

Esta otra parece haber sido escrita por Juan Ramón:

*Las ondas tienen vaga armonía;  
las violetas suave olor;  
brumas de plata la noche fría,  
luz y oro el día;  
yo, algo mejor:  
¡yo tengo Amor!*

Los siguientes versos poseen una intensidad poético-dramática, afín a la del *Romancero*, de Lorca, lograda por medio de los recursos que son propios de los romances y que tan bien conocían los dos poetas:

*¡Discreta y casta luna,  
copudos y altos olmos,  
paredes de su casa,  
umbrales de su pórtico,  
callad, y que el secreto  
no salga de vosotros!  
Callad, que por mi parte  
lo he olvidado todo:  
y ella..., ella, ¡no hay máscara  
semejante a su rostro!*

(XL.)

Se podría dar un infinito número de ejemplos procedentes de éstos y de otros poetas modernos que acusan un tono becqueriano para demostrar cómo se continúa la tradición poética que inició Gustavo Adolfo Bécquer.—PABLO GIL CASADO (*University of North Carolina, Dpt. of Romance Languages. Chapel Hill, North Carolina, USA*).

## EL ARTE DE LA CONCENTRACION EXPRESIVA EN «EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA»

La técnica de concentración es en el aspecto formal la de mayor significación en la segunda novela de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quién le escriba* (1). A cada nivel estructural la concentración da a esta novela corta su unidad orgánica y su expresividad. Esta economía es, por supuesto, una técnica básica empleada en muchas formas artísticas. Arthur Koestler explica esta concentra-

---

(1) Gabriel García Márquez: *El coronel no tiene quién le escriba*, 3.ª ed. (México, Ediciones Era, 1966). Las referencias adicionales a la novela aparecen entre paréntesis en el texto.

ción o condensación de las expresiones artísticas como un *infoldig* (un doblar hacia adentro, o *implicación*); señala Koestler que el artista presenta sólo la insinuación, el símbolo, o la alusión que han de ser *explicados* («desdoblados») por el lector, quien desea descubrir su sentido implícito (2). Un ejemplo en la novela de García Márquez es una declaración del coronel: «Este entierro es un acontecimiento... Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años» (p. 12). Esta referencia, breve y oblicua, a la muerte violenta es suficiente para hacernos pensar en la situación política. La fuerza de estas expresiones concentradas surge de la contención, de la impresión que dan de que algo más poderoso está siendo contenido. El escritor podría decir mucho más, pero prefiere decir muy poco. Y una parte de la experiencia del lector viene de la sacudida que experimenta al reconocer el significado, cuando penetra en el sentido del símbolo o cuando entiende la alusión. Ya que las formas expresivas de *El coronel* son formas de concentración, a nosotros, como lectores, se nos dan la libertad y la obligación de participar activamente en la obra (3).

Los principios de la economía expresiva en el arte son la selección, la exageración y la simplificación (4). Esta novela presenta unos pocos meses en la vida de un viejo coronel, quien, en una vergonzante miseria, pasa sus días esperando una jubilación que le debe el Gobierno por haber participado en una de las muchas guerras civiles colombianas. Hay poca acción externa en la novela. Sucede muy poco. El coronel sigue su rutina diaria, intentando sacar de sus escasos recursos lo mínimo para sostenerse. La existencia del personaje—su frustración, pobreza y desamparo—refleja y forma parte del ambiente, un pequeño pueblo colombiano de los años cincuenta. Al concentrar una riqueza de significaciones implícitas en este breve relato realista, el autor crea un personaje irónicamente trágico cuya lucha interior es la trama de la novela. El autor simplifica y elige. Enfoca el relato en un personaje y limita el tiempo de la narración. Al simplificar la personalidad del coronel a dos aspectos básicos—su inocencia infantil y su resistencia estoica—el autor exagera estos aspectos. En este tipo de caracterización, como en la caricatura gráfica, la simplificación y la exageración se complementan. Las técnicas narrativas son tradicionales. Un narrador omnisciente cuenta en tercera persona y tiempo pasado y emplea diálogo y un relato esquemático de acontecimientos.

---

(2) Arthur Koestler: *The Act of Creation* (New York, Dell Publishing Co., 1964) pp. 333-44.

(3) Angel Rama: «García Márquez: la violencia americana», *Marcha* núm. 1201 (abril 17, 1964), p. 22. Al hacer referencia a la participación del lector en un contexto algo distinto, este crítico comenta de las obras de García Márquez: «A pesar de que estamos ante un determinismo social muy acusado, esta obra convoca la libertad del lector, la hace posible por su participación creadora.»

