar sin reservas en el dormitorio iluminado, a salvo ya de todos los miedos aprendidos que le habían malogrado la vida. «Fue muy fácil —me dijo—, porque estaba resuelta a morir».

La tradición del acto de entrega por amor es alterada por la conciencia del suicidio al no encubrir la falta cometida como una forma de sacrificarse-revelarse de todos los miedos y ataduras de la vida. Por otra parte, la dicha implícita en la unión cede paso al azar, la mala suerte de quien se ha casado con ella. Entonces no hay una consecuencialidad lógica con respecto a las manifestaciones del amor, sino a la concienciación de pertenecer a la historia textual a través de lo que realmente es. Para de esta forma trasladar la mancha de su honra a su consorte, donde la ausencia del estigma de la honra produce una muerte simbólica que origina la pena y el deambular por el escenario narrativo.

Pero a ella, específicamente, a Ángela Vicario, el no haber engañado esa noche a su marido con los artilugios de la virginidad, le concede la singular característica de víctima:

> La verdad es que hablaba de su desventura sin ningún pudor para disimular la otra desventura, la verdadera, que le abrasaba las entrañas. Nadie hubiera sospechado siquiera, hasta que ella se decidió a contármelo, que Bayardo San Román estaba en su vida para siempre desde que la llevó de regreso a su casa. Fue un golpe de gracia.

Entonces de la imprevisibilidad surge la causalidad del amor para reordenar los acontecimientos hacia el campo contrario de la muerte e irracionalizar más la muerte de Santiago Nasar y su constitución en construcción imaginal, mediante la reconversión simbólica de la falta de Ángela Vicario, al sustituir la no-virginidad por la sinceridad. Esto es, no ofrenda su virginidad como prueba de amor porque ya

no la posee, pero en su lugar ofrece su sacrificio por el engañado, quien comienza a ser reconocido en las perspectivas del amor a modo de esposo traicionado pero reivindicado por los maltratos corporales infringidos por la madre:

> «No lloraba por los golpes ni por nada de lo que había pasado —me dijo—: lloraba por él». Seguía pensando en él mientras su madre le ponía compresas de árnica en la cara, y más aún cuando oyó la gritería en la calle y las campanas de incendio en la torre, y su madre entró a decirle que ahora podía dormir, pues lo peor había pasado.

El llanto apunta hacia la purificación del espíritu en medio de la sanación del rostro por la misma agresora, quien sirve de intérprete de la algarabía y los sonidos de las campanas que anuncian la muerte de Santiago Nasar, el final desde donde nacerá la calma y la recomposición textual para los esposos Bayardo Vicario. Así la ausencia surgida del amor imprevisto, pasa a ser constante del pensamiento cada vez más atormentado de Ángela Vicario, al convertirse en realidad imaginal para hacer coincidir las dos presencias en el espacio de la fugacidad y la repitencia de la imagen en los reflejos del espejo del hotel donde su madre toma agua: "vio su propio pensamiento reflejado en los espejos repetidos de la sala. Ángela Vicario volvió la cabeza con el último aliento, y lo vio pasar a su lado sin verla".

La fugaz presencia del ahora objeto amado implica el develamiento de realidades sostenidas por un sentimiento tan profundo y diferente que revela a través del rostro de su madre, el azaroso destino que aguarda de seguir la tradición y los caminos impuestos por la supraética familiar:

> Luego miró otra vez a su madre con el corazón hecho trizas. Pura Vicario había acabado de beber, se secó los labios con la manga y le sonrió desde el mostrador con los lentes nuevos. En esa sonrisa, por primera vez desde su nacimiento, Ángela Vicario la vio tal como era: una pobre mujer, consagrada al culto de sus defectos. «Mierda», se dijo. Estaba tan trastornada, que hizo todo el viaje de regreso cantando en voz alta, y se tiró en la cama a llorar durante tres días.

Cantar implica interrumpir la cadencia luctuosa de su familia, tratar de conjurar el luto eterno que los embarga para intentar proyectarse hacia otras dimensiones enunciativas que permitan lograr los objetivos desde el amor y no coaccionados por los presupuestos sociales. Asimismo, verse proyectada en el rostro de la madre la hace reaccionar para posicionarse de su destino narrativo mediante un renacimiento

marcado por el llanto de tres días, el número clásico para indicar la resurrección o transfiguración a otros espacios de la significación.

Tres días para una resurrección a las huestes del amor, mientras el sufrimiento/asilamiento depura y acendra el sentimiento, en el cual, la tragedia origina el amor, el amor sobrevenido del dolor y deja sugerida una relación de amor/odio; mientras el llanto vindica para un nuevo nacimiento:

> Nació de nuevo. «Me volví loca por él —me dijo—, loca de remate». Le bastaba cerrar los ojos para verlo, lo oía respirar en el mar, la despertaba a media noche el fogaje de su cuerpo en la cama. A fines de esa semana, sin haber conseguido un minuto de sosiego, le escribió la primera carta. Fue una esquela convencional, en la cual le contaba que lo había visto salir del hotel, y que le habría gustado que él la hubiera visto.

Por la espera es purgada la pena, antes de alcanzar la gloria y la dicha por venir, que comienza a ser convocada a través de la forma epistolar como testimonio de amor y entrega; la otra escritura que testimonia el acontecimiento íntimo, tal cual el expediente/sumario instruido da cuenta de lo sucedido a Santiago Nasar. Con las cartas comienza a instaurarse un puente de comunicación representado por la ambigüedad y la paradoja:

> Al cabo de dos meses, cansada de esperar, le mandó otra carta en el mismo estilo sesgado de la anterior, cuyo único propósito parecía ser reprocharle su falta de cortesía. Seis meses después había escrito seis cartas sin respuestas, pero se conformó con la comprobación de que él las estaba recibiendo.

No existe evidencia de respuesta, pero si certeza del recibimiento de las cartas, para homologar la escritura con el acto de esperar, escribir como mecánica del amor y la conjura de la afrenta bajo las concepciones epistolar-confesionales. Aunque pareciera que el odio es otra forma de amar: "Dueña por primera vez de su destino, Ángela Vicario descubrió entonces que el odio y el amor son pasiones recíprocas"; escribir-amar efervece la pasión, paralelamente, permite conjurar los elementos que denotan la tragedia: "Cuántas más cartas mandaba, más encendía las brasas de su fiebre, pero más calentaba también el rencor feliz que sentía contra su madre. «Se me revolvían las tripas de sólo verla —me dijo—, pero no podía verla sin acordarme de él».[360]

Mediante la paridad oposicional del 'rencor feliz', el enunciado admite el juego compensatorio de la imagen de la afrenta con la evocación de la imagen amada, para

[360] Nuevamente la legación de la culpa, exculpa para lograr la redención y considerarse dentro del orden actancial corresponsable del destino narrativo impuesto por la historia textual.

de esta manera conciliarse bajo esa refracción de lo percibido-proyectado frente a la conducta reparatoria impulsada por el amor. Pero, además, el juego epistolar permite el ingreso a un estado de viudez transitorio a ser recompuesto por la esperanza depositada en las cartas contentivas del sufrimiento y la confesión que la llevan a ser virgen nuevamente, mediante una transcorporeidad, deja atrás la virginidad física para engarzar una virginidad simbólica a ser ofrendada al regreso del objeto amado:

> Su vida de casada devuelta seguía siendo tan simple corno la de soltera, siempre bordando a máquina con sus amigas como antes hizo tulipanes de trapo y pájaros de papel, pero cuando su madre se acostaba permanecía en el cuarto escribiendo cartas sin porvenir hasta la madrugada. Se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él, y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión.

Mediante puntuales clasificaciones, el discurso narrativo entreteje una singular madeja de especificidades sobre la nominación de 'casada devuelta', o condicionante para ratificar ese estado de viudez aludido anteriormente que guarda profundamente relación con la vida de soltera y los oficios a desarrollar bajo la instrumentalidad de las manos que recrean iconos del mundo natural con el artificio del trapo y el papel; oficio paralelo a la escritura obsesiva que la hace ingresar a la pureza representada por el amor surgido de la incausalidad, pues el proceso de seducción comienza luego de la tragedia al quebrantar la honra del esposo y la familia:

> Escribió una carta semanal durante media vida. «A veces no se me ocurría qué decir —me dijo muerta de risa—, pero me bastaba con saber que él las estaba recibiendo.» Al principio fueron esquelas de compromiso, después fueron papelitos de amante furtiva, billetes perfumados de novia fugaz, memoriales de negocios, documentos de amor, y por último fueron las cartas indignas de una esposa abandonada que se inventaba enfermedades crueles para obligarlo a volver. Una noche de buen humor se le derramó el tintero sobre la carta terminada, y en vez de romperla le agregó una posdata: «En prueba de mi amor te envío mis lágrimas».

La transición hacia el amor está signada por la ruta epistolar espaciada en diferentes modos y motivos, que comienzan con la intención de restablecer el contacto hasta representar el reclamo de la esposa abandonada que en estado sufriente clama por la presencia del amado. Pero además la configuración trágica de la situación adquiere particularidades cómicas al traducir un acontecimiento desastroso en oportunidad de bromear con la figuración de las 'lágrimas negras'; e incorporándose a nuevas

circunstancialidades enunciativas alejándose de la tragedia e ingresa a la tragicomedia y desde allí presagiar un final feliz en medio de lo insólito e imprevisible.

El ejercicio epistolar implica el espacio colindante entre la cordura y la locura para provocar el éxtasis de la enamorada, el cual la lleva a crear espacios de la representación donde ingresa la recurrencia referencial de la gramática imaginal garciamarquiana alrededor de una oficina de correo como el punto crucial para distender el suspenso representado por la ausencia de respuestas. Al mismo tiempo, al refigurar la espera a manera de procedimiento estético, potenciado con la novela *el coronel no tiene quien le escriba*. Y en el caso que nos ocupa, el establecimiento de una complicidad, del encuentro con un ayudante que coopera con el objetivo del escribiente:

> En ocasiones, cansada de llorar, se burlaba de su propia locura. Seis veces cambiaron la empleada del correo, y seis veces consiguió su complicidad. Lo único que no se le ocurrió fue renunciar. Sin embargo, él parecía insensible a su delirio: era como escribirle a nadie.

La locura histrionisa las lágrimas, o éstas a la locura, para figurar el espacio emergente de la conciliación sobrepuesta a los estados de la conciencia e inconsciencia como la actancialidad diversificada por la intención de amor y conducta reparatoria de las circunstancias adversas. De esta forma la figuración del delirio acerca la interpretación a la escritura producida desde los desdoblamientos del escribiente a partir de la acción esencialmente patémica para la reconfiguración de lo establecido-pretendido figurativamente. Así la expresión "escribirle a nadie" lleva a pensar en la constitución de un nuevo sujeto, surgido no de la realidad, sino de los estamentos epistolares, que son los escenarios a través de los cuales surge el amor imprevisible a convertirse en casualidad.

Hasta que, por primera vez en la trama discursiva, mediante el sueño, surge la característica erótica como variable articulatoria del deseo más allá de la idealidad e intenciones por resarcir la falta. Desde esta perspectiva, todos los planos trasponen su significación hacia el develamiento del cuerpo en su máxima y potencial significación actancial:

> Una madrugada de vientos, por el año décimo, la despertó la certidumbre de que él estaba desnudo en su cama. Le escribió entonces una carta febril de veinte pliegos en la que soltó sin pudor las verdades amargas que llevaba podridas en el corazón desde su noche funesta. Le habló de

> las lacras eternas que él había dejado en su cuerpo, de la sal de su lengua, de la trilla de fuego de su verga africana. Se la entregó a la empleada del correo, que iba los viernes en la tarde a bordar con ella para llevarse las cartas, y se quedó convencida de que aquel desahogo terminal sería el último de su agonía. Pero no hubo respuesta. A partir de entonces ya no era consciente de lo que escribía, ni a quién le escribía a ciencia cierta, pero siguió escribiendo sin cuartel durante diecisiete años.

La espera se hace física y epistolar, donde escribir significa sobrevivir hasta que la desnudez del cuerpo deseado, imprevisiblemente deseado, comienza a materializarse en el cuerpo deseante para entronizar la indiferencia y convencionalidad inicial con el encarnamiento del amor pasional; develación que permite conectar el regreso del amado al reencuentro más allá de las figuraciones contradictorias a formar parte del espectáculo público que ahora cede su campo de la significación a los espacios íntimos, íntimamente domésticos:

> Un medio día de agosto, mientras bordaba con sus amigas, sintió que alguien llegaba a la puerta. No tuvo que mirar para saber quién era. «Estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, y ya necesitaba espejuelos para ver de cerca —me dijo—. ¡Pero era él, carajo, era él!» Se asustó, porque sabía que él la estaba viendo tan disminuida como ella lo estaba viendo a él, y no creía que tuviera dentro tanto amor como ella para soportarlo. Tenía la camisa empapada de sudor, como lo había visto la primera vez en la feria, y llevaba la misma correa y las mismas alforjas de cuero descosido con adornos de plata. Bayardo San Román dio un paso adelante, sin ocuparse de las otras bordadoras atónitas, y puso las alforjas en la máquina de coser.
>
> —Bueno —dijo—, aquí estoy.

El presentir logra materializarse con la llegada del migrante desde el anonimato, trasvasado por dos realidades, la iniciática a desdibujarse con los cambios fisonómicos, y la simbólica a mantenerse a través de la correa y las alforjas, alegorías de la sujeción al pasado que junta ante las circunstancias y cambios por el devenir del tiempo, pues todo pareciera volver al origen, renovarse a través del sentimiento y los rescoldos físicos e identitarios que quedan del pasado atormentado y tormentoso, pero imprevisiblemente atados por el sentimiento expresado en las cartas, las cartas sin abrir, solo representando el testimonio y persistencia del amor obsesionado, quien también ha surgido de la imprevisibilidad; la imprevisibilidad devenida para normatizar el descalabro textual y llevar a buen término el triunfo del amor: "Llevaba la maleta de la ropa para quedarse, y otra maleta igual con casi dos mil cartas que ella le había

escrito. Estaban ordenadas por sus fechas, en paquetes cosidos con cintas de colores[361], y todas sin abrir".

Siguiendo pautas de la obra caballeresca, el migrante que regresa, aún conserva los símbolos de la nobleza constituyente de la heroicidad deslumbrante de otrora para significar la presencia no por lo aparente, sino por la iconicidad vinculante del tiempo a reconvertir en presente narrativo mediante las instancias de realización suspendidas por el hecho trágico representado tanto por el engaño de Ángela Vicario, como por la muerte de Santiago Nasar. Situando el reencuentro y reconciliación de los enamorados antes de cerrar la novela con la descripción de la muerte de Nasar, a modo de paréntesis conciliador de toda la cadencia simbólica del texto.

Por lo que lo único previsible y sujeto a una causalidad determinante es la muerte de Santiago Nasar a manera de *crónica anunciada*, pues el amor continúa siendo una imprevisibilidad normatizadora en medio de los estigmas de la fatalidad que hace latente la incertidumbre actancial al no lograr ubicarse dentro de la trama textual, quien resulta incómoda con respecto a la ubicación espacio-temporal dentro de la trama textual; presumiéndose el constante extravío de los personajes dentro de ella:

> Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad.

Mediante atribución textual, la previsibilidad materializada con la muerte de Santiago Nasar pasa a ser la discontinuidad cotidiana que acecha a quienes sobreviven al evento trágico extraviados dentro de su propia incertidumbre, conscientes de su destino narrativo signado por atribuciones actanciales que en momentos no

[361] Las cartas son asumidas a manera de testigos silentes que en su resguardo conservan todas las confesiones transidas de amor. Además de estar cosidas, lo que representa el encuentro entre el oficio diario de la costura y el pensamiento dedicado al amor ausente, hasta ese momento considerado imposible. Asimismo, tienen cintas de colores que le dan un aspecto policromo de una alegría festiva encarnada por los principios elementales del amor. Aún más, son parte sustancial de quien regresa, al venir en una maleta adicional a la otra donde viene la 'ropa para quedarse'; entonces las cartas forman parte del equipaje donde viene la otra vestimenta o revestimiento a través del amor confesado en esencia, pero aun resguardado por la escritura de las cartas sin abrir.

son percibidas en natural correspondencia con lo acontecido, pues las causalidades apuntan hacia el absurdo como mecanismo de estructuración temática. Lo que lleva a considerar la consciencia actancial que otorga a los personajes características bien detalladas dentro del realismo simbólico garciamarquiano, al convocarlos a modo de principios de la reflexión estética para argumentar desde la incertidumbre.

Aún más, implícitamente es la búsqueda del autor de esa ubicación en la fatalidad discursiva, o al menos, convenir en el porqué de los planos enunciativos estructurados de esa forma, desde donde, las lógicas de sentido contravienen los principios elementales de la causalidad racional, al ser suplantados por la incausalidad creadora de espacios referenciados a través del absurdo, ese absurdo que apunta constantemente a lo ilógico como base estructurante de la historia textual sobrevenida a través de la tragedia para resignificar el amor constituido alrededor de la imprevisibilidad.

De esta forma, mientras Ángela Vicario y Bayardo San Román se reencuentran, los demás personajes intentan ordenar la imprevisibilidad al razonar sobre la fatalidad como destino narrativo vaticinado en la escritura de una *crónica anunciada*, en la cual, esas dos variables se hacen cotidianas para convivir con los personajes extraviados dentro del laberinto textual, que pasa a ser una casualidad imaginal tan natural para el lector estigmatizado por esa transversalización referencial, al tener que convenir sobre esa lógica textual al procurar convalidar lo planteado por el proyecto narrativo de la novela. Circunstancia que colma la novela de evidencias propias del realismo simbólico, al proponer alternativas de significación soportadas por una realidad diversificada por las estructuras imaginales que guardan completa autonomía frente al hecho acontecido.

Por todo esto la carencia de explicaciones, o las complejas contradicciones encontradas al tratar de desenredar esa madeja textual, implica el surgimiento de múltiples posibilidades argumentales para tratar de explicar lo planteado. Aunque al final no se trata de encontrar explicaciones sino de lograr reordenar la dispersión isotópica que crea convulsas redes de significación soportadas por la conciencia de la fatalidad de los personajes, quienes buscan argumentaciones colaterales para expiar la latente culpa sobre el no-impedimento de la muerte de Santiago Nasar, o isotopía recurrente para desencadenar nuevas rutas u horizontes en la atormentada vida de los personajes:

> Muchos se quedaron sin saberlo. Cristo Bedoya, que llegó a ser un cirujano notable, no pudo explicarse nunca por qué cedió al impulso de esperar dos horas donde sus abuelos hasta que llegara el obispo, en vez de irse a

> descansar en la casa de sus padres, que lo estuvieron esperando hasta el amanecer para alertarlo. Pero la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama.

