

Guadalupe Fernández Ariza



GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
El noble oficio del poeta

textos mínimos

Universidad de Málaga

Existen múltiples testimonios de Gabriel García Márquez sobre la presencia constante de las lecturas poéticas en su formación y en su propia escritura. En este trabajo se pretende trazar un recorrido que muestre que la poesía es un tema clave para la configuración de la fantasía en las narraciones del escritor, cuya obra adquiere la forma de un maravilloso tapiz tejido con los hilos sutiles de la tradición poética.

Guadalupe Fernández Ariza

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

El noble oficio del poeta

• Universidad de Málaga •

2014

Fernández Ariza, G. (2014). *Gabriel García Márquez: el noble oficio del poeta.* Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga. <https://elibro.net/es/ereader/biblioteca/60741?page=7>

© Guadalupe Fernández Ariza

© Publicaciones y Divulgación Científica. Vicerrectorado
de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga

Imagen de portada: Michael Maier, Emblema XXXII, *Atalanta fugiens*

Diseño de la colección: Jesús Fernández de Paz

Maquetación: Aurora Álvarez Narváez

ISBN: 978-84-9747-866-3

Esta obra está editada en papel

Para Albertina Manuela

—¡Oh princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante vuestra ferrosura. Plégaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece.

Don Quijote de la Mancha

Índice

Prólogo	8
1. El narrador y su “mágica impostura”	12
2. Elogio de los modelos	59

Prólogo

Memoria del escritor de la rosa amarilla (1927-2014)

Formado en la lectura del *Quijote* y de los poetas colombianos de *Piedra y Cielo*, los herederos de Juan Ramón Jiménez y de los creadores de la Generación del 27, Gabriel García Márquez lograría conciliar esa magnífica tradición literaria y el devenir colectivo de un pueblo al que haría protagonista de la historia de la humanidad. Resultado del arduo intento de dar forma a la que Vargas Llosa llamaría “la novela total”, en 1967 y en *Cien años de soledad* llegaba, por fin, a los lectores aquella prodigiosa síntesis. Como sabemos, una de las obras de mayor difusión de la literatura de la lengua española y una de las cumbres de la narrativa hispanoamericana en el siglo XX. Esta novela representó al mismo tiempo la posibilidad de integrar a los personajes que circulaban por las obras de los narradores contemporáneos, así llegaban a Macondo los héroes de Carpentier, de Carlos Fuentes, de Cortázar; allí pudimos encontrar hasta un retrato del propio Vargas Llosa, y todo ello no era sino el reflejo del afán de comunicar un claro mensaje sobre la identidad de lo hispanoamericano manifestada en los profundos vínculos que era capaz de crear la literatura por en-

cima de las fronteras regionales o nacionales. Hispanoamérica se afirmaba, como profetizara José Martí, porque ya existía una gran literatura integradora, capaz de ubicar en el “centro” a los países de la “periferia”.

Pero, a pesar del profuso y continuo debate de la crítica sociológica en torno a la figura de García Márquez, en esta evocación quiero alejarme de esa línea de fuego perpetuo y responder a las expectativas suscitadas por el título de esta breve crónica. Para ello me centraré en el diálogo interminable que ha mantenido García Márquez con la poesía, que abarcaría a los modelos españoles del Siglo de Oro y a aquellos modernos que dejaron una huella reconocible en obras tan perdurables.

Como el propio autor ha referido, la realidad colombiana ofrecía toda la maravilla que un escritor necesitaba, y este hecho determinó una vocación creadora, pero también es bien cierto que esa maravilla reclamaba el auxilio que la hiciera convertirse en un admirable objeto artístico: y aquí es donde se concitarían las dos coordenadas de una escritura denominada, para un interesado o desinformado lector, como “realismo mágico”. Vuelvo ahora a la inagotable rosa amarilla, una rosa del mismo color de las mariposas, del tren y del famoso banano, que tanto protagonismo adquiriera en la ficción, y que también podía servir para dar el traspies, en caso de pisarlo, como advertiera García Márquez, amante de estos juegos con la crítica. De esa confluencia entre motivos tan dispares, el más poético de la rosa y el más prosaico del banano, se pueden

extraer algunas conclusiones si además añadimos otros elementos que ostentan el color emblemático de García Márquez, aunque debemos olvidarnos de la elección de la rosa amarilla como talismán protector dado el carácter supersticioso de García Márquez, idea que esgrimiera el novelista para hacernos resbalar hacia la interpretación singular tantas veces errónea. La rosa amarilla era un motivo recogido por el novelista de la tradición de *vanitas*, siempre presente en su creación (recordemos al cultivador de rosas Florentino Ariza), remozada con la lección proveniente del modernista Juan Ramón Jiménez, el amigo de Darío, poeta a quien profesara culto el colombiano, quien recuperó sus versos y lo incluyó en su novela como protagonista ficticio. Me refiero a *El otoño del patriarca*, obra que convocara a los dos héroes del momento, el dictador y el artista. Del magisterio que ejerció Cervantes, junto a Rubén Darío y a su colaborador Juan Ramón Jiménez, además del legado de Borges, García Márquez había extraído el código estético de la melancolía, con su identificable color amarillo, y este canon se convirtió en una admirable senda que le permitiría desarrollar los famosos triunfos que articularon su obra narrativa: el Amor y el Tiempo, la Fama y el Tiempo, la Belleza y el Tiempo. Las novelas y cuentos de García Márquez están recorridos por este homenaje a Petrarca. Recordemos: dos reinas compiten en el carnaval de Macondo, Remedios, la bella, y Fernanda del Carpio, entendemos que son dos hipérbolos que asientan la utopía del autor. Remedios, la bella, recibe del caballero ena-

morado una rosa amarilla, flor de la fugacidad, pero no era ese el destino que tenía reservado la joven de la familia Buendía y, mientras el enamorado sucumbía, la Belleza se elevaba envuelta en las sábanas blancas de Fernanda del Carpio, la otra reina que quedó sin sus alas. Remedios, la bella, era el arquetipo, era aquella idea que permanecía en el acervo de los poetas. A Fernanda del Carpio le aguardaba otra hazaña, otro era su cometido, por eso guardó su traje de reina y lo vistió como máscara funeraria: el Tiempo, transcurrido ya para Fernanda, se enfrentaba a la virtud de la dama, de alcurnia española, y los lectores pudimos comprobar que los términos cambiaban, que Fernanda del Carpio detentaba su Belleza más allá del Tiempo y de la Muerte. Otros eran los triunfos de García Márquez, quien había condenado al olvido al coronel Aureliano Buendía cuando los descendientes pensaron que era una invención del gobierno para matar liberales, pues, según el poeta, el Tiempo vencía a la Fama, pero el escritor había tomado como escudo la rosa amarilla, signo de la melancolía, en recuerdo de la “Primavera amarilla” de Juan Ramón, pensando que esta imagen podía proteger a sus insignes figuraciones, y he ahí la utopía del poeta Gabriel García Márquez, quien había aprendido de Darío el verso famoso que corporizaba al heroico caballero “vencedor de la Muerte”, y con ello daba fe de que, frente a la caducidad de todos los seres y de todas las cosas, frente al poder inexorable del olvido, la poesía era la única arma en manos del creador para construir su alegato de eternidad.

1. El narrador y su “mágica impostura”

Después de múltiples testimonios de Gabriel García Márquez sobre la presencia constante de las lecturas poéticas en su formación y en su propia escritura¹, pretendo trazar un recorrido que muestre esa premisa fundamental, ya que considero que la poesía es un tema clave para la configuración de la fantasía en las narraciones del escritor, cuya obra adquiere la forma de un maravilloso tapiz tejido con los hilos sutiles de la tradi-

1 Gabriel García Márquez declara cuando estaba escribiendo *Cien años de soledad*: “[...] sufro como un condenado poniendo a raya la retórica, buscando tanto las leyes como los límites de lo arbitrario, sorprendiendo a la poesía cuando la poesía se distrae, peleándome con las palabras”. Cf. Carlos Fuentes, “Para darle nombre a América. Homenaje”; Claudio Guillén destaca que en *Cien años de soledad* “[...] contribuye a poetizar lo real la expresión precisa de los números de los seres que para ciertos lectores evocará tradiciones populares, coplas y cantares, como en el *Romancero viejo* el romance del conde Alarcos [...]”. Remite incluso a García Lorca. Cf. C. Guillén, “Algunas literariedades de *Cien años de soledad*”; Juan Gustavo Cobo Borda en un ensayo titulado “El patio de atrás” establece la trayectoria de García Márquez a partir de sus primeros poemas, que transcribe, y desde luego a la sombra de los poetas colombianos de *Piedra y Cielo* y de sus modelos, Juan Ramón Jiménez, los poetas del 27, Pablo Neruda, etc. Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Real Academia Española, 2007, pp. XXII, CXXVI, 497-503.

ción poética. Es notorio, asimismo, que con la poesía se tocan parcelas importantes de dimensión metafísica. Creo que esta permeabilidad para integrar la poesía constituye uno de los pilares literarios de las novelas y cuentos de García Márquez, que abarcan amplios periodos de la creación de otros autores y no sólo en lengua española: desde el Renacimiento hasta el Barroco, junto al Modernismo, además de la obra capital de Pablo Neruda, y la de los poetas de *Piedra y Cielo* colombianos, o más bien sus modelos, tales como Juan Ramón Jiménez y el grupo de la Generación del 27. Todos estos aportes han modulado las ficciones de García Márquez.

Como epígrafe de su autobiografía, el novelista nos brinda una pauta esencial de su escritura, apelando a la memoria como la materia que constituye su artificio más eficaz: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”². Desde esta afirmación programática se orienta lo ya realizado, dado que estamos en una etapa reflexiva del escritor, que hace balance de su ya larga trayectoria, colmada de grandes éxitos, y donde las obras publicadas dan fe de un quehacer literario que constituye en sí mismo una novelística. Sugerimos así que la labor creativa de García Márquez es una totalidad cerrada y casi concluida cuando acomete el recuento de algunos episodios de su propia vida. Pero esta aventura escrituraria no sólo responde a la motivación de la nostalgia, sino

2 Cf. G. García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002.

que es además el cauce para la presentación de un compendio de noticias de gran interés que pudiesen servir como guía para la lectura crítica de la magnífica obra narrativa.

De inmediato, en el comienzo del libro, nos sorprende una primera declaración al hilo de ubicar en el pasado un episodio biográfico:

Acababa de abandonar la facultad de derecho al cabo de seis semestres, dedicados, más que nada, a leer lo que me cayera en las manos y recitar de memoria la poesía del Siglo de Oro español³.

El proclamado afán admirativo por la tradición más excelente se verá reflejado en la ficción del novelista, cruzando sus fábulas, cuyas anécdotas se ven salpicadas por esa memoria que, como la de un aedo, que mantenía por la oralidad las leyendas y los mitos, el canto del rapsoda, el narrador tratará de fijar una raíz de identidad que le vincula a una historia cultural de máximo abolengo, excelente recuerdo de los siglos pasados. Los versos interpolados inundan los textos y les confieren un aura de nostalgia que avivan y modelan los recuerdos. Cobra relevancia la constante acomodación de motivos, temas y recursos poéticos a los episodios novelescos, configurados a partir de referentes y modelos muy conocidos, sin olvidar el formato alegórico de tantos personajes y anécdotas de las

3 *Ibidem*, p. 10.

novelas. Así se toca aquella poesía más elocuente. Como un ejemplo muy claro y sin salir aún del marco de la autobiografía, Gabriel García Márquez nos sale al paso para establecer similitudes entre su propia realidad experiencial, el viaje con su madre a Aracataca, y la marca con rigor de un territorio desolado e inhóspito, de claras reminiscencias faulknerianas, además de incidir en la propia quimera:

Había desertado de la universidad el año anterior, con la ilusión temeraria de vivir del periodismo y la literatura [...] Sin embargo, ella no hizo ninguna mención del asunto hasta después de la medianoche, en la lancha, cuando sintió como una revelación sobrenatural que había encontrado por fin la ocasión propicia para decirme lo que sin duda era el motivo real de su viaje, y empezó con el modo y el tono y las palabras milimétricas que debió madurar en la soledad de sus insomnios desde mucho antes de emprenderlo. –Tu papá está muy triste– dijo. Ahí estaba, pues, *el infierno tan temido*⁴.

El recuerdo del poema famoso viene a iluminar el conflicto, adquiere otra savia en el nuevo contexto, casi humorístico, pero trae sus ecos antiguos, su capacidad arquetípica, tal y como la tradición lo guardaba:

4 *Ibidem*, p. 15.

No me mueve mi Dios para quererte
 El cielo que me tienes prometido,
 Ni me mueve el infierno tan temido
 Para dejar por eso de ofenderte⁵.

Queda señalada de esta forma aquella herencia prestigiosa que tendría una impronta notoria desde *Cien años de soledad*, obra que integra entre sus diversas instancias una poesía del amor y, con ello ofrece un tema que es origen de una tipología de gran diversidad con clara presencia en las obras del novelista. Nos llama la atención la figura del *poeta-enamorado*, encarnado, sorprendentemente, por Aureliano Buendía. El joven orfebre, el fabricante de los pescaditos de oro, que desde su nacimiento mostraba señales de singularidad en su capacidad adivinatoria, será también excepcional cuando el sentimiento amoroso inunde su anhelo y quede en manos del narrador, quien puede modelar a su antojo el sentimiento, como máxima expresión de una percepción subjetiva iluminadora de la realidad, dada la familiaridad con las imágenes poéticas. Tomemos el ejemplo en el alucinado viaje del patriarca explorador:

5 Son los primeros versos del soneto, máximo exponente de la poesía mística española, de autor anónimo o atribuido a San Juan de la Cruz y a Santa Teresa de Ávila, pudo ser también un recuerdo de la infancia del escritor, pues este poema era recitado por los monjes franciscanos para la evangelización de los indios americanos. Fue incluido por Marcelino Menéndez Pelayo en su antología de las *Cien mejores poesías* de la lengua española.

El suelo se volvió blando y húmedo, como ceniza volcánica, y la vegetación fue cada vez más insidiosa y se hicieron cada vez más lejanos los gritos de los pájaros y la bullaranga de los monos, y *el mundo se volvió triste para siempre*. Los hombres de la expedición se sintieron abrumados por sus recuerdos más antiguos en *aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original, donde las botas se hundían en pozos de aceites humeantes y los machetes destrozaban lirios sangrientos y salamandras doradas*. [...] Toda la estructura [del galeón] *parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros*⁶.

Tras la ardua tarea de “poner a raya la retórica” y “sorprender a la poesía cuando la poesía se distrae”, el escritor ha conseguido crear, en su fábula, un marco para las imágenes insólitas de un *locus* simbólico, perfecta expresión del estado

6 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., pp. 20, 21. El uso de la letra cursiva sugiere la intermediación de la voz de un narrador que ha conseguido acceder a una materia ya cerrada y concluida, pues se trata de una leyenda, género literario que permite a este mismo narrador ordenar a su antojo la cronología y ensamblar lo real y lo imaginario, lo prosaico y lo poético, y le permite, asimismo, comenzar la novela con la fórmula que sugiere la forma elegida.

anímico que contamina la realidad⁷. Son imágenes aparentemente sub-reales, pero en su semántica aflora el claro contenido emocional con la marca alegórica que ha sugerido aquella aventura iniciada con la huida y la fundación, con el olvido como única forma de recuperar el edén, pero con la paradoja y la neta advertencia de que este amado lugar existe guardado en la memoria y es sólo un espejismo de la imaginación, saturada de imágenes para producir el milagro de su pérdida o de su hallazgo. Este mismo narrador, que ya presentara sus credenciales, se ocupará de Aureliano Buendía y, atento a los vaivenes de una personalidad extrema, relatará aquel conflicto del personaje mediante el recurso convencional de la repetición, que no sólo expresará el sentimiento sino que lo matizará con sugerentes metáforas que enlazan lo efímero y lo eterno:

La casa se llenó de amor. Aureliano lo expresó en versos que no tenían principio ni fin. Los escribía en

7 En su magnífico estudio sobre la novela, Mario Vargas Llosa ha destacado, en el análisis de la forma narrativa, una retórica que hace gala de figuras convencionales y tópicas, tales como la repetición, la personificación, la enumeración, que son utilizadas para crear un ritmo narrativo “encantatorio, una cierta musicalidad que sirve al propósito fundamental de la organización de la materia de la fábula y llegan a dotarla de un determinado sentido”. Cf. M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, pp. 577-615. A todo ello hay que añadir que estas figuras nos traen las reminiscencias de los relatos orales, además de evidenciar la estructura poética de los pergaminos de Melquíades.

los ásperos pergaminos que le regalaba Melquíades, en las paredes del baño, en la piel de sus brazos, y en todos aparecía Remedios transfigurada. Remedios en el aire soporífero de las dos de la tarde, Remedios en la callada respiración de las rosas, Remedios en la clepsidra secreta de las polillas, Remedios en el vapor del pan del amanecer, Remedios en todas partes y Remedios para siempre⁸.

