

# *Inti: Revista de literatura hispánica*

---

Number 16

Otoño - Primavera 1982 1983

Article 9

GABRIEL GARCÍA-MÁRQUEZ: LECTURAS TEXTUALES Y  
CONTEXTUALES

---

## Hacia el centro de la imaginación: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*

Fernando Burgos\*

\*

Copyright ©1983 by INTI. *Inti: Revista de literatura hispánica* is produced by The Berkeley Electronic Press (bepress) for Inti and the Providence College Digital Commons.

<http://digitalcommons.providence.edu/>

<http://digitalcommons.providence.edu/inti>

**HACIA EL CENTRO DE LA IMAGINACIÓN:**  
*LA INCREÍBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERENDIRA Y DE  
SU ABUELA DESALMADA*

**Fernando Burgos**  
*Memphis State University*

Esparcida en un lapso de once años (1961-1972) se descentra la aparición de los cuentos que constituirán más tarde la colección del texto *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*.<sup>1</sup> Su publicación conjunta en 1972, lejos de recoger la diseminación diferenciadora de los distintos cambios ocurridos en este lapso y las evoluciones del estilo literario de García Márquez, convoca el encuentro de una escritura cuyo centro conectivo es la realización de un viaje escritural hacia las claves creativas y deconstructivas de la imaginación como proceso de constante re-inención y búsqueda espacial de su deslímite. Su reunión celebra la instancia unitiva de un universo imaginario descorporeizado, deseoso de metaforizarse en los espacios más vastos de una poética de la imaginación. Propongo la lectura y análisis de esta colección de cuentos en la dinámica de una fenomenología de la imaginación que busca en el espacio de *lo inmenso* (el mar, el desierto) la realización poética de su propio universo.

La elección de una imaginación de *lo vasto* como espacio, anula el control geográfico y físico de un mundo y de unos personajes cuyo movimiento se desplaza desde el centro de una Historia a la trascendencia de la misma. La motivación conductiva hacia la realización de las propias obsesiones y visiones que dominan a los personajes desborda y altera de tal manera la cotidianidad de este mundo narrativo que la incorporación o llegada de un elemento extraño a él (un señor muy viejo con alas, un ahogado hermoso) o la búsqueda de él en ese universo de lo inmenso (el trasatlántico) puede verse en el texto no como la fenomenología de una lateración de lo ordinario sino más bien como el dinamismo metafórico de una imaginación que se busca a sí misma.

El proceso de la imaginación no es el mismo que el de la fantasía ha señalado García Márquez.<sup>2</sup> El logro de la imaginación artística supone el rechazo de una racionalidad que reconoce en la realidad sólo el orden de una objetivación. Desde la realidad comienza el proceso de la imaginación, ésta, en verdad, concurre como su form artística de elaboración. El campo de la fantasía es el de «la invención pura y simple,»<sup>3</sup> el de la imaginación, entra por el sentido de captación de lo extraordinario que el artista tiene de su realidad. Desde aquí la imaginación inicia su propio juego; por eso sus libros como él mismo afirma «no nacen de un concepto o idea [sino] de una imagen visual.»<sup>4</sup> El vasto universo de la imaginación y el asombro experimentado ante el hecho de una realidad inmediata junto con el de su relación constituye el interés de una realización artística que ya se encuentra incorporada en la narrativa misma de García Márquez. Aparece por ejemplo en la impresión que Melquíades deja en el niño Aureliano, «alumbrando con su profunda voz de órgano *los territorios más oscuros de la imaginación,*»<sup>5</sup> también en el momento de la actividad y transformación de Macondo, José Arcadio Buendía: «Fascinado por una realidad inmediata que entonces le resultó *más fantástica que el vasto universo de su imaginación,* perdió todo interés por el laboratorio de alquimia,»<sup>6</sup> y finalmente en el curso hiperbólico con que fácilmente se extrapolan los sentidos de «José Arcadio Buendía, *cuya desafortada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aun más allá del milagro y la magia.*»<sup>7</sup>

Este proceso de la imaginación no separado brucamente de la realidad y que busca realizarse en un centro de alcance poético responde a la de una constante preocupación estética en la obra de García Márquez. En este texto de cuentos el movimiento de la imagen logra el hallazgo de este centro, desbordado en la polarización de una imaginación que se expande hacia una poética de lo vasto y de lo profundo. El trabajo crítico en realación a esta colección de cuentos ha oscilado en algunos casos desde la extrañeza del silencio a la desazón de sus posibilidades interpretativas:

