# GARCIA MARQUEZ Y EL ARTE DEL REPORTAJE: DE LUKÁCS AL «POSTBOOM»

**Juan Manuel Marcos**
*Oklahoma State University*

Durante los sesenta, ese decenio de frenesí y de insurgencia, ese tiempo de ruptura e iconoclastia, llegaron a la periferia de Occidente los ecos de París y Berkeley, el ritmo y la ética refrescante de Los Beatles, las nupcias del Marx de 1844 con la revisión del psicoanálisis para la sociedad industrializada, las imágenes desoladas e inconformistas de Godard y Antonioni como reflejos del desamparo existencial del hombre contemporáneo, tan capaz de posarse en la luna como de incurrir en los bombardeos de napalm sobre Vietnam. En esa década, América Latina, hasta entonces un arrabal de vergüenza a los ojos de sus antiguos poderes coloniales, descubrió sus lazos fraternales con el resto del Tercer Mundo a través de la solidaridad con los esfuerzos descolonizadores en Asia y África. La América mestiza reencontraba sus raíces, y su literatura tenía acceso al mercado internacional, de la mano de la novela de un colombiano, *Cien años de soledad,* escrita en México y editada en Argentina. Una rica tradición de relatos sociales, ensayos utopistas y poesía humanitaria iba a salir a dialogar con las más prestigiosas y traducidas de las demás lenguas extranjeras por esa ventana cosmopolita. Si en 1967 no era una sopresa el premio Nobel concedido a un guatemalteco, el de 1982 para García Márquez iba â emanar una casi amarillenta fragancia de unánime nostalgia, como si ya hubiera estado presagiado en los pergaminos de Melquíades.

La década de los setenta todavía tendría héroes, como el doctor Allende envuelto en las llamas del Palacio de La Moneda, pero sobre todo, tendría desengaños. Las dictaduras del Cono Sur expulsarían de sus tierras a millares de intelectuales. En ese contexto de imprentas empasteladas, diarios amordazados, periodistas y profesores asesinados o desaparecidos, libros prohibidos y unos pocos sobrevivientes pensantes,

autocensurados hasta en sus conversaciones privadas, la literatura latinoamericana empezó a ser escrita en una nueva clase de exilio, no el aventurero y pequeñoburgués de París, Barcelona o Nueva York, donde algunas estrellas del «boom» habían encontrado un ambiente estimulante, premios jugosos, traductores eficaces y críticos amigos, sino un exilio hostil, agravado por la catástrofe financiera internacional, sembrado de desempleados nativos, crispado de funcionarios amargos, huérfano de solidaridad, herido por el recuerdo de los hermanos caídos: un exilio hacia el que nadie había partido porque quiso, a veces sin cruzar la frontera. La novela de un veterano exiliado, *Yo el Supremo,* publicada en el corazón de esta década, y en su cráter más ardiente, vendría a simbolizar este decenio de penurias y aprendizaje: una novela que parodiaba los estereotipos oficiales de la hagiografía historiográfica, una compilación que expresaba la más grave revisión de la escritura narcisista y autocomplaciente de los discípulos borgianos, un texto que describía el vértigo y el abismo del poder absoluto que una vez más y con más saña que nunca se enseñoreaba en América, y un poema en prosa, en fin, que a pesar de todo, con indomable esperanza, rescataba la palabra del deshonor y del fuego. En estos largos años de transterramiento y desastre, este libro de Augusto Roa Bastos enseñó a los latinoamericanos a reescribir su historia, se erigió en el más fértil y noble precursor del «postboom,» confortó a los millones de hombres y mujeres del exilio exterior e interior, ayudándoles a confiar en su cohesión cultural y su optimisto crítico, y les hizo vislumbrar, como el propio García Márquez habría de desescribirse en Estocolmo, que había lugar para la esperanza, para «una nueva y arrasadora utopía de la vida . . . donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.»

En estos años ochenta no han dejado de publicar los epígonos borgianos, a veces amparados en la condescendencia de las dictaduras agonizantes, y otras, ungidos por el aura de más premios, doctorados honorarios y la publicidad que les ofrece la cultura establecida. Pero también se ha empezado a escribir en serio.