La forma reiterada, anafórica, no sólo da ese matiz poético a la comunicación del sentimiento, sino que hiperboliza el sentir del *poeta-enamorado* para contraponer dos facetas muy distintas de un mismo carácter: la misantropía y el aislamiento del personaje serán destruidos por la fuerza del amor. Pero ¿cuál es la cualidad de este amor de Aureliano Buendía? Entendemos que el grado de la pasión está en consonancia con el tópico del amor idealizado, cuyo objetivo es la niña Remedios, la más joven de las hermanas Moscote, que ha inspirado al poeta sus versos de amor. La gentileza del sentimiento emerge y se consolida en la cualidad de la virtud de la figura amada. Esa virtud es rasgo esencial de la personalidad de Remedios Moscote. Empero la realización del sentimiento tendrá aquí su imposibilidad, que es el fin de la persona amada, pues ya se insinuaba en aquella jaculatoria idealizadora la clara entidad ale-

8 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 81.

górica de la figura invocada, una vez advertido que la esencia de Remedios es la temporalidad con su valor añadido de representación de la infancia. Aureliano, como todos los Buendía, está obsesionado con la edad añorada, tal y como lo evidencia el recuerdo de la Arcadia de Macondo frente al pelotón de fusilamiento, y Remedios es la alegoría de la primera edad de la vida, por ello anunciadora de la fugacidad del tiempo. Así el amor se ha enfrentado al poder del enemigo más poderoso y ha sido vencido en una contienda de antemano conocida. Aunque el poeta, que había surgido por la fuerza del amor, perdurará en su actividad en las diferentes vicisitudes de su vida. Y, si Aureliano encarnó antaño al *poeta-enamorado*, volveremos a encontrar a la figura del *guerrero-poeta* en el famoso coronel Aureliano Buendía. Cuando éste llega prisionero a Macondo, trae también el testimonio de su escritura:

Aureliano sacó de debajo de la estera del catre un rollo de papeles sudados. Eran sus versos. Los inspirados por Remedios, que había llevado consigo cuando se fue, y los escritos después, en las azarosas pausas de la guerra. “Prométame que no los va a leer nadie”⁹.

El coronel Aureliano Buendía quiere que sus versos no le sobrevivan y, por este motivo, cuando es un prisionero conde-

9 *Ibidem*, pp. 148, 149.

nado a muerte, pide a Úrsula, que los eche a la hoguera. No sabemos la índole de los últimos versos, si bien conocemos que pertenecían a la segunda etapa de su vida. Sólo una indicación temática se nos comunica, casi al azar, cuando se alude a que en el campamento de Tucurínca la noche de un frustrado atentado, el coronel estaba “[...] terminando el poema del hombre que se extravió en la lluvia [...]”¹⁰. Tuvo entonces el anuncio del peligro, prefigurado en esa lluvia que es aviso de muerte, y pudo salvarse. Incluso, más tarde, el hábito continúa y cuando se halla al borde de la muerte:

En la neblina de la convalecencia, rodeado de las polvorientas muñecas de Remedios, el coronel Aureliano Buendía evocó en la lectura de sus versos los instantes decisivos de su existencia. Volvió a escribir. Durante muchas horas, al margen de los sobresaltos de una guerra sin futuro, resolvió en versos rimados sus experiencias a la orilla de la muerte. Entonces sus pensamientos se hicieron tan claros, que pudo examinarlos al derecho y al revés¹¹.

La condición de hombre reflexivo acompaña al intrépido militar y, en el forzado retiro, se renueva su vocación creativa, adquiere la lucidez que sólo el poeta, como hombre clarividen-

10 *Ibidem*, p. 149.

11 *Ibidem*, p. 161.

te, puede obtener. Y esta faceta de creador de versos será un rasgo permanente del implacable guerrero. Cuando el coronel Aureliano Buendía retorna definitivamente a Macondo, desengañado y ya envejecido, entre sus pocas pertenencias todavía conserva sus versos, que eran un compendio de más de cinco tomos. Llega a la casa (“[...] precedido por dos ordenanzas descalzos que depositaron en el corredor los aperos de la mula y el baúl de los versos, único saldo de su antiguo equipaje imperial [...]”)¹². Pero ha decidido borrar los vestigios de su recuerdo y es entonces cuando quemará sus versos, dominado por la determinación de que nada le sobreviva, aunque una advertencia precede este acto del coronel, una justificación que da a Santa Sofía de la Piedad: “Son cosas que se escriben para uno mismo”. Demuestra así la cualidad íntima de su poesía y enuncia a su vez un principio que pudiera reflejar la misma ejecución del novelista. En la ficción está sugiriendo la doble cara del personaje, sus oficios antagónicos, aunque no lejanos de algunos de los modelos que brinda una tradición poética siempre evocada. Por tanto, podremos establecer la relevancia de las dos actividades que llenan la vida de Aureliano Buendía, la pública, la que le da la fama, esos treinta y dos levantamientos que acaban en derrota, y la privada, su obra poética, sus versos que le hacen expresar experiencias trascendentales, como la experiencia del amor, la experiencia del tiempo y la

12 *Ibidem*, p. 200.

experiencia de la muerte, y revelan la capa más profunda de la condición humana. Son facetas del personaje que le enraizan en el diseño convencional del hombre activo y del hombre contemplativo, dimensiones que otorgarían a la compleja figura una proyección arquetípica y universal. La última etapa de la vida de Aureliano Buendía se caracteriza por su silencio y su soledad. Su pluma descansa mientras su febril actividad de orfebre, fabricando pescaditos de oro, le suministra el ansiado rescate para el olvido, pues había dejado de ser “un prócer de la nación” para convertirse en “un artesano sin recuerdos, cuyo único sueño era morir de cansancio en el olvido y la miseria de sus pescaditos de oro”¹³.

Aureliano Buendía era el primero de una estirpe de autores y recitadores de versos que vivieron en Macondo, así pues, la poesía del amor no se agota con Aureliano, pues dentro del mismo ámbito familiar tendrá su máximo apogeo en el italiano Pietro Crespi, que encarna a las figuras del músico y del enamorado. Este insólito personaje llega a Macondo con una pianola que alegrará la casa reformada de la familia Buendía. Su facultad para la música corre paralela con su capacidad para el amor: primero es Rebeca la elegida y después será Amaranta. Sin embargo, lo que nos sorprende es la extraña apariencia del visitante:

13 *Ibidem*, p. 247.

Pietro Crespi era joven y rubio, el hombre más hermoso y mejor educado que se había visto en Macondo, tan escrupuloso en el vestir que a pesar del calor sofocante trabajaba con la almilla brocada y el grueso saco de paño oscuro. [...] aquel hombre angélico de manos pálidas y sin anillos. [...] El italiano, cuya cabeza cubierta de rizos charolados suscitaba en las mujeres una irreprimible necesidad de suspirar [...]. Al anochecer, cuando llegaba Pietro Crespi precedido de un fresco hálito de espliego [...] ¹⁴.

Precisamente serán la elegancia y la compostura de Pietro Crespi las que le distinguan del resto de los hombres que habitan en Macondo. Recordemos la fortaleza del patriarca José Arcadio Buendía o la de su hijo primogénito, justamente, son figuras antitéticas. A lo que debemos añadir la vocación artística, pues Crespi es un músico virtuoso. De todo ello se infiere que el personaje tiene su correlato en la figura del *dandy*, manifestada en su caracterización acorde para ejercer su papel de perfecto enamorado, si bien aún le falta una parte importante de su atuendo, que lucirá tras la muerte de Remedios Moscote:

Pietro Crespi entraba de puntillas al anochecer, con una cinta negra en el sombrero, y hacía una visita silenciosa a una Rebeca que parecía desangrarse

14 *Ibidem*, pp. 75, 76, 91.

dentro del vestido negro con mangas hasta los puños. Habría sido tan irreverente la sola idea de pensar en una nueva fecha para la boda, que el noviazgo se convirtió en una relación eterna, un amor de cansancio que nadie volvió a cuidar [...] ¹⁵.

He querido destacar el sombrero como parte esencial de la indumentaria de Pietro Crespi porque la propiedad de este objeto y la reiterada función de enamorado tienen su referente en la figura clásica representada en el frontispicio de la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton. Se debe advertir que sólo el músico, además de Melquíades —el gran poeta de la historia— lucirá la prenda que cubre la cabeza. El enamorado era una imagen clave en el elenco que el humanista inglés había seleccionado para ilustrar su tratado, al mismo tiempo que nos daba una presentación del tipo similar a la figuración que elegiría siglos después el novelista. Los motivos que acompañan al joven en la obra de Burton son parecidos: la cuidada indumentaria y los instrumentos musicales; el laúd para la imagen diseñada y la cítara para el personaje novelesco, y ambos definen una actividad compartida. Empero, lo más destacable, creemos, es la composición poética que aclara la imagen del frontispicio y la interpreta:

En la columna inferior está
El *Inammorato*, con los brazos cruzados,

15 *Ibidem*, p. 109.

con la cabeza baja, conciso y educado,
seguro que está componiendo alguna cantinela.
A su alrededor están el laúd y los libros,
como síntomas de su vanidad.
Si todo esto no lo representa suficientemente,
acércate la pintura más a los ojos¹⁶.

Planteamos a propósito una cuestión: ¿cuáles son los libros de Pietro Crespi? Sin duda los más convenientes para su papel más destacado, son libros de poesía que habla de amor, la más excelsa poesía amorosa, pues trajo consigo los sonetos de Petrarca:

Amaranta y Pietro Crespi habían profundizado, en efecto, en la amistad [...]. Era un noviazgo crepuscular. El italiano llegaba al atardecer, con una gardenia en el ojal, y le traducía a Amaranta sonetos de Petrarca. Per-

16 Burton pone argumento a las figuras y temas de la melancolía. En el cuarto recuadro del frontispicio tenemos al enamorado, cuya caracterización se halla explicada en el poema IV. Téngase en cuenta que entre los temas están los celos y la soledad; entre las figuras están el hipocondríaco, el religioso, el maníaco, además de la imagen central de Demócrito de Abdera, sentado bajo un árbol, con la cabeza apoyada en la mano, con un libro en las rodillas y sobre su cabeza tiene el signo de Saturno, señor de la melancolía. Hemos indicado en otra ocasión la clara inspiración del patriarca José Arcadio Buendía en la figura de Demócrito, según la forma en que lo representó Burton. Cf. R. Burton, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Asociación Española de Neurosiquiatría, 1997, vol. I, p. 35. Para este tema, cf. G. Fernández Ariza, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Universidad de Málaga, 2001, pp. 128-140.

manecían en el corredor sofocado por el orégano y las rosas, él leyendo y ella tejiendo encaje de bolillo. La sensibilidad de Amaranta, su discreta pero envolvente ternura habían ido urdiendo en torno al novio una telaraña invisible, que él tenía que apartar materialmente con sus dedos pálidos y sin anillos para abandonar la casa a las ocho. [...] Después de atravesar el océano en su búsqueda, después de haberlo confundido con la pasión en los manoseos vehementes de Rebeca, Pietro Crespi había encontrado el amor¹⁷.

No duró mucho la felicidad conquistada por el músico, pues hubo de sufrir la afrenta del desprecio de Amaranta. Ante esta nueva situación, Pietro Crespi perdió el equilibrio, suspiró, lloró de dolor y, ante el desdén de su amada, llegará a quitarse la vida. Surge aquí la figura del amante desdeñado y su destino trágico que, en cierto modo, se había reflejado en los versos evocados como un espejo del propio sentimiento:

Nunca estuvo mejor vestido que en esa época. Su augusta cabeza de emperador atormentado adquirió un extraño aire de grandeza. [...] Se encerraba horas

17 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., pp. 129, 130. Hay que recordar las afirmaciones del propio escritor en relación al poeta italiano ante la pregunta: “¿De qué escritor ya desaparecido habrías podido ser amigo? –De Petrarca”. Cf. G. García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 186.

y horas a tocar la cítara. Una noche cantó. Macondo despertó en una especie de estupor, angelizado por una cítara que no merecía ser de este mundo y una voz como no podía concebirse que hubiera otra en la tierra con tanto amor¹⁸.

Después del triste reclamo del enamorado, Amaranta no encendió la luz de su ventana y Pietro Crespi se cortó las venas. Úrsula, con el apoyo de todo el pueblo, organizó unos “funerales magníficos”, y el músico descansaría junto a la tumba de Melquíades, el fiel vagabundo que asiste siempre a su cita con los que han cerrado el periplo de la vida.

El fin de Pietro Crespi y su trágica historia nos recuerdan al famoso modelo del tema de la muerte de amor, tal y como lo comunicó Cervantes en el episodio del amor desgraciado de Grisóstomo por la pastora Marcela¹⁹, que había sido autor de una queja de amor expresada en el largo poema la “Canción desesperada”, que Cervantes intercala en su fábula. El tema de los versos es el sufrimiento por la ausencia de la amada y queda como testamento y testimonio del amador. Este lamento del enamorado, que no puede realizar su deseo, fue recreado, en homenaje a Cervantes, siglos más tarde, en un poemario amoroso de gran proyección,

18 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 132.

19 La narración de la desgraciada historia ocupa los capítulos XII, XIII y XIV de la segunda parte del libro. Cf. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2004, pp. 103-129.

como los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* del poeta Pablo Neruda²⁰. Sería la última composición del libro – poema 21– y sus versos expresarían el sentimiento de soledad y abandono ante la ausencia de la figura invocada. Y a todo ello se une el motivo de los celebrados funerales, que venían del episodio cervantino y aparecían en la narración de García Márquez. En el relato de Cervantes, la nobleza del joven enamorado, su sentimiento extremo, así como su muerte y su previo lamento tienen una clara equivalencia en el episodio relatado por García Márquez, pero se ha de insistir en algunas variaciones importantes, tales como la sustitución del pastor por el *dandy*, de quien decía Baudelaire que eran sus signos de identidad, la distinción y la melancolía²¹. En consecuencia, el acercamiento de Pietro Crespi a la tejedora Amaranta es inequívocamente un síntoma de la pasión que domina al músico, cuya palidez insinúa que ha

20 Cf. P. Neruda, *Veinte poemas de amor y una Canción desesperada*, Poesía I, Bilbao, Noger, 1974, pp. 118-120.

21 “El dandismo no es siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto desmesurado por el vestido y por la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. [...] Se hagan llamar refinados, *increíbles*, bellos, leones o dandis, todos proceden de un mismo origen; todos participan del mismo carácter de oposición y de rebeldía; todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado rara entre los de hoy, de combatir y destruir la trivialidad. [...] El dandismo es un sol poniente; como el astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía” Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, pp. 378, 379.

adquirido el humor crepuscular, proyectado en la imagen de la enamorada. Ella era su fatídico destino. En el suicidio culmina la aventura del “atormentado” músico, que leía los versos de Petrarca y emuló al personaje cervantino, aunque permaneció fiel al emblema visualizado que había diseñado Burton. Y aún el misterio se hace diáfano con el recuerdo del poema de Rafael Alberti:

...calzó de viento... (Góngora)

Rubios, pulidos senos de Amaranta
por una lengua de lebril limados.
Pórticos de limones desviados
por el canal que asciende tu garganta.

Rojo, un puente de rizos se adelanta
e incendia tus marfiles ondulados.
Muerde, heridor, tus dientes desangrados
y corvo, en vilo, al viento te levanta.

La soledad, dormida en la espesura,
calza su pie de céfiro y desciende
del olmo alto al mar de la llanura.
Su cuerpo en sombra, oscuro, se le enciende,
y gladiadora, como un ascua impura,
entre Amaranta y su amador se tiende²².

22 Cf. Rafael Alberti, “Amaranta”, *Cal y Canto* (1926-1927), *Poesía* (1924-1967), Madrid, Aguilar, 1972, p. 243.

Con ayuda de los versos de Alberti ya podíamos anticipar el final de la historia, en efecto, Amaranta, la tejedora más eficaz²³, la que realizara su propio sudario, es la imagen de la soledad. Con el paso de los años, se va volviendo “más melancólica y pudibunda”, de forma que rechazará a Gerineldo Márquez, a quien había sometido hasta hacerle bordar con ella despojado de su atuendo de guerrero, anécdota que sugiere el modelo pendiente de Hércules y Onfalia, tan caro a los estetas de la literatura finisecular²⁴. Después de rechazar a su último pretendiente, Amaranta se dedicará a organizar los ritos de la muerte, a tejer su mortaja por mandato de la misma muerte, quien se le apareció en “un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor [...] y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado [...] era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una

23 Se ha de tener en cuenta que la figura de la hilandera ha sido un representación de la melancolía desde los primeros diseños medievales. El propio Velázquez recordó esa imagen en su cuadro “Las hilanderas”. A veces aparece acompañada de varios signos y uno de ellos, como en la novela, es la telaraña. La tejedora es la figura femenina por excelencia en la novela, incluida la tejedora de coronas en la imagen de Fernanda del Carpio. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991, figuras número 94, 98, 145 y 146.

24 Para este tema, véase E. Mejía Sánchez, “Hércules y Onfalia, motivo modernista”, en L. Litvak, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 185-199.

aguja”²⁵. En esta nueva etapa de la vida Amaranta ha adquirido el humor de la vejez, y el absorto coronel Aureliano no advierte “la impavidez de Amaranta, cuya melancolía hacía un ruido de marmita perfectamente perceptible en el atardecer”²⁶. Y en ello tendrá su origen la facultad visionaria de Amaranta, ejercitada en la hora de clara sugerencia, cuando es asistida por el efluvio del demonio meridiano, de la misma forma que sentían su fuerza activa los monjes y anacoretas solitarios, asediados por las visiones fantasmagóricas, que el Bosco plasmó magistralmente en sus lienzos²⁷. Así puede entenderse esa nota fantástica y alucinatoria del delirio de Amaranta. Ella, como estableciera el coronel Aureliano Buendía, también hizo un pacto con la soledad:

25 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., pp. 317, 318. Hay que recordar la imagen del poema de Neruda “Sólo la muerte” de *Residencia en la tierra*: [...] *Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba, / lame el suelo buscando difuntos, / la muerte está en la escoba, / es la lengua de la muerte buscando muertos, / es la aguja de la muerte buscando hilo [...]*. Cf. P. Neruda, *Residencia en la tierra, Poesía*, I, op. cit., pp. 162.