La muerte anunciada implosiona alrededor de los personajes para inquirir profundos procesos de abatimiento frente a las circunstancias que hacen desencadenar otras acciones que trastocan la normalidad concurrente cuando aún vivía Santiago Nasar, derivan acciones contrarias al inicial comportamiento de los personajes. Donde las consecuencias del duelo y la necesidad de expurgar las culpas a partir de diversas conjeturas, convierten al resto del pueblo en penitentes en busca de la redención que no alcanzan por la imposibilidad de reconocerse culpables de la muerte de Santiago Nasar y, mientras no asuman esa perspectiva, no lograrán ser redimidos y absueltos por la historia textual, pues los mecanismos de redención no aparecen por ningún lado.

Por el contrario, esa mortificación determinada por la incertidumbre y no-reconocimiento como cómplices de la muerte de Santiago Nasar, implica la persistencia del peso de la culpa no-asumida como forma de expiar la culpabilidad, lo que exige transitar por mecanismos de purificación y conversión, tal y como ocurre con Ángela Vicario, quien primero sale de los escenarios del agravio para recluirse en otro alternativo para predicar silenciosa y epistolarmente el peso del engaño, no por la muerte de Santiago Nasar, sino buscando en profundo combate personal la redención que logra con el regreso de Bayardo San Román, y con él, la reedificación actancial.

De allí que sea profundamente significativa la mención a la frase atribuida a la madre del cronista-narrador: *La honra es el amor*, para significar a éste dentro de los planos de la redención y ser ilustrado a través de la metamorfosis actancial experimentada por los personajes. Reitera el amor como principio restaurador del estado ideal a ser vivido por Ángela Vicario, al redimir mediante el sufrimiento la afrenta o pecado cometido ante el esposo de la convencionalidad textual, pero luego asumido a manera de objeto amado vinculante de todas y cada una de las posibilidades de redimirse, tal cual ocurre en la novela.

Mientras que los demás personajes son arrebatados por los torbellinos de la culpa no- reconocida que los lleva a transitar caminos conducentes a la desviación de

su origen textual, a convertirse en seres constituyentes de los laberintos actanciales que complejizan la trama de la novela, y bajo esta referencia detallar los destinos de los involucrados en esa culpabilidad no-admitida:

> Hortensia Baute, cuya única participación fue haber visto ensangrentados dos cuchillos que todavía no lo estaban, se sintió tan afectada por la alucinación que cayó en una crisis de penitencia, y un día no pudo soportarla más y se echó desnuda a las calles.

Locura e indigencia hacen convertirse a la penitente en anormalidad cuestionadora devenida en testimonio frente a los ojos colectivos para por siempre señalar la culpa individualizada por el cuerpo desnudo, del mismo modo, representación de la no admisión de la falta cometida, para de alguna manera, profundamente indirecta, potenciar la figura de Santiago Nasar con respecto a su inocencia en el hecho atribuido, pero difícilmente concienciado por los demás personajes.

Aún más, la culpa diferida por la penitencia horada indistintamente los mundos íntimos, públicos o privados para hacerlos contestes bajo una sola voz de la imposibilidad de redención, pues no han actuado bajo la *honra del amor*, y ello trae como consecuencia el deambular por los espacios enunciativos para hundirse en su propia tragedia; así "Flora Miguel, la novia de Santiago Nasar, se fugó por despecho con un teniente de fronteras que la prostituyó entre los caucheros de Vichada", para significar a través de la metamorfosis del objeto amado por Nasar, la 'caída' del amor sublime e institucionalizado bajo las promesas de matrimonio, a los territorios del cuerpo prostituido por los avatares del desamor, la otra cara de la moneda del amor como honra o eticidad que redime.

Además esta conversión del objeto amado en cuerpo prostituido, representa una nueva afrenta a la memoria de Santiago Nasar, que pareciera destazarse como cuerpo- acechante de quienes han quedado en el pueblo o se han ido intentando conjurar la incertidumbre transfigurada por el pecado no declarado, aunque siempre manifiesto alrededor de quienes pudieron evitar la tragedia, pero por destino narrativo, están impedidos de hacerlo, sin embargo para profundizar la autonomía actancial, reflexionan con base en la posibilidad no materializada. Por lo que la dilación de la presunta culpa pasa a ser una forma de catalizar las expectativas textuales que siempre quedarán suspendidas entre lo que fue o lo que pudo ser.

Sobre esta reflexión, todos quienes tienen alguna relación con Santiago Nasar son perseguidos' por el estigma de su vida y muerte, –la comadrona, el marido de

Clotilde Armenta–, hasta su misma madre busca redimir la culpa latente a través de la legación de la falta:

> Plácida Linero había cerrado esa puerta en el último instante, pero se liberó a tiempo de la culpa. «La cerré porque Divina Flor me juró que había visto entrar a mi hijo —me contó—, y no era cierto». Por el contrario, nunca se perdonó el haber confundido el augurio magnífico de los árboles con el infausto de los pájaros, y sucumbió a la perniciosa costumbre de su tiempo de masticar semillas de cardamina.

Para el recrudecimiento del remordimiento vedado, la sombra de la culpa no solo está en haber cerrado la puerta e impedir la entrada de su hijo, sino por confundir los indicios premonitorios sobre su muerte y no advertirla bajo las posibilidades adivinatorias. De esta manera la hiperficcionalización cede su paso al postergado destino narrativo para sellar la imposibilidad de apelación a lo ya previsto por el sentido oracular del título de la novela.

Estos sentires y padecimientos reiteran los preceptos de culpabilidad que al final de cuentas, comienza a pesar determinantemente sobre la transtextualizacion actancial, pues semeja las heridas que quedan en el colectivo, quien pasa a convertirse en una especie de metáfora de la culpabilidad frente a los hechos sometidos a la reflexión, una vez materializado el acontecimiento. Una masa informe clama ser visibilizada a través de su inclusión dentro del sumario del crimen, y de esta manera ingresar a la historia textual para quedar representados individualmente dentro de ella:

> Doce días después del crimen, el instructor del sumario se encontró con un pueblo en carne viva. En la sórdida oficina de tablas del Palacio Municipal, bebiendo café de olla con ron de caña contra los espejismos del calor, tuvo que pedir tropas de refuerzo para encauzar a la muchedumbre que se precipitaba a declarar sin ser llamada, ansiosa de exhibir su propia importancia en el drama.

Las fallidas declaraciones, además de representar un testimonio, por demás especular, intentan reacomodar el acontecimiento a través de la refiguración personalizada que posibilitaría el privilegio actancial de ingresar a los espacios de la representación-narración y dejar de ser actante anónimo frente a la oportunidad brindada por la presencia del instructor del sumario, quien pasa a convertirse en el legitimador jurídico de la trama textual que, en controvertida acción imaginal, es un

anónimo reconocido simplemente por los símbolos de la ley, cosificado a través del traje y el anillo acreditante de su condición de jurista:

> Acababa de graduarse, y llevaba todavía el vestido de paño negro de la Escuela de Leyes, y el anillo de oro con el emblema de su promoción, y las ínfulas y el lirismo del primíparo feliz. Pero nunca supe su nombre. Todo lo que sabemos de su carácter es aprendido en el sumario, que numerosas personas me ayudaron a buscar veinte años después del crimen en el Palacio de justicia de Riohacha. No existía clasificación alguna en los archivos, y más de un siglo de expedientes estaban amontonados en el suelo del decrépito edificio colonial que fuera por dos días el cuartel general de Francis Drake.

Sencillamente, la personalidad del anónimo instructor del sumario es intuida a partir de la lectura de éste, mediante la metatextualidad del manuscrito disperso sobre el piso de la historia que enmarca a partir de la conjunción de los tiempos pasados y los presentes narrativos. Desde donde podemos intuir la personificación de la imagen jurídica y no la del personaje, pues su prerrogativa actancial está subyugada fuera de la concepción patémica, tal cual están fundamentados los personajes axiales de la trama discursiva, quienes sostienen su acción imaginal sobre una base profundamente patémica.

Aún más, personajes y evidencias 'reales' del acontecimiento parecen diluirse como memoria histórica para desvencijarse con el agua que inunda los espacios físico-geográficos y potenciar la asunción de lo imaginal a través de la disgregación del material testimonial:

> La planta baja se inundaba con el mar de leva, y los volúmenes descosidos flotaban en las oficinas desiertas. Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos aquel estanque de causas perdidas, y sólo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda unos pliegos salteados de los más de 500 que debió de tener el sumario.

La idea del naufragio asume la polarización de la trama discursiva para diversificar la idea de bordes que contienen las claves para comprender la causalidad del acontecimiento afianzado por las construcciones imaginales sostenidas por la imposibilidad de ordenar los folios dispersos y, al alterarse la numeración, permite la readecuación de lo sucedido a través de las impresiones actanciales, posibilita el libre juego de los procesos de subjetivación- patemización como principales estructurantes de la trama textual y agentes legitimadores del acontecimiento imaginal.

El flotar los manuscritos sobre aguas quietas asume la impresión de la detención del tiempo histórico bajo la fragmentación de los espacios imaginales que escinde

toda lógica ordenadora de los acontecimientos sujetos a una cronología temporal, los coloca dentro de la atemporalidad creadora o elemento basal de las configuraciones imaginales que representan la libertad creadora en su máxima expresión para sobreponer planos enunciativos y actanciales bajo los perfiles del anonimato nominal. Así el nombre del juez no es revelado, solo queda caracterizado como la conjunción del jurista y su gusto por la literatura, para causar un giro estilístico de la forma de asentar los testimonios en el expediente judicial sobre la muerte de Santiago Nasar:

> El nombre del juez no apareció en ninguno, pero es evidente que era un hombre abrasado por la fiebre de la literatura. Sin duda había leído a los clásicos españoles, y algunos latinos, y conocía muy bien a Nietzsche, que era el autor de moda entre los magistrados de su tiempo. Las notas marginales, y no sólo por el color de la tinta, parecían escritas con sangre. Estaba tan perplejo con el enigma que le había tocado en suerte, que muchas veces incurrió en distracciones líricas contrarias al rigor de su ciencia. Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada.

Sobre el sustrato histórico-real queda superpuesta la validación de la literatura como construcción imaginal para refrendarse dentro del discurso jurídico, al apropiarse de las lógicas argumentales y crear universos simbólicos autonómicos, productores de transversalizaciones referenciales que introducen todas las alternativas para refrendar el acontecimiento desde lo imaginal y las refundaciones de la incertidumbre realista-simbólica:

> Sin embargo, lo que más le había alarmado al final de su diligencia excesiva fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio. Las amigas de Ángela Vicario que habían sido sus cómplices en el engaño siguieron contando durante mucho tiempo que ella las había hecho partícipes de su secreto desde antes de la boda, pero no les había revelado ningún nombre. En el sumario declararon: «Nos dijo el milagro, pero no el santo». Ángela Vicario, por su parte, se mantuvo en su sitio. Cuando el juez instructor le preguntó con su estilo lateral si sabía quién era el difunto Santiago Nasar, ella le contestó impasible:
>
> -Fue mi autor.

La forma incriminatoria a Santiago Nasar es profundamente contradictoria, lo que hace suponer su inocencia, pues en ningún momento –en el juicio al menos–

existe la contundencia para señalarlo como culpable, pues su nombre es mencionado solo una vez cuando Ángela Vicario confiesa ante su familia, luego pasa a ser un enigma innominado, pues el autor del hecho nunca es reafirmado nominalmente y la materialización del hecho no relaciona a Santiago Nasar con el mismo.

Remitirse al sumario es encontrar la validación de lo narrado-acontecido dentro de los parámetros imaginales que legitiman la historia textual a través de la incertidumbre contenida en la atemporalidad del sumario y su no-concreción a manera de recipiendario cierto de los hechos que conduzca al esclarecimiento de los mismos; sino, más bien, la ratificación de lo imaginal:

> Así consta en el sumario, pero sin ninguna otra precisión de modo ni de lugar. Durante el juicio, que sólo duró tres días, el representante de la parte civil puso su mayor empeño en la debilidad de ese cargo. Era tal la perplejidad del juez instructor ante la falta de pruebas contra Santiago Nasar, que su buena labor parece por momentos desvirtuada por la desilusión. En el folio 416, de su puño y letra y con la tinta roja del boticario, escribió una nota marginal: *Dadme un prejuicio y moveré el mundo.* Debajo de esa paráfrasis de desaliento, con un trazo feliz de la misma tinta de sangre, dibujó un corazón atravesado por una flecha. Para él, como para los amigos más cercanos de Santiago Nasar, el propio comportamiento de éste en las últimas horas fue una prueba terminante de su inocencia.

Hacer constar sin precisión corrobora la ambigüedad de la acción imaginal con respecto al sumario desvinculado de la 'objetividad' al responder a la debilidad del poder que, trasciende hacia la desilusión judicial, la cual corrobora la inocencia de Santiago Nasar frente al hecho imputado. Además, la escritura del sumario[362] abre la posibilidad para hacer insertos legitimadores de la historia narrada dentro de los espacios jurídico-legales como los grandes refrendadores de la dinámica textual, al seguir la expresión patémico-subjetiva relegada a los márgenes de la objetividad lacerante.

Pero además de ello, parafraseando la frase del científico Arquímedes de Siracusa: *dadme un punto de apoyo y moveré el mundo*, el escribiente del sumario coloca como nota marginal: *Dadme un prejuicio y moveré el mundo*, para hacer continente la frase

[362] Singularizada por el color rojo en oposición al negro riguroso de la formalidad judicial; color rojo esencial de la vida y la pasión; el derramamiento de sangre y el odio. Pero que aquí es necesario puntualizar con el sentido otorgado por Udo Becker, Enciclopedia *de los símbolos*, España, Robín Book, 2003, p. 275, cuando afirma: "El poder judicial también ha gustado de revestirse de rojo; así por ejemplo en la Edad Media, cuando los verdugos llevaban túnica roja para indicar que eran señores de la vida y la muerte (y sigue siendo, en muchos países, el color de la toga de los jueces, sobre todo los de los más altos tribunales)". Específicamente en este análisis refleja la impotencia del escribiente con respecto a los acontecimientos y las inculpaciones a un inocente.

inicial de la novela que demarca de manera anticipada la conformación argumental de la misma, acarreando la figuración de un juicio anticipado que determina toda la red de significación de la historia narrada a modo de etiqueta conducente al desenlace fatal, de quien nadie puede zafarse o desligarse a pesar de lo objetivamente infundado, pero imaginalmente concreto.

Así mismo, la aparición del número tres como marca temporal para duración del juicio representa el tránsito de Jesús de Nazaret de la muerte a la resurrección, luego de descender a los infiernos y ascender a los cielos que, referido a la figura de Santiago Nasar, potencia la significación vinculada a la concreción de éste como mártir frente a los acontecimientos, aún más, su vinculación con la sangre derramada, que en estas circunstancias no redime de los pecados, sino es mancha que acusa colectivamente los silencios y olvidos. Además, pasa a ser tinta para dejar huella indeleble a pesar que los manuscritos floten dispersos e incompletos en las aguas estancadas de los espacios marginados de la memoria colectiva, donde reside la inocencia de Santiago Nasar.

Mediante interesante paradoja imaginal, Santiago Nasar es inocente, por lo que la culpa queda flotando como estigma sobre el pueblo; estigma que solo puede lavar la honra del amor tal cual ocurre con Ángela Vicario, quizá la única que sobrevive a la hecatombe, pues dentro del prejuicio que mueve la historia textual, Santiago Nasar no es recordado por amor, sino a través del remordimiento y la culpabilidad colectiva. Irremediablemente, quien podía rememorarlo con amor se ha anonimizado en las fronteras de la prostitución; lugares donde las máscaras encubren los cuerpos empobrecidos de pasión.

Pero además del testimonio inscrito en el sumario, Santiago Nasar es inocente de todo lo que se le imputa y, él tiene conciencia de ello, está consciente de su destino actancial marcado por la imposibilidad de salirse del *prejuicio narrativo*:

> La mañana de su muerte, en efecto, Santiago Nasar no había tenido un instante de duda, a pesar de que sabía muy bien cuál hubiera sido el precio de la injuria que le imputaban. Conocía la índole mojigata de su mundo, y debía saber que la naturaleza simple de los gemelos no era capaz de resistir al escarnio.

La imprevisibilidad asume la conducción del eje accional para revelarnos que el personaje está consciente de su destino narrativo; aspecto que dentro de la gramática

imaginal garciamarquiana, representa una codificación recurrente para fortalecer las construcciones imaginales. Especificada en esta novela por la inocencia y legación de la culpa al pueblo, quien simbólicamente pasa a ser objeto del escarnio narrativo, pues Santiago Nasar conoce detalladamente los detalles conformantes de lo acontecido, como si ya hubiesen sido escritos, y el fuera su principal lector:

> Nadie conocía muy bien a Bayardo San Román, pero Santiago Nasar lo conocía bastante para saber que debajo de sus ínfulas mundanas estaba tan subordinado como cualquier otro a sus prejuicios de origen. De manera que su despreocupación consciente hubiera sido suicida. Además, cuando supo por fin en el último instante que los hermanos Vicario lo estaban esperando para matarlo, su reacción no fue de pánico, como tanto se ha dicho, sino que fue más bien el desconcierto de la inocencia.

La imprevisibilidad redunda para revelarnos a través del realismo simbólico las posibilidades para indagar sobre las relaciones de significación textual en función del eje actancial, donde reside la revelación de la conciencia del personaje sobre su propia muerte, además darnos la posibilidad de articular recorridos argumentativos mediante la retrospección y prospección enunciativas. Quienes abren caminos articulatorios para la conversión del yo en el nosotros narrativo, que aquí, desplaza las consideraciones sostenidas sobre la ignorancia de Santiago Nasar sobre su muerte para abrir nuevas posibilidades de análisis soportadas por la retrospección enunciativa u oportunidades para indagar junto al personaje las configuraciones del hecho acontecido. Hasta este momento, todo concurría sobre la prospección enunciativa y los indicios de su supuesta ignorancia sobre su muerte.

Al volver a la cita anterior encontramos el cierre de la misma con una frase fundamental para ilustrar lo comentado: "su reacción no fue de pánico, como tanto se ha dicho, sino que fue más bien el desconcierto de la inocencia", la muerte no desconcierta sino el morir inocente, para invertir la causalidad narrativa al incurrir en la conciencia del personaje sobre su destino narrativo, para de esta manera trasgredir la linealidad de la acción mediante la *imprevisibilidad actancial* que impone el sello imaginal para articular transversalizaciones referenciales reveladoras de la significación subyacente.