Except for «Death Constant beyond Love,» they *also share a determined resistance to interpretation.* In most cases, the dynamics of the plotting suggest certain thematic possibilities, but, written in a wholly symbolic mode, the stories are devised to repel the impertinence of any interpretations imposed upon them through the intransigence of the irreducible, impenetrable events or images at the center. While a great deal may be said

about these stories, *they have been designed to escape the critic's web of exegesis.*<sup>8</sup>

La idea de un texto que se resiste a la interpretación, se origina en este caso por la validez y el tipo de aproximación crítica que se ha postulado. En verdad si se piensa en un acercamiento que trate lo simbólico como desciframiento de una lectura que enuncie la ordenación del mundo narrativo o que se plantee en un nivel de conceptualización de los significados de la obra, se opta por una perspectiva fundada en un análisis de contenido cuyo propósito más inmediato es el de traducir éstos a un modo de significación más plano. De otra parte, la productividad de una imagen no originada en lo conceptual y de una imaginación que se remonta desde una captación especial de lo real a un modo de figuración poética en que el centro de la imagen no controla unidades conceptuales de significación sino que estimula un juego de sensaciones liberadas por la dirección de una imaginación en proceso, requiere de una indagación atenta al proceso de su fenomenología en el sentido bachelardiano, es decir, dispuesta a considerar el surgimiento de la imagen, el modo de su resonancia y la amplitud de su repercusión.

La inmensidad del mar es uno de los elementos predominantes en el que se sitúa espacialmente el surgir de la imaginación en los cuentos que examino. El mar, ese mismo espacio «color de ceniza, espumoso y sucio»<sup>9</sup> con el que José Arcadio Buendía paradójicamente se encuentra cuando no le busca en *Cien años de soledad*. Macondo se funda en la búsqueda de una empresa infructuosa: la de la salida al mar. La vehemencia sobrehumana por llegar al mar es derrotada por la exuberancia de una selva preadánica que crece en la instantaneidad de su destrucción y de un galeón español en tierra firme lleno de soledad y de un bosque de flores. La salida al mar es postulación en *Cien años de soledad*, deseo frustrado; su encuentro, la insólita experiencia de una casualidad. En los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, el mar es la aceptación de un espacio, es decir, no sólo el trasfondo de un pueblo marítimo, costero, sino el de su vínculo esencial al desarrollo de los personajes como obsesión, hastío o búsqueda. El mar es cementerio y vida, término de la esperanza y comienzo de la ilusión. Llega hasta el pueblo o éste acude a él, pero sobre todo es vertiente, fenomenología - diríamos analíticamente - de una imaginación de lo inmenso que restituye el proceso de la imaginación al acto de la imaginación misma, a su propia búsqueda originaria. Es la intangibilidad de esta vastedad imaginaria como dice Bachelard lo que señala este

carácter, «como lo inmenso no es un objeto, *una fenomenología de lo inmenso nos devolvería sin circuito a nuestra conciencia imaginante.* »<sup>10</sup> Es en este plano y no el de los contenidos de significación en el que baso mi aproximación a los cuentos y a la particularidad con que las imágenes de espacio revelan la movilidad de su universo.

Sin restricciones, una poética de lo vasto no requiere de una explicación lógica del vuelo ni del ser alado. En el cuento «Un señor muy viejo con unas alas enormes,» la imaginación pesadamente fijada a tierra apenas resiste al predominio interactivo de elementos degradados y a la fuerza de su densidad proliferativa. El espacio ansiado de lo inmenso -cielo y mar- yace opaco, confundido en una tristeza de ceniza; en lugar de intensidad azul la extensión de la pestilencia y el lozadal. El ser alado de otra parte es el acontecer desacralizado de lo decrepito: «cráneo pelado» (p. 11), «pocos dientes» (p. 11), «condición de bisabuelo ensopado» (p. 11). Comparado a gallina, no a ángel; tristeza del espectáculo, no admiración del asombro; uso bursátil de su condición, no acción modificatoria o transformativa del espacio al que llega. La significación originaria de feria es también trastocada: el júbilo y la interacción se transforman rápidamente en hastío, misericordia y comercialización recaudatoria de una materialidad inútil. El mundo narrativo se polariza en los extremos de una doble degradación, la llegada al pueblo del ser alado desacralizado y la del recién nacido, enfermizo. Vejez como decrepitud y nacimiento como enfermedad. Desesperanza de la renovación. «El mundo estaba triste desde el martes» (p. 11), dice el ritmo de la narración. Toda llegada externa es un arribo de contaminación, la posibilidad de cambio es derrotada en su mero anuncio, dominado por la extensión degradatoria del mundo. Sin embargo, el ser alado, aquel «estorbo» en la vida de Elisenda y en la del pueblo, logra, primero torpemente, en la mecánica de un surco y luego en la gracia del vuelo, remontar el terreno de la degradación. Desgravado, las alas recobran su función de altura. Es la imaginación sin impedimentos, nacida de una realidad telúrica que se adentra ahora en la vastedad imaginaria oceánica de lo azul, en la visión imaginaria de la lejanía del mar.