26 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 231.

27 En la Edad Media el pecado capital de la acedia, el demonio meridiano azotaba a los monjes y anacoretas; el mismo Petrarca destacó, en *Secretum*, su propia experiencia del temperamento melancólico; en la época moderna desde Nietzsche, en su famoso *Así habló Zaratrusta*, recrea ese momento (“A mediodía”), como “el abismo del mediodía”, donde el “sueño” domina y la imaginación vuela sin límites. Paul Valéry en su *Cementerio marino* también valorará ese momento cenital como momento de inspiración. Cf. G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pretextos, 1995, pp. 23-26.

Amaranta tejía su mortaja. [...] parecía llevar en la frente la cruz de ceniza de la virginidad. En realidad la llevaba en la mano, en la venda negra que no se quitaba ni para dormir, y que ella misma lavaba y planchaba. La vida se le iba en bordar el sudario. Se hubiera dicho que bordaba durante el día y desbordaba en la noche, y no con la esperanza de derrotar en esa forma a la soledad, sino todo lo contrario, para sustentarla²⁸.

Llama la atención la tarea de Amaranta, que recuerda la labor de Penélope y su larga espera de la vuelta de Odiseo a su patria. La paciente reina de Ítaca, mientras esperaba el retorno del esposo, tejía y destejía su tapiz. Amaranta también teje y desteje en tanto espera la llegada de la muerte, aunque lo más sorprendente es la descripción del delirio de Amaranta, cuyo retrato de la muerte nos permite recordar aquella otra presentación de la misma figura que hiciera el poeta Rubén Darío cuando la definió en “El coloquio de los centauros”, el magnífico poema de *Prosas profanas*. Dice el centauro Medón:

¡La Muerte. Yo la he visto. No es demacrada y mustia,
ni ase curva guadaña ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana,
casta y virgen como ella;

28 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 296.

en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales
y en su diestra una copa de agua para el olvido.
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido²⁹.

En la descripción de la fábula había desaparecido la imagen pavorosa de la muerte y en su lugar la nueva representación ha buscado la humanizada figura, que visita a Amaranta; y si bien en este rasgo comparte su bondad con la figura de Darío, no deja de tener su singularidad, su identidad propia, esa representación trivializada frente a la belleza alegórica del retrato que trazara Rubén Darío, aunque hay que destacar que sería la propia doncella de los Buendía la que habría asimilado algunos rasgos de la imagen que brinda el modelo poético, tales como la virginidad, la facultad para el olvido y ese amor que se apagó. Amaranta integra, además, su extrema melancolía, expresada en una crepitación hiperbolizada. Y de nuevo invocamos a Darío, quien ya advirtiera que la melancolía era una marca del poeta, imaginada como algo tangible, como “las gotas” que caen por el rebosamiento. Para Darío, la melancolía es un tormento, un aguijón que hiere –curiosamente, se utiliza el motivo de las espinas–, que brota como un líquido que se

29 Cf. R. Darío, “El coloquio de los centauros”, en *Prosas profanas, Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1951, p. 578.

derrama, imagen de la ardua inspiración³⁰. Y esa misma lección habría de aprenderla Gabriel García Márquez, que tanta fe le profesó a Rubén Darío, deuda que habría de compensar con la escritura de su novela *El otoño del patriarca*, tan celebrada por el mismo novelista. Sin embargo, hubo un claro intermediario, que ofreció algunos temas principales, temas como la soledad y el lamento de amor. Claramente se trata de Pablo Neruda, el poeta que fue considerado como “el rey Midas, [pues] todo lo que tocaba lo convertía en poesía”³¹. Neruda había tocado de forma preciosa el tema de la soledad, utilizando una metáfora insólita, de gran belleza expresiva:

[...] Mientras tanto crece a la sombra
del largo transcurso en olvido
la flor de la soledad, húmeda extensa
como la tierra en un largo invierno³².

30 “Ese es mi mal. Soñar. La poesía / Es la camisa férrea de mis puntas cruentas / Que llevo sobre mi alma. Las espinas sangrientas / Dejan caer las gotas de mi melancolía”. Cf. El poema “Melancolía” de *Cantos de vida y esperanza, Obras completas*, vol. II, op. cit., p. 675.

31 El novelista explica: “Neruda, desde luego, a quien considero como el gran poeta del siglo XX en todos los idiomas. Inclusive cuando se metía en callejones difíciles –en su poesía política, su poesía de guerra–, había siempre en su poesía una gran calidad. Neruda, lo he dicho, otras veces, era una especie de rey Midas, todo lo que tocaba lo convertía en poesía”. Cf. G. García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 70.

32 Cf. P. Neruda, “Fantasma”, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 108. Poema no incluido en la edición más utilizada en este trabajo.

Pablo Neruda había equiparado la vejez, la soledad y el olvido, tres motivos esenciales para la fabulación de Gabriel García Márquez, que pueden verse reflejados en la trayectoria de sus personajes, por ejemplo, el coronel Aureliano Buendía, el coronel Gerineldo Márquez, la misma Rebeca y Amaranta. Pero muy señeramente es el motivo de la soledad el que se erige en clave de una estirpe. Todos los Aurelianos tenían un aire de soledad. Todos los Buendía viven la soledad, que culmina en el último Aureliano, quien se aisló del mundo y en soledad pudo acometer la tarea de descifrar los pergaminos de Melquíades. No de otra manera Gabriel García Márquez podía ofrecer un gran tributo a la poesía, sino mediante una fabulación que girara en torno al gran tema de la soledad, que se había consagrado desde Góngora hasta Alberti, sin desdeñar los aportes fundamentales de Juan Ramón Jiménez y de los piedracielistas colombianos³³. Ahora bien, tantos siglos de grandes hallazgos podían combinarse en una síntesis casi fantástica. Sabemos que el novelista amaba sobre todo a Petrarca y que leía con fervor a Juan Ramón Jiménez, lo que daría lugar a ciertas asociaciones inverosímiles. Recordemos a propósito el motivo del *aura*, reiterado en la novela de García Márquez.

33 Se pueden aducir como ejemplo los poemarios de uno de los poetas más representativos del Grupo poético colombiano: Jorge Rojas titula sus libros: *Soledades I, Soledades II, Soledades III*.

Se cuenta de Melquíades: “Aquel ser prodigioso, que decía poseer las claves de Nostradamus, era un hombre lúgubre envuelto en un *aura* triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas”³⁴. Cuando el coronel Aureliano Buendía vuelve a Macondo, “Úrsula se sintió cohibida por la madurez de su hijo, por su *aura* de dominio, por el resplandor de autoridad que irradiaba su piel”³⁵. Sobre el mismo personaje se narra: “[...] el *aura* de leyenda que doraba su presencia y a la cual no fue insensible ni la propia Úrsula, terminaron convirtiéndolo en un extraño”³⁶.

Al conjuro de la continua reiteración del término, acude el vocablo original, que ya sabemos consagró Petrarca al identificar el nombre de la amada con l’aura, es decir, el aire que termina por hacer de la amada el elemento vivificador del poeta. Algunos ejemplos: “Al aura que serena los oteros”; “La aura serena que entre verdes frondas”; “El aura que el laurel y el áureo pelo”; “Estaba el pelo de oro al aura suelto”; “La sombra, el fresco, y el olor, y el aura”³⁷. A partir de estas imágenes, podremos entender la estela de mariposas amarillas que siguen al enamorado Mauricio Babilonia, signo inequívoco de su *aura*

34 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 14.

35 *Ibidem*, p. 148.

36 *Ibidem*, pp. 199, 200.

37 Los ejemplos tomados de F. Petrarca, *Cancionero*, vols. I, II, Madrid, Cátedra, 1984.

melancólica, pero, asimismo, se ha integrado otro motivo poético de gran abolengo, tomado de un poema conocido de Juan Ramón Jiménez, en el que ofrece una primavera teñida de amarillo por la melancolía:

¡Abril galán venía, todo lleno de flores amarillas...
Amarillo el arroyo, amarilla la senda, la colina,
el cementerio de los niños,
el huerto aquel donde el amor vivía.
El sol unguía de amarillo el mundo,
con sus luces caídas;
¡ay, por los lirios áureos,
el agua clara, tibia;
las amarillas mariposas
sobre las rosas amarillas!
Guirnaldas amarillas escalaban
los árboles; el día
era una gracia perfumada de oro,
en un dorado despertar de vida.
Entre los huesos de los muertos,
abría Dios sus manos amarillas³⁸.

38 El poema se titula “Primavera amarilla” del poemario de Juan Ramón Jiménez *Poemas mágicos y dolientes*, Barcelona, Plaza&Janés, 1990, p. 685. Para este tema, véase B. Souviron López, “La escritura poética de Gabriel García Márquez”, en *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Mimesis e iconografía*, (coord. G. Fernández Ariza) Universidad de Málaga, 2003, pp. 41-51.

Del crisol juanramoniano proceden los diferentes motivos poéticos señalados con el color amarillo, pero es casi fantástica la síntesis que se realiza en las “mariposas amarillas” del novio de Meme Buendía, con origen en la raíz extraída de Petrarca potenciada con los nítidos contornos de las imágenes del poeta andaluz. También de esa misma cantera proceden las flores amarillas que caerán como lluvia maravillosa a la muerte del patriarca José Arcadio Buendía:

[...] vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales [...]. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta [...] ³⁹.

Esas mismas florecillas proliferarán en el vaso de la dentadura postiza de Melquíades; pero se hace singularmente visible aquella rosa amarilla que el enamorado caballero ofreciera a Remedios, la bella, en prueba de fidelidad y homenaje a una belleza inalcanzable, asimismo, relacionada con la muerte. Aunque esa secuencia episódica sugiere no sólo un gesto propio que expresa la pasión amorosa, sino que también trae un significado más oculto, pues es fácil colegir en los extraños

39 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 166.

vínculos de la pareja y en el fiel cortejo del caballero al perseguidor de una quimera, reflejo del creador y la inspiración:

Lo que ningún miembro de la familia supo nunca fue que los forasteros no tardaron en darse cuenta de que Remedios, la bella, soltaba un hálito de perturbación, una ráfaga de tormento, que seguía siendo perceptible varias horas después de que ella había pasado. Hombres expertos en trastornos de amor, probados en el mundo entero, afirmaban no haber padecido jamás una ansiedad semejante a la que producía el olor natural de Remedios, la bella⁴⁰.

Remedios, la bella, ha adquirido un aura de fatalidad, materializada en una sensación olfativa, de igual forma que ya se advertía en el “hálito de espliego” que exhalaba Pietro Crespi, o en la forma en que se hacen visibles las “mariposas amarillas” de Mauricio Babilonia⁴¹. En los diversos ejemplos se uti-

40 *Ibidem*, p. 265.

41 Esta asimilación del *aura* a una sensación ha sido un tema de grandes poetas, como Baudelaire, tal lo analizó Walter Benjamin en su libro sobre el poeta; conviene aducir un comentario oportuno: “[...] el libro de León Daudet *La melancolía* (1928) contiene una meditación sobre el aura.[...] La definición que Daudet da allí de Baudelaire como poeta del aura es casi ciertamente la fuente de uno de los motivos centrales del gran estudio benjaminiano sobre Baudelaire. También las consideraciones de Benjamin sobre el olor están anticipadas en la intuición de Daudet de que “el olfato es aquel de nuestros sentidos que está más cerca del aura y el más adaptado a darnos de ella una

lizan fórmulas semejantes, pues son modalidades diferentes de un mismo motivo, donde todo está relacionado con la muerte, con la melancolía y con la poesía, simbolizadas, en recuerdo del poeta de Moguer, en una rosa amarilla:

Era tal el poder de su presencia, que desde la primera vez que se le vio en la iglesia todo el mundo dio por sentado que entre él y Remedios, la bella, se había establecido un duelo callado y denso, un pacto secreto, un desafío irrevocable cuya culminación no podía ser solamente el amor sino también la muerte. El sexto domingo, el caballero apareció con una rosa amarilla en la mano. Oyó la misa de pie, como lo hacía siempre, y al final se interpuso al paso de Remedios, la bella, y le ofreció la rosa solitaria⁴².

La historia concluye, como ya se insinuaba, con la muerte del caballero enamorado, que ha venido a representar una forma del amor que era del mismo rango del sentimiento de

idea o una representación. Las alucinaciones del olfato son las más raras y las más profundas de todas...”. Además, el pasaje de *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* donde se habla de las viejas fotografías como medios de captación del aura, tiene un precedente en las consideraciones de Daudet sobre la fotografía y sobre el cine como “transmisores del aura”. Cf. G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, op. cit., p. 91. El libro referido sobre Baudelaire: W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979.

42 Cf. G. García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 227.

Pietro Crespi, y respondía al canon de la pasión sin frenos, como enfermedad y como locura, la *aegritudo amoris*⁴³, que acarreaba siempre el fin trágico con la muerte del enamorado, cuya causa profunda era la melancolía. Ya Cervantes había desarrollado este tema en su relato de la muerte de Grisóstomo, enamorado de la muy bella pastora Marcela. Remedios, la bella, comparte con la figura cervantina su belleza y su desdén; y el caballero que la corteja tiene afín con Grisóstomo, su pasión y su fidelidad, así como la muerte por causa de un amor imposible. La rosa amarilla del enamorado de García Márquez ha sugerido la índole del sentimiento, la locura de amor ante el hechizo de una implacable melancolía, una hipérbole que ya tenía ilustres antecedentes poéticos. Con Remedios, la bella, se reitera y culmina el tema del amor inalcanzable, que se había esbozado con Amaranta, así como el mito de la belleza arquetípica e intangible, motivos con los que García Márquez había convocado a la pareja más ilustre y prestigiosa, esto es, el poeta y la inspiración.

Y no quedan aquí las posibilidades del enamorado, la figura más proclive de García Márquez, puesto que las fabulaciones, que siguen a *Cien años de soledad*, muestran la huella profunda del logro anterior, y podemos proponer que se mantiene como una clave identificadora la inclusión en la fábula de la

43 Para este tema, cf. R. Burton, *Anatomía de la melancolía*, vol. III, op. cit., pp. 51-67.

figura del enamorado –la mayoría de las veces es poeta– entre los personajes novelescos de mayor entidad. Ya se había anunciado que el amor era una plaga en Macondo, pero sigue alimentando a los sujetos más abyectos, incluido el Dictador. El ejemplo lo ofrece la figura del “tirano enamorado”, que raptó a la novicia Leticia Nazareno, tal vez en recuerdo del motivo poético que tanto había utilizado el poeta Rubén Darío, que transformó a los rudos centauros en enamoradizos raptos de las ninfas, o a Zeus llevando a Europa a través de las ondas, o a Sagitario transportando a una estrella por el inmenso azul⁴⁴. Tantas aventuras sublimes había descrito Darío que el Patriarca de García Márquez no pudo menos que imitar el poder de los dioses para tener éxito en sus aventuras eróticas:

[...] los servicios de la seguridad presidencial la secuestraran del convento de Jamaica y la sacaran amordazada y con una camisa de fuerza dentro de una caja de pino con sunchos lacrados y letreros de alquitrán [...]. Sólo que a Leticia Nazareno no la tocó, la contempló dormida con una especie de asombro infantil sorprendido de cuanto había cambiado su desnudez [...] la vio despertar, la vio, madre, era ella, Leticia Nazareno de mi desconcierto petrificada

44 Me refiero a los poemas: “El coloquio de los centauros” (*Prosas profanas*); “Caracol” (*Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas*); “Epitalamio bárbaro” (*Prosas profanas*).

de terror frente al anciano pétreo que la contemplaba sin clemencia a través de los vapores tenues del mosquitero [...] ⁴⁵.

El amor del viejo mandatario a Leticia Nazareno traerá vestigios de aquel sentimiento de idealización, “le tocaba en el gramófono hasta que se gastó el cilindro la canción de Delgadina perjudicada por el amor de su padre [...] hizo todo lo que se le ocurría por hacerla feliz pero se mantuvo intacto el rigor del cautiverio y el castigo de la desnudez”, y, asimismo, trae los vestigios de la pasión amorosa más enfermiza, “aquel anciano indescifrable que había abandonado los halagos del poder y los encantos del mundo para consagrarse a su contemplación y su servicio” ⁴⁶. Este episodio será reiterado en *Memorias de mis putas tristes*, donde el novelista, ayudado de Yasunari Kawabata, creará al *Profesor Mustio Collado*, un viejo de noventa años, cuyo poema favorito era “La canción a las ruinas de Itálica” del poeta Rodrigo Caro [*Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora, campos de soledad, mustio collado, fueron un tiempo Itálica famosa*] ⁴⁷. El anciano da curso a un mundo

45 Cf. G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 160, 161 (La primera edición es de 1975).

46 *Ibidem*, p. 163.

47 Cf. G. García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, 2004, p. 18. Hay que señalar que estos mismos versos, del poeta Rodrigo Caro, fueron recordados por el protagonista de *Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier) para recordar su identidad hispánica.

imaginario para crear una fantasía en la que contempla a una desconocida, joven y virgen, y le pone el nombre de Delgadina en recuerdo del romance popular; así pues, la última obra de García Márquez sigue siendo un homenaje a aquella poesía del Siglo de Oro español, con versos de gran melancolía ante la visión de las ruinas que inspiraron al poeta antiguo su reflexión sobre *vanitas*. En la novela la vejez se acomoda a esta filosofía, pero la imaginación hace posible la felicidad compensatoria del sueño erótico.