(4) Koestler, p. 333.

tecimientos. Estas técnicas son convencionales, pero la originalidad del autor no le aleja de la convención. Por el contrario, como muchas veces ocurre, la originalidad de un artista es tal que «le empuja más a fondo de la convención, obedeciendo las leyes del arte mismo» (5). La simplificación de técnicas narrativas convencionales crea la concentración en las estructuras más amplias: en el tono, la caracterización y el diálogo. En la narrativa más tradicional el diálogo sirve para desarrollar la acción y para revelarnos el carácter de los personajes; pero en esta novela el diálogo se estiliza en esquemas. La caracterización no es un análisis convencional y exhaustivo. Por el contrario, es también estilizada para crear el personaje del coronel con sólo dos rasgos vigorosos. Y veremos cómo la ironía comunicada por el tono uniformemente distante es otro tipo de concentración. Estas formas de concentración, a su vez, dependen del lenguaje, del empleo de la alusión, del detalle, la imagen y el símbolo. Creemos que el estudio de estos aspectos formales ayudará a descubrir algunas significaciones de esta novela aparentemente tan sencilla. La insistencia con que la vida del personaje se perfila en la novela como única e individual aumenta la visión trágica. Y, por otro lado, la rotura de los esquemas de diálogo y de caracterización estilizados (la refutación sorprendente e imprevista con que se nos desbaratan en la obra estos diseños) ahonda la ironía. La ironía de esta obra no es sólo la ambigüedad. Se funde con una visión trágica de la vida que sigue cuestionando la condición humana, negándose a minimizar la existencia, aun la de este personaje aparentemente insignificante.

La técnica del narrador omnisciente aparece en la novela en forma simplificada. La omnisciencia del narrador no se emplea ni para explicar a los personajes y la acción ni para sondear en ellos, como es frecuente en la narrativa más tradicional. El narrador se limita a una relación esquemática de sucesos y a un tono distante, y estas dos formas se vuelven formas de concentración por medio de la ironía que crean. El tono distante o imparcial crea ironía al liberar el punto de vista. Ya que el narrador no adopta ninguna actitud, ninguna especial posición para contar, nosotros podemos ver a los personajes y la acción alternadamente desde varios puntos de vista. Estos puntos de vista cambiantes crean la ironía al contrastar entre ellos mutuamente. Podemos ver al coronel alternativamente como patético, heroico y cómico. Y la narración esquemática crea la ironía al dar a

---

(5) Northrop Fry: *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, Princeton Univ. Press, 1957), p. 132: «The possession of originality cannot make an artist unconventional; it drives him further into convention, obeying the law of the art itself, which seeks constantly to reshape itself from its own depths, and which works through its geniuses for metamorphosis, as it works through minor talents for mutation.»

entender más de lo que dice explícitamente. Lo que dice y la manera de decirlo están en contraste con lo que implícita la narración.

La cita siguiente está sacada de la escena que presenta la visita del coronel a su abogado, «un negro monumental sin nada más que los dos colmillos en la mandíbula superior» (p. 40). El coronel asume «una actitud trascendental», y dice:

—Pues yo he decidido tomar una determinación.

El abogado quedó en suspenso.

—¿Es decir?

—Cambio de abogado.

Una pata seguida por varios patitos amarillos entró al despacho. El abogado se incorporó para hacerla salir. «Como usted diga, coronel», dijo, espantando los animales (p. 43).

El tono imparcial y distante contrasta irónicamente con las implicaciones del relato. El narrador hubiera podido explicar la incongruencia de la actitud del coronel con sus circunstancias. Por el contrario, al narrar esquemáticamente, implica esta incongruencia y se nos hace presente por un detalle realista, la entrada de los patos durante uno de los momentos solemnes del coronel. Así, el tono imparcial por medio de la ironía es una forma de concentración, una manera de implicar los varios puntos de vista que podemos asumir. Aquí podemos ver la escena entera como solamente cómica, o podemos verla como patética y cómica. El tono imparcial sostenido y la narración esquemática se derivan de técnicas realistas convencionales, pero al crear ironía funcionan como formas de concentración.

