

***EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA
Y LA CARAVANA DE GARDEL.***
DOS VISIONES CRÍTICAS SOBRE LA MODERNIDAD EN COLOMBIA

EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA AND LA CARAVANA DE GARDEL.
TWO CRITICAL VISIONS ABOUT MODERNITY IN COLOMBIA

LUIS FERNANDO LÓPEZ NORIEGA
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
educadorunicordoba@hotmail.com

Este artículo configura el resultado de un análisis desde el enfoque de la sociología de la literatura. Específicamente construye una interpretación del fenómeno de la novela en Colombia, aplicando los conceptos de la teoría de Pierre Bourdieu sobre el campo de producción cultural. Se analiza cómo dos novelas, *El Amor en los Tiempos del Cólera* de Gabriel García Márquez y *La Caravana de Gardel* de Fernando Cruz Kronfly, evalúan la adopción del fenómeno de la modernidad en Colombia desde dos posiciones distintas y opuestas.

Palabras clave: Campo del arte, toma de posición, modernidad

This article configures the result of an analysis from the approach of the literature sociology. It specifically constructs an interpretation of the novel phenomenon in Colombia, applying the concepts of the theory of Pierre Bourdieu on the cultural production field. This is an analysis of how two novels, *Love in the Time of Cholera* by Gabriel García Márquez and *The Caravan of Gardel* by Fernando Cruz Kronfly, evaluate the adoption of the phenomenon of modernity in Colombia from two different and opposite positions.

Keywords: Field of art, position, modernity

1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo se restringe a la labor de establecer una evaluación sobre la manera cómo se sitúan y estructuran dos visiones estéticas distintas en dos novelas que ofrecen elaboraciones axiológicas acerca de un mismo problema: el modelo de modernidad implantado en Colombia. Se analizan las obras de Gabriel García Márquez *El Amor en los Tiempos del Cólera* (1986), y de Fernando Cruz Kronfly *La Caravana de Gardel* (1998). Por lo tanto, nuestra hipótesis primaria es la siguiente:

Tanto en la novela de García Márquez (1986), como en la de Fernando Cruz Kronfly (1998), se construye la crítica al modelo de la Modernidad que fue implantado en Colombia. Pero García Márquez apuesta por la construcción de un modelo propio de Modernidad, un modelo no implantado a la fuerza, sino construido a partir de las bases propiamente latinoamericanas, mientras que Fernando Cruz Kronfly ofrece una respuesta ideológica desesperanzada sobre el mismo problema.

Es claro para nosotros, si queremos demostrar la eficacia de nuestra hipótesis, que debemos hacer uso de las herramientas teóricas adecuadas. En especial las concernientes al problema de la adopción de la Modernidad en las ciudades latinoamericanas. Por eso utilizaremos aquí varias de las reflexiones más importantes de José Luis Romero (1976), aparecidas en su libro *Latinoamérica: Las Ciudades y Las Ideas*.

En este sentido, nuestro análisis de tipo textual se dirige específicamente hacia la manera como se “refractan”¹ las visiones sobre el fenómeno de la Modernidad en dos obras de naturaleza estética. Y para sustentar dichas interpretaciones textuales utilizaremos los aportes lingüísticos de Emile Benveniste (1971: 218). De la misma manera, para ayudarnos a situar las visiones axiológicas de los autores ya nombrados, vamos a desarrollar, en un apartado especial, las reflexiones básicas de Pierre Bourdieu (1995). En particular, las conceptualizaciones: *Posición y Toma de Posición*.

2. CONCEPTUALIZACIONES SOBRE EL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

Bourdieu (1995), en su libro *Las Reglas del Arte*, se propone analizar las estructuras concretas y las dinámicas efectuadas al interior de lo que él llamó “el campo de la producción cultural” y más específicamente el “campo literario”. Tal campo se encuentra en el seno del campo del poder (Bourdieu 1995: 318), es decir, el arte en general está subordinado a las “dinámicas” de ese “espacio” de “relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes [...]” (*op. cit.*: 320).

El campo literario, por tanto, reproduce ese tipo de dinámicas, pero de una manera muy particular. Bourdieu explica que el capital que predominantemente prima en las relaciones de fuerza del campo literario es simbólico. Sin embargo, cada individuo que decide entrar en esas reglas del juego apuesta por la posición y el posterior monopolio de dicho capital.

Las reglas del juego son establecidas por el productor que adquiera la posición dominante en razón de su “consagración” y del capital simbólico acumulado.

Tales reglas se traducen en una imposición de reconocimiento de los “pares”, es decir, de los individuos que comparten las mismas maneras de ver la creación literaria y que no amenazan significativamente la posición dominante. Y también en la hegemonía en cuanto al derecho de dejar entrar en el juego a tal o cual individuo.

Así, el campo literario está subordinado o “dominado” por el campo del poder en la medida en que reproduce las mismas dinámicas y luchas. Solo que cada individuo aspira a la acumulación del “capital simbólico”. Ahí se establece una primera subdivisión de este campo.

¹ Término que emplea Pierre Bourdieu (1995: 334).