El gesto de la contemplación y el recuerdo de Yasunari Kawabata, como he indicado, presidirán la que parece ser la última fábula de Gabriel García Márquez. Me refiero a *Memoria de mis putas tristes*. Y esa combinación de evocaciones poéticas, extraídas tanto de la tradición culta –los versos de Rodrigo Caro–, como del acervo popular –el romance de Delgadina– vuelven a convocar tanto el erotismo como la idea de *vanitas*, dos enclaves significativos del imaginario de poético, pertinente en esa vejez del profesor “Mustio Collado”⁴⁸, sin

48 En un ensayo titulado “Velando su sueño, trémulo” Mario Vargas Llosa recuerda la novela de Yasunari Kawabata y ve sus raíces en la historia de David y la sunamita, la joven que acompañó al anciano rey para aliviar su tristeza, aunque éste no la conoció. Cf. *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 203-210. No podían ser más elocuentes las evocaciones, aunque debemos añadir algún motivo iconográfico que avala el prestigio de la contemplación, se trata del famoso tema de “Susana y los viejos”, motivo que plasmaron grandes pintores como Tintoretto y Pablo Picasso.

olvidar el tratamiento irónico de la figura del gato, objeto de un debate que será la vía para evocar el verso de Neruda: “¿Es el gato un mínimo tigre de salón?”⁴⁹ Así se integraba en la fábula un icono esencial para sugerir la melancolía del personaje, motivadora de su capacidad visionaria, de su imaginación creadora que propicia el sueño erótico en el que el anciano puede contemplar a su amada Delgadina.

Y esa misma tesitura la había vivido el Patriarca con Leticia Nazareno, la novicia raptada, que incluso llegaría a inspirar sus “suspiros”, esto es, las expresiones escritas de un amor que debía perdurar en su memoria. En uno de aquellos “rollos amarillos” había estampado un bello recuerdo de un amor no correspondido, pero era un préstamo ajeno, era un verso del poeta Darío:

[...] leyó en uno que mañana era martes, leyó que *había una cifra en tu blanco pañuelo roja cifra de un nombre que no era el tuyo mi dueño*, leyó intrigado Leticia Nazareno de mi alma mira en lo que he quedado sin ti, leía Leticia Nazareno por todas partes sin poder entender que alguien fuera tan desdichado para dejar aquel reguero de suspiros escritos, y sin embargo, era mi letra, la única caligrafía de mano izquierda

49 Se trata de un verso de la “Oda al gato”, en el poema: “mínimo tigre de salón, nupcial / sultán del cielo...”, en *Navegaciones y regresos, Poesía II*, op. cit, pp. 101, 102.

que se encontraba entonces en las paredes de los excusados donde escribía para consolarse [...] curado de raíz de la rabia de haber sido el más débil de los militares de tierra mar y aire por una prófuga de clausura de la cual no quedaba sino el nombre escrito [...] ⁵⁰.

Pero olvidando la fatalidad que podía ejercer la mujer, el Dictador hubo de caer preso del hechizo de la joven novicia hasta despojarse de sus armas, con lo que había de remitir a una sumisión ya establecida en el modelo antiguo, también amado por Darío, de Hércules y Onfalia. Debemos precisar que esta conducta era el reflejo de la que detentó el coronel Gerineldo Márquez tejiendo en el costurero de Amaranta. Debemos consi-

50 Cf. G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, op. cit., p. 200. El recuerdo de la rima IX, de *Otoñales*: “Tenía una cifra / en tu blanco pañuelo, / roja cifra de un nombre que no era / el tuyo, mi dueño [...]”. Cf. R. Darío, *Otoñales, Obras Completas*, vol. I, op. cit., p. 508. Justamente, la Rima acaba con el recuerdo de Otelo, un personaje dominado por la melancolía de los celos. El mismo García Márquez hará mención de esos versos de Rubén Darío. Transcribo el diálogo: “¿En cuál de tus libros crees que se observa más tu formación poética? –Quizás en *El otoño del patriarca*. –Que tú has definido como un poema en prosa. –Que yo trabajé como si fuese un poema en prosa. ¿Te has dado cuenta de que allí hay versos enteros de Rubén Darío? *El otoño del patriarca* está lleno de guiños a los conocedores de Rubén Darío. Inclusive él es un personaje del libro. Y hay un verso suyo, citado al descuido; un poema suyo, en prosa, que dice: “Había una cifra en tu blanco pañuelo, roja cifra de un nombre que no era el tuyo, mi dueño” Cf. G. García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 71. Tal vez el título de la novela *El otoño...* fuese un recuerdo del título del poemario de Rubén Darío: *Otoñales*.

derar, asimismo, que no fueron sólo motivos poéticos lo que el legendario tirano tomara de Rubén Darío, sino que llegó a recitar sus poemas, prosificó sus versos y lo integró como personaje en su historia. Así, Darío, el poeta modernista, en *El otoño del patriarca*, es el socorro para expresar el sentimiento del amor, de la marcialidad y del erotismo, según lo atestiguan los versos interpolados de la “Marcha Triunfal”. Llegará a estar presente el propio poeta, del que se esboza su retrato: “[...] por la furia del temporal que de milagro no echó a pique el barco bananero en que llegó pocas horas después el joven poeta Félix Rubén García Sarmiento que había de hacerse famoso con el nombre de Rubén Darío [...]”. El Patriarca asistió a la velada en que el poeta recitaba sus versos: “[...] donde sin ser visto vio al minotauro espeso cuya voz de centella marina lo sacó en vilo de su sitio y de su instante y lo dejó flotando sin su permiso en el trueno de oro de los claros clarines de los arcos triunfales de Martes y Minervas de una gloria que no era la suya mi general [...]”⁵¹.

Destacamos aún otra deuda de García Márquez con el nicaragüense que, entendemos, consiste en la aplicación de una estructura dual a la narración, sustentada en dos pilares básicos, como eran el Dictador y el Artista o, lo que viene a ser lo mismo, el *rastacuero* y el *dandy*, según lo estipulara Rubén Darío⁵².

51 Cf. G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, op. cit., pp. 190, 191.

52 Cf. R. Darío, “La evolución del rastacuerismo”, en *Opiniones*, Managua, Nueva Nicaragua, 1990, pp. 221-230.

A todo ello hay que añadir que la índole poética de esta fábula también se muestra en otros rasgos como, por ejemplo, las evocaciones de nombres que constituyen una cadena de profunda significación y son además un ornato prestigioso. Se destacan los nombres de Lotario, Narciso, Jacinto, Jesucristo, que, en su conjunto, son mitos poéticos, o bien como el primero están tomados de obras muy conocidas, tal sucede con “El curioso impertinente”, historia encajada en el *Quijote*. En tanto Narciso y Jacinto nos recuerdan claramente las *Metamorfosis* de Ovidio como origen de toda la tradición culta y poética; Jesucristo fue un mito de la literatura finisecular que se adhirió a la figura de Prometeo, encarnando a la doble imagen de víctima y redentor para sugerir la labor del artista.

Y hay también un nuevo recuerdo de Rafael Alberti, cuando se narra que el Dictador “[...] se defendía de su labia oyendo el coro de la pajarita pinta paradita en el verde limón en la cercana escuela de niñas [...]”⁵³. Pero ya entonces se había borrado el rastro de Leticia Nazareno, sustituido por la verdadera pasión del mandatario, el poder, la eternidad del poder, un anhelo también cantado con versos de Rubén Darío: “[...] “el ciego sentado a la sombra de las palmeras moribundas

53 Cf. G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, op. cit., p.198. Estos versos, inspirados en una canción popular, fueron incorporados por Rafael Alberti a su pieza teatral *La Pájara pinta*. También fueron recordados por Federico García Lorca en *Mariana Pineda*.

[...] recitaba los versos del feliz caballero que llegaba de lejos vencedor de la muerte [...]”⁵⁴. De forma que dos facetas bien diferenciadas se funden en la personalidad del Dictador, quien juega dos papeles en la comedia de su larga y fabulosa vida, su papel de enamorado y su papel de tirano. Ambos están ligados por un temperamento en el que hallan su fundamento y su posibilidad, pues son conductas convencionales del humor melancólico, sugerido en rasgos precisos, tales como “el *aura* lúgubre de su rencor implacable”, las acciones crueles, que “Eran imágenes de su poder que le llegaban desde muy lejos y le exacerbaban la amargura de cuanto le habían agitado la salmuera de su poder si ni siquiera le servía para conjurar los maleficios de un eclipse, lo estremecía un hilo de bilis negra⁵⁵ en la mesa de dominó ante el dominio helado del general Rodrigo de Aguilar [...]”⁵⁶. Incluso el mismo eclipse, que oscurece el sol, es una muestra de ese tópico *sol negro* de la melancolía, cuyo referente sublime es el poema de Gerard de Nerval⁵⁷. Y especialmente la dama convocada en el delirio,

54 Cf. G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, op. cit., p. 216. Son versos del poema de Rubén Darío “Sonatina”, del poemario *Prosas profanas, Obras Completas*, vol. I, op. cit., pp. 556, 557.

55 Cuando la bilis es negra entonces tenemos la característica del temperamento melancólico. Véase R. Burton *Anatomía de la melancolía*, vol. III, op. cit., p. 381.

56 Cf. G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, op. cit., p. 100

57 Se trata del poema “El Desdichado” del poemario *Las Quimeras* de Gérard de

Manuela Sánchez, cuya madre es otra tejedora, y ella era “la doncella inasible que al paso del arcángel se había quedado inmóvil con la rosa muerta en el regazo [...]”⁵⁸. Ella se fue con el eclipse y dejó al soñador con “[...] su melancolía sin alivio, la debilidad de sus labios, su pobre corazón de anciano carcomido por la incertidumbre [...]”⁵⁹. Aunque no sólo están los motivos del humor nefasto, sino que también queda integrada una significativa personificación alegórica, que muestra el general Saturno Santos, descrito con todas sus atribuciones: “[...] Llegó solo, como andaba siempre, sin escolta, precedido por una *aura* sombría [...]” con su machete al cinto que “era un arma de labor”, y portaba regalos: un águila amaestrada y un arpa. Esas eran las señales de identidad del propio modelo, representado en diseños alegóricos, pues Saturno era el dios de la agricultura (el machete), del tiempo (el águila amaestrada), y el astro de la melancolía (el arpa, según la tradición, desde el rey David, aliviaba la tristeza). Saturno Santos era el compadre del Patriarca, su guardaespaldas y su perro guardián. Manuela Sánchez es la representación de la melancolía, su personificación más elaborada, pues goza de la marca de irrealidad que le

Nerval: “Yo soy el Tenebroso,—el Viudo,—el Sin Consuelo, / Príncipe de Aquitania de la Torre abolida: / Mi única *Estrella* ha muerto,—mi laúd constelado / También lleva el *Sol negro* de la *Melancolía*”. Cf. *Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2004, p. 53.

58 Cf. G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, op. cit., p. 81.

59 *Ibidem*, p. 95.

permite exhibir su identidad alegórica. Por ello es reiterada la imagen del Patriarca “bajo los tamarindos” o “bocabajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, como había dormido noche tras noche durante todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario”⁶⁰. Las previas imágenes combinadas, la de la vigilia y la del sueño, han venido a ser indicaciones explícitas de la figura del melancólico, tal lo representaron Robert Burton en su frontispicio y Francisco de Goya en su capricho 43, en memoria de la figura convencional de los diseños medievales⁶¹. Con todo ello García Márquez tributaba su homenaje a Rubén Darío. *El otoño del patriarca* era una novela del dictador y una fábula para la evocación poética. Y aún nos queda apostillar algunos aspectos relevantes de la fábula, como son las dos facetas contrapuestas que parecen asociar secuencias biográficas irreconciliables de una personalidad extrema y ponen de relieve que el escritor ha sabido armonizar los antagonismos bajo la forma narrativa de la leyenda, que le permite la fantasía de sus hiperbólicas construcciones, así como la elaboración de la paradójica figura del

60 *Ibidem*, p. 12.

61 Goya se habría inspirado en la representación de Melancolía, con la figura del dormido y la hilandera, del primer calendario alemán de 1481; asimismo aparecía Melancolía representada por el dormido, con la cabeza descansando sobre los brazos, y la hilandera, en un grabado de Estrasburgo de principios del siglo XV. Cf. F. Nordström, *Goya, Saturno y la melancolía*, Madrid, Visor, 1989, pp. 141-160.

mandatario. Ahora bien, se ha de insistir en que algunas instancias narrativas son relevantes en esta fabulación; comencemos por esa actitud extraña, casi inverosímil, del personaje que oye con ferviente admiración la poesía de Rubén Darío, recitada por Leticia Nazareno, y llega a vivir la pasión amorosa que la joven provoca: al contemplarla adopta una actitud de sumisión y embeleso impropia del tirano sanguinario. Se muestra así el gesto tópico de la contemplación de la bella raptada cuando la joven novicia es llevada ante el reclamo del anciano dictador, gesto que nos trae las reminiscencias del donjuanismo y al mismo tiempo nos muestra la imagen insólita del contemplador de la belleza y de la felicidad de su culto, y en ese gesto, creemos, se centra una marca emblemática del propio escritor si miramos la proyección de la imagen en un contexto cercano.

Como prolongación de aquella costumbre del Patriarca, nace la anécdota que toma forma en el relato “El avión de la bella durmiente”, cuyo título evoca el cuento infantil para sugerir los motivos esenciales de la belleza y el sueño, dos conductores de un viaje desde París hasta Nueva York, en el cual el escritor ha tomado el lugar del personaje y se ha transformado en un observador reflexivo, en un intérprete del enigma de la bella y del sentido del viaje. Ubicado en el compartimento de la primera clase y sentado junto a una extraña pasajera, el peregrino emprende su aplazado viaje a causa de la tormenta, que trajo la gran nevada y transformó el aeropuerto en “el palacio de plástico transparente [que] parecía una inmensa cápsula es-

pacial varada en la tormenta”⁶². Cuando el avión emprende su vuelo, el personaje trata de apresar su propia imagen, mientras su imaginación alerta observa y vigila el apacible sueño de la bella. Los recuerdos afloran en la travesía del Atlántico y con versos prestados se comunica el sentido último de ese desvelo:

“Saber que duermes tú, cierta, segura, cauce fiel de abandono, línea pura, tan cerca de mis brazos maniatados”, pensé, repitiendo en la cresta de espumas de champaña el soneto magistral de Gerardo Diego⁶³.

Y no sólo acuden a la memoria del viajero los versos del poeta español, sino que el recuerdo se completa con otras imágenes, llegadas en auxilio de aquella actitud referida a modelos de gran significado:

El clima de su respiración era el mismo de la voz,
y su piel exhalaba un hálito tenue que sólo podía ser

62 Cf. G. García Márquez, “El avión de la bella durmiente”, en *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona, Mondadori, 1996, p. 77. El relato está firmado en 1982.

63 *Ibidem*, p. 80. El poema de Gerardo Diego se titula “Insomnio”: “Tú y tu divino sueño. No lo sabes. / Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo, / y tú inocente, duermes bajo el cielo. Tú por tu sueño y por el mar las naves. / En cárceles de espacio, aéreas llaves / te me encienden, recluyen, roban. Hielo, / cristal de aire en mil hojas. No. No hay vuelo / que alce hasta tí las alas de mis aves. / Saber que duermes tú, cierta, segura / –cauce fiel de abandono, línea pura–, / tan cerca de mis brazos maniatados. Qué pavorosa esclavitud de isleño, / yo insomne, loco, en los acantilados, / las naves por el mar, tú por el sueño”. Cf. *Alondra de verdad*, en *Antología poética*, Burgos, 1969, p. 98.

el olor de su propia belleza. Me parecía increíble; en la primavera anterior había leído una hermosa novela de Yasunari Kawabata sobre los ancianos burgueses de Kyoto que pagaban sumas enormes para pasar la noche contemplando a las muchachas más bellas de la ciudad, desnudas y narcotizadas, mientras ellos agonizaban de amor en la misma cama. No podían despertarlas, ni tocarlas, y ni siquiera lo intentaban, porque la esencia del placer era verlas dormir. Aquella noche, velando el sueño de la bella, no sólo entendí aquel refinamiento senil, sino que lo viví a plenitud⁶⁴.

Pero ¿cuál es el sentido de este viaje y cuál es ese enigma que encierra la bella? Tal vez, Rubén Darío, de nuevo, nos pueda ayudar en tan ardua aventura. Recordemos el último poema de *Prosas profanas*, con un primer verso que le daba título: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, / [...]y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente, / el sollozo continuo del chorro de la fuente / y el cuello del gran cisne blanco que me interroga”.⁶⁵ Darío luchaba con la quimera de asir la belleza, de amoldarla a su verso, y se confesaba derrotado por la noble tarea, pero, como un visionario, percibía aquella imagen fugitiva

64 Cf. G. García Márquez, “El avión de la bella durmiente”, op. cit., pp. 80, 81. La novela de Yasunari Kawabata, *La casa de las bellas durmientes* se publicaría en 1962. La versión española de Pilar Giralt (2005).

65 Cf. R. Darío, *Prosas profanas, Obras Completas*, vol. I, op. cit, p. 622.

y la cortejaba como el fiel amante, esperando, junto a su ventana, su mítico despertar. De esta forma el poeta ha construido su alegoría para dar cauce a la comunicación de un anhelo: la utopía de la creación. Y en esta misma tesitura se inscribe la anécdota de García Márquez, ubicado cerca de la pasajera del “sueño invencible”, la inspiración, personificada en aquella extraña mujer, fatal y cosmopolita, que poseía un “aura de antigüedad”, y también hacía soñar al personaje su sueño de eternidad, presidido por la intangible belleza, mientras él mismo se contemplaba como el “indigno y feo” protagonista del viaje fugaz, imagen de la propia existencia.