La esencia de la novela se encuentra en el retrato de la existencia del coronel, un sentimiento inefable que surge de la totalidad de su carácter, sus actitudes y circunstancias. Como explica el crítico Ernesto Volkening, los personajes de García Márquez son tipos sociales, pero más importante es que son individuos. Esta individualidad es «... el hombre tal cual, algo indiviso e irreductible, una totalidad..., y el hombre que en medio del ajetreo de la vida cotidiana... descubre que está solo, sólo con su destino, su enfermedad, su infortunio y su muerte» (6). Las técnicas empleadas para comunicar en la novela este sentido de la existencia individual se derivan de técnicas convencionales, narrativas y dramáticas. El narrador cuenta el pasado del personaje, le describe físicamente y le presenta por medio de la acción y del diálogo. Sin embargo, la acción externa no forma una auténtica trama y los personajes no se ven envueltos en conflictos dra-

---

(6) Ernesto Volkening: «Los cuentos de Gabriel García Márquez o El trópico embrujado», en Gabriel García Márquez: *Isabel viendo llover en Macondo* (Buenos Aires, Editorial Estuario, 1967), p. 36.

máticos. Las técnicas convencionales están transformadas para crear caracterizaciones y diálogos esquemáticos. Y estos esquemas se forman con el solo objeto de luego romperse, distorsionarse, truncar su desenlace para arrojar una nueva luz sobre el protagonista, obligándonos a reconsiderar su existencia entera. La estructura de la novela es semejante a muchas empleadas en el cuento. Como muchos cuentos, *El coronel* tiene una estructura estrechamente tejida que consigue su efecto en la culminación. Un crítico comenta de *El coronel*: «Se cierra con una palabra... que opera como cifra de la vida del personaje y al servicio de la cual parece estar cada momento anterior del relato» (7) Debido a que el fin rompe los esquemas de la caracterización y del diálogo, una gran parte de la expresividad de la novela depende de la fuerza con que están contruidos estos esquemas.

La caracterización del coronel comprende dos tipos de concentración. Un tipo es el uso de detalles descriptivos realistas que implican el conjunto entero. El otro es la formación de estos detalles en un esquema que se rompe en el último párrafo. El formar un esquema de estos detalles le hace parecer al coronel abstraído, perfilado en dos rasgos vigorosos. Por una parte, es heroico en su capacidad de sufrir sin rendirse y de sobrevivir. Y, por otra parte, el coronel es patético y candoroso como un niño. Esta caracterización cae sobre una línea sutil entre lo cómico y lo trágico. Se ve al coronel vacilando irónicamente entre lo heroico y lo patético. Es aparentemente sencilla esta caracterización. Pero tal sencillez se niega en el desenlace que rompe el esquema y descubre al coronel como ser enigmático y complicado.

La simplicidad infantil del coronel se comunica por medio de descripciones en el momento preciso cuando la actitud del personaje expresa rasgos fundamentales de su carácter. El narrador le describe al redactar una carta: «Escribió con una compostura aplicada, puesta la mano con la pluma en la hoja de papel secante, recta la columna vertebral para favorecer la respiración, como le enseñaron en la escuela» (p. 47). Y la descripción continúa más tarde: «El coronel llenó una hoja de garabatos grandes, un poco infantiles, los mismos que le enseñaron en la escuela pública de Mañauze» (p. 48). Se ve al coronel peinándose: «El trató de doblegar con un peine de cuerno las cerdas color de acero. Pero fue un esfuerzo inútil» (pp. 12-13). Hay muchas descripciones cortas que comunican esta cualidad de sencillez infantil. Una vez más cuando no recibe la carta esperada,

---

(7) Juan Flo: «Sobre la ficción (al margen de Gabriel García Márquez), *Revista Iberoamericana de Literatura*, 1, núm. 1, en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, ed. Pedro Simón Martínez (Habana, Casa de las Américas, 1969), p. 220.

dice: «No esperaba nada —mintió. Volvió hacia el médico una mirada enteramente infantil—. Yo no tengo quién me escriba» (p. 23).

La capacidad del coronel de sobrevivir y de resistir se evoca por detalles que sugieren una vida entera de pobreza y de frustración. Las descripciones físicas del personaje sugieren su carácter: «Era un hombre árido, de huesos sólidos articulados a tuerca y tornillo. Por la vitalidad de sus ojos no parecía conservado en formol» (p. 13). La fuerza de estas descripciones surge de la selección del detalle y de la precisión y la economía de la expresión. La ropa del coronel refleja esa misma característica de estoicismo: «La camisa color de cartón antiguo, dura como cartón, se cerraba con un botón de cobre que servía al mismo tiempo para sostener el cuello postizo. Pero el cuello postizo estaba roto, de manera que el coronel renunció a la corbata» (p. 12). Una actitud típica del coronel se concentra en la palabra «renunció». Estas descripciones tienden a presentar al coronel abstraído, como gastado, hasta dejar sólo lo esencial: «Botines de charol, pantalón blanco sin correa y la camisa sin el cuello postizo, cerrada arriba con el botón de cobre» (p. 21). El lenguaje refleja la concentración en la estructura de la frase. También el uso del artículo definido —«la camisa», «el botón»— refleja una insistencia en el objeto único y concreto. Los detalles visuales así subrayan la individualidad del personaje. La técnica de usar la descripción física para descubrir carácter no es aquí el documental convencional de la narrativa realista. La técnica está simplificada para comunicar lo individual y único del personaje.