El proceso de la imaginación: la búsqueda de altura y espacial resueltas en el encuentro de un espacio totalizante pero que no constriñe. Del lozadal desolador del pueblo al mar. La búsqueda abandonada del espacio abierto en *Cien años de soledad* para fundar Macondo, regresa en estos cuentos pero ya alterada. Primero, el sentido de fundación no es el que sitúa el origen de la búsqueda. Segundo, la degradación del mundo, no la densidad de la selva es la que intenta bloquear el acto de la imaginación;

ésta, acosada, desgrava el peso de la escritura, busca la altura del no-impedimento, la liviandad del vuelo, se hace inmensa, indistinguible, soñada como «un punto imaginario en el horizonte del mar» (p. 20).

La trayectoria de una poética de la elevación que se desplaza hacia el horizonte del mar y que al menos formalmente «cierra» el mundo narrativo del primer cuento, asegura la continuidad de este desplazamiento en la atmósfera del segundo cuento «El mar del tiempo perdido.» El mar en este cuento no ya el escenario del pueblo supone la llegada de ese punto imaginario extendido en el horizonte, el espacio en que la imaginación se conquista a sí misma. La universalización de este espacio es total; su acción benéfica o dañina, real o aparential, se extiende siempre desde este eje imaginario hacia el pueblo: la brisa del pueblo debe viajar «hasta *el centro del mar*» (p. 31) para traer «de regreso una fragancia de rosas» (p. 31). El mar puede ser una realidad de basura y desperdicio que se arroja al pueblo, pero también la apariencia de una fragancia de rosas que se extiende por él, impregnándolo todo. Real o aparente, el mar es, pues, el centro de una transmutación. Centro de actividad y de vida y cementerio al mismo tiempo, los muertos del pueblo son arrojados allí, pertenecen necesariamente al mar. La esposa de Jacob que ha pedido que la entierren viva para escapar a este designio, termina finalmente en el mar, transformada, rejuvenecida. El mar es espacio de la vigilia constante, modo de la transformación, origen de la realidad y la apariencia, principio de ensoñación, centro de la imaginación enriquecida y devastada en este principio de lo universal y lo infinito.

El mar es también principio de la imaginación profunda. Esa imaginación que había ganado altura en la ensoñación del vuelo en el primer cuento, necesita ahora de su función polarizadora. Viaje hacia la profundidad como complemento antitético, elevación y raíz. Lo celeste-aéreo e inmenso. Lo azul-profundo e infinito. Horizontalidad y verticalidad de lo vasto. En el fondo del mar se mezclan las visiones de pueblos sumergidos y seres olvidados, el alimento, la música, el rejuvenecimiento, la búsqueda de toda utopía, la acumulación milenaria, lo inmemorial: el tiempo perdido. Su rescate no es sólo ejercicio de la memoria sino que zona y operación de la imaginación no como recuerdo sino como experiencia o viaje de lo imaginario. Una imaginación de la profundidad es, en verdad, un descenso a la imaginación porque sólo desde allí el mar y lo inmenso pueden verse al «revés.» La impotencia expresiva de esta experiencia traduce la visión al parecido del sueño. La búsqueda y el encuentro del tiempo perdido es la ensoñación profunda del mar, porque la fenomenología poética del mar profundo reúne no sólo los rincones del

tesoro perdido y del barco que los conserva sino que también el refugio de lo inexplorado, es, en otras palabras, el depósito de la imaginación. Una poética de lo descendente a la profundidad de la imaginación es reinención, crecimiento, asombro, transformación, el complemento de la aridez telúrica y el origen de la realidad y la apariencia, pero sobre todo, un viaje de reconocimiento y rescate a lo único que la narrativa y la cultura hispanoamericana no puede olvidar: sus muertos.<sup>11</sup>