Asimismo, la inocencia desconcierta, como desconcierta la conciencia actancial surgida del personaje garante de los núcleos temáticos de la significación, alrededor del cual giran todas las posibilidades de significación, ahora controvertidas por el

surgimiento de indicios asociados a la premonición narrativa y el convencimiento del personaje sobre su muerte a pesar de la inocencia frente al hecho imputado. Para que el realismo simbólico conceda al *desconcierto de la inocencia* la fuerza impulsora de renovadas lógicas de sentido que, como capas de una misma superficie, se sobreponen asimétricamente para crear laberintos recurrentes a través de los cuales la no-conciencia de la muerte o, la no remisión a la realidad implican la inmersión dentro del realismo simbólico, que podemos verlo materializado con la siguiente expresión:

> Mi impresión personal es que murió sin entender su muerte. Después de que le prometió a mi hermana Margot que iría a desayunar a nuestra casa, Cristo Bedoya se lo llevó del brazo por el muelle, y ambos parecían tan desprevenidos que suscitaron ilusiones falsas. «Iban tan contentos —me dijo Meme Loaiza— que le di gracias a Dios, porque pensé que el asunto se había arreglado».

Con un muy buen artilugio estético, el cronista narrador insiste en atribuir consideraciones sobre la conciencia del personaje sobre su propia muerte, todo ello bajo las intenciones de crear un antagonismo complementario entre la retrospección y prospección enunciativas para contraponer la visión colectiva con una especie de monólogo revelador muy puntual que surge cuando queda revelada la conciencia del personaje sobre su destino narrativo. Por supuesto que entendió su muerte, la comprendió a manera de mecanismo para ratificarse como el gran proyecto imaginal de la novela, lo que lleva a pensar en la supremacía del eje actancial sobre los ámbitos de la acción y las contextualidades, mediante la siempre determinante autonomía actancial.

De esta manera, la despreocupación de la víctima y la entronización de la inocencia conducen hacia la consumación del destino narrativo y su materialización en realismo simbólico:

> No todos querían tanto a Santiago Nasar, por supuesto. Polo Carrillo, el dueño de la planta eléctrica, pensaba que su serenidad no era inocencia sino cinismo.
>
> «Creía que su plata lo hacía intocable», me dijo. Fausta López, su mujer, comentó: «Como todos los turcos». Indalecio Pardo acababa de pasar por la tienda de Clotilde Armenta, y los gemelos le habían dicho que tan pronto como se fuera el obispo matarían a Santiago Nasar. Pensó, como tantos

> otros, que eran fantasías de amanecidos, pero Clotilde Armenta le hizo ver que era cierto, y le pidió que alcanzara a Santiago Nasar para prevenirlo.
>
> —Ni te molestes —le dijo Pedro Vicario—: de todos modos es como si ya estuviera muerto.

Dentro de la geografía imaginal existen *burbujas locativas* que circunscriben a ciertos personajes a espacios específicos, o de aislamiento con respecto a los otros personajes y los espacios. Así como existen dos realidades coadyuvantes en un mismo presente narrativo: la boda y la muerte de Santiago Nasar son las posicionalidades enunciativas que permiten cohabitar dentro de espacios no tan comunes:

> La gente se dispersaba hacia la plaza en el mismo sentido que ellos. Era una multitud apretada, pero Escolástica Cisneros creyó observar que los dos amigos caminaban en el centro sin dificultad, dentro de un círculo vacío, porque la gente sabía que Santiago Nasar iba a morir, y no se atrevían a tocarlo. También Cristo Bedoya recordaba una actitud distinta hacia ellos. «Nos miraban como si lleváramos la cara pintada», me dijo.
>
> Más aún: Sara Noriega abrió su tienda de zapatos en el momento en que ellos pasaban, y se espantó con la palidez de Santiago Nasar. Pero él la tranquilizó.
>
> —¡Imagínese, niña Sara —le dijo sin detenerse—, con este guayabo!

Esas dos realidades quedan evidenciadas por las circunstancialidades enunciativas signadas por la aparición de espacios plenamente diferenciados, como el círculo de tiza del coronel Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*, o el marcaje de sus hijos con la cruz de ceniza cuando van a morir; vínculos diferenciadores con los demás para el cumplimiento del destino narrativo mediante realidades paralelas que consustancian la *nomenclatura imaginal* para transversalizar las realidades circundantes con la estructura narrativa, bajo el aplazamiento de prevenir a Santiago Nasar sobre su muerte , se adjuntan todas las razones para el remordimiento colectivo y solapamiento de la culpa evidenciado por las diferentes transposiciones referenciales que derrumban todas las posibilidades de advertencia.

Pero los *prejuicios* estructurantes del eje accional de la novela no permiten la concreción de estas posibilidades de advertencia que finalizan con la simbólica despedida de Santiago Nasar de esa otra realidad que lo ata a su origen, mundo primordial, amigos y sucesibilidades referenciales desde donde está articulada la

nomenclatura imaginal, hasta la forma tan poética de despedirse, en la más muda expresión corporal:

> Santiago Nasar no le contestó, sino que se dirigió en árabe a Yamil Shaium y éste le replicó también en árabe, torciéndose de risa. «Era un juego de palabras con que nos divertíamos siempre», me dijo Yamil Shaium. Sin detenerse, Santiago Nasar les hizo a ambos su señal de adiós con la mano y dobló la esquina de la plaza. Fue la última vez que lo vieron.

Es determinante para el decurso de la novela esta recursividad entre las dos realidades o planos de la geografía imaginal para hacer fluir el destino narrativo que, ya en sus últimas dilataciones referenciales, avanza hacia su concreción, haciéndose más marcada y evidente la separación entre las realidades habitadas por los personajes y la bifurcación de los senderos actanciales:

> Cristo Bedoya tuvo tiempo apenas de escuchar la información de Yamil Shaium cuando salió corriendo de la tienda para alcanzar a Santiago Nasar. Lo había visto doblar la esquina, pero no lo encontró entre los grupos que empezaban a dispersarse en la plaza. Varias personas a quienes les preguntó por él le dieron la misma respuesta:
>
> —Acabo de verlo contigo.

Tratar de entrar a los espacios habitados por Santiago Nasar en ese momento es sinónimo de ingresar a un laberinto que agota el tiempo y los espacios para la advertencia; así Cristo Bedoya se extravía en ese laberinto que se ha convertido la casa de Santiago Nasar donde la premura no permite reparar en los detalles de la nota del piso advirtiendo la muerte del personaje, o la obsesiva indiferencia de Victoria Guzmán[363] ante lo que le pueda ocurrir 'al blanco'. De esta forma el culmen de las incertidumbres comienza a solaparse dentro de la historia textual para hacerse certeza determinante y determinada.

Así la búsqueda dentro del escenario cotidiano refirma las rutas del extravío del personaje a ser agraviado y, c u m p l i r indefectiblemente con el destino narrativo,

[363] A esta altura del análisis, Victoria Guzmán parece encarnar una especie de sacerdotisa, alquimista que cuece los indicios de la consumación del destino narrativo de Santiago Nasar, todo ello si recordamos la escena inicial del destazamiento de los conejos a manera premonitoria, y que ya están en tránsito a convertirse en su destino final. Los conejos ya están destazados y cocidos, el corazón de Cristo Bedoya "saliendo por la boca"; todos ellos indicios de la consumación del destino narrativo, bajo la incredulidad que reafirman el inminente desenlace tantas veces anunciado.

la transfiguración de los espacios y los personajes hacia otras dimensiones imaginales que pasan a regentar el decurso narrativo:

> La puerta del dormitorio estaba cerrada por dentro, porque Santiago Nasar había salido a través del dormitorio de su madre. Cristo Bedoya no sólo conocía la casa tan bien como la suya, sino que tenía tanta confianza con la familia que empujó la puerta del dormitorio de Plácida Linero para pasar desde allí al dormitorio contiguo. Un haz de sol polvoriento entraba por la claraboya, y la hermosa mujer dormida en la hamaca, de costado, con la mano de novia en la mejilla, tenía un aspecto irreal. «Fue como una aparición», me dijo Cristo Bedoya. La contempló un instante, fascinado por su belleza, y luego atravesó el dormitorio en silencio, pasó de largo frente al baño, y entró en el dormitorio de Santiago Nasar.

Los halos místicos asaltan la escena narrativa para la conversión de los espacios y el hallazgo de evidencias que soportan la indefección del personaje frente al peligro de muerte, pues la indumentaria –coraza– que puede protegerlo yace en los espacios íntimos esperando el cuerpo a ser revestido de la fuerza y la fortaleza del hombre de brega:

> La cama seguía intacta, y en el sillón estaba el sombrero de jinete, y en el suelo estaban las botas junto a las espuelas. En la mesa de noche el reloj de pulsera de Santiago Nasar marcaba las 6.58. «De pronto pensé que había vuelto a salir armado», me dijo Cristo Bedoya. Pero encontró la magnum en la gaveta de la mesa de noche. «Nunca había disparado un arma —me dijo Cristo Bedoya—, pero resolví coger el revólver para llevárselo a Santiago Nasar.» Se lo ajustó en el cinturón, por dentro de la camisa, y sólo después del crimen se dio cuenta de que estaba descargado. Plácida Linero apareció en la puerta con el pocillo de café en el momento en que él cerraba la gaveta.

La indumentaria de laborar en el campo[364], la indumentaria que lo ubicaría en los espacios de la protección yace encerrada dentro de la habitación, el espacio donde comienza todo con un recurrente sueño, que pasa a convertirse en uno de los más fortalecidos soportes del realismo simbólico con la transfiguración de los acontecimientos y los personajes que ingresan a otro escenario donde los hálitos

[364] De cierto modo es un tributo a la conciencia telúrica como base figurativa de todo acontecer imaginal, pues, aunque no puntualizado específicamente, la conciencia telúrica siempre está presente en esta novela como los espacios inconmensurables que bordean la trama discursiva a modo de lugares de tránsito entre la ciudad y los bordes enunciativos.

místicos dan paso a la representación actancial cotidiana, frágil, sujeta a los acechos y peligros traspuestos al presente narrativo:

> —¡Santo Dios —exclamó ella—, qué susto me has dado!
> Cristo Bedoya también se asustó. La vio a plena luz, con una bata de alondras doradas y el cabello revuelto, y el encanto se había desvanecido. Explicó un poco confuso que había entrado a buscar a Santiago Nasar.
> —Se fue a recibir al obispo —dijo Plácida Linero—.
> —Pasó de largo —dijo él—.
> —Lo suponía dijo ella—. Es el hijo de la peor madre.

El desencantamiento de los personajes al entrar a los espacios de la vigilia los hace profundamente cotidianos, irremediablemente cotidianos para asumir los prejuicios de la trama discursiva e irremisiblemente cumplir con su rol actancial en medio de las distracciones referenciales o catálisis para tensar el nudo narrativo o nudo cardinal del relato, y nuevamente surge la figura malagradecida del obispo como irruptor de la decepción colectiva y coadyuvante indirecto de la muerte de Santiago Nasar.

Pero además, los cuerpos adquieren dimensiones duales en medio de la escenografía narrativa para ir adaptándose a la acción textual, asumir la corporeidad enunciante como vehículo de expresión estética; de esa forma Plácida Linero duda de las intenciones de Cristo Bedoya en la habitación de Santiago Nasar al asociar la incomodidad corporal con la intención de robar, pues siempre tiene esa presunción, aunque nunca llega a concretar la adivinación sobre la muerte de su hijo.

A medida que avanza la trama discursiva hacia su consumación, la evidencia del paralelismo simbólico de los espacios del presente narrativo adquiere mayor fuerza y marca la firme evidencia de convenir la determinación de un espacio sobre el otro, del imaginal sobre el cotidiano para crear la metaficcionalización sostenedora de la trama discursiva y los balances simbólicos. De allí que, los verdaderos nombres e identidades queden reveladas, Cristo Bedoya es Cristóbal, cuyo significado está asociado a 'quien lleva consigo a Cristo', pero también en la novela tiene la posibilidad más cierta de evitar la muerte de Santiago, pero las barreras entre las realidades se lo impiden:

> Cristo Bedoya le habría hecho el favor de impedírselo. «Si yo hubiera sabido disparar un revólver, Santiago Nasar estaría vivo», me dijo. Pero la sola idea lo impresionó, después de todo lo que había oído decir sobre la potencia devastadora de una bala blindada.

Los artilugios de las armas y sus poderes de devastación están de lado de Santiago Nasar siempre y cuando cumpla con las condiciones escenográficas y de

revestimiento corporal para el afianzamiento de la figura detentadora del poder conferido por la conciencia telúrica, y ello muy bien lo saben sus victimarios:

> —Te advierto que está armado con una magnum capaz de atravesar un motor—gritó—.
> Pedro Vicario sabía que no era cierto. «Nunca estaba armado si no llevaba ropa de montar», me dijo. Pero de todos modos había previsto que lo estuviera cuando tomó la decisión de lavar la honra de la hermana.—Los muertos no disparan gritó—.

A pesar del duelo de palabras o contrapunteo de Cristo Bedoya con Pedro Vicario, ya el destino narrativo está a punto de consumarse indefectiblemente al contraponer la corporeidad de centauro de Santiago Nasar bajo la indumentaria telúrica, con la corporeidad revestida por la ropa de los días de guarda y pontificar. He allí una abismal diferencia que cercena toda posibilidad de escape o sobrevivencia del personaje marcado para morir; ya el acontecimiento imaginal se hace cierto y determinante:

> Pablo Vicario apareció entonces en la puerta. Estaba tan pálido como el hermano, y tenía puesta la chaqueta de la boda y el cuchillo envuelto en el periódico. «Si no hubiera sido por eso —me dijo Cristo Bedoya—, nunca hubiera sabido cuál de los dos era cuál.» Clotilde Armenta apareció detrás de Pablo Vicario, y le gritó a Cristo Bedoya que se diera prisa, porque en este pueblo de maricas sólo un hombre como él podía impedir la tragedia.

Cristóbal –quien lleva a Cristo en sí– es el único que tienen en sus manos la posibilidad de salvar a Santiago Nasar, pero ambos personajes se extravían por los laberintos narrativos de la historia textual; caminos que continúan bifurcados sin llegar a tener ningún punto de coincidencia. Santiago Nasar desaparece para luego aparecer y concretar su muerte, tal cual ocurre con Jesús de Nazaret, e implica un redundar sobre la inserción de elementos bíblicos en la gramática imaginal de Gabriel García Márquez.

Específicamente, en *Crónica de una muerte anunciada* con la figuración de una víctima para la redención que no llega a concretarse con su sacrificio, sino por el reencuentro de Ángela Vicario con el amor, para que surja de esa forma un elemento de singular importancia representado por la *duplicidad* a manera de recurso proyectante de figuras a reiterarse dentro de la trama textual, tal es el caso de la refracción de los gemelos Vicario, uno en el otro, muy puntualmente referida en la siguiente escena:

En la puerta del Club Social se encontró con el coronel Lázaro Aponte y le contó lo que acababa de ocurrir frente a la tienda de Clotilde Armenta.

> —No puede ser —dijo el coronel Aponte—, porque yo los mandé a dormir. Acabo de verlos con un cuchillo de matar puercos —dijo Cristo Bedoya. —No puede ser, porque yo se los quité antes de mandarlos a dormir —dijo el alcalde—
> —Debe ser que los viste antes de eso.
> —Los vi hace dos minutos y cada uno tenía un cuchillo de matar puercos –dijo
> Cristo Bedoya—.
> —¡Ah carajo —dijo el alcalde—— entonces debió ser que volvieron con otros!

La duplicidad referida impregna el destino narrativo de sujeciones de singular importancia para su fiel cumplimiento frente a la inutilidad de todos los esfuerzos de Cristo Bedoya por encontrar a Santiago Nasar, donde la negación pasa a ser una reconversión de los planos significantes por medio de los equívocos y desvíos como formas de crear las causalidades del destino narrativo para su irremediable consumación:

> Cristo Bedoya cometió entonces su único error mortal: pensó que Santiago Nasar había resuelto a última hora desayunar en nuestra casa antes de cambiarse de ropa, y allá se fue a buscarlo. Se apresuró por la orilla del río, preguntándole a todo el que encontraba si lo habían visto pasar, pero nadie le dio razón. No se alarmó, porque había otros caminos para nuestra casa. Próspera Arango, la cachaca, le suplicó que hiciera algo por su padre que estaba agonizando en el sardinel de su casa, inmune a la bendición fugaz del obispo.

Las demoras se hacen principios éticos a imponerse frente a la búsqueda, y al mismo tiempo, forman parte de una exculpación de la posible falta a resarcirse por medio de la práctica ética del estudiante de medicina, que ante la indiferencia episcopal por ungir a los enfermos en su lecho de muerte, intenta aliviar los dolores corporales aun cuando la vida de su amigo corre peligro. Vida arrebatada por los gemelos Vicario antes de reanudar la búsqueda y, es precisamente la madre del cronista-narrador quien le da la noticia: "—Luisa Santiaga —le gritó—: dónde está su ahijado. Mi madre se volvió apenas con la cara bañada en lágrimas. —¡Ay, hijo —contestó—, dicen que lo mataron!"

El paréntesis –extravío– de Santiago Nasar antes de su muerte es hacia la casa de Flora Miguel, su novia, el otro espacio del amor, escenario de la representación del amor cortés donde acude a buscar la redención, o más bien, la más definitiva expulsión

de las oportunidades para salvarse, puesto que ese amor está representado por la convencionalidad familiar o compromiso delegado por las estirpes:

> Los padres de Santiago Nasar y Flora Miguel se habían puesto de acuerdo para casarlos. Santiago Nasar aceptó el compromiso en plena adolescencia, y estaba resuelto a cumplirlo, tal vez porque tenía del matrimonio la misma concepción utilitaria que su padre. Flora Miguel, por su parte, gozaba de una cierta condición floral, pero carecía de gracia y de juicio y había servido de madrina de bodas a toda su generación, de modo que el convenio fue para ella una solución providencial. Tenían un noviazgo fácil, sin visitas formales ni inquietudes del corazón. La boda varias veces diferida estaba fijada por fin para la próxima Navidad.