La capacidad del coronel de sobrevivir se expresa a través de detalles concernientes al pasado y al pasar del tiempo. Una forma de estas expresiones es un esquema que se repite en el último párrafo de la novela. Cada expresión se refiere al coronel en un momento cuando toma conciencia de algo después de muchos años:

—En este caso no la hizo—dijo el coronel, por primera vez dándose cuenta de su soledad—. Todos mis compañeros se murieron esperando el correo (p. 42).

El coronel comprobó que cuarenta años de vida común, de hambre común, de sufrimientos comunes, no le habían bastado para conocer a su esposa (p. 71).

Necesitó medio siglo para darse cuenta de que no había tenido un minuto de sosiego después de la rendición de Neerlandia (p. 73).

Las frases finales de la novela repiten la forma de estas expresiones y dan a entender, por la exageración en los detalles, que el coronel es aún más consciente de su frustración: «El coronel necesitó seten-

ta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante» (p. 106). Esta repetición de formas semejantes es un tipo de concentración, porque el último ejemplo lleva implícito en sí la fuerza de los ejemplos anteriores (8).

El esquema de esta caracterización tragicómica se rompe en el párrafo final cuando el coronel pierde su simplicidad infantil y su estoicismo externo y se vuelve lúcido y desesperado. El efecto creado al romperse el esquema es el de poner en duda, de cuestionar irónicamente ese mismo esquema. Al producirse esta ruptura de esquema comprende el lector que ni la inocencia de él ni su capacidad de sobrevivir es suficiente para explicarle plenamente, resultando de la obra un personaje enigmático y lleno de complejidad.

La caracterización del coronel se refuerza por los diálogos que muestran su humor mordaz y su estoicismo. Los diálogos de la novela se separan en dos tipos generales, y uno de éstos es la conversación combativa, que termina con una respuesta chistosa o estoica del coronel. La forma de estos diálogos refleja la estructura subyacente o la trama interior de la novela: el batir continuo contra las defensas del coronel hasta que éste se desespera y se descubre plenamente. Y la repetición de la forma del diálogo construye un esquema claro que se rompe en la última conversación. En los diálogos combativos entre el coronel y su mujer, él mantiene su actitud de esperanza contra las declaraciones implacables de sentido común de ella. Para defenderse, el coronel recurre al humor. Después de uno de estos largos coloquios, el coronel dice: «pero si nos fuéramos a morir de hambre ya nos habiéramos muerto» (p. 53). Y otro diálogo combativo acaba, después de que un relámpago asusta a la mujer, con la réplica del coronel: «Esto te pasa por no frenar la lengua —dijo—. Siempre te he dicho que Dios es mi partidario» (p. 73). El humor del coronel se vuelve cada vez más negro mientras su situación es más claramente desesperada, y muchas veces su humor se dirige contra sí mismo o contra su condición. Este tipo de humor encaja bien con la caracterización tragicómica. El diálogo combativo que tiene con el abogado (pp. 45-46) termina con una de las réplicas estoicas, típicas del coronel. El abogado le pinta un cuadro sombrío del proceso burocrático laberíntico e insiste que una solución «será cuestión de siglos». Y el coronel contesta: «No importa. El que espera lo mucho espera lo poco» (p. 46). El diálogo final rompe este esquema. El

---

(8) Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, 4.ª ed. (Madrid, Editorial Gredos, 1966), pp. 254-55. Al analizar la reiteración de elementos, Bousoño comenta que «... las sucesivas reiteraciones han inoculado todo su contenido en el último de la serie». He aplicado esta explicación de la función de elementos repetidos a las formas más extensas en la novela.

coronel no recurre ni al humor ni a respuestas estoicas, sino que muestra la desesperación al contestarle a su mujer. La reiteración del diálogo combativo es una forma de concentración. Todos los diálogos anteriores se contienen implícitamente en el último diálogo, que pone en un contraste irónico, rápido y momentáneo el humor y la fuerza previos del coronel y su desesperación final.