En los difíciles días de 1932, Gyorgy Lukács publicó un ensayo titulado «¿Reportaje o configuración?,» dedicado a analizar una novela de Ernest Ottwalt, un escritor hoy olvidado, que era una especie de versión alemana del novelista social norteamericano de aquella época, Upton Sinclair. Éste había denunciado la corrupción en los frigoríficos de Chicago, en *The Jungle,* y los intereses petroleros en *Oil!* Ottwalt había pretendido hacer algo similar respecto al envilecimiento del sistema

judicial alemán. Ambos, segun Lukács, eran honestos intelectuales burgueses, comprometidos en la búsqueda de una sociedad postindividualista, pero que no habían roto con su propia clase en todos los campos, incluido el de la ideología. Sus obras, aunque bien intencionadas, no alcanzaban a asumir una perspectiva auténticamente popular. Abrumadas de estadísticas y planificadas parábolas, desdeñaban configurar la verdadera vida cotidiana de los trabajadores, con los que no lograban identificarse. Se convertían entonces en textos tan «fetichistas» como los practicados por la novela psicologista burguesa del siglo pasado, que describían sentimientos y destinos privados. Lukács denominaba a estos experimentos «novelas de reportaje,» género que se limitaba a informar superficialmente sobre las lacras sociales, sin mostrar los caminos por los cuales ellas podían ser superadas. Como se ve, el filósofo húngaro insistía aquí en la tesis central de su libro *Historia y conciencia de clase* (1923), es decir, en su teoría de la «reificación.» Según esta teoría, la reificación es el proceso ideológico por el cual el capitalismo permea toda la sociedad, dando a una formación social determinada una apariencia natural y permanente, solidificando el tiempo en espacio, y negando así toda evolución hacia la insurrección y el cambio. La novela de reportaje concibe el producto social como algo preestablecido y final. Esta fetichista apariencia de autonomía, que debería aparecer como un momento pasajero de un proceso global en trance de ser superado dialécticamente, aparece en realidad como algo permanente: se convierte, de hecho, en un producto cristalizado, cosificado e inmutable. En los cuadros sociales de este género, el aparato represivo burgués aparece todopoderoso e invencible, y el proletario es descripto como una fuerza impotente. Lukács proponía como ejemplo de una novela de reportaje más eficaz y revolucionaria, no la de Gorki, como han pretendido algunos críticos pueriles, sino a Tolstoi, cuya novela *Resurrección*, según él, al iluminar el sistema judicial ruso de arriba a abajo, de adentro a afuera, lo configuraba de manera mucho más dialéctica que Ottwalt. En términos latinoamericanos, uno no puede menos que pensar, con idéntico criterio, en la notable superioridad de las escenas tolstoianas de *El dolor paraguayo* (1911) de Rafael Barrett, un auténtico intelectual desclasado, respecto a las anécdotas sociales pequeñoburguesas del naturalismo de la época, al estilo de Cambaceres, Gálvez y Gamboa. Si la «magia» del «realismo mágico» es una magia cosificada y fetichista, la «magia» de Roa Bastos, heredero de Barrett, es una magia incandescente, dialéctica y militante, irrenuciablemente popular, en la que se inspira la mejor narrativa latinoamericana de nuestros días.

*Crónica de una muerte anunciada* (1981), la novela más reciente de Gabriel García Márquez, es un reportaje literario, basado en un hecho real, que intenta documentar retrospectivamente un crimen pasional, cometido en el infierno subdesarrollado de una provincia colombiana, encedida de prejuicios atávicos, resentimientos de clase y un sistema eclesiástico y judicial regresivo, que alimenta un código de honor machista y medieval. La prosa fluye con la exactitud cinematográfica y la sencilla objetividad de la crónica periodística. Los cinco capítulos no son menos simétricos: el primero describe la biografía, el ambiente y las circunstancias de la muerte de Santiago Nasar; el segundo narra el noviazgo fugaz, la boda pantagruélica y la truculenta separación de Bayardo San Román y Angela Vicario; el tercero relata el homicidio perpetrado por los hermanos de la novia, Pedro y Pablo Vicario; el cuarto rememora el juicio a que ambos son sometidos, y la aciaga vida postmatrimonial de San Román y Angela; y el quinto concluye con un virtuoso y sensacionalista primer plano del desangramiento de Nasar. En febrero de 1983 una periodista de la revista norteamericana *Playboy* le preguntó a García Márquez si estaba de acuerdo en que *Cien años de soledad* era un libro triste, en el que las cosas parecían condenadas a repetirse cíclicamente, sin que el cambio social pudiera hacerse realidad alguna vez en América Latina. García Márquez respondió que su libro describía situaciones, pero no ofrecía soluciones. *Crónica de una muerte anunciada* tampoco ofrece soluciones. Como el resto de la obra pesimista de García Márquez, esta novela produce la sensación de que la realidad social de América Latina no puede ser cambiada; más bien la describe, aunque desde el ángulo de un testigo sensible y solidario, como una estructura petrificada e inmutable, sancionada para siempre con la frustración histórica, el fracaso político y la desesperación del individuo. En términos de Lukács, la sociedad latinoamericana pintada por García Márquez constituye un juego de relaciones humanas sobrecogido por el mito, aplastado por una maldición sobrenatural de carácter circular y perpetuo, tan perpetuo y circular como la «Circular Perpetua» que el protagonista de *Yo el Supremo* pretende dictar a su secretario y que, sin duda, parodia y supera dialécticamente la estrategia textual de las profecías de Melquíades o las pesadillas de la madre de Santiago Nasar, puesto que no revelan el futuro sino el pasado de terror y degradación en América Latina, que un «supremo» diseminado en la muchedumbre tendrá que superar mediante una utopía explícita: las masas analfabetas pueden ahora, no leer el tiempo, pero sí hablar a tiempo. Lukács no aspiraba a censurar a Ottwalt con las amenazas policiacas de un comisario