Se determinan dos grupos: los que apuestan por un arte comercial y los que son partidarios de un arte puro. Estos dos bandos se oponen. Concretamente, esta división es observable en el fenómeno específico del *Boom*, en donde el grupo partidario de la experimentación formal y adopción de los postulados de la llamada “nueva novela” constituyeron la oposición radical al canon establecido por la ideología burguesa, base de la novela “realista decimonónica”. Esta oposición logró la acumulación del capital simbólico suficiente para afirmar sus posiciones como centrales dentro del grupo.

Sin embargo, es claro que tal ascensión y monopolización no se debió solo a la dinámica del campo literario. También es importante explicar aquí que los autores del *Boom* llegaron a adquirir ese capital simbólico gracias al proceso de cambio que ya se gestaba en el campo del poder. Este cambio significaba o comportaba la crítica a la clase burguesa dominante que determinaba la ideología oficial en ese tiempo (años 50’s-60’s), y el inevitable ascenso de una nueva clase burguesa (jóvenes empresarios que pensaban en la “modernización total de los países latinoamericanos”).

Los intelectuales del *Boom* reproducían particularmente las mismas luchas y apuestas establecidas en el campo del poder.

Ahora, la lucha literaria, en la medida en que las apuestas se hacen por el capital simbólico, comporta un tipo de creencia. Es lo que llama Bourdieu “illusio”. Es decir, la inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es importante (Bourdieu, 1995: 337)

Cada agente, según la lógica del campo, definirá su apuesta con una posición distinta porque cree que el campo está necesitado de tal inversión, y además porque cree que podrá ganar capital simbólico.

De esta manera, cada posición, basada en la creencia de una manera distinta de apuesta, se opone a las otras y las amenaza cada vez que se manifiesta con un producto artístico determinado. Es así como Bourdieu (1995: 342-343) conceptualiza las “tomas de posición”: “a las diferentes posiciones [...] corresponden tomas de posición homólogas, obras literarias o artísticas evidentemente [...]”

Concretamente, y a partir del tratamiento estético sobre el advenimiento de la modernidad en Colombia, cada agente apostará por una visión diferente de ver ese problema de orden histórico. Cada autor, en nuestro caso García Márquez y Fernando Cruz Kronfly, tratará el fenómeno de la implantación del modelo de modernidad, con obras (productos) que buscan “diferenciarse” de otras que ya han establecido sus tomas de posición al respecto. Y en cada una de sus visiones “diferentes” se buscará o la afirmación del poder adquirido (caso García Márquez, 1986), o la propuesta radicalmente diferente (la desesperanza como respuesta ideológica a la fallida implantación del modelo de modernidad, en Cruz Kronfly, 1998).

Ahora bien, entre una posición y una toma de posición media lo que Bourdieu llama el “espacio de los posibles”, es decir la percepción –según las determinaciones del *habitus* de cada autor– de las posiciones que están en el juego del campo literario, y la posibilidad de asumir una apuesta que sea diferente, una apuesta que trate perspectivas que el productor “potencial” cree que aún no han sido concretadas.

El espacio de los posibles, entonces, es básico para entender las dinámicas y luchas establecidas al interior del campo literario. Este aspecto lo observaremos también en el análisis de las obras ya nombradas.

3. EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA: LA MODERNIDAD PROPIAMENTE LATINOAMERICANA

Las primeras líneas en las obras de Gabriel García Márquez son tan importantes que pueden ser analizadas y utilizadas para reconocer una particularidad estilística. Siempre o casi siempre se menciona en dichas palabras una imagen, un recuerdo, una evocación, o un evento pasado.

Así ocurre en *El Amor en los Tiempos del Cólera*: “Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados” (García Márquez, 1986: 11).

Sin embargo, la diferencia radical con *Cien Años de Soledad* se encuentra en el hecho de que el inicio aquí citado no introduce de inmediato la imagen principal del héroe o del personaje central. Es significativo que esas líneas escritas al estilo de las novelas clásicas, esto es, en tercera persona y con la definición de una situación específica, no introducen el nombre de una persona claramente determinada. Aquí podemos preguntarnos: ¿Quién es la persona que precisamente recuerda, a través de un olor muy especial, un evento “inevitable”? Es decir, ¿Por qué el narrador no enuncia directamente el nombre de Juvenal Urbino, como esa persona que está inmersa en una situación específica? Solo en la tercera línea aparece el nombre, pero el distanciamiento propio de una enunciación en tercera persona aún no define una imagen clara del personaje:

El doctor Juvenal Urbino lo percibió desde que entró en la casa todavía en penumbras, a donde había acudido de urgencia a ocuparse de un caso que para él había dejado de ser urgente desde hacía muchos años.

(García Márquez, 1986: 11)

El evento de una evocación o un recuerdo que se realiza a través de un olor “percibido” por el doctor Juvenal Urbino, parece un hecho que está ligado a la creación de una atmósfera. Es más, en las líneas posteriores se da información sobre otro personaje, pero los detalles específicos sobre la imagen del mismo son abundantes: “el refugiado antillano Jeremiah de Saint-Amour”, “inválido de guerra”, “fotógrafo de niños”, y “adversario compasivo” de ajedrez del doctor Juvenal Urbino. De esta forma, García Márquez decide darle más importancia descriptiva a Jeremiah de Saint-Amour –un personaje que decide ponerse “a salvo de los tormentos de la memoria con un sahumero de cianuro de oro”–, que al doctor Juvenal Urbino.