De los cuentos siguientes, dos más: «El ahogado más hermoso del mundo» y «El último viaje del buque fantasma» actúan dentro de la misma productividad imaginaria. Ambos recurren al mar como un recurso de fuente y origen capaz de modificar la conciencia de los personajes a nivel narrativo y de actuar como agente de búsqueda en el proceso productivo de la imaginación. En el primer cuento es la irradiación de extraña hermosura del ahogado Esteban - que arrastra una «vegetación de océanos remotos y de aguas profundas» (p. 50), centro de la misma poética de lo imaginario inmemorial y profundo del cuento anterior - la que se apropia del mundo narrativo y lo provee de una densidad imaginaria que no parecía la tónica inicial del cuento. Los «patios de piedra sin flores» (p. 50), el «cabo desértico» (p. 50), «la tierra... escasa» (p. 50), la sequía de la superficie se va transformando en la acción amorosa, erótica, abundante, amplia, gigantesca, lúbrica, que deposita esta imagen venida de lo profundo (Esteban) en la carencia de cada uno de los habitantes; primero, las mujeres que captan esa sensualidad obsesiva con la que ellas no cuentan, luego, los hombres que reconocen en Esteban la vitalidad y hermosura deseada en ellos. El inicial «estorbo del intruso» (p. 53) se va convirtiendo paulatinamente en una presencia colectiva de *conciencia* «de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños.» (p. 56). La estrechez de la imaginación se recobra en otro acto de la imaginación, éste requiere de una poética de lo profundo, una revuelta de la imaginación misma, el despertar de lo inmemorial oceánico, la imposibilidad representacional de lo inmenso. Su acción es siempre transformacional, agresiva, perturbadora, pero necesaria. A partir de esa experiencia y encuentro todos en el pueblo «sabían que *todo sería diferente desde entonces*» (p. 56). El ahogado es devuelto al mar sin ancla, no para evitar el descenso de lo profundo sino como reclamo de su vuelta. En este sentido la perturbación o alteración que la presencia de lo extraordinario (un señor muy viejo con unas alas enormes, la fragancia de rosas, el ahogado Esteban, el trasatlántico) ejerce en la pasiva y árida cotidianidad del pueblo tiene el efecto positivo de un mecanismo que sondea en la riqueza de la función imaginaria y

provee a la «estrechez del sueño» del elemento antitético necesario modificador de la conciencia. Por su parte la acción vitalista que el protagonista de «El último viaje del buque fantasma» ejerce en el pueblo también opera un mecanismo de acción proveedor como el señalado anteriormente. La diferencia ocurre aquí por un hecho de búsqueda y no de irrupción o llegada del proceso imaginativo. La figura del protagonista se desarrolla cronológica y linealmente, es decir, el proceso de la niñez, la adolescencia y la madurez, pero también va creciendo metafóricamente en la medida en que es su propio acto de la imaginación - la visión de un trasatlántico inmenso - la que logra convertirse en materia real y poética. La incredulidad y aridez imaginativa del pueblo será sacudida por «las noventa mil quinientas copas de champaña que se rompieron una tras otra desde la proa hasta la popa» (p. 79) en el momento en que el trasatlántico guiado por la arrolladora ensoñación imaginadora del joven entra en el pueblo, conmoviendo estrepitosamente la percusión de una imaginación blanca. El pueblo dormido en el encanto de una Historia no progresiva- el uso de una poltrona asesina-nido-de-culebras, de los tiempos de Francis Drake y arrojada finalmente al mar - despierta en el exceso de imaginación buscado por el joven al hecho de una Historia trascendente. La poética de lo inmenso, no sólo el mar, también el trasatlántico visto como «descomunal ballena» (p. 75), «su tamaño inconcebible» (p. 77), «veinte veces más alto que la torre y como noventa y siete veces más largo que el pueblo» (p. 79), se conecta no sólo a la de su búsqueda de la imaginación como proceso sino que también a la de su acción trascendente formulada en el acaecer de una Historia que comienza, se descubre o se inventa en la explosión de la imagen y el estrépito de una imaginación iluminadora.