A diferencia del amor que siente Ángela Vicario por Bayardo San Román, en éste no existe deseo o cercanía pasional; Flora Miguel "—que ya no se cocinaba en dos aguas, se mantenía como una rosa—" pareciera también como ausente de las circunstancias del amor, pues ya no parece necesitarlo para lograr la institucionalización social a través del matrimonio; aún más, indiferente a las circunstancias de la muerte de Santiago Nasar, descarta esta situación:

> Flora Miguel despertó aquel lunes con los primeros bramidos del buque del obispo, y muy poco después se enteró de que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo. A mi hermana la monja, la única que habló con ella después de la desgracia, le dijo que no recordaba siquiera quién se lo había dicho. «Sólo sé que a las seis de la mañana todo el mundo lo sabía», le dijo. Sin embargo, le pareció inconcebible que a Santiago Nasar lo fueran a matar, y en cambio se le ocurrió que lo iban a casar a la fuerza con Ángela Vicario para que le devolviera la honra. Sufrió una crisis de humillación. Mientras medio pueblo esperaba al obispo, ella estaba en su dormitorio llorando de rabia, y poniendo en orden el cofre de las cartas que Santiago Nasar le había mandado desde el colegio.

En abierta contradicción con lo convenido no solo socialmente, sino por las estirpes, Flora Miguel se siente humillada, desplazada más por un principio ético que de amor; de esta forma vuelve a surgir el discurso epistolar como vehículo testimoniante de un sentimiento, siempre aparentado, nunca materializado bajo razones pasionales, pero sí consentidos por los efectos de la traición supuesta a partir de los prejuicios narrativos. Así la ruptura amorosa pasa a ser la acción condenatoria de los hechos atribuidos, y quizá es la única condena que recibe Santiago Nasar, el único castigo por la falta no-cometida:

> Siempre que pasaba por la casa de Flora Miguel, aunque no hubiera nadie, Santiago Nasar raspaba con las llaves la tela metálica de las ventanas. Aquel

> lunes, ella lo estaba esperando con el cofre de cartas en el regazo. Santiago Nasar no podía verla desde la calle, pero en cambio ella lo vio acercarse a través de la red metálica desde antes de que la raspara con las llaves.
>
> —Entra —le dijo—.

Toda convencionalidad o formalidad comienza a ser transgredida como antecedente para la derivación de la culpa colectiva a manera de estigma, o vínculo-vehículo que permite de forma migrante y fronteriza transitar por las dos realidades establecidas e incorporarse momentáneamente una a la otra. Por ello con la entrada de Santiago Nasar a la casa de Flora Miguel a esa hora, se produce una trasgresión de las reglas que solo son justificadas por la necesidad de la ruptura:

> Nadie, ni siquiera un médico, había entrado en esa casa a las 6.45 de la mañana. Santiago Nasar acababa de dejar a Cristo Bedoya en la tienda de Yamil Shaium, y había tanta gente pendiente de él en la plaza, que no era comprensible que nadie lo viera entrar en casa de su novia. El juez instructor buscó siquiera una persona que lo hubiera visto, y lo hizo con tanta persistencia como yo, pero no fue posible encontrarla. En el folio 382 del sumario escribió otra sentencia marginal con tinta roja: La *fatalidad nos hace invisibles*. El hecho es que Santiago Nasar entró por la puerta principal, a la vista de todos, y sin hacer nada por no ser visto. Flora Miguel lo esperaba en la sala, verde de cólera, con uno de los vestidos de arandelas infortunadas que solía llevar en las ocasiones memorables, y le puso el cofre en las manos.
>
> Aquí tienes —le dijo—. ¡Y ojalá te maten!

Ahora la transversalización referencial gira de forma profusamente enriquecedora de la trama textual, al diversificarse en tres aristas fundamentales; la primera, asociada con la invisibilidad de Santiago Nasar al entrar a la casa, invisibilidad que puede ser interpretada de muchas formas o sentidos, pero que en conjunto corrobora el tránsito hacia los espacios de la muerte a partir de una corporeidad traslúcida como en el sueño recurrente del personaje, quien ingresó a la casa en medio del sueño de los moradores, para ejecutar una acción no definida, al ser abruptamente sorprendido por la actitud de Flora Miguel.

Es de tal significación que en el sumario es imposible registrar testimonio alguno sobre el ingreso de Nasar a la casa de su novia, por lo que vuelve a refrendarse con tinta roja, por demás, la asociación entre invisibilidad y fatalidad, dos isotopías que consecuentemente recorren toda la trama narrativa para ubicar al personaje dentro

de una dimensión paralela o alternativa al resto de la novela y ubicarlo indudablemente dentro de la ambivalencia del sueño y la vigilia.

La segunda arista está representada por la solemnidad con que reviste Flora Miguel su cuerpo, usa un vestido de las ocasiones memorables[365], también está vestida con una indumentaria propia de las fiestas de guardar como Santiago Nasar; ambos cuerpos están envueltos por la formalidad, lo que hace suponer la ambientación soportada por las reglas y normas, en medio de la transgresión de estas. Transgresión que supone la reivindicación de uno de los integrantes del pacto de 'amor' suscrito desde la infancia por parte de las familias.

Mientras que la tercera arista está sostenida por el veredicto condenatorio de Flora Miguel contra Santiago Nasar, el deseo hecho realidad a escasos minutos de haberlo exteriorizado como forma de reivindicar el honor zaherido. Sentencia que no proviene por la usurpación de la honra de Ángela Vicario sino por la supuesta traición cometida, transformándose Flora Miguel en el juez que en ningún momento absuelve al condenado; por el contrario, enuncia la condena. Condena que posteriormente pareciera compartirse cuando ella se prostituye.

Lo cierto es que el cofre contentivo de las cartas de amor cae al suelo para esparcirlas y romper la cronología del sentimiento roto[366], homologarse con los folios del sumario que flotan en las aguas estancadas del lugar donde reposan. Además, el acto de recoger las cartas pasa a ser acto de penitencia para Santiago Nasar frente a la mirada atónita de los integrantes de la familia, quienes sobresaltados intentan comprender la situación, que paralelamente indicia el real comienzo del tránsito del personaje hacia su muerte, huérfano de redención y apostillado como culpable.

Entonces el entrecruce de mundos originarios, afinidades y sentimientos es inevitable entre él y quien asume un papel paternal frente al hijo desvalido que va camino a la muerte, de quien comienza la trasfiguración hacia la muerte: "«Se puso pálido, y perdió de tal modo el dominio, que no era posible creer que estaba fingiendo», me dijo. Coincidió en que su actitud no era tanto de miedo como de turbación." Turbación sugerente del estremecimiento frente al acontecimiento predestinado, aun

[365] La solemnidad memorable anula cualquier connotación de deseo erotizado o instancia patémica.

[366] Mientras que, en el caso de Ángela Vicario, las cartas forman parte del camino para el reencuentro con el amor, aun sin abrir conservan el secreto de la esencia del sentimiento transfigurado en deseo pasional. Estas abiertas, pueden haberse desgajado con el paso del tiempo y la sujeción al compromiso, corroboran el amor como el gran enigma de la novela.

cuando incomprensible para quien, en las postrimerías de su materialización, le toca asumirlo:

> —Tú sabrás si ellos tienen razón, o no —le dijo—. Pero en todo caso, ahora no te quedan sino dos caminos: o te escondes aquí, que es tu casa, o sales con mi rifle.
>
> —No entiendo un carajo —dijo Santiago Nasar——
>
> Fue lo único que alcanzó a decir, y lo dijo en castellano.

Esa casa adoptiva[367] conforma transitoriamente su refugio, el *paréntesis*, mientras Cristo Bedoya lo busca afanosamente para salvarlo, pero también donde por primera vez la trama discursiva permite mostrar el desconcierto del personaje frente al destino narrativo, simplificado en párrafos anteriores bajo los preceptos de retrospección enunciativa, al descarnar a Santiago Nasar confundido, jamás atemorizado, pero sujeto a la más profunda desorientación, desmemoria, bifurcación de caminos y extravíos, hasta encontrarse cara a cara con su destino narrativo:

> Santiago Nasar se fue. La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. Todos lo vieron salir, y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar, y estaba tan azorado que no encontraba el camino de su casa.
>
> Dicen que alguien gritó desde un balcón: «Por ahí no, turco, por el puerto viejo». Santiago Nasar buscó la voz. Yamil Shaium le gritó que se metiera en su tienda, y entró a buscar su escopeta de caza, pero no recordó dónde había escondido los cartuchos. De todos lados empezaron a gritarle, y Santiago Nasar dio varias vueltas al revés y al derecho, deslumbrado por tantas voces a la vez. Era evidente que se dirigía a su casa por la puerta de la cocina, pero de pronto debió darse cuenta de que estaba abierta la puerta principal.

Al salir de la casa de Flora Miguel, todo semeja la salida de un toro de lidia al ruedo en medio de los gritos ensordecedores de la muchedumbre excitada por el espectáculo de la muerte, la necesidad de satisfacer sus impulsos sádicos a través de la macabra ejecución pública. Así las voces conducen hacia el laberinto de no orientarse hacia su casa y ponerse a salvo de sus victimarios, sino ser aturdido por la concreción circense que asume la ejecución, porque la localía narrativa asume toda una

[367] La casa adoptiva por su filiación de compromiso con Flora Miguel pasa a ser por momentos la sustituta de su propia casa, pues además de la protección física, representa el encuentro con su mundo originario, específicamente su lengua, además de la figura paternal que sustituye al padre ausente.

caracterización de circo que excita a los espectadores y victimarios, pero confunde cada vez más a Santiago Nasar:

> Ambos lo habían visto al mismo tiempo. Pablo Vicario se quitó el saco, lo puso en el taburete, y desenvolvió el cuchillo en forma de alfanje. Antes de abandonar la tienda, sin ponerse de acuerdo, ambos se santiguaron. Entonces Clotilde Armenta agarró a Pedro Vicario por la camisa y le gritó a Santiago Nasar que corriera porque lo iban a matar. Fue un grito tan apremiante que apagó a los otros. «Al principio se asustó —me dijo Clotilde Armenta—, porque no sabía quién le estaba gritando, ni de dónde.» Pero cuando la vio a ella vio también a Pedro Vicario, que la tiró por tierra con un empellón, y alcanzó al hermano. Santiago Nasar estaba a menos de 50 metros de su casa, y corrió hacia la puerta principal.

Avanzar hacia la puerta es manifiesta analogía de ir hacia la cruz para ser inmolado, e indudablemente la puerta simboliza el tránsito hacia algún lugar, la apertura hacia nuevos espacios, de allí la ambivalencia entre puerta cerrada y abierta en cuanto aguardar o revelar secretos, a abrir posibilidades más allá de la apariencia; esto es, la puerta como máscara que revela mediante su apertura a mundos sospechados o insospechados, que vinculada a la muerte, tiene profunda connotación dadas sus vinculaciones con la imprevisibilidad; aunque este no es el caso de ella a modo de imprevisibilidad sino de *prejuicio narrativo*.

Específicamente detrás de esa puerta, en la cocina de la casa, Victoria Guzmán informa a Plácida Linero sobre la suerte de su hijo, al mismo tiempo que miente a 'conciencia', al decir que no le dijo a Santiago Nasar porque ignoraba la noticia cuando llegó a tomar café. Pero además implica la traslación hacia lo místico o desdoblamiento del cuerpo en espíritu que regresa a casa al momento de la muerte:

> En la sala, donde seguía trapeando los pisos, Divina Flor vio al mismo tiempo que Santiago Nasar entró por la puerta de la plaza y subió por las escaleras de buque de los dormitorios. «Fue una visión nítida», me contó Divina Flor.
>
> «Llevaba el vestido blanco, y algo en la mano que no pude ver bien, pero me pareció un ramo de rosas.» De modo que cuando Plácida Linero le preguntó por él, Divina Flor la tranquilizó.
>
> —Subió al cuarto hace un minuto —le dijo—.

Ya frente a la inminencia de la tragedia, los signos que advierten la tragedia continúan siendo invisibles para revelarse luego de la consumación del acto, pasan desapercibidos aun cuando su presencia es notada, tal y como sucede con el papel de la advertencia en el piso de la cocina que Plácida Linero ve, pero no recoge, sino más bien, cierra la puerta por la que puede Santiago Nasar escapar de la muerte:

> A través de la puerta vio a los hermanos Vicario que venían corriendo hacia la casa con los cuchillos desnudos[368]. Desde el lugar en que ella se encontraba podía verlos a ellos, pero no alcanzaba a ver a su hijo que corría desde otro ángulo hacia la puerta. «Pensé que querían meterse para matarlo dentro de la casa», me dijo. Entonces corrió hacia la puerta y la cerró de un golpe. Estaba pasando la tranca cuando oyó los gritos de Santiago Nasar, y oyó los puñetazos de terror en la puerta, pero creyó que él estaba arriba, insultando a los hermanos Vicario desde el balcón de su dormitorio. Subió a ayudarlo.

Cerrada la puerta comienza la crucifixión, la puerta que por segundos no salvó su vida y lo entrega a la muerte de manos de su propia madre[369], para que comiencen a aparecer los estigmas cuasi-místicos de esa flagelación sangrienta:

> Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos. «Me asusté cuando lo vi de frente —me dijo Pablo Vicario—, porque me pareció como dos veces más grande de lo que era.» Santiago Nasar levantó la mano para parar el primer golpe de Pedro Vicario, que lo atacó por el flanco derecho con el cuchillo recto.
>
> —¡Hijos de puta! —gritó—.
>
> El cuchillo le atravesó la palma de la mano derecha, y luego se le hundió hasta el fondo en el costado. Todos oyeron su grito de dolor.

No en balde las heridas son en la palma de la mano y el costado para analogizar las recibidas por Jesús de Nazaret al momento de su crucifixión y muerte, estigmas específicos para reincidir en lo extra-Ordinario del acto del asesinato y la contravención de toda causalidad real, representada por la ausencia de sangre al ser herido, hasta que una puñalada en la espalda produce la implosión sanguínea que con

[368] Si tanto he insistido sobre la corporeidad actancial, aquí, los cuchillos asumen la esencia corpórea al estar emblematizados bajo la desnudez, por demás indiciadora del brillo de la muerte.

[369] Aunque cuando comienza a ser herido de muerte, el dolor lo lleva a invocarla.

su olor bifurca la esencia del cuerpo, al mismo tiempo, deja su presencia tatuada en el lugar de su muerte.

Entonces, en medio de la desgarradora escena del crimen, surge la placidez de la muerte atisbada por el número tres, que sirve de ordenamiento para la consumación del hecho vaticinado, o más bien, de la crónica anunciada, pues el número tres acá actúa como agente mediador entre la progresión dialéctica del presagio al conjuntarse con la muerte de Santiago Nasar y todas las realidades creadas; es decir, la unidad de los ejes accionales para desembocar en el destino presagiado que colide con la puerta a manera de cruz:

> Tres veces herido de muerte, Santiago Nasar les dio otra vez el frente, y se apoyó de espaldas contra la puerta de su madre, sin la menor resistencia, como si sólo quisiera ayudar a que acabaran de matarlo por partes iguales.
>
> «No volvió a gritar —dijo Pedro Vicario al instructor—. Al contrario: me pareció que se estaba riendo».

Ya está en plena transfiguración e ingresa a otra dimensión simbólica donde la muerte es especie de largo túnel que abstrae de la realidad para conducir hacia otros espacios donde adquiere la figura alada para significar el tránsito hacia arriba, tal cual lo sueña Santiago Nasar con el avión color estaño:

> Entonces ambos siguieron acuchillándolo contra la puerta, con golpes alternos y fáciles, flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado del miedo. No oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen. «Me sentía como cuando uno va corriendo en un caballo», declaró Pablo Vicario.

Ahora las perspectivas referenciales parecen hacerse desde otras dimensiones que poco a poco retornan a la normatividad narrativa que permite el encuentro de los ordenamientos simbólicos representados por el destazar –conejos, cerdos– y la contemplación de las vísceras como resultante de la acción que homologa humanos y animales en un mismo escenario representacional. Al mismo tiempo la búsqueda de Santiago Nasar concluye, todas las búsquedas concluyen con su muerte:

> Después de buscarlo a gritos por los dormitorios, oyendo sin saber dónde otros gritos que no eran los suyos, Plácida Linero se asomó a la ventana de la plaza y vio a los gemelos Vicario que corrían hacia la iglesia. Iban perseguidos de cerca por Yamil Shaium, con su escopeta de matar tigres, y por otros árabes desarmados y Plácida Linero pensó que había pasado el

> peligro. Luego salió al balcón del dormitorio, y vio a Santiago Nasar frente a la puerta, bocabajo en el polvo, tratando de levantarse de su propia sangre. Se incorporó de medio lado, y se echó a andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes.

Aun en medio de la consumación del hecho, la fiesta del obispo sirve de marco para disuadir el peso de la tragedia, al muchos creer que los gritos se deben a la visita de éste al pueblo, hecho que intenta retomar el orden protagónico dentro de la historia textual distendida en tres grandes núcleos temáticos: la visita del obispo, la boda de Ángela Vicario y el asesinato de Santiago Nasar, quien herido de muerte, no pierde su prestancia y gallardía al caminar; prestancia y gallardía transfiguradas en *valor* para enfrentar la situación a la que está irremediablemente atado. Valor imaginal-actancial para consolidarse como el centro enunciativo que desplaza los otros dos núcleos temáticos aludidos:

> Argénida Lanao, la hija mayor, contó que Santiago Nasar caminaba con la prestancia de siempre, midiendo bien los pasos, y que su rostro de sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca. Al pasar frente a la mesa les sonrió, y siguió a través de los dormitorios hasta la salida posterior de la casa.
>
> «Nos quedamos paralizados de susto», me dijo Argénida Lanao. Mi tía Wenefrida Márquez estaba desescamando un sábalo en el patio de su casa al otro lado del río, y lo vio descender las escalinatas del muelle antiguo buscando con paso firme el rumbo de su casa.

Los testimonios patemizados continúan soportando el mayor peso de la evidencia narrativa, ellos conforman la solidez de lo narrado, puesto que reúnen los lazos afectivos que han rodeado tanto al personaje como al cronista-narrador envueltos en su cotidianidad, desde la consanguinidad afectiva, o el verdadero sumario imaginal que sustenta la historia textual. No pierde la gallardía y prestancia porque no camina hacia la muerte sino a su consolidación actancial para *transfigurarse* en *eticidad* actancial, el verdadero propósito de la novela, el nudo cardinal de toda esa conmovedora escritura, en momentos, extraviada por los laberintos del amor.

De esta forma estamos frente a la conciencia actancial y la asunción de la conversión simbólica, o consolidación de las construcciones imaginales en el sitio donde comenzaron a derivarse mediante las catálisis narrativas, pues entra a su casa a morir, precisamente en la cocina, cerrando todos los ciclos de la fusión simbólica con los conejos que se cuecen paralelamente, luego de ser destazados como él, cuando

"después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina".