Desde ese primer párrafo se vislumbra ya la tendencia a ir controlando los datos proporcionados para la lectura y la comprensión de esa primera situación. Así como igualmente, a través del tratamiento en tercera persona, se denota una vinculación ideológica muy clara. La sustentación teórica y lingüística de lo dicho anteriormente se puede leer en las ideas de Benveniste. En especial sobre las funciones de uso de la tercera persona en el “dominio de la palabra”, así:

Esta posición particular de la tercera persona explica algunos de sus empleos particulares en el dominio de la palabra. Puede afectársela a dos expresiones de valor opuesto. [...]. Por una parte, a manera de reverencia: es la forma de cortesía, que eleva al interlocutor por encima de la condición de persona y de la condición de hombre a hombre. Por otra parte, en testimonio de desprecio, para rebajar a quien no merece que se dirija uno personalmente a él.

(Benveniste, 1971: 167)

De la cita anterior se desprende que en el uso de la tercera persona existe un juego ambivalente. Es decir, específicamente en la forma de enunciación del personaje de la novela correspondiente al doctor Juvenal Urbino, se puede entender que la referencia hacia él sea en forma de cortesía o reverencia (si se tiene en cuenta que en su construcción se lo ubica como un heredero del patriarcado tradicional de Cartagena); pero también se realiza en tal enunciación un “testimonio de desprecio” o una destrucción paulatina en la medida en que la novela avanza.

El juego ambivalente que mencionamos es una característica esencial de toda la novela, y la función de la tercera persona otorga precisamente una eficacia en el material verbal. Benveniste (1995:176) lo define como la función de forma no personal, la “3ra” persona extrae esta aptitud de volverse tanto en forma de respeto, que hace de un personaje más que una persona, como una forma de ultraje que puede aniquilarlo en tanto que persona.

Ahora bien, en esta parte de la narración en *El Amor en los Tiempos del Cólera* se ofrece el evento del suicidio de Jeremiah de Saint-Amour; sin embargo, esta muerte sirve de base para la construcción y paulatina destrucción del doctor Juvenal Urbino. Es el juego ambivalente que hemos mencionado. Por una parte, se describe el personaje como un gran patricio tradicional en una ciudad de provincia y de esplendor histórico. Cartagena fue importante mientras se mantuvo el comercio de esclavos en la colonia. Romero (1976: 173)

Y por otra parte, se configura la imagen de un hombre que no puede andar solo en el mundo y que no es capaz de solucionar sus rutinas más ordinarias.

Se observan unas líneas que describen al doctor Juvenal Urbino y que a la vez lo muestran como hombre débil: “La barba de pasteur, color de nácar, y el cabello del mismo color, muy bien aplanchado y con la raya neta en el centro, eran expresiones fieles de su carácter”. (García Márquez, 1986: 13).

Hasta aquí se expresa la imagen tradicional de un ser que tiene una cierta importancia en el mundo en que vive, pero más adelante están las señales del deterioro:

La erosión de la memoria cada vez más inquietante la compensaba hasta donde le era posible con notas escritas de prisa en papelitos sueltos, que terminaban por confundirse en todos sus bolsillos, al igual que los instrumentos, los frascos de medicina, y otras cuantas cosas envueltas en el maletín atiborrado.

(García Márquez, 1986: 13)

El doctor Juvenal Urbino estudió en Francia, y a su regreso a Cartagena se hizo la idea de emprender numerosas labores caritativas, culturales, de instauración de varios avances tecnológicos de moda en ese tiempo y además la continuación del legado paterno.

Es la imagen del patriarcado tradicional de las ciudades de provincia. Tal imagen se configura en la descripción de una persona que está atenta a las últimas novedades tecnológicas, provenientes de las ciudades de países desarrollados, y también a los últimos gritos del arte en los centros europeos en donde la modernidad se llevó a cabo totalmente.

Sin embargo, en la novela se deja claro que este patriarcado no es capaz de abolir sus prejuicios premodernos, así como tampoco sus ínfulas de grandeza colonial. Esta concepción se define muy bien con el hecho de la carta que le deja Jeremiah de Saint-Amour al doctor Juvenal Urbino.

El doctor, al leer los pliegos y al tratar de comprender los datos que ahí se proporcionan, realiza un recorrido por la ciudad buscando una dirección extraña. No obstante, llega a la zona marginal de Cartagena, a los barrios tradicionales de negros. Ahí, se ofrece la imagen de una

zona que es marginal, pero que también es confluencia de las señales primarias de modernización:

Había guirnaldas de papel en las calles, músicas y flores, y muchachos con sombrillas de colores y volantes de muselina que veían pasar la fiesta desde los balcones [...] Había un embotellamiento de automóviles por la salida de misa y no quedaba un lugar disponible en el venerable y ruidoso café de la parroquia.