De todo ello podemos extraer algunas conclusiones si consideramos las obras que hemos analizado anteriormente, pues es fácil colegir que destaca un motivo fundamental cual es la contemplación de la figura femenina, que llega a ser alegoría de la melancolía y de la belleza como fuerzas creadoras. Empero, observamos, también, que estos motivos no aparecen nunca separados de la figura complementaria, tal es el poeta, siendo así que se advierte un organizado equilibrio entre los dos polos de una combinación altamente significativa, puesta de relieve en el relato “Me alquilo para soñar”⁶⁶, donde Pablo Neruda aparece como centro y protagonista de una anécdota en la que el viajero chileno se comunica con una mujer singular,

66 El relato está fechado en 1980. Cf. G. García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., pp. 85-93.

soñadora y adivina, “un ser encantador y terrible”, que lleva el mismo atuendo que Leticia Nazareno: las “lánguidas colas de zorro en el cuello del abrigo”, la colombiana puede soñar el sueño del poeta y hacer que el poeta sueñe su propio sueño. Más allá del juego paródico de este homenaje a Borges, García Márquez, amigo de la visionaria, ha querido transmitirnos, otra vez, un claro ensamblaje de las conocidas imágenes del poeta y la musa. Un poeta amado por el novelista, que ha entrado en su ámbito narrativo y ha adquirido los rasgos propios de una adaptación hiperbólica:

No he conocido a nadie más parecido a la idea que uno tiene de un Papa renacentista: glotón y refinado. Aun contra su voluntad, siempre era él quien presidía la mesa. [...] Aquel día en *Cavalleira* fue ejemplar. Se comió tres langostas enteras descuartizándolas con una maestría de cirujano, y al mismo tiempo devoraba con la vista los platos de todos, e iba picando un poco de cada uno, con un deleite que contagiaba las ganas de comer⁶⁷.

Lo más destacable en ese encuentro de Neruda, García Márquez y la pitonisa es la cercanía del poeta y aquella alegoría de la inspiración, y la conjugación de las dos figuras en el

67 Cf. G. García Márquez, “Me alquilo para soñar”, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 90.

momento en que el poeta recibe el estímulo y se ejercita en su labor creativa:

Tan pronto como subió a bordo, a las seis de la tarde, Neruda se despidió de nosotros, se sentó en una mesa apartada, y empezó a escribir versos fluidos con la pluma de tinta verde con que dibujaba flores y peces y pájaros en las dedicatorias de sus libros⁶⁸.

Curiosamente, tanto el poeta como la viajera habían dormido una siesta y al despertar advirtieron que sus sueños se cruzaban formando un laberinto borgiano, lo que sugiere la índole de las argucias de García Márquez, testigo de aquella misteriosa comunicación, quien ha buscado el diseño alegórico, recurriendo a la capacidad adivinatoria de Frau Frida para proponer el dictamen de Neruda que encierra el mensaje clave del episodio: “—Sólo la poesía es clarividente—”⁶⁹.

Bajo este precepto las siguientes narraciones seguirán su andadura siempre orientadas por esa iluminadora senda que la poesía ha construido a lo largo de su extenso recorrido, trazando un itinerario prestigioso que, en las fábulas de García Márquez, ha servido para diseñar una arquitectura narrativa con honda raigambre en la tradición poética, en sus temas y en sus personajes, en sus motivos y en sus alegorías.

68 *Ibidem*, p. 92.

69 *Ibidem*, p. 91.

2. Elogio de los modelos

En narraciones que siguieron a *El otoño del patriarca* se reafirma la temática amorosa como objetivo fundamental, así ocurre en *El amor en los tiempos del cólera* y *Del amor y otros demonios*. En ambas novelas la presencia de la poesía es un motivo determinante. Se diría que el tema es el pretexto para buscar las reminiscencias poéticas, para dialogar con un lenguaje añorado. En la historia que protagonizan Florentino Ariza y Fermina Daza hay un tratamiento del amor en las diversas edades y un motivo clave que es la fidelidad del amante, que ya venía de la poesía del *Dolce Stil Novo* y del mismo Petrarca. Y en una escala de crecimiento constante, en una gradación que alcanza su máxima posibilidad, se perfila una anécdota con personajes insólitos, ya que se trata de dos alegorías encajadas en el marco de la temática amorosa, un atrevido tratamiento del que no está excluido ni el propio tiempo. Debemos interpretar a la figura de Jeremiah de Saint-Amour¹ –refugiado antillano, fotógrafo de niños, con una invalidez de las piernas, experto ajedrecista, a quien nadie había

1 El nombre del personaje integra la evocación de la figura de un tipo del catálogo de los melancólicos, además del amor, y ambos temas son los ejes de la novela.

ganado una partida jugada a las siete de la noche, con su poder de artificio y con un pasado siniestro de fugitivo— como la personificación del tiempo. Jeremiah de Saint-Amour, después de suicidarse con cianuro de oro, fue quien indicó a Juvenal Urbino que también le había llegado su hora:

En cambio, lo que había visto aquel día era la presencia física de algo que hasta entonces no había pasado de ser una certidumbre de la imaginación. Se alegró de que el instrumento de la Divina Providencia para aquella revelación sobrecogedora hubiera sido Jeremiah de Saint-Amour, a quien siempre tuvo como un santo que ignoraba su propio estado de gracia. Pero cuando la carta le reveló su identidad verdadera, su pasado siniestro, su inconcebible poder de artificio, sintió que algo definitivo y sin regreso había ocurrido en su vida².

En su función de destructor, el tiempo limita y mide la vida; en su función de revelador, el tiempo dice su verdad, y ésta es la trama alegórica de ese encuentro de Juvenal Urbino con el cadáver de su amigo, el mejor ajedrecista, pues es en la metáfora del juego donde reside un significado propicio: el azar controla la vida. Recordemos a propósito aquel poema de Borges que, para sugerir la idea de *vanitas*, utilizaba el mismo

2 Cf. G. García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Bru-guera, 1985, p. 55

motivo y, tal vez, fuese el modelo referido, valga como ejemplo el poema “Ajedrez”:

I

En su grave rincón, los jugadores
rigen las lentas piezas. El tablero
los demora hasta el alba en su severo
ámbito en que se odian dos colores.

Adentro irradian mágicos rigores
las formas: torre homérica, ligero
caballo, armada reina, rey postrero,
oblicuo alfil y peones agresores.

Cuando los jugadores se hayan ido,
cuando el tiempo los haya consumido,
ciertamente no habrá cesado el rito

II

[...] También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y este, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonía?³

3 Cf. J. L. Borges, “Ajedrez”, en *El hacedor, en Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 813. También hay que recordar los versos de: “El tiempo juega un ajedrez sin piezas /en el patio..” en “Estancia retiro”. Y el relato de

Justamente, la última partida, en la que es derrotado Jeremiah de Saint-Amour, será un combate con la extraña compañera, la ignorada amante del andariego antillano. Su apariencia, tal y como la descubre Juvenal Urbino, precisamente el último día de su vida, es, con absoluta certeza, una personificación de la fuerza de la melancolía capaz de vencer al tiempo, su más poderoso adversario, y en este combate hay una clara primacía, según se muestra en aquella “mujer madura, vestida de negro absoluto y con una rosa roja en la oreja. A pesar de sus años, que no eran menos de cuarenta, seguía siendo una mulata altiva, con los ojos dorados y crueles, y el cabello ajustado a la forma del cráneo como un casco de algodón de hierro. [...] parecía un ídolo fluvial, impávida, dentro del vestido negro, con los ojos de culebra y la rosa en la oreja”⁴. Los signos que anuncian su prestigio de dama perversa son convencionales, la maldad de sus ojos, el color negro de su ropa y de su piel y la rosa cortada al amanecer, que sugieren el luto y la llegada del final; también para Juvenal Urbino se anuncia su ocaso, su tiempo transcurrido, medido en las losas blancas y negras que decoran el hogar, pues, como expresara Borges en su poema, son las imágenes de las noches y los días. Al doctor Urbino

Ficciones, “El milagro secreto”, con el mismo tratamiento de la metáfora del ajedrez como imagen de la vida.

4 Cf. G. García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit., pp. 28, 31.

también se lo llevó la melancolía: “Lo despertó la tristeza. No la que había sentido en la mañana ante el cadáver de su amigo, sino la niebla invisible que le saturaba el alma después de la siesta, y que él interpretaba como una notificación divina de que estaba viviendo sus últimos atardeceres”⁵. Juvenal Urbino se vio en el espejo de Jeremiah de Saint-Amour y de su ilustre enamorada. Pero debemos detenernos en el episodio de la muerte del personaje, pues nos brinda una imagen singular en la escenificación de ese momento último de la vida, descrito morosamente para dar realce a la visualización del suceso:

El doctor Urbino agarró el loro por el cuello con un suspiro de triunfo: *ça y est*. Pero lo soltó de inmediato, porque la escalera resbaló bajo sus pies y él se quedó un instante suspendido en el aire, y entonces alcanzó a darse cuenta de que se había muerto sin comunión, sin tiempo para arrepentirse de nada ni despedirse de nadie, a las cuatro y siete minutos de la tarde del domingo de Pentecostés⁶.

La escena que ofrece la muerte del médico tiene un toque convencional por cuanto muestra la ubicación del intrépido anciano bajo el palo del mango y, asimismo, su irremediable caída de la escalera, y ambos componentes de la imagen vienen a

5 *Ibidem*, p. 67.

6 *Ibidem*, p. 71.

reflejar un sustrato mítico que remite a la aventura de Ícaro, tantas veces recreada en la tradición poética. La relevancia del árbol, que acoge al desdichado personaje, es además un símbolo inequívoco de la melancolía, asociada a la vejez de Juvenal Urbino y a la muerte del amigo, que descansará en el lugar de los suicidas, bajo una ceiba que dará cobijo a su tumba. Las correlaciones de la imagen ponen de relieve en la combinada serie de la caída de Juvenal Urbino bajo el árbol se funden dos signos gestuales del código estético de la melancolía –fragmentados en el episodio de la muerte de Jeremiah de Saint-Amour–, bien establecidos en insignes antecedentes poéticos, así la caída y la sombra aparecían asociadas a la gravedad que atraía al personaje melancólico hacia la tierra, indicio de la elección de lugares en sombra y del camino del hombre hacia la muerte. Se pueden aducir ejemplos notables de poetas como Garcilaso y Góngora⁷.

7 Este tema ha sido desarrollado con detalle, así como sus bases teóricas y su contextualización en Garcilaso y en otros poetas, en Ch. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, pp. 31-38. La autora explica, con numerosos ejemplos, las expresiones poéticas y estilísticas de la gravedad como fuerza que atrae hacia el suelo, asociada a la pesadez de Saturno y al patrocinio de la tierra, incluso alude a su torso doblado. Se ha de aludir a la recreación que hace el propio García Márquez en el castaño del patio de los Buendía, hiperbólicamente diseñado para convertirse en la casa del patriarca de la familia cuando padece su extraña locura. Asimismo, sirve para cobijar la muerte del coronel Aureliano Buendía. Para este tema, cf. G. Fernández Ariza, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, op. cit., pp. 127-135.

[...] Salicio, recostado
al pie d' una alta haya, en la verdura⁸

Guardando unas flacas yeguas
a la sombra de un peñasco,
con la mano en la muñeca
estaba el pastor Galayo [Góngora: *Romances*]

quando una fuerça súbita de viento
vino con tal furor, que d' una sierra
pudiera remover el firme asiento.
De espaldas, como atónito, en la tierra
Desde á gran rato me hallé tendido⁹.

La relevancia de estas imágenes se advierte ya desde el momento de su inclusión en la novela, puesto que aparecen al comienzo de la fábula como indicación, entendemos, de la preeminencia de su mensaje en el doble sentido de la evocación poética de la construcción narrativa y de su doble temática, que es tanto el amor como el curso de la vida, simbolizado por árboles de identidad vernácula pero con sus estelas de tan noble tradición. Las comentadas imágenes llegarán a ser al mismo tiempo emblemas que ilustran la aventura literaria protagonizada por el gran tópico de la fidelidad del amante, aventura que concluye

8 Cf. Garcilaso de la Vega, “Égloga I”, *Obras Completas*, Madrid, Castalia, 1968, p. 70.

9 Cf. Garcilaso de la Vega, “Égloga II”, *Obras Completas*, op. cit., p. 102.

cuando, tras la muerte del marido, Fermina Daza vuelve a recibir la visita de Florentino Ariza, el perseverante naviero, que le escribía versos de amor y esperó “cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días” para reiterarle su sentimiento: “—Fermina —le dijo—: he esperado esta ocasión durante más de medio siglo, para repetirle una vez más el juramento de mi fidelidad eterna y mi amor para siempre”¹⁰. El joven telegrafista había llamado la atención de la colegiala por su “aura de desamparo”, lo vio leyendo bajo los árboles del parquecito”, mientras Fermina Daza dejaba el rastro de “un hálito floral”, “en el portal, entre un reguero de hojas amarillas caídas de los almendros”¹¹. Por aquel entonces Florentino Ariza sufrió trastornos y su madre pensó que “su estado no se parecía a los desórdenes del amor sino a los estragos del cólera”¹². Son, pues, ciertos rasgos que sugieren la aparición de la melancolía amorosa, ya que se indica que “los síntomas del amor son los mismos que los síntomas del cólera”: el enamorado melancólico sólo querrá “gozar de su martirio”. De ahí la imagen reiterada del personaje bajo el árbol. Al recibir la carta de la amada, Florentino Ariza come rosas, leía y comía rosas. Cuando ella lo rechazó, siguió en pos de un amor contrariado, de aquellos que dejaban su estela, “el olor de las almendras amargas” —el aura—, y acarreaba sus tristezas, “No va

10 Cf. G. García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit., p. 82.

11 *Ibidem*, p. 95.

12 *Ibidem*, p. 97.

a faltarle aquí algún loco de amor que le dé la oportunidad un día de estos”¹³. Así lo expresa el doctor Urbino al forense ante la evidencia del suicidio. Y estamos otra vez ante el tema de la muerte de amor, un tema ya anticipado a través de la figura de Pietro Crespi, reiterado en este final de la vida del doctor Juvenal Urbino, quien aporta su experiencia para constatar la muerte trágica por causa de amor. La noticia ha podido crear un marco narrativo que funciona como antítesis de la trama de la propia fábula, que nos lleva paso a paso hasta la opuesta circunstancia, esto es, hasta la versión antagónica de la hiperbólica fidelidad del amante. Florentino Ariza encarnará también a la figura del *poeta-enamorado*. No sabemos si es el amor el que inspira los versos o es la vena lírica la que infunde el amor, aunque apreciamos en el personaje algunos rasgos compartidos con el músico de Macondo, comenzando por su singular indumentaria: toda su vida llevará el mismo atuendo anacrónico de un poeta romántico y portará también su sombrero. Destacan sus facultades para el violín y su maestría para tocar serenatas desde el cementerio, cuyos compases comunicaban el sentimiento a la joven objeto del amor.

Si el hilo conductor de la fábula, como hemos planteado, es una pasión que sobrevive a lo largo del tiempo y ese sentimiento está unido a la inspiración poética, la presencia de la poesía en la obra deviene en un asunto fundamental, de manera que

13 *Ibidem*, p. 16.

extenderá su ámbito por todas aquellas anécdotas que impongan su presencia, dichas anécdotas, por consiguiente, habrían sido seleccionadas en función de su mensaje clave: ilustrar los motivos más señeros de la tradición poética. Y todo ello llevaría implícito un ejercicio que permitiera salpicar el tejido narrativo con recursos e imágenes insólitas de clara entidad metafórica, así como introducir figuras históricas que perfilaran la mitificación del culto al arte de versificar.

Podríamos comenzar por el doble ejercicio de la lectura y de la escritura de versos, tareas de Florentino Ariza a lo largo de toda su vida, pues ya a los dieciocho años “recitaba de memoria la poesía sentimental”; y cuando se sentaba a la sombra de los almendros del parquecito, “fingiendo leer un libro de versos” para ver pasar a Fermina, la joven de trece años a la que había idealizado, “atribuyéndole virtudes improbables, sentimientos imaginarios”, es entonces la imagen del enamorado que utilizará la poesía para expresar sus sentimientos. Y si la fiel y larga espera del joven fue hiperbólica –cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días–, la primera carta, dirigida a Fermina Daza e inspirada en los libros leídos, llega a ser un “mamotreto lírico” con una extensión de “sesenta pliegos escritos por ambos lados”; así se va configurando la nueva faceta del personaje, que llega a encarnar al fiel de un amor incomunicado y se goza del martirio de la ausencia de una dama idealizada con la “alquimia de la poesía”, evidenciando un tema que anuncia el recuerdo de la tradición más excelsa

de la poesía amorosa: “[...] la veía transfigurada en la reverberación de las dos de la tarde bajo la llovizna de azahares de los almendros, donde siempre era abril en cualquier tiempo del año”¹⁴. En estas anécdotas de la narración se introduce una figura diferente que es la ironía, se echa mano de un recurso estilístico que marca la distancia de los modelos y al mismo tiempo se descubre el reflejo de la mirada oblicua de un fabulador que enfrenta los mitos literarios del amor idealizado y de la belleza inmutable a la lacerante e inexorable evidencia del desgaste por la acción destructora del tiempo. Entre tanto, Florentino Ariza lee versos y “folletines de lágrimas”: encerrado en los cuartitos del prostíbulo y volcado en su propio sufrimiento, lee a poetas que podemos reconocer por una sugerente complicidad del narrador, no exenta de matices irónicos: “[...] y sus sueños dejaban nidos de oscuras golondrinas en los balcones y rumores de besos y batir de alas en los marasmos de las siesta”¹⁵. Y lee, asimismo, aquellos libros que encuentra en la Biblioteca Popular, que serán el auxilio para componer sus cartas de amor, a todo ello se suma algún ejercicio de filigrana amatoria, como el envío de “versos de miniaturista grabados con la punta de un alfiler en los pétalos de las camelias”.