No por casualidad reitero esa vinculación con los conejos, pues estos representan vida, sagacidad y prudencia, múltiples y aceleradas reproducciones, tal como ocurre con el personaje de *Crónica de una muerte anunciada* quien muere para multiplicarse simbólicamente; cada vez que muere renace potenciado en construcción imaginal, derivado por la universalidad de la palabra y el sentimiento. E indudablemente, Santiago Nasar durante el decurso narrativo representa el personaje base para la estructuración de los ejes accionales que, con la consumación de su muerte, trasmigra al espacio de la consolidación imaginal, esa realidad coadyuvante de todas las realidades posibles en la atemporalidad narrativa que recubre la memoria de los hombres como el *érase siempre de la realidad*, convergida en *realismo simbólico*.

Epílogo

> Hoy sé que tuve razón y por qué. Los adolescentes de mi generación avorazados por la vida olvidaron en cuerpo y alma las ilusiones del porvenir, hasta que la realidad les enseñó que el futuro no era como lo soñaban, y descubrieron la nostalgia.
>
> Gabriel García Márquez. *Memoria de mis putas tristes*. 2004.

La escritura de este libro me llevó a hacer muchas lecturas y revisiones documentales para intentar hacer el análisis más exhaustivo de la novela con respecto a lo aquí sostenido bajo los planteamientos del *realismo simbólico* y las *construcciones imaginales*. Esta ruta investigativa otorgó la oportunidad de revisar variados textos, tanto del autor como de la crítica para conocer de primera mano detalles perfilados a manera de elementos fundamentales para los propósitos emprendidos; unos permanecieron, otros paulatinamente fueron diluyéndose bajo la dinámica argumental de la Ontosemiótica, que hoy permite presentar otra arista devenida de su aplicación en el discurso literario.

Bajo el hechizo indescriptible de Re-Leer a Gabriel García Márquez en su mejor novela, fueron planteándose conjeturas que muchas veces implosionaban fascinantes para luego desparecer a modo de estrella fugaz, y no ser más que una especulación surgida del placer y goce de la lectura, así el tránsito simbólico-argumental fue ganando fuerza y fortaleza para mostrarme un camino cierto sobre las presunciones teórico-metodológicas asumidas a manera de compañeras de camino.

Entre ese recorrido surgieron dos isotopías determinantes para decidirme a agregar al trabajo un epílogo, quizá fuera de lo común, pero amparado bajo las complicidades de la literatura, epílogo al fin. Para con él incluir por una parte las derivaciones de la simbología adquirida por la figura de Santiago Nasar y su enriquecimiento a partir de la refiguración o resignificación a través del discurso

cinematográfico, pero fundamentalmente sustentado con el texto *La tercera muerte de Santiago Nasar* (1986) escrito por Eligio García Márquez, donde pude hallar importantes claves para corroborar mi tesis sobre el *realismo simbólico* y la *construcciones imaginales* mediante la escenificación-representación de la trama narrativa.

La otra isotopía surge de la incertidumbre de quien deshonró a Ángela Vicario, el gran enigma sostenedor de la novela, y que Ángel Rama devela en un texto llamado *La caza literaria es una falsa altanería*, al recurrir al análisis de la novela controvertida entre la *anécdota real y la ficción literaria*, donde obviamente sigue la dialéctica imaginal a modo de brújula para intentar hacer coincidir en un punto común los senderos que constantemente se bifurcan. Todo ello con la intención de demostrar las repercusiones del realismo simbólico a la hora de convertirse en mecanismo argumental, ya no desde el texto mismo, sino por medio de la visión del lector, que a la postre conduce a la conversión textual del sujeto estético, aglutinante de la diversidad yoica manifestada por las figuraciones del autor, texto, lector y contextos para mostrarnos la unicidad argumental.

Comencemos el tránsito final de esta propuesta argumentativa con los comentarios soportados por la lectura de *La tercera muerte de Santiago Nasar* de Eligio García Márquez, y que para efectos de estructuración editorial he denominado: Santiago Nasar más allá de la historia textual.

SANTIAGO NASAR MÁS ALLÁ DE LA HISTORIA TEXTUAL

> El resultado final de esta alquimia prodigiosa de realidad y ficción en estado puro sería una obra maestra de la literatura y el periodismo de apenas ciento noventa y tres páginas. Publicada en abril de 1981.
>
> Eligio García Márquez. *La tercera muerte de SantiagoNasar.* 1986.

Uno de los prodigios recurrentes de la literatura consiste en el poder de extrapolación referencial de las historias textuales, que a través de las transversalizaciones referenciales logran desbordar los acontecimientos bases en construcciones imaginales que trascienden los meros planos narrativos, quienes siempre serán impelidos por las fórmulas imaginales para su configuración simbólica a enriquecerse con cada acto enunciativo, o intentos por desmenuzar las madejas sígnico-simbólicas sobre las cuales están soportadas.

Por estas elementales razones estéticas, la argumentabilidad textual nunca va a concretarse con el texto, a pesar de las variables autonómicas muchas veces atribuidas a éste por diferentes corrientes de la teoría literaria, que no es menester involucrar en este momento de la redacción, sino hacer notar que la mencionada constitución del sujeto estético involucra el cuadrante base para la transversalización de las relaciones de significación en circunstancialidades enunciativas determinadas.

Así la comprensión de un texto pasa a ser una especie de traducción que resignifica los contenidos a partir de diversas variables de sostenimiento argumental, yendo desde lo más simple a lo más complejo; desde la simple lectura fundada por el placer a la férrea interpretación académica, pero ambas formas cimentan el encuentro mediante la interacción del sujeto-autor, con el texto, el sujeto-lector y las contextualidades textuales, referenciales o imaginadas, para crear el complejo campo argumental que va a ensanchar el texto para su enriquecimiento, proyección y sostenimiento dentro

de los tránsitos simbólicos, quienes siempre sugieren concreciones, nunca las blindan como particularmente ciertas o definitorias.

Sobre la derivación-traducción del texto literario es importante acotar los procesos implícitos dentro de los actos de reescritura, sobre la posibilidad de crear vías alternativas para transtextualizarlo mediante la incorporación de isotopías generadores de renovadas miradas o formas de interpretar la argumentabilidad inicial. Eso sucede a diario cuando una novela se convierte en cinta cinematográfica, donde el guion representa la mirada particular de quien 'adapta' los contenidos mediante su particular lectura a enriquecerse con los artilugios del cine para envolvernos bajo los acordes de la espectacularidad.

Pero esta misma particularidad la podemos apreciar en los autores mismos, quienes también acuden a la decantación isotópica para crear su estructura textual a partir del hecho enunciado, para posteriormente tejer y destejer las transversalizaciones referenciales que conduzcan a la conversión simbólica, tanto dentro del texto, como de las argumentaciones subsidiarias devenidas de los procesos de reinterpretación por parte de los lectores, aún más, por parte del texto mismo, quien a través del eje actancial genera particulares isotopías soportadas por el sentipensar que incorpora la pasión a modo de lógica argumentativa, que en *Crónica de una muerte anunciada* es de evidente figuración, como lo reconoce García Márquez:

> Sin embargo, la verdad de fondo es que el tema no me arrastró de veras sino cuando descubrí, después de pensarlo muchos años, lo que me pareció el elemento esencial: que los dos homicidas no querían cometer el crimen y habían hecho todo lo posible para que alguien se lo impidiera, y no lo consiguieron. Es eso, en última instancia, lo único realmente nuevo que tiene el drama, por lo demás corriente en América Latina[370].

La no-voluntad de los homicidas implosiona dentro de la causalidad del acontecimiento para convertirse en núcleo temático de la construcción imaginal, lo que corrobora la particularidad del realismo simbólico al readecuar la realidad a partir de ella en su autonomía simbólica, porque lo extra-Ordinario reside en ella y el escritor lo descubre para luego hacerlo circular dentro de una historia textual que

[370] Todas las citas han sido tomadas de: García Márquez, Eligio (1986) *La tercera muerte de Santiago Nasar*. Colombia. Editorial Oveja Negra.

pasa a ocupar los planos representacionales de esa realidad, a su vez, trasplantada a otros escenarios enunciativos.

De esta manera, una queda convertida en reflejo de la otra, mediante la contraposición de referencialidades no necesariamente coincidentes dentro de los planos de la representación, estando allí la importancia de esa lectura-traducción que permite dinamizar el texto adaptado a otras formas discursivas complementarias desde el sincretismo. Por ello no es posible llevar a la pantalla una obra literaria en su totalidad, pues la resultante siempre va a ser miradas particulares que necesariamente deben recurrir a la abstracción isotópica para su posterior concatenación dentro de espacios de la significación a convertirse en lógicas de sentido argumentativo.

E indudablemente, forma parte del proceso recurrente cuando un acontecimiento resignificado mediante circunstancialidades enunciativas estéticas, deriva nuevas formas de significación, o el llamado acontecimiento real –aparencial– lega las bases legitimadoras al constructo ficcional para la generación del texto literario. Por ello durante el desarrollo de este libro, el acontecimiento real lo he denominado en oportunidades: base, para significar puntualmente su derivación imaginal o la realidad nunca impugnada por las crasas racionalidades o fervientes objetivaciones que intentan descartar el libre albedrío de la imaginación.

Alentados por la anterior reflexión y al adentrarnos en las diversas interpretaciones de *Crónica de una muerte anunciada*, encontramos una recurrente y generalizada opinión de su fundamento en un hecho real, admitido hasta por el propio autor, y por Eligio García Márquez al inicio de su libro cuando afirma:

> Una historia violenta, pero también de amor. Para escribir la obra, Gabriel García Márquez se había inspirado en un hecho real, ocurrido 35 años atrás en un pueblito de la costa caribe colombiana. Con técnicas propias del reportaje moderno y de la literatura, de su literatura de prestidigitación y encantamiento, el escritor convirtió el hecho real que involucró amigos y familiares suyos, en una historia de ficción absoluta.

Considerada esta acepción a partir de los procesos estéticos –reportaje, literatura prestidigitación y encantamiento–, la conversión de la realidad en ficción permiten a lo real novelarse, y de allí el afloramiento de los mecanismos de construcción de la realidad en constante construcción, pues para estos efectos, la realidad no existe, sino se construye, sólo es materia significante a convertirse en *significada* a través de la

conversión de hechos reales a construcciones imaginales, que si a ver vamos, ocurre con todo acto enunciativo por muy objetivo que pretenda ser.

Sobre esta construcción de la realidad sobre posibilidades argumentativas esgrimidas por determinado intérprete, aparece un juicio de extraordinario valor para destacar el poder de discernimiento isotópico al momento de mostrar el posicionamiento del re-significante o neo-atribuyente de sentido sobre determinada circunstancialidad enunciativa:

> A su vez, Francesco Rosi, gran parte de cuya obra se sustenta precisamente en convertir hechos reales en cinematográficos, descartó la servidumbre del acontecimiento verídico, para él anacrónico y casi trivial, dedicándose con exclusiva y casi absorbente pasión a la indagación y recreación de la realidad y la mitología de la novela.

Lo anterior implica el reconocimiento de la construcción imaginal como realidad a instaurarse dentro de la concepción simbólica que ha pasado a ser, a su vez, base configurativa de otras miradas generadoras de significación. Así es rescatable la mención a la veridicción del llamado acontecimiento real para girar enunciativamente alrededor de los constructos imaginales. Recordemos que en las intenciones del realismo simbólico, hablamos de *realidad nodriza* para aludir al ente generador de las diferentes vías de aprovisionamiento simbólico.

Ya no se trata de apegarse a determinadas situaciones 'reales', sino ingresar a la dinámica imaginal para con ella abocarse por la resignificación devenida del constructo ficcional, asumido por esa circunstancialidad enunciativa como real. Que en el caso concreto de *Crónica de una muerte anunciada* posibilitala aparición de la novela a modo de posicionamiento hermenéutico o cronicario imaginal para interpretar un acontecimiento desde la autonomía argumentativa, pues consciente la incertidumbre a manera de unidad temática referencial para desafiar todas las lógicas de la causalidad objetivo-racionalista, pues:

> A través de la percepción directa de varios grandes momentos de rodaje y de su conceptualización por parte de Rosi, se pudo obtener así la máxima satisfacción a la que puede aspirar un cronista de lo imaginario y la creación poética: indagar en los resortes secretos de la realización de *Crónica*.

En los apartes correspondientes categoricé a Gabriel García Márquez como creador de *crónicas fabuladas*, a través de las cuales desarrollaba toda una potencialidad

que va a configurar sus particulares *gramáticos imaginales*, aquí el re-Significante de la novela está concebido a modo de "cronista de lo imaginario y la creación poética", para hacer coincidir dos apreciaciones tendientes a conceptualizar la particular forma de argumentar a partir del arte. Corroborado fehacientemente con la asunción de lo imaginal a manera de posicionamiento enunciativo para crear relaciones de significación y proponer lógicas de sentido que tocan muy de cerca las perspectivas sensibles de los enunciantes.

Perspectivas sensibles que indudablemente van a servir de embrague enunciativo a las posibles fronteras establecidas entre realidad y ficción, digo posibles, porque en momentos es difícil diferenciar una de la otra, porque quizá, la realidad sea una inmensa ficción que constantemente tratamos de rearticular asidos a laberintos simbólicos. De ello parece estar consciente Eligio García Márquez al reconocer la equidistancia de la novela con la resignificación cinematográfica o formas de conciencia estética de ambos autores:

> Los dos mecanismos individuales de creación de un escritor como Gabriel García Márquez y un director de cine como Francesco Rosi, los cuales delatan y ocultan a su vez la frontera intangible, ambigua, que existe entre la ficción y la realidad misma.

Indudablemente esa frontera es lugar común a través de las geografías imaginales que surgen a manera de *cronicarios* que superponen diferentes planos de la enunciación- significación para re-construir espacios de la representación, donde todo lo divergente es convergente. Ciertamente espacios de la representación para hacer colidir los ejes fundamentales de la enunciación: accional, actancial y contextual; espacios a reproducirse mediante las construcciones imaginales, que perfectamente podemos simbolizar con la siguiente expresión de Eligio García Márquez: "*Crónica de una muerte anunciada* es, al igual que la novela, una película prácticamente sin diálogos".

De esta forma la dimensión cinematográfica de la estructura narrativa encarna la dimensión simbólica de los planos de la representación, lo que hace de los principios resignificantes, planos para la enunciación fundamentada en la expresión descriptiva, por demás barroca, de los acontecimientos estructurantes de la trama discursiva, ahora potenciada a través de las posibilidades estético-enunciativas abstraídas a partir de los sincretismos complementarios como la felicidad de Ángela Vicario surgida en medio de la abismal tragedia de Santiago Nasar.

En función de ello hay que hacer hincapié, al momento de la filmación, de las escenas que van a constituir la materialización de la recreación de las isotopías

abstraídas para la configuración de las mismas y tratar de condensarlas por medio de la secuencialidad fílmica. Elemento que quizá puede complicarse con *Crónica de una muerte anunciada* al estar soportada sobre la atomización referencial, en la cual, están indiferenciadas muchas veces las unidades cardinales de las catálisis textuales; aún más, por su circulación alrededor de las enunciaciones testimoniales que implican la inserción de las particularidades íntimas- primordiales de los enunciantes:

> Rosi, más que aprobar hace un gesto de velada suficiencia, y aclara: "Por esa razón es tan difícil *Crónica*, porque cada segmento es importante, y si se cae uno, y no se arma el *puzzle* como debe ser, se derrumba toda la estructura" […] "El cine — exclama— es sobre todo ritmo.

Ciertamente la realidad en sí es un lugar a ser constantemente rearmado, donde cine y literatura forman parte de ese intento por 'rearmar' desde diferentes ángulos y perspectivas lo inabarcable. Armar un rompecabezas a partir de indicios imaginales que mudan de lugar cuando intercambian planos enunciativos el autor, el texto, el lector y el contexto, para presentar por siempre figuraciones distintivas, al mismo tiempo, homologantes de un sentido sólo abarcable a partir del discurso metafórico, al proveer de los recursos sensibles-interpretativos para tratar de abordar la escurridiza significación de la realidad. De esta forma lo entiende Eligio García Márquez:

> *Crónica* está hecha de muchas partes. Y cada parte es en sí una pequeña historia, con su propia cohesión y tensión interna e individual. Como una pequeña panícula dentro de la película. Y toda la película es como un mosaico. Pero no sólo por esta razón es una película difícil. Lo es también porque es mostrar el amor y la violencia juntos. Entremezclados el uno con la otra. La vida y la muerte. El amor que triunfa después de tantos años, 25, 30 años, y por encima también de la violencia atroz de un crimen colectivo. Esto es difícil de comprender para los racionalistas –y Cristo Bedoya. Como médico lo es, y lo es también el narrador–. Pero es que en verdad el amor también engendra violencia. Para imponerse, debe ejercer violencia.

De hecho, todo acto enunciativo es profundamente violento, por ello las marcas de cortesía para atenuar; más aún los actos de amor convergidos en apropiación del otro a través de las pasiones desmedidas, o la destrucción del objeto amado cuando no corresponde a los propósitos del otro. A ese paso ingresamos a situaciones paradojales para comprender –leer– el mundo a partir de antagonismos complementarios que no deparan certezas, pero al menos posibilitan tránsitos simbólicos más allá de los racionalismos-objetivantes que por convencionalidad intentan atribuir al realismo.

Dentro de estos planos enunciativos el realismo está exento de racionalismos, o por lo menos de los efectos expectantes de la objetividad profusamente racionalista,

porque las construcciones imaginales permiten crear lógicas de sentido subjetivadas como la otra forma de argumentar desde la configuración sensible de los enunciantes, espacios donde la realidad es consustancial con arquitecturas sensibles para procurar causalidades legitimadas por sí mismas, validadas por la capacidad de regenerarse simbólicamente y adquirir rasgos autonómicos de la realidad nodriza.

El reconocimiento de lógicas de sentido imaginales conlleva a sugerir rutas de derivación del llamado acontecimiento real que, en la derivación simbólica-referencial de *crónica de una muerte anunciada*, tiene una ponderación determinante al postular narrativamente el acontecimiento sucedido y sobrellevarlo imaginalmente sobre rutas de significación autonómica, para de esta manera postular ejes accionales, actanciales y contextuales a derivar en espacios enunciativos paralelos.

Esto ocurre con la trama de *Crónica de una muerte anunciada*, al provenir de un hecho real, conmovedoramente real como lo resume el libro *la tercera muerte de Santiago Nasar*:

> A Cayetano no lo mataron solamente los Chica —confesaría muchos años después Luis Enrique García Márquez—. Lo mató todo el pueblo. Hay que comprender esas cosas: Sucre era entonces un pueblo, una simple aldea elemental en la que ricos y pobres eran iguales si tenían un patrimonio común: el honor. Los Chica eran pobres, pero eran iguales a los Gentile, familia acaudalada porque tenían honor y respeto. Víctor Manuel y José Joaquín sabían que no tenían más alternativa: o mataban al hombre que había deshonrado a su hermana, o quedarían para siempre ante los ojos del pueblo como indignos y cobardes. El honor se lavaba entonces con una cosa: con sangre. Si esa era la manera de pensar de los vecinos, tal vez los Chica no se hubieran atrevido a matar a Cayetano. Porque fue eso: una obligación.