(García Márquez, 1986: 23)

En esa confluencia entre marginalidad, clases populares, y signos inequívocos de modernización, el doctor Juvenal Urbino es un tipo humano anacrónico:

Mientras las familias más remilgadas se conformaban con que sus cocheros tuvieran la camisa limpia, él seguía exigiéndole al suyo la librea de terciopelo mustio y la chistera de domador de circo, que además de ser anacrónicas se tenían como una falta de misericordia en la canícula del Caribe.

(García Márquez, 1986: 24)

Aquí se construye la primera oposición en el sistema de personajes de la novela. Por un lado está Jeremiah de Saint-Amour: exiliado antillano que asume su valor liberal de individuo con plena conciencia de su ética civil; mientras que por otro lado está el doctor Juvenal Urbino, de reconocidos méritos profesionales, pero hundido en la decadencia de su clase.

Posteriormente en la novela se ofrece ya explícitamente la acción significativa de debilitar la imagen “privilegiada” del patriarcado, para favorecer las clases populares. Así se explica en este primer ejemplo:

Durante el fin de semana bailaban sin clemencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambique caseros, hacían amores libres entre los matorrales de icacos, y a la media noche del domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todos contra todos. Era la misma muchedumbre impetuosa que el resto de la semana se infiltraba en las plazas y callejuelas de los barrios antiguos, con ventorrillos de cuanto fuera posible comprar y vender, y le infundían a la ciudad muerta un frenesí de feria humana olorosa a pescado frito: una nueva vida.

(García Márquez, 1986: 31)

Para el autor mencionado, son estas clases populares y marginales las que precisamente le dan a la ciudad antigua una “nueva vida”. Es decir, son esas clases las que restituyen el comercio, la prosperidad y la principal salida a una modernidad plenamente latinoamericana.

En cambio, las clases privilegiadas viven llenas de prejuicios religiosos y raciales:

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 desguarnecidos.

(García Márquez, 1986: 31)

Aquí es importante señalar que el proceso de carnavalización y folclorización de las acciones en *El Amor en los Tiempos del Cólera*, es bastante evidente. Precisamente tal proceso se efectúa con el fin de debilitar significativamente la imagen del patriarcado. Por ejemplo, en la continua declaración de las intimidades conyugales del doctor Juvenal Urbino; en la

demostración de los tropiezos cotidianos; en las disputas más secretas, por ejemplo: el jabón de baño que Fermina Daza, esposa del doctor, olvidaba reponer; en las acciones más humanas: el problema que significaba para el doctor Urbino orinar sin mojar el borde de la taza; y en las incapacidades más infantiles: Fermina Daza vestía completamente al doctor Urbino. Es más, hasta la muerte de un personaje tan ilustre como el doctor Juvenal Urbino se describe de una manera folclórica: cae en el patio despedazándose la espina dorsal, en un intento por agarrar al loro de la familia.

Dicha muerte se hace pública, se populariza en el mismo momento en que se celebra un evento importante en la ciudad: las bodas de plata de otro matrimonio insigne. Pero el grado de publicación (de plaza pública) de la muerte es tal, que los mismos invitados a las bodas de plata terminan “la parranda” en el sitio del funeral. Hasta el hecho merece la creación artística:

Un artista de renombre que estaba aquí por casualidad de paso para Europa, pintó un lienzo gigantesco de un realismo patético, en el que se veía al doctor Urbino subido en la escalera y en el instante mortal en que extendió la mano para atrapar al loro.

(García Márquez, 1986: 70)

Es en este punto en donde entra en escena la imagen del verdadero personaje principal de la novela: Florentino Ariza, “invisible entre la muchedumbre de notables”, “un anciano servicial y serio”, de figura misteriosa y oscura.

En efecto, Florentino Ariza es un tipo humano que parece no pertenecer al medio social en el cual se encuentra. Aunque en el funeral se desenvuelve con diligencia, no deja de representar la figura de un hombre oscuro y atormentado. También está debilitado, pero oculta su vejez de muchas maneras. Sólo tiene un deseo en mente: conseguir el amor de Fermina Daza. Por lo tanto el acontecimiento que estructura toda la novela se desarrolla a partir de la narración del funeral del doctor Urbino.

Así, Fermina Daza cobra su importancia en *El amor en los tiempos del cólera*. Antes, en la narración que se ha explicado arriba, aparece como una persona que asiste la imagen del esposo: ella ordena todas las cosas del hogar, y se la determina también en función de la prestancia pública de sus apellidos de casada. Pero en la parte que sigue al funeral se efectúa un salto hacia atrás en el tiempo, precisamente para explicar el suceso definitivo en donde Florentino Ariza y Fermina Daza se conocen:

Florentino Ariza, en cambio no había dejado de pensar en ella un solo instante después de que Fermina Daza lo rechazó sin apelación después de unos amores largos y contrariados, y habían transcurrido desde entonces cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días.

(García Márquez, 1986: 79)

Desde esas líneas se narra el episodio de los amores contrariados que mantuvieron en secreto Florentino Ariza y Fermina; ayudados también por la tía de ésta, Escolástica. Es decir, hace “cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días”, Florentino era simplemente un empleado “aprendiz” en la agencia postal de la ciudad cuando recibió un encargo que prácticamente le cambió la vida.