El amor de Florentino Ariza por Fermina Daza había hecho surgir al poeta, quien siempre había entendido “la poesía como

14 Cf. G. García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit., p. 102.

15 *Ibidem*, p. 101.

un remanso”, desde que adquiriese el vicio de leer y cayeran en sus manos los clásicos como Homero, los poetas románticos, los contemporáneos –y de nuevo tenemos la complicidad irónica del narrador– y “otras prosas más profanas de su tiempo”. Aunque, tal vez, las más perdurables eran otras lecturas, ya que “era capaz de recitar de memoria la poesía castellana más selecta del Siglo de Oro”¹⁶. De esta cantera el personaje saca su facultad para recitar sus versos de amor al regreso de Fermina a la ciudad, incluso “Los manifiestos de embarque le salían rimados por mucho que se esforzara en evitarlo, y las cartas de rutina tenían un aliento lírico que les restaba autoridad”¹⁷. Pero no es sólo Florentino Ariza el centro de la actividad poética, sino que esta afición ocupa otros ámbitos: se han de destacar las veladas líricas suspendidas a la muerte del padre de Juvenal Urbino; o la cualidad de filósofo y poeta del presidente Rafael Nuñez, autor de la letra del Himno Nacional; y es, sobre todo, esencial la labor de Juvenal Urbino al incorporar la moda literaria de París en su vuelta al hogar: trae la “suscripción de *Le Figaro*, para no perder el hilo de la realidad, y otra de la *Revue des Deux Mondes* para no perder el hilo de la poesía”¹⁸. Llegan de París los autores de moda: Anatole France, Pierre Loti, Remy de Gourmont y Paul Bourget; uno de los recuerdos

16 *Ibidem*, p. 117.

17 *Ibidem*, p. 246.

18 *Ibidem*, pp. 237, 238.

más importantes del doctor Urbino sería “la visión fugaz de Óscar Wilde en la primera nevada de enero”¹⁹. Así lo define: “[...] elegante de veras, pero tal vez demasiado consciente de serlo [...]”²⁰. Y son especialmente gratos aquellos momentos en que el médico pudo contemplar al gran Víctor Hugo y transmitirnos su retrato: “[...] frente al jardín de Luxemburgo lo vio salir del Senado con una mujer joven que lo llevaba del brazo. Lo vio muy viejo, moviéndose a duras penas, con la barba y el cabello menos radiantes que en sus retratos, y dentro de un abrigo que parecía de alguien más corpulento”²¹. Este culto de Juvenal Urbino a la poesía cristalizará en la organización de los Juegos Florales de su ciudad, a los que acuden los poetas locales, y entre ellos no podía faltar Florentino Ariza, incluidas sus amantes, que ejemplifican la hiperbólica familiaridad con la poesía, como el ejemplo extremo de una loca que recitaba a gritos versos obscenos en el manicomio. Pero aún nos queda destacar en este desbordamiento poético la reflexión sobre la figura del poeta:

[Florentino Ariza] Sin proponérselo, sin saberlo siquiera, demostró con su vida la razón de su padre, quien repitió hasta el último aliento, que no había nadie con más sentido práctico, ni picapedreros más

19 *Ibidem*, p. 239.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*, p. 240.

empecinados ni gerentes más lúcidos y peligrosos que los poetas²².

En esa perseverancia en la poesía y en el amor gasta su vida Florentino Ariza, dos constantes que se acompañan al ritmo ascendente del progreso social y al ritmo descendente de la decadencia física. Así se suceden los avatares del curso de una vida cifrada en el símbolo de la rosa, que concita el doble significado de la fragilidad humana y de la belleza de la poesía, de ahí la constante presencia del motivo y su gran relevancia en la trama biográfica. Florentino ya nos avisa con la sugerencia de su nombre, su aplicación al cultivo de las rosas, incluso en el cementerio, y ese envío reiterado de una rosa blanca a Fermina Daza, aunque la ironía acuda en el momento sublime en que el enamorado selecciona la flor: estas rosas, ofrenda a su enamorada, no tienen espinas, como sugerencia de la eternidad del sentimiento y de su perfecto molde poético.

Y para cerrar las andanzas del amador, su capacidad amatoria ha de servir como hilo conductor de un mito de carácter universal, recreado en la poesía y en la prosa; se trata del encuentro del europeo y América como destructor de la inocencia de un mundo primigenio: este mito aquí se conforma en la relación entre Florentino Ariza y su ahijada América Vicuña, se cierra con la muerte de la joven y con ello concluye la inverosí-

22 *Ibidem*, p. 248.

mil vida íntima del viejo naviero y de la colegiala, episodio que alcanza su sentido pleno en el nivel discursivo de la alegoría.

Nos queda, sin embargo, apuntalar la compleja fabulación que protagonizan dos personajes bien diversos, tanto en el rango social como en sus perfiles psicológicos y en sus oficios esenciales, de médico y de poeta, lo que conlleva una doble mirada que mediatiza la visión de la realidad: podemos entender que el novelista ha elegido una doble pauta en la estructura narrativa y para ello se vale de esta posibilidad dual que le ofrece la doble condición de sus dos héroes, en los que podemos detectar los rasgos arquetípicos del hombre activo y del hombre contemplativo, del hombre práctico y del soñador. Sobre ellos gravita un discurso literario de doble cuño: Juvenal Urbino es el hilo conductor de la crónica de visos periodísticos, en tanto que Florentino Ariza se transforma en el protagonista de una novela sentimental, empero las dos opciones dirigen la fábula con sus valores de la diversidad, dado que el científico capta el mundo experiencial de forma directa y objetiva y propicia la descripción de los aspectos más negativos del entorno, el doctor Urbino, sabemos, es el subterfugio del cronista que archiva en su memoria la historia de la ciudad:

La independencia del dominio español, y luego la abolición de la esclavitud, precipitaron el estado de decadencia honorable en que nació y creció el doctor Juvenal Urbino. Las grandes familias de antaño se

hundían en silencio dentro de sus alcázares desgarrados. En los vericuetos de las calles adoquinadas que tan eficaces habían sido en sorpresas de guerra y desembarcos de bucaneros, la maleza se descolgaba por los balcones y abría grietas en los muros de cal y canto aún en las mansiones mejor tenidas [...] Pues la vida propia de la ciudad colonial, que el joven Juvenal Urbino solía idealizar en sus memorias de París²³.

El entorno cobra relieve en el transcurso, pues tanto la fisonomía urbana como la fisiología humana serán percibidas en sus aspectos sórdidos y ruinosos. La ciudad llega a ser un ámbito malsano capaz de provocar la enfermedad como un mal contagioso, y ahí Juvenal Urbino puede jugar el papel de héroe civilizador, que haría renacer de las ruinas una ciudad que alcanza su apogeo:

Pero después de la muerte de su padre aprendió todo cuanto se podía aprender sobre las diversas formas del cólera, casi como una penitencia para apaciguar su memoria, y fue alumno del epidemiólogo más destacado de su tiempo y creador de los cordones sanitarios, el profesor Adriant Proust, padre del grande novelista. De modo que cuando volvió a su tierra y sintió desde el mar la pestilencia del

23 *Ibidem*, pp. 34, 35.

mercado, y vio las ratas en los albañales y los niños revolcándose desnudos en los charcos de las calles, no sólo comprendió que la desgracia hubiera ocurrido, sino que tuvo la certeza de que iba a repetirse en cualquier momento²⁴.

Con una mirada filtrada por la complicidad del activo narrador se accede, como hemos indicado, a un documento de época, orientado en la doble dirección de Europa y América, concretamente París y Colombia, de tal forma que aquella insistencia en captar los retratos de grandes poetas y de describir la moda y las publicaciones más prestigiosas, llegadas de París, nos introduce en un cuadro de los últimos años del siglo XIX, donde tenemos el brillo de esa meca del arte y de la cultura, que es la capital francesa, enfrentada a la decadencia de una ciudad provinciana, anacrónica y nostálgica, que no había sabido construir su progreso después del dominio colonial; si bien como trasfondo también se cuele la propia historia: las sucesivas guerras civiles y los tres mandatos del presidente, filósofo y poeta, Rafael Núñez, de forma que esa crónica se presenta como un testimonio valioso aunque disgregado en segmentos, que aparecen al arbitrio de la subjetividad. Llama la atención que el protagonismo del doctor Urbino sea fundamental para el desarrollo de la ciudad moderna, según el mo-

24 *Ibidem*, p. 172.

delo europeo: “Logró la construcción del primer acueducto, del primer sistema de alcantarillas, y del mercado público [...] fue presidente de la Academia de la Lengua y de la Academia de la Historia [...]”²⁵. Restauró el Teatro de la Comedia y llevó la moda de la ópera a la ciudad. Todo ello reflejaba la imagen de una labor en solitario, que hace del personaje un héroe de la civilidad, que desdeña los grandes conflictos del país y por este motivo era considerado “un aristócrata extasiado en las delicias de los Juegos Florales, mientras la nación se desangraba en una guerra civil inacabable”²⁶.

No obstante, como ya adelantamos, la biografía de Juvenal Urbino se erige en una pauta esencial de la fábula y ocupa el primer plano, de forma que el drama de la historia, la “inacabable” guerra civil entre liberales y conservadores, es un exiguo telón de fondo que se diluye ante el protagonismo que adquieren las vidas, tanto privadas como públicas, de los dos personajes, el médico y el poeta, pues ambos llevan el progreso a la comunidad y están relacionados con Fermina Daza. Esta elección del fabulador para organizar su relato pone de manifiesto la actitud evasiva y un claro propósito de destacar la primacía de la ficción sobre la realidad, lo imaginario sobre lo histórico, lo subjetivo sobre lo objetivo, lo privado sobre lo público. De ahí la importancia que adquiere en la novela la figura de Florentino

25 *Ibidem*, p. 72.

26 *Ibidem*, p. 74.

Ariza, llegando a ser su mirada la segunda perspectiva en su condición de poeta en el ejercicio de sus dotes idealizadoras, así se muestra en la descripción de la figura femenina:

Pero Fermina Daza estaba cambiada sin el uniforme escolar, pues llevaba una túnica de hilo con muchos pliegues que le caían desde los hombros como un peplo, y tenía en la cabeza una guirnalda de gardenias naturales que le daban la apariencia de una diosa coronada²⁷.

Ya en el primer encuentro de Florentino Ariza con la joven aparecen motivos que definen a la figura femenina como una imagen premonitoria, pues esas hojas amarillas sugieren el final de la primavera y la llegada del otoño, estación de la melancolía y constatación del paso del tiempo, según lo preludia el marco natural donde se ubica Fermina Daza:

De pronto, una tarde de finales de enero, la tía puso la labor en la silla y dejó sola a la sobrina en el portal, entre el reguero de hojas amarillas caídas de los almendros²⁸.

Florentino Ariza percibe la realidad a través del tamiz de lo imaginario y, como sus maestros, los poetas, sublima lo que

27 *Ibidem*, pp. 94, 95.

28 *Ibidem*, p. 95..

le rodea e idealiza a la joven Fermina Daza, aunque busca la alianza del narrador para que exprese esa actitud evasiva, que tanto tiene que ver con sus lecturas de la poesía y con el sentimiento del amor “[...] sus ensueños dejaban nidos de oscuras golondrinas en los balcones y rumores de besos y batir de alas en los marasmos de las siestas”²⁹.

Para lograr su objetivo, mirar el mundo a la luz de la poesía, el personaje necesita la complicidad del narrador, y éste intermediario confabulado intercalará en su *elocutio* la transcripción de hermosas imágenes poéticas. Algunos ejemplos son representativos: cuando Florentino Ariza piensa en Rosalba, sabe que podrá encontrarla en “cualquier parte entre florestas de orquídeas”; o en la evocación de la despedida de otra de sus amantes: que “se fue como vino, con su sexo tierno y su violonchelo de pecadora, en un transatlántico abanderado por el olvido, y lo único que quedó de ella en las azoteas de luna fueron sus señas de adiós con un pañuelo blanco que parecía una paloma en el horizonte, solitaria y triste, como en los versos de los Juegos Florales”³⁰.

Cuando Fermina Daza se acerca a Florentino Ariza, adquiere también la facultad para esa poetización de la realidad: “los espacios de la memoria donde lograba apaciguar los recuerdos del muerto iban siendo ocupados poco a poco pero de un modo

29 *Ibidem*, p. 101..

30 *Ibidem*, p. 393.

inexorable por la pradera de amapolas donde estaban enterrados los recuerdos de Florentino Ariza”³¹. Y “a medida que se aproximaba el primer aniversario de la muerte del esposo, Fermina Daza se sentía entrando en un ámbito sombreado, fresco, silencioso: la floresta de lo irremediable”³². Cuando recibe la carta del enamorado, “Fermina Daza siguió pensando en ella con las nostalgias alborotadas”. Incluso “[...] sintió pasar el ángel quimérico del pasado”. Y cuando emprenden el último viaje: “Mientras el buque la arrastraba resollando con el fulgor de las primeras rosas, lo único que ella le rogaba a Dios era que Florentino Ariza supiera por donde empezar otra vez al día siguiente”³³. Todo culminaba en un encuentro prefigurado por aquel enamorado que conocía el lenguaje de las rosas, insignes símbolos de los dos grandes temas de la fábula, el arduo combate del amor y del tiempo, puesto que Florentino Ariza, el lector de la poesía del Siglo de Oro español, no se cansó de esperar, permaneció fiel a su único amor, el que había inspirado tantos recitales y tantos versos escritos, y el que consiguió rendir ya en su vejez, pues, navegando en el vapor en el que realizaban el último viaje de la vida, Florentino Ariza le confesó a Fermina Daza que había seguido escribiendo versos desde que la conoció y que, a pesar de la desolación de la vejez, pensó

31 *Ibidem*, p. 412.

32 *Ibidem*, p. 438.

33 *Ibidem*, p. 477.

que “El amor se hace más grande y noble en la calamidad”³⁴. Y, tras navegar por una ruta de ruinas y nostalgias y encontrar a la orilla del río aquel fantasma blanco, que tanto recordara los versos de Neruda³⁵, decidieron quedar en el camino, después de conocer que “[...] el amor era el amor en cualquier tiempo y en cualquier parte, pero tanto más denso cuanto más cerca de la muerte”³⁶. Con ello se cerraba la fábula y se argumentaba un desafío insólito, esto es, que el amor podía vencer al tiempo, a la muerte y a la melancolía³⁷.

Una vez cerrada la narración, advertimos que Florentino Ariza, el poeta enamorado, cultivador de las rosas, había dejado un rastro sugerente de su actividad de jardinero, cuando advirtiera que las rosas ofrecidas a Fermina Daza no debían poseer las espinas. Y en ello se encerraba un mensaje secreto que abría una comunicación con otra fábula, donde se aclaraba el sentido de aquella precaución de Florentino Ariza. Se

34 *Ibidem*, p. 489.

35 Recordamos los versos del poema de Pablo Neruda “Barcarola”: “[...] si tú soplaras en mi corazón cerca del mar, / como un fantasma blanco, / al borde de la espuma, / en mitad del viento, / como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando [...]”. Cf. P. Neruda, *Residencia en la tierra, Poesía I*, op. cit., pp. 162, 163, 164.

36 Cf. G. García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit., p. 499

37 Este tema ha sido desarrollado en el magnífico estudio de T. Fernández, “El amor en la obra de Gabriel García Márquez”, en *Erotismo y poder en la Literatura Hispanoamericana del siglo XX*, Zaragoza, Pórtico, 2012, pp. 117-130.

motivaba de esta forma al lector para que buscara la necesaria información hallada en un relato³⁸ escrito antes que la novela y recordado en su motivo central de la trama, tal es la espina de la rosa. El escritor no podía prescindir de un alegato que reivindicaba lo propio y lo integraba en una larga tradición poética. Voy a comenzar por una evocación de Rubén Darío, como ya sabemos, un poeta amigo de García Márquez, quien se alineaba en aquella ilustre senda por la que transitaran los poetas del Siglo de Oro. En un fragmento dedicado al lenguaje de las flores, Darío nos ofrece una sugerente fábula:

Aquella falda es una primavera. –Stella, flor viva, tiene en los labios una rosa diminuta. La púrpura de la rosa se avergüenza de la sangre de la boca. [...] Y bien, amigo mío, usted se ha empeñado en acompañarme en mi revista de flores. [...] Empecemos por la reina, la rosa. ¡Viejo Aquiles Tacio! Bien dices que si Jove hubiera de elegir un soberano de las flores, ella sería la preferida, como hermosura de las plantas, honra del campo y ojo de flora. Hela aquí. Sus pétalos aterciopelados tienen la forma del ala de un amorcillo. En los banquetes de los antiguos griegos, esos pétalos se mezclaban en las ánforas del vino. ¡Aquí Anacreonte, el dulce cantor de la vejez alegre!

38 Me refiero al relato “El rastro de tu sangre en la nieve” (1976), incluido en el libro *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., pp. 203-231.