Existe entonces la reiteración de la eticidad social a convertirse en imaginal dentro de la novela, eticidad que hasta este punto es justificable por las condiciones socio-históricas de un lugar determinado, quien está regido por ciertas normas devenidas por la cultura indudablemente telúrica del honor y su resarcimiento a través de la sangre. Ahora bien, esta condición mantiene la esencia, pero canaliza otras fuentes de significación al ser asociada con la incertidumbre de no conocer a ciencia cierta el culpable de la deshonra, lo que exculpa a Santiago Nasar del hecho imputado.

El acto ético de la venganza continúa siendo uno de los ejes temáticos que, a su vez, catalizan la espera por el asesinato del inculpado, imputación que en instantes

linda entre lo previsible e imprevisible al presentar saltos enunciativos como la reconciliación de Ángela Vicario con Bayardo San Román. Además, los hechos genesiacos de la trama textual no le son ajenos al escritor o cronista-narrador, pues ya he alertado en párrafos anteriores sobre la presencia del subjetivema a manera de recurso para insertar elementos del mundo primordial desdoblado en arquetipo del inconsciente colectivo.

Esa particularidad establece un vínculo de correspondencia simbólica con las acciones, los actantes y los contextos mediante la experiencia del autor, quien está incluido dentro de la estructura narrativa para fortalecer el orden testimonial a desbordar lo simplemente biográfico, y reincidir en la arquitectura sensible a conformarse con la historia textual. En virtud de ello, Gabriel García Márquez no es ajeno a los hechos acontecidos, ni mucho menos a los narrados:

> Para Gabriel García Márquez, la tragedia de Cayetano Gentile, constituyó una obsesión personal y literaria de treinta años. No sólo Cayetano había sido un grande y muy querido amigo de juventud, sino que, además, lector de Sófocles en esa época, el drama presentaba ante él todos los ingredientes literarios y resortes fatales de una típica tragedia griega.

Localías sensibles y universalidad literaria parecen conjuntarse para hibridar renovadas formas de significación del acontecimiento referido imaginalmente, desbordan las simples referencialidades 'reales' para amalgamarse dentro de los sortilegios de las posibilidades literarias como garantes de la pervivencia de la experiencia del autor a través de las nomenclaturas imaginales, tal cual queda demostrado con la interpretación de Eligio García Márquez de la transfiguración de los lugares primordiales para su hermano y su figuración a partir de una metaficcionalización[371]:

> Así; "El Pueblo" de obras como *La Mala Hora*, *El coronel no tiene quien le escriba* y varios relatos de *Los funerales de la Mama Grande*, es, en cierta forma, el Sucre de la realidad. No sólo sus gentes, sus costumbres, prejuicios y supersticiones, sino hasta su propio clima, geografía y nomenclatura. Los hábitos del río espeso e inmóvil de ese pueblo imaginario son los mismos de este río espeso e inmóvil de la Mojana, y también su muelle, que, "lanzando un silbido, siempre abandonado a las siete de la mañana, las lanchas que hacían el tráfico de carga y pasajeros tres veces por semana".

Insisto, realismo no es racionalismo, sino proceso de combinatoria simbólica que permite la conversión-transfiguración de *indicios* reales a *certezas* imaginales, al

[371] Esta metaficcionalización puede verse específicamente con la expresión: "La ficción de la realidad hecha realidad, gracias a la magia del cine" de Eligio García Márquez, y allí está la consolidación del realismo simbólico, la ficción de la realidad, hecha realidad a través de las construcciones imaginales.

hallar con ellas las potencialidades simbólicas que otorga el acople referencial[372] de hacer convergir los acontecimientos en historias textuales, por siempre mediadas por la figuración narrativa, y con ella, la expansión imaginal. Asumido de esta manera el realismo pasa a convertirse en vivencia o acto patémico para luego ser desbrozado por medio de las construcciones imaginales.

De esta forma encontramos, bajo las premisas del testimonio, las concepciones del realismo simbólico manifestadas profusa y profundamente en el orden patémico de los enunciantes, para de esta manera crear vinculaciones sostenidas por los sentidos de pertenencia, tal y como están reflejadas dentro de la obra de Gabriel García Márquez, y específicamente en *Crónica de una muerte anunciada*, cuando el autor:

> Durante 29 años, atenazado implacablemente por la obsesión, contó verbalmente la historia al derecho y al revés, intentando no sólo exorcizarla sino comprenderla en su totalidad. "Nos sorprendían los gallos al amanecer — escribiría muchos años después— tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habrían hecho posible el absurdo".

Con el realismo simbólico surgen los intentos por reordenar las causalidades a través de las incertidumbres, darles fisonomía a los aparentes absurdos, a las incausalidades de la realidad como queda conjeturada la muerte de Santiago Nasar y todas las figuraciones simbólicas a desencadenarse de esas conjeturas imaginales, a más de recreaciones de situaciones, asumen los niveles de veridicción de la historia textual, la cual se valida por sí misma.

Paralelamente, el autor patemiza la referencialidad y la hace afín a su rasgo autobiográfico mediante diversos mecanismos de abducción de lo acontecido, refrendado fundamentalmente a partir del subjetivema en su consideración ontosemiótica, o recurso simbólico para la vinculación del sujeto estético y su posicionamiento dentro de los planos argumentales, sin caer en las consideraciones de la psicocrítica literaria, sino más bien, el rasgo autobiográfico como proceso de

[372] Al introducir la expresión *acople referencial*, pretendo hacer evidentes las singularidades de las relacionesde significación al momento de establecer sus vínculos sígnico-simbólicos, en las cuales, el hecho que antecede no representa una sujeción determinante para la construcción imaginal, tal y como ocurre con *Crónica de una muerte anunciada*, donde todos los elementos van a irse acoplando alrededor del suceso base, para luego crear realidades alternativas, que a su vez, pasan a ser fundacionales de la renovación significante. Renovación significante que hace de la lectura literaria acto de la creación imaginal o resignificación válida para acotar alternabilidades argumentales.

subjetivación o enganche con los demás elementos constituyentes de la enunciación estética.

No se trata entonces de buscar determinadas marcas autobiográficas para establecer paralelismos argumentales con la vida del autor mediante conjeturas estrictamente 'reales' y derivar sobre lo sociohistórico o posibles influencias a título personal; implica advertir los subjetivemas a manera de testimoniantes enriquecedores de la trama textual. Pues la vida del autor ingresa a los planos de lo extra-Ordinario para apuntalar las construcciones imaginales por medio de la cotidianidad narrativa, quien desde una aparente normalidad revela las instantaneidades de la ficción y las constituye 'realidad' a regenerarse en cada instante enunciativo:

> La solución fue introducir un narrador —que por primera vez soy yo mismo— que estuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Es decir, al cabo de 30 años descubrí algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es la verdad.

Tan así es que la ficción, en momentos estigmatizada como simple artilugio de la imaginación, es la parte sustancial de la realidad, esa realidad más allá de las simples causalidades que la hacen monótona, sino más bien sacudida por la imprevisibilidad articulada desde la cotidianidad misma en cuanto esencia argumental de las construcciones imaginales, pues como afirma Eligio García Márquez: "El regocijo de la imaginación no concluye jamás", al ser vuelo eterno del hombre consustanciado en sujeto estético; el vínculo fortificante que permite rearticular la realidad para presenciar sus verdaderos develamientos.

Al asumir estas probabilidades teóricas, cobra fuerza y sentido la categorización de metaficción para precisar la superposición de los planos ficcionales provenientes de la realidad misma, encarnados por su naturaleza enunciativa, para luego verlos trasfigurados dentro de las historias textuales, configurados por espacios enunciativos donde tomamos conciencia de la magia simbólica de la creación literaria al ofrecernos las posibilidades de poder contemplar la realidad desde la desnudez de sus laberintos, o desde los intentos del hombre por ordenar esos laberintos al buscar cubrir esa desnudez con disímiles máscaras y disfraces.

En definitiva, las historias textuales son intercambios de máscaras que danzan alrededor de posibilidades enunciativas a validarse por medio de ellas mismas, ya

que la ficción está validada por la realidad, pues proviene de ella, conforma el núcleo temático de ella. De allí las inconsistencias de la teoría literaria que intenta crear estancos o levantar muros para separarlas y hacerlas ver ajenas y distantes, sólo unidas por los artilugios de la imaginación. Cuando en realidad la obra literaria representa la alquimia para ofrecer universos simbólicos que permiten reinventar la ficción.

Por ello, transversalizado el constructo de realidad-ficción o, de la realidad conjeturada a partir de sus máscaras, las valencias de significación están contenidas en la realidad misma para constituir el realismo simbólico más allá del simple plano textual, en la cercanía con la vida y sus avatares, por demás, profundamente simbólicos, que hacen 'vivir' lo imaginal dentro de la recurrencia significante de los acaeceres y la escritura.

A continuación, inserto una importante referencia del libro la *Tercera muerte de Santiago Nasar* sobre esta convalidación del *realismo simbólico* más allá de la historia textual, circunscrito a la realidad base que sirve de fundamento a la patemización del acontecimiento:

> —Tengo una vaina que te interesa —me dijo de pronto—: Bayardo San Román volvió a buscar a Ángela Vicario.[373] ……
>
> Tal y como él lo esperaba me quedé petrificado. "Están viviendo juntos en Manaure —prosiguió—, viejos y jodidos, pero felices". No tuvo que decirme más para que yo comprendiera que había llegado al final de una larga búsqueda…..
>
> Lo que esas dos frases querían decir, era que un hombre que había repudiado a su esposa la noche misma de la boda, había vuelto a vivir con ella al cabo de 23 años. Como consecuencia del repudio, un grande y muy querido amigo de mi juventud, señalado como autor de un agravio que nunca se probó, había muerto a cuchilladas en presencia de todo un pueblo por los hermanos de la joven repudiada. Se llamaba Santiago Nasar, y era alegre y gallardo, y un miembro prominente de la comunidad árabe del lugar. Esto ocurrió poco antes de que yo supiera qué iba a ser en la vida, y sentí tanta urgencia de contarlo, que tal vez fue el acontecimiento que definió para siempre mi vocación de escritor.

[373] Según Eligio García Márquez: "El cuento del cuento"; era el proyecto inicial, el prólogo de *Crónica de una muerte anunciada*, y fue publicado por "El espectador" en dos sucesivas entregas dominicales, los días 23 y 30 de agosto de 1981".Y quien supuestamente le da la noticia es el escritor colombiano Álvaro Cepeda Samudio. Aspecto que, según Ángel Rama, nunca sucedió y "pertenece a las acomodaciones literarias introducidas por García Márquez en el episodio real, las cuales vuelve a novelar en su artículo atribuyéndolas a sus viejos amigos barranquilleros." ("La caza literaria es una altanera fatalidad", en: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1985. p. 369). Evidencia por demás demostrativa de la metatextualización de la novela con la vida del autor e involucramiento de otros agentes legitimadores de la trama discursiva.

De manera sorprendente, la realidad y su atinencia legitimadora de la historia textual consiente las categorías fundamentales para las particularidades imaginales, al ser transfigurada en eje accional de la novela *Crónica de una muerte anunciada*, redundar alrededor de la patemización referencial y articular desde la cotidianidad los elementos subversores de la reconciliación de los esposos y la magnificación del asesinato de Santiago Nasar. Al crearse un vínculo ético del autor y su escritura, rinde homenaje al amigo con la historia textual. Aún más, si prestamos atención a la confesión del autor desde el 'ars narrativo' y el acontecimiento como impulsor del oficio de escritor.

Un oficio signado por la verdad, bajo confesión del propio autor, hecho por demás interesante al corroborar en detalle la visión particular de la realidad a modo de verdad que no requiere de ser adulterada por ningún proceso estético o artilugio artístico, sino la escritura como estrategia para resignificar esa realidad constituida en representación imaginal con la profunda correspondencia de sus agentes legitimadores, quienes a su vez evidencian la consumación de un proyecto narrativo, tal cual he venido sosteniendo a lo largo de este libro, en el caso específico de García Márquez y esta novela, puede verse materializado con la siguiente expresión, ya utilizada en párrafos anteriores, pero por su potencial argumental, vuelvo a referirla:

> La solución fue introducir un narrador —que por primera vez soy yo mismo— que estuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Es decir, al cabo de 30 años descubrí algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es la verdad.

Ahora bien, ¿cuál verdad? Si la verdad desde el punto de vista narrativo siempre queda en entredicho por su procesamiento bajo mecanismos imaginales que construyen sus propias variables veridictivas. ¿Acaso existe una verdad? Y de ser así, ¿es una verdad ontológica o una verdad lógica? Ontosemióticamente la respuesta surge sobre el balance de ambas para converger por medio de la *verdad imaginal* con profunda autonomía referencial, puesto que la *verdad* es un nivel de aceptación de la realidad bajo la formulación de lógicas de sentido consensuadas dentro del proceso de asimilación argumentativa de los sujetos enunciantes mediante la interacción del texto, para hacer de la *verdad* una proposición enunciativa desde donde construye su objeto veridictivo.

Evidencia más que manifiesta en la literatura, al quedar la verdad asociada al proceso enunciativo generador de principios de la realidad fundante, la cual genera un

proceso autonómico de significación, o realidad imaginal con su potencial resignificante de las realidades *fuente* convencionalizadas entre su cotidianidad y la surgida de los planteos imaginales para la configuración de una metacotidianidad sustentadora de las historias textuales. De esta manera, sobre las palabras de Eligio García Márquez: "El regocijo de la imaginación no concluye jamás", cabe la inferencia de la verdad a modo de manifestación profundamente imaginal, de constante renovación y rearticulación de la dinamicidad de las circunstanciales enunciativas.

E incluso llega a la complejidad imaginal de desafiarse a través de sus propias causalidades para reinventarse desde sus propias lógicas de sentido, circunstancia literaria por demás característica en García Márquez, quien ha establecido una geografía imaginal que hoy día subvierte los llamados órdenes reales a través de los tránsitos simbólicos que forjan circunstancialidades enunciativas. Ello sucede con *Crónica de una muerte anunciada* mediante el aparejamiento de la realidad fuente y la imaginal a través de específicas relaciones de significación que autentican las particularidades imaginales más allá de lo específicamente literal, porque la asunción de lo textual está edificada desde la vida misma, una larga y compleja articulatoria de los presentes narrativos que testimonian una estirpe alojada en los predios de la cotidianidad.

Ello sucede con el autor en movilidad 'real' buscando la información pertinente para armar su manifiesto imaginal, al momento de la 'realidad' bordear los predios de la imaginación para consustanciarse con la asombrosa legitimación proveniente de la cotidianidad arraigada a los principios telúricos, tan recurrentes en la obra de García Márquez como eje mediador de planos enunciativos que a cada instante entrecruzan la legitimación consustancial:

> Entonces —dijo él— su abuelo mató a mi abuelo. No me dio tiempo de asustarme porque lo dijo de un modo muy cálido como sí también esa fuera una forma de ser parientes. Era un contrabandista de la estirpe legendaria de los Amadises, y lo mismo que ellos era un hombre derecho y de buen corazón. Estuvimos de parranda tres días y tres noches en sus camiones de doble fondo, bebiendo brandy caliente y comiendo sancocho de chivo en memoria de los abuelos muertos. Me llevó a distintos pueblos, hasta el interior de la península guajira, para que conociera a 19 de los hijos incontables que el coronel Nicolás Márquez había dejado dispersos durante la última guerra civil.

Lo extra-Ordinario proviene de la vida misma, ella contienen las claves a combinarse con los proyectos narrativos y conformar las construcciones imaginales,

eco, reflejo o refracción de múltiples formas de leer el mundo legitimado por medio de lo imaginal, pues el representa la referencialidad para abordar lo contado por el autor, legitima la acción real a partir de lo imaginal, pues ya no encarna al abuelo como tal, sino, al coronel Aureliano Buendía, el constructo más cercano al lector con quien ha establecido una consanguinidad imaginal, porque para que ésta se produzca debe manifestarse lo profundamente patémico.

Asumida la certificación imaginal de este modo, la patemización referencial provee a las construcciones imaginales de un ingrediente fundamental para crearlas a través de singulares formas apropiatorias del discurso diversificadas por los ejes interactuantes en él. E indudablemente, el realismo simbólico está soportado por profundos procesos de patemización/subjetivación para hacerse eco de mundos primordiales que vinculan en todos los sentidos la acción humana y su diversificación afectivo-sensible. Para García Márquez, uno de sus más valiosos soportes imaginales es la nostalgia[374] o proceso de transmigración simbólica-referencial desde la realidad hacia las construcciones imaginales:

> Me doy cuenta que el lugar en que se cometió el crimen ha sido idealizado por la nostalgia. Era inevitable: allí pasé los años de mi adolescencia, que fueron los más libres de mi vida, hasta que la familia tuvo que cambiar de aires. Después volví dos veces siempre en relación con el proyecto del libro. La primera fue unos quince años más tarde, tratando de rescatar la memoria de la gente las numerosas piezas desperdigadas del rompecabezas del crimen, y tratando sobre todo de encontrar el final que todavía la vida no había resuelto. No me pareció que el tiempo hubiera sido demasiado severo con nadie, ni con nada, salvo con la casa de María Alejandrina Cervantes que había sido transformada en escuela de monjas.

Indudablemente la realidad representa –esencialmente– aconteceres puntuales para señalar las posibilidades de estructuración imaginal, y de allí, sustentarse en la metacotidianidad o entresijos que permiten presentarla en aparente contradicción consigo misma. Lo que me lleva a pensar que los autores del realismo simbólico son sensible- percibientes de particularidades que luego pasan a convertirse en incausalidades provistas por la propia realidad referenciada. Entonces es factible, indicar la efectividad de las miradas acuciosas que revelan a través de presentes narrativos lo apercibido por los demás, tal es el caso de la transformación de un burdel en colegio

[374] Esta variable me ha llamado poderosamente la atención en la geografía imaginal de García Márquez, tanto así que analicé su más emblemática obra a través de: *Cien años de nostalgia, cien años de presente. Gabriel García Márquez y el mito latinoamericano*. Editada por el Fondo Editorial "Arturo Cardozo", Venezuela en el año 1999.

de monjas, aparentemente, porque visto por la mirada nostálgica del pasado, sigue representando lo originario.