El telegrama que debía entregar iba dirigido al señor Lorenzo Daza. Esta situación se define como la base para la posterior construcción del medio social en el cual se mueve Florentino, y la articulación de su interioridad particular. Dicha comunicación sirvió para que se efectuara todo

el desarrollo crucial en donde Florentino Ariza llega a la gran casa de Lorenzo Daza. Y ahí sufre una especie de “visión” que lo transforma totalmente:

Al pasar frente al cuarto de coser vio por la ventana a una mujer mayor y a una niña, sentadas en dos sillas muy juntas, y ambas siguiendo la lectura en el mismo libro que la mujer mantenía abierto en el regazo. Le pareció una visión rara [...] la lección no se interrumpió, pero la niña levantó la vista para ver quién pasaba por la ventana, y esa mirada casual fue el origen de un cataclismo de amor que medio siglo después aún no había terminado.

(García Márquez, 1986: 78)

Desde ese momento Florentino emprende la labor de cortejar a Fermina de varias maneras: primero, adoptando una imagen oscura (propia de un individuo marginal que no entendió muy bien el movimiento poético del romanticismo y que lo vulgarizó), leyendo los versos más ridículos en el “parque de los evangelios”, frente a la casa de ella. Después, enviando cartas que no tuvieron respuesta. Hasta que por fin, una señal positiva. Desde ahí, entonces, los secretos, las señales de mirada furtivas, los mensajes escondidos en las grietas de las murallas coloniales, constituyen los episodios más importantes de la narración, por la razón de que sustentan la estructuración del medio social que impone unas rutinas muy bien determinadas, tanto en el amor como en las otras cotidianidades de la ciudad tradicional.

En una ciudad con fuerte tradición colonial, las maneras de asumir el amor están ordenadas en razón de las composiciones sociales predominantemente patricias. Y Florentino Ariza no pertenece a esa clase. Éste pertenece a una clase pequeño burguesa, pero con posibilidades concretas de ascensión en la escala económica. Su madre, Tránsito Ariza, tiene un pequeño negocio de mercería y además presta dinero a interés a las familias de patricios venidas a menos. Todos los personajes que conforman el círculo de Florentino Ariza son individuos plenamente instalados en un modelo de ética moderna: Lotario Thugut es un telegrafista alemán que dicta clases de música a domicilio y toca el órgano en ceremonias oficiales; pero también es el administrador de un hotel en donde se practica el amor completamente liberado de prejuicios morales. Y el tío de Florentino, León XII Loayza, es el “presidente de la junta directiva y director general de la compañía fluvial del Caribe”. Es la punta de la clase burguesa sobresaliente que se construye en oposición a los patricios.

Ahora bien, se menciona que este personaje es la base de la clase burguesa, por la razón de que no necesitó valerse de ningún presupuesto en sus apellidos, y además hizo uso total de sus facultades individuales:

Había salido de la nada, como los dos hermanos muertos, y todos llegaron donde quisieron a pesar del estigma de ser hijos naturales, y con el remate de que nunca fueron reconocidos. Eran la flor de lo que entonces se llamaba la aristocracia de mostrador, cuyo santuario era el club del comercio.

(García Márquez, 1986: 224-225)

El medio social, entonces, se construye con dos polos opuestos: por un lado los patricios en decadencia, y por otro, los comerciantes provenientes de clases marginales que dan “vida nueva” a la ciudad.

En este medio se encuentra la familia de Fermina Daza. El padre, Lorenzo Daza, también es comerciante pero sus negocios son de dudosa honestidad. Además no es oriundo de la ciudad de Cartagena. En efecto, Lorenzo Daza es un viudo que llega a la ciudad para buscar su legitimidad

social. Por eso lucha en contra de los amores juveniles de Fermina y Florentino, y facilita el cortejo del recién graduado en medicina: el recién llegado de París, Juvenal Urbino.

El medio social es legitimado por los patricios, como ocurre en cualquier ciudad con una fuerte tradición histórica. Por lo tanto, Lorenzo Daza se inclina hacia el polo del doctor Juvenal Urbino. Ahí puede valerse del prestigio familiar para ocultar la verdadera procedencia de sus riquezas. En cambio Florentino Ariza no posee ningún apellido de validez social, y además es hijo natural. Por eso no puede realizar su deseo de conseguir el amor de Fermina Daza.

Existe entonces una oposición clara en el sistema de personajes: Juvenal Urbino representa el sistema axiológico de un individuo que aunque vivió en París buena parte de su juventud, no es capaz de sobreponerse a sus prejuicios y debilidades premodernas; no puede resistir los encantos de la “mulata” Bárbara Lynch; así como tampoco puede imponer sus supuestos rigores racionalistas sobre el “desorden de los instintos” (García Márquez 1986: 311). Y Florentino Ariza configura la imagen marginal del tipo humano producto de la modernización, pero con el deseo de lograr riquezas que sustenten su pretensión de amor hacia Fermina. Esta oposición se puede observar en la parte en donde ambos personajes se encuentran. En la conversación queda claro que Florentino se identifica con los valores propios de la marginalidad, pero también con la superación individual: “me gusta Gardel” le dice al doctor Urbino cuando hablan sobre música. Este último prefiere, por el contrario, contar sus numerosos proyectos culturales de traer a la ciudad las últimas novedades de los centros artísticos.