Hay dos cuentos en este texto que no refieren directamente al mar (o al menos cuya referencia no es central al cuento) o a una fenomenología de lo vasto o lo profundo: «Muerte constante más allá del amor» y «Blacamán el bueno vendedor de milagros.» Su relación, sin embargo, a la unidad textual que cruza el conjunto de esta colección de cuentos se marca en la problematización del origen de lo imaginario y de la producción imaginativa. El centro de ambos cuentos es el tema de la ilusión y de la apariencia. El contexto político de «Muerte constante más allá del amor» y el de feria y circo de «Blacamán el bueno vendedor de milagros» están ligados por el uso de la ironía como exceso. La diferenciación contextual política-feria/político-charlatán se anula en el sarcasmo de la visión narrativa porque la sintaxis de lo apariencial, el fraude y la ilusión es idéntica en la promesa del político (Onésimo

Sánchez) y del charlatán (Blacamán). Ambos como vendedores de milagros y compositores de farsa. La organización ilusoria de que se vale el político como la de la farándula, los escenarios falsos y la mariposa de papel en el primer cuento no parece muy diferente de la del «dispensario de pacotilla» (p. 83), el «curandero de feria» (p. 87) y la expresión ventrílocua con que Blacamán inventa su sobrevivencia en el otro cuento. El entrecruzamiento es anticipativamente tácito cuando en «Muerte constante más allá del amor» el padre de Laura Farina aludiendo a Onésimo Sánchez, exclama: «Merde... C'est le blacaman de la politique» (p. 63). La significación profunda de ambos cuentos no reside sin embargo en el engaño que un personaje - el charlatán o el político - ejerce sobre lo social (el pueblo). No hay la relación sucesiva de fraude a engañado. El detalle significativo es que cada uno de los elementos del todo de la composición participa íntegramente de lo apariencial. El pueblecito del primer cuento, Rosal del Virrey es tan ilusorio como el trasatlántico de papel fabricado por el político y la diferencia entre el acto de Blacamán de dejarse morder por una serpiente sin veneno para resucitar y la del comandante del acorazado que hace lo mismo transformándose en «mermelada de almirante» (p. 88) es mínima. La ejecución de juego y de feria es la misma. La diferencia entre Blacamán el bueno y Blacamán el malo es otra ilusión creada por una sintaxis de lo binario. Ambos usan el escarmiento como arma de venganza, los blacamanes se desdoblan y repiten al infinito. El teatro es el escenario de ambos cuentos, la escritura deviene así la sintaxis de un montaje en el que se revive otra imagen de lo imposible: el origen de la imaginación, una especie de *faux-pas* entre los deslímites de lo real y lo aparente. ¿Desde dónde y cómo situar lo real si el mundo y su expresión artística en la escritura tocan el límite mismo de lo real y la ilusión? La dialéctica de la imaginación no se revela en la extensión de la superficie de la escritura ni en la repetición de lo aparente sino en la repercusión de una imagen cruzada horizontal y vertical presente en cada rincón del texto.

El último cuento que da origen al título de la colección *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* es cifra de los anteriores en dos niveles. Primero, la extensión llevada al límite casi de la novela corta permite que la extrema tensión narrativa encontrada en los otros cuentos ceda al encuentro de un espacio narrativo más amplio en el que pueden reunirse todos los anteriores. Las alusiones a los personajes y las situaciones de los seis cuentos previos no es casual ni poco común en este cuento: las menciones a Onésimo Sánchez de «Muerte constante más allá del amor,» Blacamán el bueno, de «Blacamán el bueno vendedor de

milagros,» la mujer convertida en araña de «Un señor muy viejo con unas alas enormes» y la mención simbólica de «un murciélago sideral» y de su «venida inminente» en el mismo cuento, confirman la idea de una universalización o totalización del espacio narrativo propuesto como reunión. Segundo, la incorporación de elementos míticos, legendarios o literarios (Ulises y Los dos Amadises) y la ejecución en la narración de una hazaña épica mezclada al nivel narrativo más inmediato del cuento (la muerte de la abuela desalmada en manos de Ulises) y al mismo tiempo la lucha mítica entre el héroe y la fuerza encantada de lo perenne y lo indestructible, por ejemplo, sitúan este cuento en la encrucijada de una perspectiva problematizada en los cuentos anteriores: la imaginación desdeña los límites fijos entre el hecho y lo irreal, lo ilusorio y lo real, lo literario y lo extra-literario; la imaginación se resuelve como una totalidad y devoración en el curso de una escritura que lo integra todo: el espacio unitivo de este cuento significa esa realización: Ulises es héroe y literatura en la hazaña de la muerte de la abuela y desmitificación y personaje en el llanto de hijo por la pérdida de una Eréndira que huye por el mar y el desierto eternamente. La aridez real del desierto puede cobrar vida y transformarse en apariencia en la reunión de un tenderete, dos personajes y un fotógrafo. La escritura es conciencia del poder omnívoro de la imaginación y ésta la naturaleza de la escritura, su fuente y desafío.