Mientras que los usos convencionales de la caracterización y el diálogo funcionan para desarrollar un esquema de personaje y trama, en esta novela las técnicas, refinadas y transformadas, funcionan para crear un sentimiento inefable acerca de la existencia del personaje. La trama no se basa en acción exterior; es la vida interior del coronel, su lucha para seguir esperando y su desesperación final. Su existencia está ligada íntimamente con el clima social y político. Como el autor se vale del símbolo y del silencio para expresar los aspectos más intangibles de la vida interior del personaje, también se vale de referencias oblicuas o alusiones para comunicar el ambiente social. Estos métodos se relacionan estrechamente, puesto que ambos son formas de concentración y ambos evitan los detalles documentales exhaustivos o las explicaciones encontrados en la narrativa realista más convencional. Y al mismo tiempo emplean *materia* realista, personajes reconocibles y creíbles, diálogo y narración de sucesos.

La referencia oblicua se emplea para crear el ambiente, el clima social y político en la novela. La narración esquemática da sólo las alusiones en un tono distante, y la ironía implícita en el tono revela estas alusiones, sugiriendo un fondo bien conocido. La primera parte nos da un ejemplo de cómo este método de concentración crea el clima político. El ya referido comentario del coronel —«Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años» (p. 12)— alude a la frecuencia de la muerte violenta. La violencia y el miedo subyacente se comunican por la escena en la cual el alcalde manda que el entierro no pase frente al cuartel de la policía (pp. 16-17). El diálogo en esta escena implica el estancamiento de la situación política. El coronel habla con su viejo amigo Sabas, quien, como se descubre más tarde, se volvió rico al delatar a sus compañeros del partido. Sabas dice: «Siempre se me olvida que estamos en estado de sitio.» Y la respuesta del coronel alude al miedo del alcalde que existe por debajo del uso desproporcionado de la fuerza: «Pero esto no es una insurrección... Es un pobre músico muerto» (p. 17). Estas pocas pero significativas alusiones a la situación política se mantienen como trasfondo, mientras que el narrador se fija en las actividades diarias del coronel. El método comunica ingeniosamente el clima del pueblo donde la violencia, parcialmente escondida y subya-



cente, se insinúa en la rutina diaria sofocante y sin acontecimientos notables.

Del mismo modo que la concentración por medio de la alusión o la referencia oblicua evita los métodos documentales del realismo, así la comunicación de las emociones del coronel evita métodos que las explicaran o indagaran. La técnica del narrador omnisciente permite referencias directas a los sentimientos del personaje en un momento específico. Mientras espera el correo, se describe explícitamente su emoción: «El coronel sintió el terror» (p. 38). Y se siente «desolado» (p. 21), «demolido» (p. 28), «amargo» (p. 71). Las emociones que son más complejas o menos accesibles a la expresión directa se comunican por el silencio, las imágenes y el símbolo.

El silencio es una forma de concentración empleada con frecuencia en la novela después de un intercambio de palabras corto e inconcluso. El siguiente ejemplo demuestra este segundo tipo de diálogo que se encuentra en toda la novela:

—Ya esos zapatos están de botar —dijo—. Sigue poniéndote los botines de charol.

El coronel se sintió desolado.

—Parecen zapatos de huérfano —protestó—. Cada vez que me los pongo me siento fugado de un asilo.

—Nosotros somos huérfanos de nuestro hijo —dijo la mujer (páginas 20-21).

El silencio que sigue a este resumen patético de su situación sugiere la emoción del coronel. El narrador emplea este tipo de concentración también en las fugaces visiones que da del pasado del coronel. Un pasaje más largo muestra cómo encaja el diálogo en esta narración esquemática:

Encontró en el baúl un paraguas enorme y antiguo. Lo había ganado la mujer en una tómbola política destinada a recolectar fondos para el partido del coronel. Esa misma noche asistieron a un espectáculo al aire libre que no fue interrumpido a pesar de la lluvia. El coronel, su esposa y su hijo Agustín —que entonces tenía ocho años— presenciaron el espectáculo hasta el final, sentados bajo el paraguas. Ahora, Agustín estaba muerto y el forro de raso brillante había sido destruido por las polillas (p. 11).