En ese encuentro, en esa conversación, se introduce uno de los elementos reveladores de la visión de Gabriel García Márquez: al final de la página rompe con la escritura tradicional de la tercera persona, para incluirse él mismo dentro de la nominación del “nosotros” así:

No era para quejarse, sin embargo, si los mismos europeos estaban dando una vez más el mal ejemplo de una guerra bárbara, cuando nosotros empezábamos a vivir en paz después de nueve guerras civiles en medio siglo, que bien contadas podían ser una sola: siempre la misma.

(García Márquez, 1986: 256-257)

Ahora bien, esta importante ruptura de la escritura clásica tiene que ser explicada satisfactoriamente. Por lo tanto se citará aquí unas líneas básicas de Benveniste (1995: 165): “Nosotros” se dice de una manera cuando es “yo + vosotros”, y de otra para “yo + ellos”.

Aquí se encuentra, en buena parte, la sustentación de nuestra hipótesis. García Márquez construye una visión histórica sobre la modernidad; pero una visión que intenta evaluar ese modelo desde las bases propiamente latinoamericanas. Por eso el autor se incluye en la historia. El “yo + vosotros” es más factible que el “yo + ellos”, por la razón crucial de que en esas líneas se realiza la oposición entre civilización y barbarie. Es decir, para García Márquez son “los mismos europeos”, “ellos”, los que “estaban dando una vez más el mal ejemplo de una guerra bárbara”. Mientras, “nosotros”, “yo + vosotros”, “empezábamos a vivir en paz después de nueve guerras civiles en medio siglo”.

De hecho, la resolución de la novela se inclina hacia la valorización positiva de lo marginal. Florentino Ariza, como ya lo habíamos mencionado, hace parte de esa clase emergente burguesa. Es un individuo que se comporta dentro de las estigmatizaciones de lo marginal. Sin embargo, logra realizar su deseo: quedarse con el amor eterno de Fermina, y sustentar su legitimidad en el trabajo en la compañía fluvial del Caribe. La compañía se convierte en una posibilidad de entrada de la modernización.

Por otra parte, Fermina solo se realiza plenamente en su felicidad cuando se une con Florentino. En los años que estuvo casada con el doctor Urbino simplemente fue una imagen

decorativa: asistía a los eventos culturales, a los juegos florales, a la inauguración de algún avance tecnológico, e imponía una moda muy propia en la ciudad. Después de la muerte del Doctor Urbino, Fermina empezó a sentir el anhelo de liberarse de los prejuicios de la clase a la que pertenecía. Por eso empieza a quemar las ropas traídas de Europa, los muebles que ya pasaron de moda, y todos los recuerdos de su vida pasada.

De esta manera el “locus amoenus” solamente se define al final de la novela: el buque “nueva fidelidad” emprende un viaje eterno por el río Magdalena para realizar los amores de Florentino y Fermina. Los amores libres de prejuicios y obstáculos sociales.

El Amor en los Tiempos del Cólera ofrece una respuesta bastante optimista sobre la vida. Pero es una respuesta de la larga elaboración y superación individuales. Es decir, la modernidad es posible en los países latinoamericanos. La modernidad como un modelo axiológico construido aquí mismo, y no impuesto desde afuera. Florentino Ariza realiza sus nobles aspiraciones, y Fermina no se convierte en otra viuda amargada de la ciudad de los patricios.

Ahora bien, nosotros vamos a proporcionar una explicación del por qué García Márquez ofrece una respuesta de este tipo. Nuestra explicación tendrá su base en la observación de la dinámica del campo literario.

El Amor en los Tiempos del Cólera aparece en 1986. Es decir, cuatro años después del boom del Nóbel de García Márquez. El hecho aún reciente de tal consagración en el campo literario obviamente implica un poder. El poder que otorga el Nóbel específicamente se resume en la imposición de las nuevas reglas de juego. García Márquez es quien legitima a los otros autores como sus pares. Los reconoce como escritores que comparten su misma visión de la creación literaria. Sin embargo, ese poder también puede encontrar su punto de explicación en el recorrido literario que tuvo que padecer García Márquez, antes del rotundo éxito internacional de *Cien Años de Soledad*, tiempo en el cual fue visto como un escritor marginal y de provincia. No se le otorgaba ningún reconocimiento dentro de los cerrados círculos literarios de Bogotá. Su imagen era marginal, hasta que logró la consagración tan anhelada. Por tanto, es claro para nosotros que García Márquez puede exponerse él mismo como un ejemplo de la superación individual. Un tipo humano que logra su importancia a través de sus capacidades intelectuales. De hecho, el incluirse en la historia de la novela con la determinación del “nosotros” demuestra su intención de poner en claro la importancia de su poder en el campo literario.