De otra parte, la fenomenología de una imaginación aparentemente distinta en este cuento es otra forma en que el juego fusivo de lo aparente y lo real confunde el rigor de una lectura analítica y demanda el placer de una imaginación que viaje el curso propio de la imagen, su poesía. La relación en el cuento se establece cuando Ulises le señala a Eréndira: «Mi mamá dice que *los que se mueren en el desierto no van al cielo sino al mar*» (p. 117) y la fusión cuando le habla sobre el mar explicándole su naturaleza: «[El mar] *es como el desierto, pero con agua*» (p. 117). La asociación de mar y desierto en el curso de la producción de imágenes aquí, significa y distingue el proceso de una imaginación de lo inmenso que domina la poética del texto. Ambos espacios concurren como signo de lo ilimitado; el desierto como metáfora horizontal de proyección infinita, no acosada, en la cual la peregrinación resuelve el centro de la soledad, la interioridad del ser. El atroz destino de Eréndira no se cumple en el espacio de una casa. El anuncio del «viento de la desgracia» (p. 97), compleja poética del aire asociada a la destructividad del fuego que reduce la casa de la abuela a cenizas y permite el inicio de su sexualidad, la instala en la soledad infinita del desierto en el que la acción del hombre transcurre como la épica de un teatro. Cuando existe el acontecimiento es necesario

el escenario o la vivencia de una épica literaria. Pero en el fondo la soledad pervive en el centro de esta poética en la imagen de una Eréndira aun peregrinante, abandonada por la orilla del mar en vuelta reintegrativa hacia el desierto. El mar, por su parte, como imagen vertical, es decir, como la búsqueda de una profundidad, revela en una perspectiva distinta la misma dimensión de soledad del ahogado que ha viajado por todos lo mares del mundo pero que logra ser bautizado (Esteban) sólo en el reconocimiento de una belleza otorgada por la obsesión y carencias de personajes atados a la aridez de un pueblo pequeño. Al analizar Bachelard el modo de la imagen que expresa una fenomenología de la inmensidad íntima señala que: «la imagen del buceo y la imagen del desierto [son] dos imágenes que sólo podemos *vivir en imaginación* sin poder nunca nutrir las con una experiencia concreta.<sup>12</sup> Así, la realización de esta imaginación en búsqueda de sí en el texto *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, constituida como proceso y viaje de una poética de lo ilimitado revela como el mismo Bachelard indica no sólo el efecto de *lo intenso* como indagación central del ser sino que también la operación de una «dialéctica brutal» en la que lo inmenso es el terror de la soledad humana junto al exorcismo de una narrativa poética y la posesión de una escritura en viaje al centro de la imaginación.

## NOTAS

1 Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada: Siete cuentos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1972). Todas las referencias posteriores están incorporadas al texto y siguen la misma edición. Todos los pasajes subrayados que aparecen en este artículo son nuestros.

2 Gabriel García Márquez *el olor de la guayaba: Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Barcelona: Bruguera, 1982), p. 42.

3 Gabriel García Márquez *el olor de la guayaba*, p. 42.

4 Gabriel García Márquez *el olor de la guayaba*, p. 35.

5 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974), p. 13.

6 G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 39.

7 G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 9.

8 Regina Janes, *Gabriel García Márquez: Revolutions in Wonderland* (Columbia and London: University of Missouri Press, 1981), p. 71.

9 G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 18.

10 Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1965), p. 236.

11 Aserción que se puede indagar tanto en el plano de la creación literaria como en el del ensayo hispanoamericanos. «Todavía no tenemos un muerto . . . *Uno no es de*

*ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra, » le dice José Arcadio Buendía a Ursula en *Cien años de soledad*, ed. cit., p. 19. En «Luvina» se puede abandonar todo, menos los muertos: «Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos. » Juan Rulfo, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* (Barcelona: Planeta, 1978), p. 211. En el ensayo, Octavio Paz agrega: «Nuestra muerte ilumina nuestra vida. Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo nuestra vida.» *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), p. 48. 12 G. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 264.*