Este pasaje sugiere el contraste entre una temporada optimista del pasado y la presente condición desolada del coronel. La sugerencia evita una expresión directa en este momento cuando la emoción fácilmente pudiera volverse sentimental. El autor selecciona los detalles más expresivos para comunicar sentimientos. El entusiasmo que sentían los personajes en aquel tiempo se implica por la frase «que no

fue interrumpido a pesar de la lluvia», y la desesperanza actual se expresa por la última frase. El diálogo que sigue inmediatamente refleja la misma reserva por parte del autor:

—Mira en lo que ha quedado nuestro paraguas de payaso de circo—dijo el coronel con una antigua frase suya. Abrió sobre su cabeza un misterioso sistema de varillas metálicas—. Ahora sólo sirve para contar las estrellas.

Sonrió. Pero la mujer no se tomó el trabajo de mirar el paraguas. «Todo está así», murmuró. «Nos estamos pudriendo vivos.» Y cerró los ojos para pensar más intensamente en el muerto (p. 11).

Aquí el silencio deja ambigua la verdadera emoción del coronel, quizá de manera que sugiera lo confundido que se siente cuando su humor ya no es una defensa. El silencio es un método de concentrar la emoción del personaje, de concentrar aquellos sentimientos que fácilmente pudieran llevarnos al sentimentalismo o destruirse al ser expresados de modo directo.

Gran parte del dilema del coronel se concentra en el símbolo paradójico del gallo de pelea. Tradicionalmente, y también para los personajes, el gallo es un símbolo de la lucha política. El gallo conlleva este sentido para el coronel, y por eso él no puede decidirse a venderlo. Después de que el médico le cuenta las traiciones políticas de su viejo amigo Sabas (pp. 86-87), el coronel está todavía menos decidido a venderlo. Pero el coronel sólo decide definitivamente no vender el gallo cuando descubre otra vez la fuerte ligazón entre el gallo y los impulsos resistentes políticos del pueblo: «El coronel observó la confusión de rostros cálidos, ansiosos, terriblemente vivos. Era gente nueva. Toda la gente nueva del pueblo. Revivió—como en un presagio—un instante borrado en el horizonte de su memoria» (p. 95). Y él siente la vida del gallo, lo mismo que siente el renacer de la lucha política que éste simboliza: «Y no dijo más, porque lo estremeció la caliente y profunda palpitación del animal. Pensó que nunca había tenido una cosa tan viva entre las manos» (p. 95). Más tarde su mujer dice: «Dijeron que el gallo no era nuestro, sino de todo el pueblo.» Y el coronel le contesta: «Hicieron bien», y «El gallo no se vende» (pp. 97-98). Pero antes de sentir el coronel este revivir de las implicaciones políticas del gallo, el símbolo refleja su propio dilema interior.

La mujer del coronel ve el gallo como «feo», «un fenómeno» (p. 19), y comenta: «Es una ilusión que cuesta cara... Cuando se acabe el maíz tendremos que alimentarlo con nuestros hígados» (p. 20). El coronel trata de justificar su deseo de quedarse con el gallo por decir que vale cincuenta pesos, pero se insinúa que una de las razones para

que no lo venda es porque representa al hijo muerto en la lucha política: «Tuvo la certeza de que ese argumento justificaba su determinación de conservar el gallo, herencia del hijo acribillado nueve meses antes en la gallera por distribuir información clandestina» (p. 20). A pesar del intento del coronel de ver al animal simplemente como un gallo cualquiera (p. 32), él y su mujer no pueden ignorar su importancia simbólica, y gastan sus últimos centavos para comprarle maíz (p. 33). El gallo, paulatinamente, asume el lugar de la carta largamente esperada en la mente del coronel. Tratando de convencer a su mujer de que no deben venderlo, recurre a la memoria del hijo asesinado. Este intento también falla, y el gallo simboliza una esperanza cada vez más ilusoria. Es un símbolo paradójico de la situación del coronel. Si lo vende, traiciona a sus esperanzas en el futuro y a su compromiso político, y precisamente por no venderlo, ellos se están muriendo de hambre. El gallo es fuerte y saludable, mientras que ellos pasan hambre: «El gallo estaba perfectamente vivo frente al tarro vacío. Cuando vio al coronel emitió un monólogo gutural, casi humano...» (p. 53). Parece casi humano, grotescamente vivo. Y la mujer del coronel dice: «A veces pienso que ese animal va a hablar» (p. 67). Mientras comen el maíz del gallo y el coronel declara que les dará comida durante tres años, su mujer le señala una verdad:

—La ilusión no se come—dijo la mujer.

—No se come, pero alimenta—replicó el coronel—. Es algo así como las pastillas mi'agrosas de mi compadre Sabas (p. 68).

De esta forma queda patente que la verdad del coronel también vale, puesto que su ilusión le sostiene emocionalmente.