4. LA CARAVANA DE GARDEL: LA MODERNIDAD DESESPERANZADA

En esta novela de Fernando Cruz Kronfly, se elabora la visión desesperanzada como respuesta ideológica al proceso de la modernidad en Colombia. Tal visión se enfrenta a la de García Márquez de varias maneras. Primero debemos decir que la posición de Cruz Kronfly en el campo literario es subordinada. Este autor prácticamente entra en juego cuando ya el boom se ha consolidado. De esta manera, su “toma de posición” se opone a la de los autores que legitiman la figura del escritor. Y su apuesta frente al tratamiento estético de la problemática de la modernidad no es para nada una elaboración optimista. Cruz Kronfly, en *La Caravana de Gardel*, construye también un personaje marginal como lo es Florentino Ariza, pero Arturo Rendón no tiene arraigo alguno ni esperanza de superación individual. Y el amor no es tampoco una solución en esta novela. El amor se vive y se evalúa desde las prácticas marginales y

efímeras de la prostitución. Es más, el *locus amoenus* se define en los sitios en donde tales prácticas son posibles: los burdeles.

En toda la lectura de la novela de Cruz Kronfly se realiza solamente la enunciación en tercera persona. Es decir, no hay rupturas semejantes a las que observamos en *El Amor de los Tiempos del Cólera*. Esto significa que el mencionado autor quiere marcar su distanciamiento frente a lo que cuenta, así como también su juicio se ve impregnado constantemente de una intención sociológica: recurrentemente utiliza palabras de naturaleza académica que destruyen el proceso de lo que Bourdieu llama “efecto de realidad” (1995: 64).

La Caravana de Gardel –lo reiteramos–, define un tipo de pacto narrativo clásico. Es decir, la especificación del personaje central y la situación particular en la que tal héroe está inmerso: “Antes de partir rumbo a la comarca Umbría, donde la tierra atardece, Arturo Rendón decidió darse una vuelta por el prostíbulo de María Bilbao”. (Cruz Kronfly, 1998: 7).

El tratamiento en tercera persona produce el efecto de ese juego ambivalente que Benveniste destaca en cuanto al uso de la palabra: se le rinde una especie de “respeto” al personaje central, pero también se lo “desprecia”. Arturo Rendón es el héroe de la novela: un ser producto de la irrupción violenta de la modernización en los campos, desplazado, y que además termina asumiendo valores falsos a partir de un hecho históri-co: la muerte y el posterior transporte de los restos de Gardel. Así, el narrador que va administrando el grado de la información que le suministra al lector establece una fecha clara en donde el acontecimiento tiene su inicio.

Desde diciembre de 1935, cuando le fueron confiados para su transporte los restos que quedaron de Carlos Gardel, junto con veinte baúles de la utilería de su comparsa, su vida nunca pudo volver a ser la misma.

(Cruz Kronfly, 1998: 7)

Arturo Rendón no encuentra un lugar placentero en el mundo, salvo los burdeles como ya lo mencionamos. Pero precisamente esos lugares son los que posibilitan sus sentimientos. Sentimientos como soledad, perturbación, pesar. Son esos mismos sentimientos de los que hablan las canciones de Gardel. Y estas maneras de ver el mundo identificaban a los inmigrantes europeos que poblaron los sitios más marginales de Buenos Aires justo al inicio del siglo XX.

Los restos de Gardel en su transporte, fueron saqueados, y Arturo Rendón se impone la labor de recuperarlos “quince años” después de ocurrido ese evento. Ahí se establece la oposición elemental en el sistema de personajes. Heriberto Franco, el individuo que profanó y robó los restos de utilería del cadáver del “Zorzal”, se opone a Arturo Rendón en la medida en que no sufre ningún tipo de remordimiento por lo que hizo, y es más, después de haber saqueado y vendido partes de un muerto famoso, se lo describe como un ser feliz:

Vivía ahora en Umbría. Cambiando de fisonomía, olvidado de su pasado y con un bigote, al parecer se dedicaba a atender una pesebrera de su propiedad y de paso se refugiaba de los reclamos de la humanidad aprovechando la sombra de los nevados.

(Cruz Kronfly, 1998: 8)

Estos dos personajes tienen un mismo origen: el campo, pero Arturo Rendón contiene más rasgos axiológicos de una especie de lucidez sobre lo que ocurre a su alrededor.

Ahora bien, el acontecimiento básico que estructura toda la novela, la recuperación de los restos robados de Gardel, lleva a la narración a establecer una línea de eventos tanto en el

tiempo pasado como en el presente. Y cada episodio de estos se determina en razón de una causa y efecto.

Es decir, después de 1935 la vida de Arturo Rendón no fue la misma, su “ropero” cambió y también su “sensibilidad”. Pasó de ser un “rústico arriero de mulas” (Cruz Kronfly, 1998: 10) desplazado que “por causa de las masacres [...] terminó por refugiarse en una barriada del bajo Medellín” (*Ibid.*), para convertirse en un remedo de Gardel. Abandonado por su esposa, Amapola Cisneros, y hundido en la pena del desarraigo total. Ese es el presente del héroe de *La Caravana de Gardel*. En el siguiente episodio se narra el pasado. Arturo Rendón recuerda el momento en que Luis Gómez Tirado, Heriberto Franco y él se disponen a llevar los restos del “Zorzal” a través de las cordilleras para dejarlos en el puerto de Buenaventura.