Ámbar de los labios, la dice, gozo de las almas. Las Gracias la prefieren, y se adornan con ella en tiempo del amor. Venus y las Musas la buscan por valiosa y por garrida. La rosa es como la luz en las mesas. De rosa son hechos los brazos de las ninfas y los dedos de la aurora. A Venus la llaman los poetas rósea.— Luego, el origen de la reina de las flores. Cuando Venus nació en las espumas, cuando Minerva salió del cerebro del padre de los dioses, Cibeles hizo brotar el rosal primitivo³⁹.

Del gracioso homenaje, que Darío tributa a la rosa, dos significados salen a la luz, pues, en esta apoteosis de la flor amada el poeta celebra el triunfo de lo orgiástico, donde se concitan la belleza y el amor, para culminar en el origen acompasado del nacimiento de las grandes divinidades, Venus, diosa del amor, y Minerva, diosa de la sabiduría. Pero hasta llegar al bardo modernista, el motivo de la rosa había transitado por un largo camino de la mano de los grandes poetas: desde su alegórica ubicación en el centro del jardín a donde debe acceder el caballero para encontrar a la amada, tal y como aparece en el *Libro de la rosa*⁴⁰; o, en su apoteosis, coronando el sublime empíreo,

39 Cf. R. Darío, “Bouquet”, *Cuentos completos*, México, FCE, 1983, p. 117.

40 Me refiero al largo poema alegórico de G. De Lorris y de J. De Meun, dedicado al camino que hay que superara hasta llegar al amor. Cf. *El libro de la rosa*, Madrid, Siruela, 1986.

donde el poeta contempla la sonrisa de Beatriz, en la *Comedia* de Dante⁴¹, para después encontrar su acomodo de signo barroco en la poesía de Góngora⁴² y de Quevedo⁴³, sin olvidar la plasmación de la imagen por un pintor famoso⁴⁴, fijador en su lienzo de la leyenda en la que Afrodita emprende su acelerada carrera para auxiliar a Adonís, perseguido por Marte, se pincha

41 Borges interpreta este pasaje de la obra de Dante: “Reconsideremos la escena. Dante, con Beatriz a su lado, está en el empíreo. Sobre ellos se aboveda inconmensurable, la Rosa de los justos. La Rosa está lejana, pero las formas que la pueblan son nítidas. Esa contradicción, aunque justificada por el poeta (*Paraíso*, XXX, 118), constituye también el primer indicio de una discordia íntima, Beatriz, de pronto, ya no está junto a él. [...] El anciano le muestra uno de los círculos de la altísima Rosa. Ahí, aureolada, está Beatriz”; Cf. J. L. Borges, “La última sonrisa de Beatriz”, en *Nueve ensayos dantescos, Obras Completas* **, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989, p. 373.

42 Son pertinentes los versos: “No de la sangre de la Diosa bella / fragante ostentación haga la rosa: / Y pues tu luz la perdonó piadosa, / acometa seguro a ser su estrella. / Cuando destruye con nevada huella, / el invierno las flores, victoriosa, / los helados rigores atropella”. Cf. L. de Góngora, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1951 (sonetos atribuibles: LXXXIX).

43 Del poeta barroco son los versos: “Ya se vio muchas veces / !oh pincel poderoso!, en docta mano / mentir almas los lienzos de Tiziano. / Entre sus dedos vimos / nacer segunda vez, y más hermosa / aquella sin igual gallarda Rosa, / que tantas veces de la fama oímos”. Cf. F. De Quevedo, “Al pincel”, en *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1982, p. 62, Edición y selección de Jorge Luis Borges.

44 Cf. E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 188, 189. La fábula pictórica incluye a Cupido, que trata de avisar del peligro, y está realizada por Sebastiano del Piombo, *La muerte de Adonís* (Florencia, Uffizi).

con la espina de la rosa y su sangre tiñe de rojo las rosas de su jardín. En la obra de Borges, la rosa resurgirá con su magia y su elegante caducidad⁴⁵. Y llegará a tocar otras formas que actualizaban sus clásicos significados en la versión de Umberto Eco⁴⁶. De todo ello se nutría la flor de los creadores que García Márquez había elegido como emblema de su poética melancolía, arrastrando en su arduo caminar la ilustre dualidad, así efímera, así eterna.

Podemos considerar como ejemplo comunicado con la anécdota que protagoniza Florentino Ariza y como un nuevo ejercicio literario, que trae los vestigios de la poesía, el relato “El rastro de tu sangre en la nieve”, construido sobre esa versatilidad de la flor de la belleza y de la melancolía, significados

45 Los poemas que el propio Borges ha dedicado a la rosa definen su atracción por el motivo barroco. Se podrían antologizar los textos que Borges dedica al motivo poético, buscando su versatilidad y su pervivencia en tantos autores a lo largo del tiempo. Basten como ejemplos los títulos que indicamos: “La rosa” (*Fervor de Buenos Aires*); “Una rosa amarilla” (*El hacedor*); “Una rosa y Milton” (*El otro, el mismo*); “La rosa de Paracelso” (*La memoria de Shakespeare*); *La rosa profunda*; se destacarían “la rosa perpetua” (*La busca de Averroes*) y “los rosales negros de Bombay” (*El acercamiento a Almotásin*). En *El zahir* se pronuncia: “si supiéramos comprender una sola flor, sabríamos quienes somos y qué es el mundo”. Cf. J. L. Borges, *Obras Completas*, vols. I y II, op. cit.

46 Umberto Eco tomó el nombre de su novela *El nombre de la rosa* del hexámetro latino: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, y lo reprodujo para finalizarla.

a los que se suman los claros matices irónicos. Y podremos advertir la selectiva elección de las imágenes con el fin de elaborar un tejido simbólico como fundamento del cuidado diseño de una alegoría, cuyo mensaje es, otra vez, al igual que en ejemplos anteriores, la concepción de la vida como un viaje fugaz. Para ello, García Márquez elige el motivo de la rosa, de la “vana rosa”, fatigada ya del uso incesante, pero que vuelve a vestir las galas del Barroco.

Dos lecturas nos sugiere el relato, la literal y la alegórica. Podremos, entonces, comenzar por la primera en la que encontramos a un curioso cronista caribeño, que pudo incluso conocer al protagonista de la fábula, y que se dedicará a reconstruir los datos obtenidos tras una pesquisa de investigación periodística que le permitió acceder a la “verdadera” historia, hilvanando los hechos tal y como sucedieron, o debieron suceder. Desde esta perspectiva el narrador actúa como un observador ajeno, que hace público su testimonio, ordenando, según su parecer de experto informador, los detalles de la anécdota, evocada en esa fiel reconstrucción, que se centra en la peripecia de un viaje, vía de la rememoración, que conduce hasta el origen de los sucesos determinantes de la última etapa de la aventura, esto es, el fin del camino y de la fábula, que culmina en París, escenario de la muerte.

Para comenzar sus noticias, el narrador sorprende a los viajeros cuando se dirigen a la frontera bajo una tempestad: Billy Sánchez de Ávila y Nena Daconte cruzan los Pirineos en una

noche de “pleno invierno”, con “un viento de lobos”, aunque protegidos en el confortable “Bentley platinado”, regalo de bodas de los padres del novio. La joven desposada, “era casi una niña”, advierte que “el dedo con el anillo de bodas le seguía sangrando”, pero la veloz carrera del marido, la inclemencia del tiempo, el tránsito por parajes desolados y el socorro del sueño le impiden atender a la pequeña herida, producida por el pinchazo de una rosa, recibida como homenaje en el camino.

A medida que la narración avanza, siguiendo el itinerario del rápido vehículo y el incesante fluir de la sangre del dedo, los retazos del pasado afloran como recuerdos, traídos para animar el implacable recorrido, la marcha inexorable, cuya meta, ya cercana, se anuncia en los augurios del camino, que comenzó con la violencia de un encuentro indeseado para la adolescente recién llegada del internado europeo: Nena Daconte, sorprendida en la caseta del balneario por el bello pandillero extraviado, retó, acosada por el pánico, a un furtivo violador, rescatando para un amor desenfrenado al intruso bandolero, al que “domesticó” y llevó al matrimonio. El ineludible viaje de bodas les deparó la sorpresa de los obsequios, el Bentley convertible y la chaqueta de cordero para el esposo; “el abrigo de visón blanco con franjas de un negro luminoso” y “el ramo de rosas tan radiantes y frescas que hasta las gotas de rocío parecían artificiales”, para la bella compañera, con la que fue conociendo “los pasos naturales de la vida”. Y así, habían transcurrido las estaciones: entre junio y enero se amaron,

motivados por aquella música del saxofón, que ella tocaba en una “terrazza de baldosas ajedrezadas” y que “sonaba como un buque”. Ahora, en la ruta de París, “el dedo era un manantial incontenible”, y el cronista transcribe : “Si alguien nos quiere encontrar será muy fácil [...]. Sólo tendrá que seguir el rastro de mi sangre en la nieve”, un rastro de sangre en la nieve desde Madrid hasta París. Porque, en París, “el trayecto más arduo de todo el viaje”, Nena Daconte ingresaba en “un hospital negro y sombrío”, mientras Billy Sánchez de Ávila deambulaba en el laberinto de “una ciudad de vidrios azotados por el viento y la lluvia”, sin poder rescatar de la muerte a la mujer más hermosa que todos habían visto, cuya tumba fue el mismo lugar donde conoció la felicidad. Y, en París, siguió “cayendo una nieve sin rastros de sangre, cuyos copos tiernos y nítidos parecían plumitas de palomas...”.

Dos referentes previos pueden servir como pauta para llegar a conocer la dimensión alegórica del relato. El primero es el acervo imaginativo del escritor, además del modelo sublime de la poesía del Siglo de Oro español. Partiendo de esos supuestos, podemos establecer una suerte de catálogo identificador al cotejar el imaginario del relato construido en función de la anécdota, aunque sin perder su versatilidad, puesto que el juego de las homologías, mediante la utilización de las imágenes reiteradas en las diversas fábulas, crea un segundo nivel de articulación con un significado complementario, codificado y autónomo, descifrable por su propia singularidad. Por tanto, no

es aleatorio proponer correspondencias referidas a un elemento esencial del diseño narrativo, como puede ser el paisaje, dado el protagonismo que ostenta en la obra del autor, asociado al amor, a la reflexión y a la muerte, con unos rasgos genéricos, a saber:

La casa tenía numerosas ventanas de cuerpo entero que daban al estanque de podredumbre de la bahía, y era una de las más grandes y antiguas del barrio de la Manga, y sin duda la más fea. Pero la terraza de baldosas ajedrezadas donde Nena Daconte tocaba el saxofón era un remanso en el calor de las cuatro, y daba a un patio de sombras con palos de mango y matas de guineo, bajo los cuales había una tumba con una losa sin nombre, anterior a la casa y a la memoria de la familia⁴⁷.

Uno de esos domingos visitó el nuevo cementerio contiguo, donde los residentes del barrio de la Manga estaban construyendo sus panteones suntuosos, y el corazón le dio un salto cuando encontró a la sombra de las grandes ceibas el más suntuoso de todos, ya terminado, con vitrales góticos y ángeles de mármol,

47 Cf. G. García Márquez, “El rastro de tu sangre en la nieve”, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 210. El estudio de este relato, aunque ahora reformado, se había integrado ya en G. Fernández Ariza, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, op. cit., pp. 173 -178.

y con lápidas doradas [...]. Entre ellas, desde luego, la de doña Fermina Daza de Urbino de la Calle, y a continuación, la del esposo, con un epitafio común: *Juntos también en la paz del Señor*⁴⁸.

Quedan de relieve las diferencias esenciales del *locus amoenus* poético con el paisaje desolado de García Márquez, integrado por ruinas, despojos, tumbas o espacios desérticos, donde se levanta el árbol emblemático. A la sombra del mango, del guineo, de la ceiba (especies vernáculas), la tumba sin nombre o el panteón suntuoso sugieren dos temáticas asociadas, la melancolía y la vanidad, concitadas por las imágenes aludidas, que vienen a converger en el símbolo de la rosa, expresión sintética con diversos significados: cultivada por García Márquez entre la decrepitud y la muerte, o, en recuerdo de Anacreonte, en el jardín del viejo enamorado, pero también cortadas como ofrenda de amor, sugiriendo la correspondencia con la imagen de la amada; y se abre, además, hacia un ámbito de interferencias en torno al motivo de la espina de la rosa, que volvió a encontrar su sentido originario, el que le daba la pintura y la poesía. Retomemos tres modelos ilustres: Leonardo da Vinci, Garcilaso de la Vega y Jorge Luis Borges. A propósito de la figura alegórica, ejecutada por Leonardo, que representa el placer y el disgusto, se destaca el siguiente comentario:

48 Cf. G. García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit., p. 339.

En la mano izquierda lleva el disgusto una rama de una planta con las espinas de las rosas, mostrando que como no hay rosa que crezca sin espinas, él se queda sólo con las espinas, mientras que las rosas, es decir, el placer, se marchitan. Un tallo de rosas con espinas, por tanto, no puede significar sino que los placeres frágiles se pierden pronto, y que la confianza en el presente es ocasión de tribulaciones y congojas⁴⁹.

El segundo ejemplo lo brinda Garcilaso:

Tras esto, el puerco allí se via herido
d'aquel mancebo, por su mal valiente,
y el moço en tierra estava ya tendido,
abierto el pecho del ravisoso diente,
con el cabello d'oro desparzido
barriendo el suelo miserablemente;
las rosas blancas por allí sembradas
tornaban con su sangre coloradas⁵⁰.

Borges integra la imagen en uno de sus relatos:

En las afueras vi un canal de agua clara; la probé, movido por la costumbre, al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El

49 Cf. E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, op. cit., p. 226. Se recoge el comentario de Pedretti sobre la figura de Leonardo.

50 Cf. Garcilaso de la Vega, “Égloga III”, *Obras Completas*, op. cit., p. 145.

inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche dormí hasta el amanecer⁵¹.

Y una última imagen, la del bello ruiseñor, que ha podido aunar los ecos de Virgilio, Shakespeare, Heine y Keats, será recordada por Borges:

Ruiseñor de la sombra. El agareno
Te soñó arrebatado por el extásis
El pecho traspasado por la espina
De la cantada rosa que enrojeces
Con tu sangre final [...] ⁵².

En el relato de García Márquez se destacan los colores blanco y rojo (la nieve y la sangre) como antítesis colorista que matiza un paisaje desolado, un *locus horridus*, que desemboca en la muerte y en la ausencia. Los viajeros protagonizan una *peregrinatio* bajo un “cielo [que] parecía un manto de ceniza”, a través de una tempestad nocturna, de parajes solitarios e inhóspitos, de ámbitos tenebrosos y laberínticos que confluyen

51 Cf. J. L. Borges, “El inmortal”, *El Aleph, Obras Completas*, vol. I, op. cit., p. 542.

52 Cf. J. L. Borges, “Al ruiseñor”, *La rosa profunda, Obras Completas*, vol. II, op. cit., p. 88.

en la meta de París. En la ciudad invernal, de “eneros encapottados y sucios”, Billy Sánchez de Ávila espera a la puerta del hospital sombrío, “recostado en el tronco de un castaño frente a la entrada principal, por donde entraban médicos y enfermeras de batas blancas, con la esperanza de encontrar al médico asiático que había recibido a Nena Daconte”. Continuó su errático camino hasta llegar a un paraje fluvial y, contemplando el fluir de la corriente, siempre en actitud reflexiva, Billy Sánchez de Ávila fue asumiendo las figuradas imágenes que las rosas suscitaban, un augurio del transcurso inexorable del tiempo, que advierte el pensador melancólico en la soledad y el desamparo, pues Nena Daconte recibió un pinchazo mortal, remedo de la serpe ponzoñosa, que llevó al enamorado Orfeo a los infiernos para recuperar a la bella Eurídice sin lograr rescatarla de la muerte. García Márquez figuró el mítico trayecto, la pérdida y el amor, pero fue siguiendo el rastro de la poesía que allanaba el camino con su profética clarividencia:

Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo muda la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre⁵³.

53 Cf. Garcilaso de la Vega, “Soneto XXIII”, *Obras Completas*, op. cit., p. 27.

Empero con este juego cromático se habían establecido otras correspondencias en su vinculación con la poesía y se había señalado un itinerario regido por la incertidumbre sobre el destino humano, sobre un trayecto que agota todas las posibilidades y suscita todas las dudas, pues estamos frente el enigma de la muerte, así lo expresaban los versos de Dámaso Alonso, usados como prestigioso referente:

No hay mirada más triste.

Sí, no hay mirada más profunda ni más triste.

Ah, muertos, muertos, ¿qué habéis visto
en la esquinada cruel, en el terrible momento del
tránsito?

Ah ¿qué habéis visto en ese instante del encontrona-
zo con el camión gris de la muerte?

No sé si cielos lejanísimos de desvaídas estrellas,
de lentas cometas solitarias hacia la torpe nebulosa
inicial,

no sé si un infinito de nieves, donde hay un rastro de
sangre, una huella de sangre inacabable [...] ⁵⁴.

Como en tantas ocasiones, García Márquez busca el socorro de los poetas para recrear el agobio de la temporalidad y el misterio insondable del tránsito de la vida a la inexorable

54 Cf. D. Alonso, “Preparativos de viaje”, en *Hijos de la ira*, Barcelona, Labor, 1970, pp. 55-58.

muerte. La poesía cubría la tragedia de la condición humana con el manto elegante de la belleza.