De esta forma, la realidad se regenera al momento de reencontrarse con ella en sus espacios geográficos asumidos bajo la dualidad de la apariencia y los hálitos nostálgicos que proyectan hacia las construcciones imaginales, quienes asumen la escena narrativa para posicionar sus particularidades textuales mediante la temporalidad regeneradora de los tejidos más sensibles de los enunciantes que re-Viven, no solo enunciativamente lo acontecido. Sino también ingresan a los espacios enunciativos como espectadores de su propia historia para presenciar el antagonismo complementario de los procesos de recordación-subjetivación: "Fue una experiencia perturbadora ver un tropel de niñas con uniformes celestiales entrando por el mismo portón de trinitarias por donde toda mi generación había entrado a perder la virginidad".

El marcaje del antagonismo proviene de la realidad misma, el cual está potenciado por la percepción del enunciante, quien finalmente hace énfasis en los contrastes de las renovadas redes de significación para resaltarlo como configuración imaginal dentro de la realidad y sus cotidianidades. Contenida entre lo sagrado y lo profano, la inocencia penetra los espacios del placer aposentados en la memoria del cronista-narrador que regresa a los escenarios de los hechos para transfigurar por medio de la escritura la conversión espacio- temporal de las construcciones imaginales, destacando un motivo bien interesante como lo es el *tiempo* de la escritura frente a lo acontecido:

> La segunda vez que volví fue a escribir esta crónica. Fui inducido por el embeleco, tan común entre los realistas teóricos, de capturar en caliente para escribirla, la misma vida que se está viviendo, escribí en calzoncillos de nueve de la mañana a tres de la tarde durante catorce semanas sin treguas, sudando a mares, en la pensión de hombres solos donde vivió Bayardo San Román los seis meses que estuvo en el pueblo. Era un cuarto escueto con una cama de hierro, una mesa coja que debía nivelar con cuñas de papelitos en las patas, y una ventana por donde se metían los moscardones aturdidos por el calor y la pestilencia de las aguas muertas del puerto antiguo.

De la anterior afirmación, es importante rescatar algunas consideraciones fundamentales para el estudio de la obra de García Márquez, comenzando con la tipificación de *realistas teóricos* que a mí en particular me interesa destacar, puesto

que, durante todo el desarrollo de este libro he insistido, con el realismo más allá del simple calco de la realidad o escritura "en caliente de lo acontecido", pues los tiempos imaginales funcionan a modo de desarticulación del espacio-temporal real para crear sus propias y específicas relaciones de significación o presentes narrativos, donde la geografía imaginal crea sus autonómicas consideraciones espaciales, temporales, actanciales y contextuales. De allí que, la vida vivida no puede ser simplemente transferida al plano de la escritura indemne o simple registro de hechos o detalles.

Por ello es imprescindible hacer notar que la escritura de la novela se produce en los mismos predios de lo acontecido, o escenografía de lo real, donde la evidencia de las condiciones de los espacios físico-geográficos originarios no influyen determinantemente en la construcción imaginal; elemento aclarado por del autor de *Crónica de una muerte anunciada:*

> Esa fue la única contribución de la vida circundante a mis esfuerzos de escritor comprometido. A medida que escribía me daba cuenta de que la realidad inmediata no tenía nada que ver con lo que yo trataba de escribir, ni tal vez tampoco con la que recordaba, y estaba tan confundido que llegué a preguntarme si la vida misma no es también una invención de la memoria.

Entonces, queda explícito que las construcciones imaginales no son la realidad calcada en palabras ni la recordación fidedigna de lo acontecido, sino el presente narrativo a permitir todas las conjunciones analogizadas por la memoria como red de significaciones surgidas entre la dicotomía de la vida y ella, desde donde surge su maravillosa expresión: *vivir para contarla*, mientras el contar-relatar implica la refiguración de la vida a través de la memoria. Por esto el realismo no es un sumario o banco de datos volcados en la escritura, sino que está fundamentado en construcciones profundamente imaginales validadas por la memoria.

Todo parece indicar que la dinamicidad imaginal conforma sus propios espacios de configuración para proponer alternativas enunciativas mediante los ejes articulatorios de la memoria, ejes que adquieren valores autonómicos, variables y correlativos con específicas circunstancias enunciativas, tal y como aparece referido en el libro *La tercera muerte de Santiago Nasar* a través de las impresiones de uno de los maestros de García Márquez, Ernest Hemingway:

> George Plimpton, en su entrevista histórica para *The París Review*, le preguntó a Ernest Hemingway si podría decir algo acerca del proceso

> de convertir un personaje de la vida real en un personaje de novela. Hemingway contestó: Si yo explicara cómo se hace algunas veces, sería un manual para los abogados especialistas en casos de difamación.

Intentar 'ser' realista será difamar la realidad a través de los procesos de construcción narrativa, procesos que no responden a linealidades estéticas que demandan resultados taxonómicos para siempre conducir hacia determinados resultados. Al contrario, devienen de particularidades imaginales soportadas por sus propias lógicas de sentido y relaciones de significación, donde las convencionales caracterizaciones de realidad son superadas en cuanto verosimilitud para instaurar otras formas de leer lo acontecido y su mediación entre realidad y ficción, debate siempre presente al realizar enfoques sobre Latinoamérica y fundamentalmente del Caribe colombiano tan presente en la geografía imaginal garciamarquiana:

> Para concluir, la obra de García Márquez no ofrece la desnuda séptica, objetiva enunciación de hechos ocurridos en la realidad, en un pueblo real con seres reales, sino esa otra cosa que es la literatura, ese tejido de palabras y estratégicas ordenaciones de la narración para transmitir un determinado significado, que sean cuales fueren sus fuentes, no es otra cosa que una invención del escritor.

Plena coincidencia con Eligio García Márquez cuando he considerado la literatura del Gabo un gran proyecto narrativo que centra su potencialidad simbólica en construcciones imaginales para hacer posible la diversificación de planos enunciativos, entre ellos, el cinematográfico. Plano que en *Crónica de una muerte anunciada* es fundamental para el desdoblamiento sígnico-simbólico, tal y como lo reconoce Rossi el director de la película, quien además es "Formado en la escuela del neo-realismo italiano –admirador furibundo de Roberto Rosellini– su método de trabajo es casi antropológico: capturar la realidad cultural en la que se sustenta la historia".

Para que entre en escena la dinámica isotópica de re-Crear a través de la metatextualización imaginal de lo significado por ella, mediante el entrecruce de la ficción convenida en realidad y sus tránsitos enunciativos configurantes de otras formas de significación. Tan es así, que la decantación isotópica permite delinear la renovación de las redes de significación y posibilidades argumentativas, tal cual ocurre con la transposición del discurso literario al cinematográfico[375]:

> Esta novela de apenas un poco más de cien páginas –dice Rossi– es una síntesis condensada, de la realidad. Está sustentada sobre una cultura muy

[375] Recordemos que, para García Márquez, junto a la novela, el cuento y el periodismo, el cine es otra forma de contar la vida, "Cada uno tiene su modo y los medios de expresarlo. Muchos escritores –algunos sin darse

> particular, la del Caribe, a la cual responde García Márquez. La novela refleja toda una larga meditación del escritor sobre su cultura aparentemente pacífica […] Rossi prefirió para Crónica el tratamiento estricto de la novela sola, descartando el hecho real en que se basó.

Con respecto al Caribe, al Ser Caribe, existe en García Márquez una peculiar convicción de pertenencia a una casa grande, de cielos inmensos donde reside la esencia de su narrativa soportada sobre una:

> Región en la que se da una perfecta simbiosis […] Eso ha producido un espíritu muy peculiar, una visión de la vida que da a todo un aspecto maravilloso, y que aparece en mis novelas. Es el lado sobrenatural que tienen las cosas, una realidad que, como en los sueños, no está regida por leyes racionales[376].

De esta forma podemos pensar en un *realismo Caribe* a más de realista-mágico, porque estamos frente a un realismo sobrevenido de un espacio pluralizado que supera la ficción, porque contiene la ficción particularizada en una geografía ambivalentemente imaginal, de allí que:

> No hay nada de lo que haya escrito que no esté en la realidad. Lo que hago es transmutar poéticamente la realidad. Mucha gente dice que tengo una gran imaginación, pero para los que viven en estos pueblos del Caribe saben que esa imaginación es la verdad de esa realidad[377].

Indudablemente, la imaginación es un procedimiento dual entre el enunciante-percibiente y el espacio percibido para posteriormente transformarlo en construcción imaginal. Por ello dejo abierta la posibilidad de ensayar una aproximación a partir de la geografía imaginal garciamarquiana y el realismo Caribe como base estructurante de su obra; aproximación perfectamente aplicable a otros autores latinoamericanos y reivindicar el Ser Caribe o latencia latinoamericana que hace sentir más cerca de casa. Y de esta forma lo entiende Rossi en su metatextualización cinematográfica, cuando afirma:

> Esto sucede frecuentemente en una sociedad, en una cultura como la del Caribe, que es una cultura cosmopolita, la única región cosmopolita de América Latina: como lo es París o Londres. Un cruce de culturas y razas. Una cultura universal. Pero al mismo tiempo, el Caribe es una región

cuenta– no hacen otra cosa que expresarlo en su obra. Yo entre ellos". (Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. 1982. Editorial Oveja Negra, p. 58)

[376] "No me siento solamente colombiano", *Revista de la UNESCO*, octubre, 1991.

[377] "Gabo el otro". *El Colombiano*, septiembre, 1996.

> dotada de una naturaleza exuberante, en la cual caben los extremos: lluvias torrenciales, plantas enormes, tan enormes que uno no se explica cómo ha podido crecer, huracanes, terremotos. Es una naturaleza muy bella, pero también muy violenta.

El Caribe como espacio físico-geográfico instituye sus propias leyes de significación; leyes que son potenciadas al ser transfiguradas en imaginales, pues ellas permiten la mixturización referencial para desarticular lógicas localistas o segmentantes de las posibilidades imaginales para la construcción de universos simbólicos, ello hace posible la construcción de las lógicas imaginales que, por fundamento natural, construyen sus relaciones de significación, tal cual lo percibe Rossi:

> Sólo una cultura como la del Caribe puede dar un espécimen tan raro como Bayardo San Román. Me han preguntado en muchas ocasiones, extrañados, cómo es posible que un inglés rechace a una muchacha porque no era virgen. La respuesta es sencilla: es que Bayardo San Román no es inglés. Habla inglés, pero proviene de cualquiera de esas islas que estuvieron bajo el dominio británico, como Trinidad o Jamaica –o tal vez Curacao– […] Y este señor tan raro que es Bayardo anda por las islas del Caribe buscando mujer. Entiéndase bien: buscando mujer para casarse en un mundo donde más bien los hombres harían lo contrario. Pero por sus maneras de actuar, de vestir, pertenece a ese mismo mundo, a esa misma sociedad matriarcal. Se casa con sacoleva y con todo el rigor social. Un hombre así tiene que necesariamente responder a los tabúes y prejuicios sociales y machistas que rodean la virginidad.

De nuevo surgen las isotopías regulatorias de la construcción imaginal dentro de la novela para fortalecer la trama discursiva y justificar el devenir de particulares lógicas de sentido, en esta oportunidad, la virginidad como instrumento de connotación patriarcal/matriarcal y detonante de las violentas espirales que desencadenan la muerte de Santiago Nasar. Connotación más que evidente en toda la obra de García Márquez y su metaforización de Latinoamérica bajo esta dicotomía y los entresijos de una orfandad latente que intenta ser resarcida a través de los universos simbólicos.

Ante tales circunstancias, estamos frente a la hiperficcionalización consensuada por el trasvasamiento de las construcciones imaginales en diferentes discursos o modalidades enunciativas para redimensionarse mediante otros procedimientos enunciativos como la película dirigida por Rossi, y todos aquéllos que se apliquen para la incesante muerte de Santiago Nasar, reduplicada por las diversas acepciones argumentales que se le han dado y las que vendrán. Porque la travesía actancial del

personaje no postula una muerte física, sino la apertura simbólica a otros espacios tan polifigurativos como el Caribe mismo, la más auténtica diferencia en el discurso cinematográfico:"No me interesó nunca el hecho real, una historia en verdad anacrónica y trivial, con seres insignificantes y sin trascendencia universal –confesó Rossi–. Por el contrario, siempre me interesó la realidad". Es decir: la realidad Caribe".

Queda develada una geografía real enmarcada en lo imaginal para reiterar la ambivalencia de la proyección real-ficcional de lo enunciado, quien forma parte de esa dual estructura donde las fronteras no existen a modo de exclusión sino de inclusión correlativa, homologada con las construcciones imaginales, para de esta manera, el encadenamiento argumentativo surja de lo intra a lo metatextual en productiva dialéctica simbólica, a decir de Eligio García:"El procedimiento es normal en la ficción, y de idéntica forma procedió García Márquez al describir el pueblo de la novela: un imaginario mosaico con fragmentos de muchos pueblos vividos y soñados".

Sobre la afirmación anterior queda evidenciada la configuración de la geografía imaginal como centro enunciativo donde convergen todas las locaciones simbólicas para enriquecer los ejes actanciales, accionales y contextuales como analogías de la ponderación de una realidad mediada por múltiples factores de sostenimiento textual, para crear así, la transitividad imaginal entre circunstancialidades enunciativas caracterizadas por la pluridimensionalidad espacio-temporal, en la cual, los centros enunciativos son intercambiados para constelar diversas y constantes redes de significación, generalmente atribuidas a partir de la ficción dentro de la ficción, cuando no es más que el encuentro de la percepción más allá de la simple literalidad y las posibilidades para leer la realidad desde sus entresijos y esencias; desde los dobleces de la ficción, en palabras del hermano-intérprete:

> La vida es una metáfora. Una película también puede ser la metáfora de la vida. Una escena, sólo una puede ser a su vez, la metáfora de dicha película. Este cronista cree, sin haberla visto ya armada en edición que la escena magistral[378] que se acaba de transcribir es la metáfora de *Crónica*. Al menos en lo referente a su estructura de rompecabezas sin diálogos.

Ciertamente, la novela está fundamentada en descripciones dentro de una vasta panorámica imaginal que narra con asombrosa autonomía, a través de mosaicos locativos pulsados por la vehemencia de la incertidumbre bajo el predominio de lo visual sobre otras formas expresivas. Además, podemos apreciar la autodenominación

[378] Se trata de la escena de la comunión de las mulatas/prostitutas. En la película de Rossi.

de Eligio García como *cronista*, dándonos la razón en cuanto a la metatextualización de la novela no sólo por las recreaciones imaginales, sino también en las crítico-argumentativas, pues intentan hacer una refundación de la *crónica mayor* representada por este texto garciamarquiano.

Para que la definición de realismo simbólico sea la más acorde con la funcionabilidad imaginal de resemantizar realidades en su pluralidad simbólica, pluralidad articulada por ambivalentes circunstancialidades enunciativas constitutivas de mosaicos perceptivos que mudan constantemente de piel argumental; en palabras de Eligio García Márquez será un "teorema visual", o desde nuestra perspectiva *teorema narrativo simbólico* cuya demostración está inserta dentro de significaciones que no concluyen con los procesos de lectura, al desbordarlos hacia otras dimensiones que exigen constantes relecturas, tal cual sucede con *Crónica de una muerte anunciada*.

Ahora bien, si prestamos atención a la lectura como los intentos por percibir las relaciones de significación en esta novela, ese acto implica la develación de la metatextualidad sostenida por una tragedia sobre otra tragedia, un imaginario sobre otro que, a su vez, redime lo trágico a manera de dilatación de la realidad textual configurada en realismo simbólico o mosaico imaginal para concurrir en diversos caminos interpretativos, sobre los cuales, la incertidumbre siempre implosiona a manera de mecanismo regulatorio de la acción imaginal. Precisamente, recurriendo a la incertidumbre surge la gran interrogante:

¿Quién mancilló el honor de Ángela Vicario?, para dar paso a las deducciones que al respecto hace Ángel Rama.

LOS VÉRTICES TRANSPUESTOS DE LO IMAGINAL

> La palabra *ver*, casi invisible en su brevedad monosilábica, conduce el ojo del lector al corazón de la relación esencial de los personajes a los que sólo une, silenciosamente el intercambio de las miradas. Así se establece, no ya en el escenario, sino detrás del discurso un espacio particular, una región interior que sólo existe por la vista y para la vista, más allá de las estructuras verbales que lo han evocado.
>
> Jean Starobinski. *El Ojo vivo.* 2002.

Ángel Rama escribió un texto titulado *La caza literaria es una altanera fatalidad,*[379] donde parte de las menciones argumentales que sobre la realidad hace consecuentemente Gabriel García Márquez para la configuración de su texto a través de las denominaciones de crónica, no sólo de la forma argumental sino en el ejercicio del periodismo ante la novela, creándose un importante paralelismo entre la crónica literaria y la crónica periodística de dos reporteros que también ocurren a los escenarios de los hechos para recabar información, una vez publicada la novela, donde se pueden apreciar marcadas diferencias, pero que le sirve para apostillar el uso de la realidad por García Márquez a través de una expresión de Federico García Lorca en su texto *La casa de Bernarda Alba*: "Realidad, realidad, ni una gota de poesía", para significar la presencia de la realidad sostenida por el trasunto literario y sus constituciones imaginales.

Al ubicar la novela como crónica novelada de García Márquez dentro de los espacios literarios para diferenciarla de los ámbitos periodísticos, hace hincapié en la evidente presencia del autor, para ello utiliza la locución latina *Deus ex machina* (Dios desde la máquina) para puntualizar la decidida intervención del novelista en su texto:

> En el mejor de los casos, *una lectura* de la realidad; en el más común, *una interpretación*; en el más afinado, *una invención a la manera de la realidad*,

[379] El texto utilizado para las consiguientes referencias, aparece publicado en el libro *La crítica de la cultura en América Latina*, editado por la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, pp. 364-379. Que a su vez sirvió de prólogo a *Crónica de una muerte anunciada*. Círculo de lectores. Barcelona. 1982.

> que vale tanto como *un artificio*. Un juego de palabras que nos fascina y engaña con sus pases de prestidigitación, sabiendo bien que no es magia, que no es realidad, pero que lo parece tal cual, porque es de la estofa de nuestros sueños, de nuestros deseos y nuestras culpas.