cultural. Todo su ensayo exhibe un tono amistoso y constructivo, asi como su réplica a la respuesta de Ottwalt. Sería injusto alienar a García Márquez de las filas de los novelistas progresistas de América Latina. Sería imperdonable olvidar la enorme contribución de su talento poético a la literatura contemporánea del continente. Sin embargo, también parece justo destacar a las nuevas voces de esta década, voces que reflejan la pluralidad social y el eco colectivo de unos pueblos ansiosos de alcanzar una segunda oportunidad sobre la tierra.

Por ejemplo, en la coleción de cuentos *Andando el tiempo* (1982), del mexicano Eraclio Zepeda, el humor limpio, picaro, se recorta contra un fondo quijotesco de grave patetismo, salpicado con la gracia de la tradición oraj: un pacífico vecino se dedica seis años a la gimnasia sueca y a fabricarse unas alas de carrizo y petate con el propósito de lanzarse a volar desde el campanario del pueblo; cuando llega el día, la gente lo agobia de quesos, chorizos, dulces aguardientes, tostadas y jamones, como encargos para llevar al cielo. No se trata aquí de sofocar a Amaranta Buendía con cartas para el más allá, y, desde luego, el vuelo del protagonista acaba de una manera más prosaica que la ascención de Remedios la Bella. Don Chico abre sus alas, se tira del campanario y se estrella. Alguien comenta: «Lo mató el sobrepeso. Si no fuera por los encarguitos, don Chico vuela.» El destino de las criaturas de Zepeda no aparece paralizado o «reifícado» por una fuerza sobrenatural, sino como mero accidente metonímico en la vida de la comunidad, que, precisamente por su peculiaridad, puede ser motivo de broma y escarmiento, pero nunca de resignación ni de sarcasmo.

La novelística latinoamericana que alcanzó su apogeo con el «boom» había llevado a sus extremos la concepción del «texto-objeto» como correlato mercantil de la fetichización de la sociedad establecida. La novela *La sangre interminable* (1982) de uruguayo Saúl Ibargoyen es un excelente ejemplo del discurso radicalmente antinarcisista del «postboom.» Su protagonista, Joaquim Coluna, encarna las difíciles condiciones de vida y de lucha de la masa anónima. Lo vemos nacer, de madre abandonada y sin recursos, en la Casa de la Caridad de Rivamento (imaginario pueblo fronterizo que simboliza los de Rivera, del lado uruguayo, y Santa Ana de Livramento, del brasileño), lo vemos subsistir del contrabando hormiga o de la reventa de periódicos, manejar los negocios de una modesta zapatería, descubrir el amor en los brazos de la mulata Severina Junco, militar en las filas provinciales de un partido sindical, resistir con dignidad la difamación, la tortura y el vandalismo, enardecer a los suyos en el entierro de cuatro obreros asesinados y final-

mente, caer bajo las balas de los emboscados profesionales, pero prolongado en los ideales que Severina asumirá como suyos. El homosexual Barquino, la lesbiana Angela del Rocío, el viejo Junco, la madre del Toco Mendiola, el torturador Sandio Corujo, el rentista Tarruti, el panfletista radial Bertalicio Merdín, la sirvienta Alberta Moro, y el propio Ibargoyen entrevistando a la madre de Josefo Amargo configuran un exuberante mosaico humano en el que la sociedad puede ser dialécticamente escrutada como un caleidoscopio. *La sangre interminable,* íntegramente estructurada sobre la base de la sintaxis de la tradición oral, lucha por expresar ese territorio bicósmico en el que se conjugan el español y el portugués, no para crear una tercera lengua, sino para que la psicología y la significación de sus personajes se apoyen y encarnen en él. La novela de Ibargoyen socava el edificio fetichista de una sociedad paralizada por una cultura verbal estática y complaciente.