Para finalizar este recorrido por las fábulas de García Márquez, volveremos a encontrarnos con aquella figura del cronista en su misión de investigador periodístico, concedor por su oficio de historias singulares que le permitían adentrarse en los meandros de las diferentes tramas y transcribir episodios sorprendentes. Así se ha diseñado *Del amor y otros demonios* que, tal y como su título indica, sugiere el argumento de una novela sentimental, protagonizada por Cayetano Delaura y Sierva María de Todos los Ángeles; y, aunque el apellido del clérigo nos acerca a Petrarca, será Garcilaso de la Vega el poeta que presta sus versos al culto enamorado y descendiente del insigne poeta español.

El marco narrativo que abre la narración es una noticia sobre la apertura de las criptas de un convento y la aparición del esqueleto de una niña con una larga cabellera intacta de veintidós metros y once centímetros. Y esta información, mezclada con la leyenda de una marquesita mordida por un perro rabioso constituye la fuente de la fábula.

Con origen en un linaje en plena decadencia, hija del marqués de Casaldiero y de la mulata Bernarda Cabrera, Sierva María se cría entre los esclavos y aprende su lengua y sus ritos. Encerrada en el convento por creerla endemoniada, estará bajo la dirección del exorcista y teólogo Cayetano Delaura.

La niña despierta la pasión amorosa del clérigo, amante de la poesía, quien se comunicará con la reclusa a través de los versos tomados del poeta Garcilaso. Comienza la evocación poética como fórmula de saludo: “*Bien puedes hacer esto con quien pueda sufrirlo*”. Para seguir como una alternancia de versos interpolados en forma de letanía que conducen el sentimiento amoroso y elevan el tono de la elocución: “Repitió en voz alta los sonetos de Garcilaso, asustado por la sospecha de que en cada verso había una premonición cifrada que tenía algo que ver con su vida”⁵⁵. De este modo se va articulando un acercamiento del clérigo a la joven Sierva María, que surgirá en unos diálogos salpicados por los versos evocados al hilo de la comunicación, de modo que el sentimiento amoroso se ahorma en el molde poético, en sus bellas y tópicas imágenes prestadas por el poeta que había protagonizado la trágica imposibilidad de la realización del anhelo.

Pero ¿cuál es realmente el trastorno de la hija del marqués de Casaldueiro, mordida por el perro rabioso y sin contraer la enfermedad de la rabia? Tres motivos se aúnan en torno al drama de la joven, la supuesta enfermedad, la posesión demoníaca y la hechicería. Todos ellos condenados por la Iglesia, vistos como males morales más que físicos. Ahora bien, un origen común viene a sustentar las tres perturbaciones, una marca

55 Cf. G. García Márquez, *Del amor y otros demonios*, Barcelona, Mondadori, 1994, p. 115.

heredada condenaba a la niña: de su linaje paterno le llegaba la melancolía de la decadencia de una casta (el marqués hacía “la siesta bajo los naranjos”), mientras que por su origen materno traía ya aquel humor nefasto, que era la causa de la ambición y de la desorbitada lujuria de la mestiza Bernarda Cabrera (“Su piel tenía el color mortecino de la atrabilis rebozada”). El religioso, destinado a salvar a la niña maldita, será Cayetano Delaura, de ilustre abolengo, descendiente del poeta Garcilaso, bibliotecario e incansable lector. Entre esas lecturas se hallaban *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y, sabemos, Amadís era el héroe melancólico para don Quijote; en aquella biblioteca también estaba el *Quijote*, pero ocupaban el lugar central los sonetos de Garcilaso.

La historia narrada en la novela plantea el tema de la redención de la melancolía por la fuerza del amor, se trata del mismo sentimiento que en la poesía de Garcilaso había culminado en la figura del pastor enamorado o del poeta enamorado, lamentando la imposibilidad de su amor. Toda la pasión de Cayetano Delaura será expresada con los versos de Garcilaso, versos que afloran como las cuentas de un rosario articulado en torno a la idealización del amor y a sus trágicas vicisitudes: “*Oh dulces prendas pon mí mal halladas*”⁵⁶, pero como una herencia reclamada:

56 Cf. Garcilaso de la Vega, primeros versos del “Soneto X”, *Obras Completas*, op. cit., p. 12.

“Es un verso del abuelo de mi tatarabuela”, le explicó él. Escribió tres églogas, dos elegías, cinco canciones y cuarenta sonetos. Y la mayoría por una portuguesa sin mayores gracias que nunca fue suya, primero porque él era casado, y después porque ella se casó con otro y murió antes que él”⁵⁷.

La serie comunicativa se continúa bajo el auspicio de los sonetos como un ejercicio de iniciación amorosa de la niña:

*“Por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero”. “Cuando me paro a contemplar mi estado y ver los pasos a do me has traído” [...] “Yo acabaré, que me entregué sin arte a quien sabrá perderme y acabarme”. [...] “En fin a vuestras manos he venido”. [...] “Bastan las que por vos tengo lloradas”. [...] “Do sé que he de morir”. [...] “Para que sólo en mí fuese probado cuánto corta una espada en un rendido”*⁵⁸.

Mediante los versos, Cayetano Delaura expresa a Sierva María el sentimiento que le embarga, con versos que ayudan a definir la condición del amante que se goza de la imposibi-

57 Cf. G. García Márquez, *Del amor y otros demonios*, op. cit., p. 162.

58 Cf. G. García Márquez, *Del amor y otros demonios*, op. cit., pp. 115, 162, 164, 165, 170. Textos extraídos de Garcilaso de la Vega, “Sonetos V, I, II, *Obras Completas*, op. cit., pp. 7, 3, 4..

lidad de conseguir el deseo, y tanto recuerda el martirio que hacía extasiarse a Florentino Ariza, aunque en esta fábula el enamorado recurre a la fuente más hermosa para sublimar su amor por la niña.

Un aspecto muy importante de la poesía de Garcilaso es que está llena de tópicos del código artístico de la melancolía⁵⁹, y fue, por ello, un gran modelo para la creación de García Márquez, cuya última finalidad es esta evocación directa del poeta Garcilaso. La fábula, por tanto, deviene en un pretexto que se adapta a ese objetivo primordial y se ha de apreciar como un claro ejemplo de una codificación poética según el modelo garcilasista; la anécdota del eclipse, como motivo, y la exposición de Cayetano Delaura a este fenómeno, el cual le dejó su marca en el ojo, nos lleva de nuevo de forma, casi humorística, hasta el tópico del *sol negro* de la melancolía, tan explícito en el poema “El desdichado”, de Nerval, como afirmación de una opción estética definida y acotada, tal y como era anticipado en *El otoño del patriarca*. Ahora bien, en la fábula, el personaje ha vestido un doble ropaje, el del clérigo y el del enamorado y ambas facetas quedan comunicadas por un paisaje:

Era una helada mañana de febrero, y a través de
la ventana se veían los campos nevados y al fondo

59 Par este tema, véase Ch. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie*, op. cit., La autora describe y analiza los motivos numerosos de la poesía de Garcilaso basados en el código estético de la melancolía.

la hilera de álamos en el río. Aquel paisaje invernal había de ser el marco de un sueño recurrente que iba a perseguir al joven teólogo por el resto de la vida⁶⁰.

La estampa reiterada ha obsesionado al joven religioso y al enamorado para concitar las dos directrices que se dan en el descendiente de Garcilaso, esto es, la melancolía amorosa, cuyo objetivo es Dios o es la mujer, amor sagrado o amor profano. Ambas se entrelazan en los sentimientos alternados de Cayetano Delaura en el que confluyen las dos pasiones que Burton había explicado con todo pormenor⁶¹, si bien García Márquez unificó las tendencias en un solo personaje.

Junto a Garcilaso, aparecen también los vestigios becquerianos, evocados en sus rimas: “Volverán las oscuras golondrinas” y “Del salón en el ángulo oscuro”. Aunque la figura central es sin duda la del *poeta-soldado*, que vivió la imposibilidad de su amor, y esta vivencia fue compartida por el clérigo enamorado, que sólo accedió a recitar los hermosos versos que cantaban ese amor que era causa de muerte. Sierva María de los Ángeles, encerrada en el convento y separada de Cayetano Delaura, murió de amor, pero quedó el misterio de su eterna y larga cabellera medusea: ¿y acaso no era este hiperbólico rasgo

60 Cf. G. García Márquez, *Del amor y otros demonios*, op. cit., p. 102.

61 Cf. R. Burton, *Anatomía de la melancolía*, vol. III, op. cit. Dedicó este extenso estudio a la temática e ilustró con numerosos ejemplos.

un motivo petrarquista?⁶² La bella joven murió de la misma forma que el pastor Grisóstomo, autor de una “canción desesperada”, y que Pietro Crespi, lector de los sonetos de Petrarca.

Para finalizar este alegato voy a volver a Petrarca, poeta tan admirado por García Márquez, autor de una obra que se nutre de los aciertos del creador italiano, a cuyos temas el novelista rinde homenaje, nutre de nueva savia y les otorga una función de mayor alcance, pues han venido a modular y a encajar algunos episodios novelescos en formas arquetípicas. Derivadas del modelo de los *Triunphi* son las secuencias encadenadas que organizan *Cien años de soledad*. Recordemos que Petrarca había establecido seis Triunfos: el Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo, la Eternidad, seis alegorías que sintetizaban las vicisitudes de la condición humana. Y todo ello tendrá su correlato en la novela de García Márquez.

En Macondo se celebran los triunfos: el Amor, que llega a ser una peste, una plaga. Allí encontramos un elenco nutrido de enamorados, el coronel Aureliano Buendía y Pietro Crespi son

62 El motivo de la cabellera ha sido analizado en relación con el amor: “Los cabellos son las redes de Cupido, que atrapan a todo el que llega: son un bosque poblado en que Cupido construye su nido y bajo cuyas sombras todos los amores se ejercitan de mil modos”. Cf. R. Burton, *Anatomía de la melancolía*, vol. III, op. cit., p. 89. Es pertinente recordar que el motivo de la cabellera fue uno de los motivos del *Cancionero* de Petrarca, así también como también es relevante el soneto de Góngora: “Mientras por competir con tu cabello...”, relacionado con el tema de *vanitas*.

los protagonistas de este cortejo alegórico; la Castidad tiene dos figuras que la encarnan: Amaranta y Remedios, la bella, ambas son las vírgenes de la familia Buendía; el tercer triunfo es el de la Muerte que llega a Macondo cuando Melquíades señala el pueblo en sus mapas con un puntito negro. A partir de ese momento, Macondo celebra el triunfo de la Muerte, allí ha instalado su taller: tiene una personificación de tejedora y su actividad no se detiene, a ella se rinden las edades, la infancia, la juventud y la vejez. La temática de la muerte tiene su exposición en aquella comunidad de manera constante. Todas las formas de muerte caben en Macondo, el asesinato, el suicidio, el ahogamiento, la ejecución, la muerte natural, la masacre, la muerte misteriosa, y son especiales los cortejos de la muerte y las sepulturas; la Fama se orienta en una doble dirección, hacia el escenario de los hechos de armas centrada en la fama del guerrero, representada por el coronel Aureliano Buendía; y la fama de la belleza en Remedios, la bella, aunque son famosas las hiperbólicas actividades y las pasiones; el Tiempo es el gran protagonista de la fábula, personificado en Melquíades y medido en años que pasan con la llegada de los gitanos, en las siete generaciones de la familia Buendía, en los cambios de la aldea, en las edades, infancia, juventud, vejez, en las 32 guerras del coronel Aureliano Buendía, que sugiere la alegoría de la guerra del tiempo. La escritura de los pergaminos, que Melquíades realizara, lleva implícita esa idea de exacto cumplimiento del destino, tal vez con resabios de nociones previas,

tales como la concepción del universo como un libro, según la visión finisecular, bien establecida por los poetas⁶³, o la concepción borgiana del mundo como una escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio, según se indica en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. El poderoso Triunfo del Tiempo se expresa cuando vence al Amor, en el episodio de los amores de Amaranta y Gerineldo Márquez; cuando vence a la Fama en el momento en que el coronel Aureliano Buendía, el más famoso de la novela, sea olvidado y su recuerdo sea borrado y sólo quede la leyenda de que había sido una invención del gobierno para matar liberales; la Eternidad es también una gran protagonista en esta historia, pero aquella fe, que Petrarca depositara en la Divina Providencia, ha sido suplantada por la facultad del escritor, por la escritura como memoria imbatible: García Márquez ha integrado a personajes y anécdotas de otros autores, ha buscado también el socorro de los poetas, de aquellos que triunfaron por encima del Tiempo y de la Muerte. Petrarca fue su gran amigo y su modelo. Empero el novelista tiene una propuesta propia, quiere que su narración añada nuevos aportes a los famosos carros del humanista, por ello elige un mito poético y lo eleva a la categoría de lo sublime, lo iguala a aquellos Triunfos que heredó del gran poeta italiano. Este tema es la Belleza, a la que concede estatuto de eterni-

63 Para este tema, véase O. Paz, “Analogía e ironía” y “Traducción y metáfora”, en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 115-143.

dad. Dos reinas de belleza hay en la familia Buendía: Remedios, la bella, quien sube al cielo envuelta en sábanas blancas y así culmina el paso por el mundo de una criatura misteriosa, pues era una personificación de la Belleza como arquetipo, y era, asimismo, aquella enigmática figura, con su candidez y su clarividencia, la imagen de la excelsa Poesía, cuyo Triunfo alegórico de reina coronada recordaba las celebraciones de la iconología emblemática que llegaba hasta el propio Goya; y Fernanda del Carpio, de origen aristocrático por su ascendencia literaria, emparentada con las evocaciones cervantinas, es la otra reina que luce su corona en el carnaval de Macondo. Su don pone ante sus ojos un destino de reina, anhelo que no se cumplirá, pero hay un cetro que espera para ella porque su belleza prodigiosa vencerá al Tiempo y a la Muerte. Aureliano contempla a Fernanda muerta, “[...] y la vio tendida en la cama, tapada con la capa de armiño, más bella que nunca, y con la piel convertida en una cáscara de marfil. Cuatro meses después, cuando llegó José Arcadio, la encontró intacta”. Esta alegoría estaba previamente sugerida en aquel cortejo en el que se celebrara con esplendor el Triunfo de la Belleza, con coronas y en carros alegóricos, como homenaje a las ilustraciones que fijaron la poesía de Petrarca, en tronos que presidieron la fiesta del carnaval de Macondo. Empero, podemos destacar otros ejemplos, que se realizaron con la ayuda de la poesía, tal aparece en el relato “El avión de la bella durmiente”, en cuyo itinerario desde París hasta Nueva York, el novelista ha

tomado el lugar de un observador de la Bella. Esta indiferente compañera, que duerme como si muriera, es la representación de la Musa, que inspira al creador, con su aura y su sueño invencible, “[...] su piel de oro [...] exhalaba un hálito tenue que sólo podía ser el olor propio de su belleza”; en otro relato, “El rastro de tu sangre en la nieve”, la joven Nena Daconte recibe un pinchazo de la espina de una rosa, y así fue perdiendo su sangre, gota a gota, que iba cayendo sobre el camino que recorriera en su viaje de bodas, dejando un “rastro de sangre en la nieve”. Nena Daconte murió en París y su cadáver fue visto como imagen singular: “[...] llevaron el cuerpo embalsamado en un ataúd metálico y quienes alcanzaron a verlo siguieron repitiendo durante muchos años que no habían visto nunca una mujer más hermosa ni viva ni muerta”⁶⁴.

García Márquez buscó en la Belleza la fuente de inspiración y se acogió a las clásicas representaciones para proponer una nueva categoría, aquella que el artista podía elaborar, bajo el poder de seducción, que motivaba con el dolor y el goce, pues eran prerrogativas de la belleza melancólica. Aunque aun se atrevió a impulsar su vocación de poeta hasta extremos inéditos y buscó con esta finalidad un artificio, como era el de tener un amanuense de su fábula, un memorialista que también amara la poesía y encontró al mago Melquíades, que hacía y

64 Cf. G. García Márquez, “El rastro de tu sangre en la nieve”, en *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 231.

deshacía, como su amigo el coronel con los pescaditos de oro, y de esta manera, haciendo y deshaciendo, se fue componiendo Macondo, al ritmo que la poesía le otorgaba, ya que pudimos conocer que su autor escribió la leyenda que Aureliano Babilonia descifrara; así se accedió a la revelación cuando el último enamorado entre los miembros de la estirpe de los Buendía, “bajo el resplandor deslumbrante del mediodía”, bajo el influjo del demonio meridano, esto es, como un visionario que tuviera una iluminación prodigiosa, pudo conocer al leer los viejos pergaminos de Melquíades, donde estaba escrita la historia de la familia con cien años de anticipación: “La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. [...] Aureliano leyó en voz alta las encíclicas cantadas [...]. El último Aureliano, lector y profeta de sí mismo, descubre su destino en “el espejo hablado”, encontrándose repetido en el papel como don Quijote, como tantos personajes de Borges: Aureliano y la historia de su familia y de su identidad estaban en la memoria que guardó Melquíades, y que Gabriel García Márquez concentró en una cifra, tal vez, en recuerdo de los *Cien sonetos de amor* de Pablo Neruda, cuyos vestigios evocan al poeta que tanto había admirado el novelista y sugieren la permanencia de un tema que le fascinó, y fue también un Triunfo propio, porque se debe considerar a García Márquez, junto a Petrarca, junto a Darío, junto a Neruda, un gran poeta del Amor. Como Álvaro

Mutis sentenciara, “Gabriel García Márquez tiene ya un aura de intemporalidad que lo asimila a sus personajes”. Quede este aserto como epitafio. Así concluimos.



**Publicaciones y
Divulgación Científica**