Una parte de lo que incorpora el símbolo es entonces la naturaleza paradójica de la esperanza o la ilusión del coronel. Y el gallo tiene un aspecto grotesco que refleja lo trágico y lo paradójico de la existencia del personaje. La pobreza del coronel no tiene solución y la ilusión que él trata de mantener con el gallo prolonga su sufrimiento mental y, paradójicamente, le sostiene emocionalmente. Ernesto Volkening se refiere al aspecto grotesco del gallo: «Resalta en este detalle un aspecto de la visión del mundo de García Márquez, que va más allá de la sequedad realista del relato condimentado con uno que otro grano de feroz humorismo: la propensión a lo grotesco, en la cual se esconde su modo, nada pretencioso, si bien personálsimo, de acercarse al lado trágico de la existencia humana. El gallo, cuya imagen va arrimándose poco a poco al sitio que ocupaba en la conciencia de su dueño la carta vanamente esperada, parece un

animal como cualquier otro, pero en realidad es una quimera, un monstruo insaciable, la emplumada encarnación del anhelo que, compitiendo con el gusano en las entrañas del coronel, le devora el alma» (9).

El gallo es un símbolo complejo. Como símbolo tradicional de la revolución política, lo que simboliza es fácilmente accesible. Este simbolismo político del gallo de pelea puede existir y existe fuera de la novela. Pero cuando el símbolo incorpora la condición existencial y paradójica del personaje, su sentido nunca es plenamente accesible a la explicación. Esta parte del símbolo queda contenida completamente dentro de la obra y se refiere sólo al mundo privado de este personaje. Al mismo tiempo el gallo es también un hecho simple y documental del ambiente colombiano, y observado con trivialidad no pasaría de ser un detalle realista.

Hay que hacer patente que el símbolo del gallo no es una metáfora en el sentido de recurso retórico y, en realidad, el autor emplea pocas imágenes de este tipo en la novela. El sueño del coronel —«era otra vez el sueño de las telarañas» (p. 27)— es un ejemplo de una imagen que se repite a lo largo del relato. Sin embargo, sería engañoso decir que hay pocas imágenes poéticas en la obra. El lenguaje de la novela se deriva de las construcciones simples y del vocabulario típico de los personajes mismos. Cada elemento que emplea García Márquez en la obra es un elemento realista y fácilmente reconocible. Pero estos elementos son de tal manera individualizados, que se vuelven únicos. Esto, en nuestra opinión, es una clave a la técnica de la novela y a la visión del autor. Al parecer, el comentario de Angel Rama quiere sugerir esta interpretación: «La primera virtud narrativa de García Márquez... es la de su extremada concisión... Radica en la rígida y austera selección del hecho, el gesto, la palabra, donde se concentre de modo definidor la cosa enunciada o aludida. Pero esa selección no apunta a lo trivial y repetido, sino justamente a lo insólito, que se vuelve definidor al emerger repentinamente de la costumbre» (10). Modificando los comentarios de este crítico, diríamos que el arte de selección del autor encuentra lo extraordinario y lo único en, precisamente, esos hechos que son triviales y repetidos.

La existencia misma del coronel es trivial y repetida. Pero está presentada como una vida individual, única. Los métodos de concentración funcionan en armonía para revelar este núcleo de la existencia del coronel. El tono distante es compatible con la materia realista.

---

(9) Volkening, pp. 38-39.

(10) Rama, p. 22.

con los personajes y el ambiente realistas. La ironía creada por el tono funciona para explicar los silencios, alusiones y detalles. La ruptura de los esquemas de diálogo y caracterización dependen de la visión doble e inconclusa de la ironía. Y la ironía nunca es satírica: «La ironía con poca sátira es el residuo no-heroico de la tragedia, que se centra en el tema de la derrota enigmática» (11). Así, los métodos de concentración revelan la significación de la novela. Las técnicas transforman en único lo trivial, y esta unicidad de la existencia individual es irónicamente trágica.