Mientras el sujeto hablante ejerce el papel de eje de la narración en *Crónica de una muerte anunciada,* atrayendo al atención sobre la maestría técnica de su autor, los relatos del «postboom» despliegan un discurso que, lejos de reclamar la admiración del lector por la orfebrería individual del poeta, configuran una trama de situaciones y tipos que se iluminan y complementan para establecer una imagen dialéctica del conflicto social y lingüístico. En *Andando el tiempo,* Zepeda recrea el habla popular de Chiapas. *EnLa sangre interminable,* Ibargoyen indaga la interpenetración semántica en la frontera como apertura hacia la creatividad poética colectiva. En *El cielo con las manos* (1982), el argentino Mempo Giardinelli traza la novela como una conversación confidencial y autobiográfica entre el protagonista y un interlecutor imaginario, como para autoimponerse un lenguaje chaqueño-mexicano exclusivamente coloquial. *EnLa insurrección* (1982), el chileno Antonio Skármeta intenta un «reportaje» postborgiano de la rebelión antisomocista en León, no sólo aguzando el oído sino el ojo, como si la quisiera registrar para un documental cinematográfico. Estas coincidencias técnicas y temáticas, y la reelaboración del habla regional como búsqueda de un nuevo dialecto artístico y la pluralización de la masa protagónica, no son accidentales: en pos de un camino más auténtico para contribuir a la imagen de una identidad latinoamericana en el contexto de una sociedad postindividualista, los nuevos narradores parecen compartir la idea de que restaurar el referente social implica abrir el texto, no sólo para registrar ocasionales y pintorescas voces colectivas, sino sobre todo para comprometerse en un nuevo espacio utópico que esas voces demandan. Ellos están buscando limpiar la gracia popular de García Márquez de su

autocomplacencia verborrágica, la economía metonímica de Borges de su pedantería culterana, la desolación existencial de Rulfo de su pesimismo ineluctable, la honestidad intelectual de Roa Bastos de sus pesadillas etnocéntricas, la arquitectura transparente del mejor Vargas Llosa de su vulgaridad anecdótica, la potencia social de Neruda de su adjetivación megalomaníaca, el desamparo urbano de Onetti de su fatalidad teatral, la prosa elegante del primer Fuentes de su pseudocosmopolitismo burgués, la sencillez coloquial de Benedetti de su cotidianismo anodino, la ternura solidaria de Vallejo de su énfasis declamatorio, el esteticismo de pensamiento de Paz de su aristocratismo oportunista, la mordacidad rioplatense de Cortázar de su complejo europeizante, y en fin, la fuerza irónica y testimonial de sus propias obras, de su lastre retórico.

Esta nueva escritura invierte el código tradicional con que la crítica canónica del «boom» ha evaluado al género. Estas breves narraciones radican su valor en aquello que no tienen, de que se han despojado, de que se han sabido desnudar. El camino reciente de la novela latinoamericana hacia su madurez definitiva en el actual contexto postborgiano puede ser simbolizado por ese Chiquito de la novela de Giardinelli, que espía a Aurora en el baño, y veinte años después la posee, no sin una lúcida (y, como él dice, optimista) conciencia de saberla efímera y en perpetuo movimiento. Esta Aurora casi cuarentona y en pelotas, herida y desolada pero más bella y esperanzada que nunca, encarna la nueva escritura latinoamericana: exiliada, torturada, viajera, sin la retórica antisolemne ni la gratuidad burguesa del esperpento onírico, sin la musculatura pseudoproletaria del neorrealismo social. Aurora, como la Severina de Ibargoyen o la Vicky de Skármeta, es el presente que niega el pasado para asumirlo dialécticamente en el recuerdo de los mártires, y es también una mujer típica y específica que configura una nueva generación, la de los sobrevivientes, que no está dispuesta a perder el futuro por considerar la vida como una mala posada. Esta nueva Teresa de Ávila montada en Rocinante apuesta por la victoria ideológica contra la inquisición de nuestros días: resignarnos a admitir que el que no cambia todo, cambia algo.

En su libro de confidencias *El olor de la guayaba* (1982), García Márquez declaraba: «En la práctica, no puedo escapar a los prejuicios de mi formación católica y de mi sociedad burguesa.» En el «postboom» las mujeres literarias se están convirtiendo en mujeres de carne y huevos, digo hueso. Hoy la gente se pregunta qué distingue a García Márquez de Isabel Allende, la feminísima autora de esa *Cien años de soledad* al revés que es *La casa de los espíritus*. Yo diría que Isabel no tiene esos prejuicios

simplemente porque, para la narrativa latinoamericana, por fin ha llegado la hora de no tener ninguno.