Al parecer todos coincidimos sobre las realidades que juegan a serlo en un maravilloso intercambio de referencialidades sobrevenidas por la percepción, no solo de un momento argumental del autor sino de toda una vida, una vida narrada para encontrar las coincidencias sin buscarlas explícitamente, sino que forman parte de ese mismo proceso *real simbólico* inherente a la vida misma del autor para convertirlas en una cotidianidad alucinante como ha sucedido con la vida de Gabriel García Márquez, su gran crónica novelada o fabulada que implosiona a cada momento con la lectura de sus obras. A ese proceso que he llamado metatextualización, Rama lo designa como:

> Los *paralipómena*, ese cúmulo de materiales anexos que, a partir de los *Cien años de soledad*, han venido acompañando sus obras, rodeándolas, invadiéndolas, anegándolas en la interpretación. Es un bosque de palabras que, bajo su confesado propósito explicativo, acarrea el subrepticio afán de todo bosque; esconder con azoro la «rama dorada» que abra el camino hacia el reino subterráneo. Digamos: demarcar el camino para después confundirlo; caer hacia la confesión y rehusarse repentinamente; proclamar la verdad sobre algo trivial; golpear la puerta del infierno para afirmar que allí no hay nada, nadie.

Toda esta búsqueda por caminos laberínticos implica la percepción-participación de los enunciantes para delinear rutas de circulación argumental e intentar desmenuzar la madeja narrativa-imaginal, de allí las consideraciones realizadas en este libro sobre la hipertextualización para hacer confluir las diversas metatextualizaciones con la vida del autor, sus cotidianidades, ejercicio de la memoria , procesos subjetivantes y de estructuración narrativa para apelar a la constitución del *sujeto estético* como unicidad referencial reflexionada desde el realismo simbólico. De esta forma la *crónica* inicial ha derivado en otras crónicas: cinematográfica –película de Rossi–, literaria –escritura de Eligio García Márquez– y de investigación para Ángel Rama; crónicas que en ningún momento pretenden "predicar sobre la realidad del mundo, sino sobre esa otra deleitosa y trágica de la literatura, trazando un sendero en el bosque de las palabras".

De allí, la importancia de mantenerse asidos a las isotopías intratextuales que son quienes demarcan los pisos argumentativos para evitar las especulaciones y elucubraciones surgidas por la costumbre de intentar sobreponer la realidad en

su convencionalidad de 'real' sobre la construcción imaginal, ello por una implícita intención de validar lo narrado con una realidad que en sus fórceps legitimadores constriñe las interpretaciones. Por ello, el convencimiento que la novela de García Márquez no es sobre "un crimen, ni de la inmolación del inocente, ni siquiera de la reparación del honor, sino de *una muerte anunciada*". Y he allí la autonomía de la construcción imaginal sobre cualquier otra con visos limitantes a un hecho 'real' o simple registro de acontecimientos, "porque la realidad ni siquiera sabe imitar al arte".

Insiste Rama en su texto sobre el sacrificio de Santiago Nasar como apoteosis del relato, "un sacrificio, pagano, bárbaro, ritual" que configura toda la esencia imaginal distendida entre acciones convergentes sobre ese núcleo temático, atomizado por referencialidades que lo hacen mucho más complejo e implosivo alrededor de la fatalidad; según él, la gran vertiente causal-simbólica de la novela que permite derivar diversas interpretaciones; entre ellas: la del *narrador que no osa decir su nombre*, aquél que no relata recuerdos personales sino asume el rol de 'investigar' los hechos a través de los testimonios de los otros, donde: "también el Narrador es asimilado a un periodista y a un detective, puestos todos a la búsqueda de una verdad elusiva porque se anega en la memoria y en las subjetividades deformantes".

Relator de la fatalidad e inmune a ella, el narrador asume el hilo conductor para demostrar que supera cualquier voluntad o intención dentro de la novela para aposentarse como el rasgo fundamental, mediante su revelación en el decurso narrativo que indefectiblemente conduce al cumplimiento de la tragedia, lo único cierto en la novela, aun cuando luego queda consolidado el reencuentro entre Ángela Vicario y Bayardo San Román a modo de imprevisibilidad concluyente del relato. Esos son destinos ciertos que no sucumben frente al gran eje de la incertidumbre que guarda el nombre a quien Ángela Vicario ofrendó su virginidad:

> Es ese un nombre que nunca se pronuncia en la novela. Podría ser cualquiera, ya hemos anotado, pero en todo caso ninguno de ellos nombrados en la novela, porque todos son liberados de sospechas a través de las plurales informaciones recogidas por el Narrador y sus sosias el juez sumariante. Forzoso es convenir que ese halcón que se ha alzado con la virginidad de Ángela Vicario es el más astuto de todos, pues ha obrado en sigiloso secreto y nunca se ha dado a conocer.

Ya consideradas todas las tendencias y consecuencias ocasionadas por esa incertidumbre, Rama hurga en los rasgos testimoniales de Ángela Vicario para buscar

luces al respecto, específicamente con las declaraciones del sumario para rescatar la frase "Fue mi autor", e indudablemente, destapa una serie de válidas conjeturas imaginales que permiten destacar la mirada hacia el narrador, pues:

> La novela de García Márquez conserva el misterio, no confiesa al culpable de la deshonra de Ángela Vicario, pero al abogar por la inocencia de los demás y al eludir toda pregunta sobre sí mismo, construye la enigmática nube negra a la que apuntan las sospechas.

Brillante deducción del crítico uruguayo, quien asume la lógica imaginal para establecer vínculos sobre la autoría del enigmático y controversial hecho, e ingresa a la geografía imaginal para apuntar hacia redes de significación devenidas del discurso literario, dejando de lado el hecho real, para asumir la dialéctica estructurante del *sujeto estético* al incorporar al lector como ente dinámico de la argumentación inducida por el texto, pero no revelada puntualmente:

> Numerosas debilidades, torpezas del comportamiento, interesadas subjetividades, de muchos de los personajes, nos son comunicadas puntualmente por el Narrador, lo que autoriza un margen de desconfianza sobre actos y palabras. Podrían o no corresponder a la verdad. En cambio, hay muy pocas referencias de este tipo acerca del Narrador. El discute la información de los otros, pero obviamente no discute la suya, pues esta es la tarea de quien está por encima de él, es decir, del Lector ante quien expone su investigación autorizándole implícitamente que haga la suya.

La lectura semeja un encabalgamiento de localías enunciativas que van sucediéndose a partir de la dialéctica intratextual para procurar el tránsito referencial-simbólico que capitaliza en el lector las diferentes posibilidades argumentativas, como la que justifica Rama sobre la proyección del narrador;

> Narrador que no sólo está minuciosamente liberado de cualquier sospecha, sino que además es tan invisible dentro de la acción como para que nadie lo llame por su nombre. O puede preguntarse si no es posible leer sobre un nivel metalingüístico la respuesta de Ángela Vicario acerca de quién fue el culpable de su deshonra: «Fue mi autor».

El innominado narrador crea espejismos de ser el mismo autor de la novela a través de la complementariedad autobiográfica que, a mi modo de ver, sirve de agente legitimador o referencialidad soportada por una vida consustanciada con la construcción imaginal, para darle una apoteósica metatextualización arraigada en toda la derivación argumentativa por hechos 'reales', tal cual ha sucedido con el material

contenido en entrevistas, discursos e intervenciones sobre su vida y obra. Por ello, desde la lógica imaginal, Rama insiste en interrogar la figura del narrador para ubicarlo en el centro de la fatalidad y exculpación, en medio de una "pareja culpabilidad e inocencia de todos", frente al sacrificio del inocente:

> Él es el único que no se enteró de los rumores que corrían por el pueblo, pues estaba en la cama de María Alejandrina donde nadie podía ir a buscarlo dado el secreto de sus relaciones, y él llega a la escena cuando ya se ha perpetrado el sacrificio y Santiago Nasar agoniza. Nada supo, nada pudo hacer, al menos en ese lapso. ¿Será el único sobre el cual no hubiera operado la fatalidad? ¿O ésta se usó con anterioridad, haciendo que fuera responsable de la pérdida de la virginidad de su prima, Ángela Vicario? ¿Sería éste el sitio y la misión que le cupo en el agendamiento de la fatalidad?

Centrados en esa lógica podemos inferir varios aspectos fundamentales para la metatextualización de la novela y su enriquecimiento imaginal, el primero, la exculpación por parte del narrador y la apertura de una posibilidad de narrar para exculparse por lo ocurrido, liberarse de esa pena colectiva que asola al pueblo por la tragedia ocurrida y, que nadie evitó, menos él por no enterarse y mantener una relación clandestina con quien representa el centro del placer y el amor apasionado. Segundo, la directa atribución de su responsabilidad en la deshonra de Ángela Vicario, para de esta manera zanjar la incertidumbre y llevar a su lugar todas las piezas del rompecabezas planteado por la trama discursiva.

Nótese que en todo momento de la interpretación, la referencialidad está fundamentada por la realidad imaginal, para seguir girando alrededor de las sospechas e incertidumbres, quienes proveen oportunidades resignificantes:

> Alejada del rapsódico encantamiento de la historia aparencial, alejada del romántico juego de amor y muerte, alejada de su cosmovisión trágica (fatalidad, inocencia, sacrificio), alejada de su alisado populismo, pero en cambio cercana a un mundo moderno ardiente y cruel, a la desatada fuerza del deseo, sobre todo cercana a la sapiencia de su escritura.

Indudablemente, el 'tono' simbólico postula planos enunciativos para resaltar la concatenación de determinadas isotopías a partir de la cuales, la diversidad significante se amplía con cada lectura, fundamentada aquí por la incertidumbre y el narrador que rompe los moldes convencionales para representar una alternativa argumental de prodigiosa invención y manejo de su figuración actancial; un narrador,

> Quien está sumido dentro de la novela y al mismo tiempo está fuera de ella manejando coordenadas implícitas menos afines. Sustituye a los

> variados narradores apersonales que en las obras anteriores certificaban el acontecer el mundo, decretando que aun las mayores inverosimilitudes aparenciales eran certidumbres objetivas, porque si no estaban en los hechos del mundo estaban en la imaginación de quienes los vivían de ese modo. Ahora, el narrador personal introducido atestigua un margen de incertidumbres.

Planteado a partir del realismo simbólico y los procesamientos estéticos como proyectos narrativos toda la balanza se inclina hacia el prodigio literario del autor, al colegir una serie de hechos más allá de las lógicas causales de la realidad aparente-fuente para transmigrar hacia las construcciones imaginales, y desde allí, postular renovadas redes de significación y sostenimientos argumentativos, extrapolados por los vértices transpuestos de lo imaginal que en su seno permite reinsertar referencialidades para enriquecer los universos simbólicos. De esta manera, es posible la inclusión del autor en los hechos y desafiar las limitantes de lo autobiográfico para incorporarse a un productivo juego de máscaras, donde: el ocultamiento/revelación postula realidades.

Todos esos factores y los que en cada lectura surgen, testimonian la fuerza y garra literaria de un prodigio de la literatura, que hizo de su escritura una *hazaña* maravillosa y maravillada:

> Una hazaña de la literatura, una hazaña escondida, pues prefiere retirarse a la sombra, al misterio, para que nos seduzca su juego malabarista, al que nos entregamos. Todos sabemos que el prestidigitador no es un mago, pero tampoco desearíamos saber cómo hace sus trucos, porque es la limpieza, sencillez y elegancia de sus pases, lo que nos fascina.

Por demás, una hazaña que invita a ser recorrida desde sus propias entrañas y sin sesgos objetivo-racionalistas, sino impregnados por la magia de la implosión referencial, la incausalidad creadora y la metatextualización soportada por la vida del autor que ampulosamente sostiene las construcciones imaginales, enmascara con sutiles juegos la realidad vivida y los procedimientos para contarla. Y con ese tránsito imaginal, realidad y ficción sean la verdadera fuente para mirarse y ser mirado desde lo individual-colectivo. Precisamente allí, concurre el sujeto estético para sorber con el realismo simbólico, la esencia imaginal que permite habitar el mundo de una manera más espléndida, humana, bajo la refracción de realidades sin adjetivaciones castradoras, sencillamente de realidades profundamente humanas.

El Paraíso, marzo, 2025

Bibliografía

Agosti, Héctor (1963) *En defensa del realismo*. Argentina. Editorial Lautaro. https://www.gramsci.org.ar)

Balzac, Honoré (1930) *La comedia humana*.

Becker Udo (2003) *Enciclopedia de los símbolos*. España: Ediciones Robinbook.

Benedetti, Mario (1967) "Carlos Fuentes del signo barroco al espejismo", en: *Letras del continente mestizo*, Montevideo: Arca.

Benveniste, Emile (1997) *Problemas de Lingüística General*. México. Siglo veintiuno editores. Beuchot, Maurice (2003) *El ser y la poesía. el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México. Universidad Iberoamericana.

Bloom, Harold (1981) *La angustia de las influencias*. Caracas. Monte Ávila Editores.

Borges, Jorge Luis. "Textos cautivos". En: *Obras Completas IV* (1975-1988). Buenos Aires. Emecé. Carpentier, Alejo (1983) "Prólogo a El reino de este mundo", en: *Obras Completas*, tomo II, México, Siglo XXI Editores.

Carpentier, Alejo (2003) "De lo real maravilloso americano (1948-1964), en: *Los pasos recobrados*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Carrenter, Lázaro (1977) *Estilo barroco y personalidad creador*a. Madrid: Cátedra. Catecismo de la Iglesia Católica (1992). Madrid: Asociación de Editores del Catecismo. Chevalier, Jean (1986) Diccionario *de los símbolos*. Barcelona: Editorial.

Herder. Chiampi, Irlemar (1983) *El realismo mágico*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Cirlot, Juan-Eduardo (1995) *Diccionario de símbolos*. Colombia. Grupo Editor Quinto Centenario. García Márquez, Eligio (1986) *La tercera muerte de Santiago Nasar*. Colombia. Editorial Oveja Negra.

García Márquez, Gabriel (1981) *Crónica de una muerte anunciada*. *Colombia.* Editorial Oveja Negra.

García Márquez, Gabriel (1985) *El amor en los tiempos del cólera*. Colombia. Oveja Negra.

_____ (1981) *El coronel no tiene quien le escriba.* Argentina. Editorial Sudamericana.

_____ *El escándalo del siglo* (218). Colombia. Penguin Random House.

_____ (1982) *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza.* Colombia: Editorial La Oveja Negra.

_____ (2007) *Cien años de soledad*. Colombia. Real Academia Española. Alfaguara.

_____ (2010) *Yo no vine a decir un discurso.* Barcelona. Random House Mondadori.

_____ (1986) *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*. Editorial Plaza & Janés. España.

Fuentes, Carlos (1997) *El espejo enterrado*. Taurus.

_____ (1965) en: Emmanuel Caraballo *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México: Empresas Editoriales.

Heidegger, Martín (1985) *Schelling y la libertad humana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
Hernández Carmona, Luis Javier (2006) *Doña Bárbara fuera de su tiempo. Una relectura a partir de las paradojas del cuerpo y las metáforas del amor*. Caracas. CELARG.

_____ (2009) *Cien años de nostalgia, cien años de presente. Gabriel García Márquez y el mito latinoamericano*. Trujillo. Fondo Editorial Arturo Cardozo.

_____ (2013) *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia*. ULA. Mérida.

_____ "El ensayo lírico como experiencia estética-hermenéutica" en: *Letras*, (2017), 61, 13-37. (https://doi.org/10.15359/rl.1-61.1).

_____ "El subjetivema y la construcción de imaginarios socioculturales". *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* No. 21. Universidad del Atlántico. Barranquilla. Enero-Junio 2015. p.p. 179 – 197).

_____ "Gabriel García Márquez: La escritura comprometida". *Revista Literatura Hispanoamericana.* N°. 65. Jul-Dic. Universidad del Zulia. 2012.

Kundera, Milán (1990) *El arte de la novela*. México. Vuelta.

Lezama Lima, José (1981) "Sumas críticas del americano", en: *El reino de la imagen".* Caracas.: Biblioteca Ayacucho.

Rama, Ángel (1985) "La caza literaria es una altanera fatalidad", en: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.8 en línea]. https://dle.rae.es

Ricoeur, Paul (1996) *El otro como sí mismo,* México, Fondo de Cultura Económica.

Todorov, Tzvetan (1982) *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona. Ediciones Buenos Aires. Tolstoi, León (2012) *¿Qué es el arte?* España: Editorial Maxtor.

Uslar Pietri, Arturo (1948) *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2002) *Realismo mágico. Biblioteca Universal Virtual.* www.biblioteca.org.ar/.

Zola, Émile (1967) "La novela experimental", en *Obras completas*, Editorial Lorezana.

_____ (1967) "Naturalismo en el teatro", en *Obras completas*, Editorial Lorezana.
Zubiri, Xavier (1998) *Inteligencia y logos*. Madrid.: Alianza.

ISBN: 978-980-11-2232-6

Luis Javier Hernández Carmona

Profesor titular de la Universidad de los Andes. Venezuela. Licenciado en Educación Mención Castellano y Literatura. (ULA). Magíster Scientiae en Literatura Latinoamericana. (ULA). Doctor en Ciencias Humanas (LUZ). Coordinador General Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL-ULA).

Miembro Correspondiente de la Academia Venezolana de la Lengua. Correspondiente de la Real Academia Española. Autor de más de una veintena de libros sobre: semiótica, literatura regional, venezolana y latinoamericana, de creación literaria en los géneros narrativos y lírico.

Su obra ensayística, poética y narrativa, ha sido reconocida nacional e internacionalmente. Entre ellos: Premio Único, mención poesía, Concurso Nacional IPASME. Premio Nacional Ensayo Literario. Certamen Mayor de las letras y las artes, Primer Premio CENAL. Región Occidente, Primer Premio Género Novela Breve. XIX Concurso Nacional de Literatura IPASME, Certamen internacional de Ensayo: "A 25 años de la Comisión de Concordia y Pacificación, COCOPA", Congreso de los Estados Unidos Mexicanos.

Reseña del libro

Por vez primera en la hechura de un libro he reiterado la intención de acuñar a través de un autor, importantes referencias que condensan de forma determinante el flujo significante/significado del tema tratado: la realidad. Para ello he ocurrido a diversas voces y, al mismo García Márquez, para intentar establecer eslabones argumentativos alrededor de este elusivo tema que a cada instante implica la derivación de renovadas atribuciones sígnico-simbólicas.

Así proyectada la intención de este libro, recurro a uno de los temas que, junto a la nostalgia y la subjetividad, han llamado poderosamente mi atención durante el tránsito indagatorio por los caminos de la literatura. Además, nace de la inquietud de proponer una alternativa argumental sobre un autor que desde mis tiempos de escolaridad me atrapó con su prosa elocuentemente barroca y esa particular simbolia para hacerme sucumbir en sus mundos tan reales, tan subjetivos, tan nostálgicos; el mundo de Gabriel García Márquez que, concretamente, es el mundo de todos aquellos que agrupados alrededor de la magia de la palabra son capaces de 'ver' las bifurcaciones de lo real derivado en construcciones imaginales.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO ACADÉMICO