La existencia del personaje es trágica. El es un solitario y está en una «situación-límite» (12). Es llevado a través de una serie de descubrimientos de sí mismo que acaban en una lucidez pura: «Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder» (página 106). Pero este fin es también una derrota —la pérdida de esperanza y la desesperación del coronel—; una derrota que revela la vida y la fuerza que, al fin, se consumen en la pobreza, la frustración y la amargura. Y, finalmente, el coronel está separado aun de su mujer cuando su respuesta última agota su diálogo. El personaje no es la figura heroica de la tragedia plena. Irónicamente, la «situación-límite» del personaje, una pobreza crónica e insoluble, no es una situación contra la cual él tiene que medir sus fuerzas. Es la condición de su vida entera. El sufrimiento y el aislamiento del personaje no son el resultado de lo que él ha hecho, sino una parte de lo que es. Su situación muestra esa «ironía inevitable de la vida humana» (13). Y a pesar de lo que aprendemos de la pobreza del coronel, de sus ilusiones y de su vida interior, él siempre resulta un ser misterioso. Lo que es enigmático no es su desesperación final, sino el inexplicable conjunto de simplicidad, humor y capacidad de durar que le han guardado de la desesperanza durante casi una vida entera. Los

---

(11) Frye, p. 224: «Irony with little satire is the non-heroic residue of tragedy, centering on a theme of puzzled defeat.»

(12) Richard B. Sewall: *The Vision of Tragedy* (New Haven, Yale Univ. Press, 1959), p. 5. Sewall comenta que la visión trágica «impels the artist, in his fictions, towards what Jaspers calls 'boundary-situations', man at the limits of his sovereignty — Job on the ash-heap, Prometheus on the crag, Oedipus in his moment of self-discovery, Lear on the heath, Ahab on his lonely quarter-deck.» (... empuja al artista, en sus ficciones, hacia lo que Jaspers llama «situaciones-límites», el hombre en los límites de su soberanía — Job entre las cenizas, Prometeo en el despeñadero, Edipo en su momento de descubrimiento de sí mismo, Lear entre las breñas, Ahab en su marinero alcázar solitario).

(13) Frye: *Anatomy of Criticism*, p. 42: «Thus the incongruous and the inevitable, which are combined in tragedy, separate into opposite poles of irony. At one pole is the inevitable irony of human life. What happens to, say, the hero of Kafka's *Trial* is not the result of what he has done, but the end of what he is, which is an 'all too human' being.» (Así, lo incongruente y lo inevitable, que se combinan en la tragedia, se separan en los polos opuestos de la ironía. En un polo está la inevitable ironía de la vida humana. Lo que le pasa, digamos, al héroe del *Proceso* de Kafka no es resultado de lo que él ha hecho, sino el fin de lo que él es, un ser «demasiado humano».)

elementos de lo trágico y lo irónico se funden en la novela y ninguno de los dos conduce a una conclusión definitiva. El autor presenta personajes aparentemente insignificantes de tal manera, que sus vidas resultan únicas y, por eso, irónicamente trágicas, y no pretende dar ninguna solución especial más allá de la de la obra misma.—DORIS ROLFE (*Northern Illinois University. DeKalb, ILLINOIS, 60115*).

## RAMON DE LA CRUZ ENTRE DOS FUEGOS: LITERATURA Y PUBLICO

Literatura y público, dos fuegos que a veces bailan la misma danza y llegan a unirse: es la paz, fructífera, o la traición perpetrada por el escritor que ha vendido, a bajo precio, su literatura. Ramón de la Cruz, heredero del entremés y el más celebrado de los saineteros, de formación neoclásica y aplaudido por los mosqueteros y la cazuela, tipificador del último Madrid dieciochesco pero catalizador de la creatividad del pueblo artesano, ¿no se encuentra entre la espada de un siglo paternalista y reglamentado, en sus preceptivas literarias, y la gruesa, poderosa pared del pueblo que otorga, al menos, la fama del día? O, para ir devanando el ovillo que nos conduzca al problema de partida, ¿cometió Ramón de la Cruz, entregándose al gran público, «el mayor pecado literario: aceptar un éxito que no es el suyo, sino el del mito» (1)?

Las relaciones de nuestro autor con su público debieron ser efecto de una tradición literariamente doble (el entremés, por un lado, y la normativa neoclásica, por otro) y causa de una convivencia de lo dual (tipificación o costumbrismo, de una parte, y vivificación o realismo, de otra). Las cuatro alas de ambos ejércitos, literatura y público, se enfrentan hasta firmar la paz fructífera o hasta la victoria (vergonzosa y a la larga contraproducente) de éste sobre aquélla.

Si Ramón de la Cruz fue o no un escritor-mito, si nadó con el mínimo uniforme que exigía el poco exigente jurado popular y supo guardar la ropa que lo singularizaba, si quemó las naves por una pírrica victoria de escritor-mito o por el contrario consiguió llegar a buen puerto a través de una ruta difícil, es lo que vamos a plantearnos en este ensayo.

---

(1) Robert Escarpit: *Sociología de la literatura*, p. 105.