Ahí, en esa vuelta al recuerdo, Arturo tiene la sensación de que Heriberto saquea y roba los restos de Gardel, pero no está seguro totalmente. De todas maneras, las descripciones de la naturaleza que rodea a los tres personajes es producto precisamente de la ensoñación de Arturo. Por eso se la compone de manera muy “idílica”.

Dormían al descampado los tres, bajo una tupida madroñera, y las trece mulas resoplaban dentro de las pesebreras de cedro, comiendo caña y maíz en grano embadurnado con miel.

(Cruz Kronfly, 1998: 16)

Sin embargo, en ese recuerdo, y aún en medio de la ensoñación, se presentan las señales que tensionan ese ambiente: los movimientos sigilosos de Heriberto en su acción de saqueo. Posteriormente, en el presente otra vez, se reitera la condición solitaria de Arturo en su desarraigo. Por tal razón, la búsqueda de una tarea por realizar se convierte en un imperativo. Pero este imperativo, que además de la recuperación de los restos de Gardel también lo es el verse físicamente igual que el cantante, es una asimilación falsa. Por cuanto los valores de Arturo son producto de una “fascinación”, un “artificio”.

Se nota así que el distanciamiento efectuado por el narrador en esas líneas busca la elaboración de una “imparcialidad”, de una mirada que construya al héroe sin adherirse a él, pero tampoco “aniquilándolo” (según Benveniste) totalmente.

Y en la construcción de los espacios también se denota la misma manera de narración. Primero se construye un ambiente bastante acogedor, la naturaleza se la describe con elementos de belleza; después se la presenta totalmente destruida, como el producto de esa irrupción violenta del proceso de modernización. Y toda esta elaboración se efectúa a través del acontecimiento principal: en la recuperación de los restos de Gardel, Arturo Rendón no solo se desplaza en ese espacio, sino también en el tiempo.

El hecho de que el narrador deje hablar al personaje central en medio de una ensoñación, tiene una explicación de orden estructural. Si ya antes se mencionó que tal personaje era un “rústico arriero de mulas”, no puede ser verosímil que éste asuma una visión que precisamente es consciente para quienes tienen un alto grado de escolaridad. Por lo tanto, Arturo Rendón solo tiene ensoñaciones de una visión desesperanzada, no es consciente del todo de su situación.

Sin embargo, el narrador, posteriormente, vuelve a mirar al personaje y a analizarlo sociológicamente:

Quizá por esto mismo el tango y él habían quedado convertidos en la misma cosa. Especie de quejumbre interior, tan ambigua como ambivalente ante la fiereza del progreso del mundo suerte de dispositivo antimoderno que él asumía en todo su dolor, de pie, verticalmente y como todo hombre, sin plantearse ningún tipo de retorno a un supuesto pasado mejor pues para tal empeño se

requería del principio de la esperanza, y eso era precisamente lo que en él habían quedado por completo arruinado.

(Cruz Kronfly, 1998: 28)

Es justo ahí en donde se rompe el “efecto de realidad” que señala Bourdieu porque se utilizan palabras que pertenecen al campo académico para narrar una situación concreta, una situación que parte de la historia diaria de nuestros países². Palabras como: “ambivalente”, “antimoderno”, “dispositivo”, son utilizados para explicar la situación de Arturo Rendón y su condición axiológica. Pero también guardan una intención pedagógica dirigida al lector. Así se construye un distanciamiento que busca una “imparcialidad” en el discurso.

Así, Fernando Cruz Kronfly construye un personaje como Arturo Rendón, precisamente para explicar la visión desesperanzada. Tal visión es una respuesta crítica al modelo de modernidad implantado en Colombia, en la medida en que demuestra los desastrosos productos de este advenimiento.

Sin embargo, Fernando Cruz sustenta su “toma de posición” respecto de ese problema con lo que él mismo escribe en la narración como el no “plantearse ningún tipo de retorno a un supuesto pasado mejor”. En este punto se opone a la visión de García Márquez.

No obstante, como lo mencionamos en el inicio de esta parte, la posición de este autor es subordinada, por la razón de que carece del “capital simbólico” de consagración suficiente para hacer de su visión algo más importante.

Fernando Cruz es consciente³ de lo anterior, puesto que busca diferenciar su manera de apuesta en el campo. Y la diferencia precisamente radica en proponer una manera de construir una obra literaria nutriéndose de conceptualizaciones académicas, logrando así un tipo de pacto narrativo que rompe de manera distinta la escritura clásica.

De hecho, Fernando Cruz no asume totalmente la diferencia discursiva rigurosa que impone el canon tradicional en cuanto a la novela y al ensayo. En sus reflexiones sobre el problema de la modernidad también aparecen fragmentos que son similares a los que se encuentran en *La Caravana de Gardel*. A propósito de la desesperanza:

En efecto, no puedo ocultar mi admiración, mi fascinación y mi respeto delante del espectáculo de aquellos hombres, algunos de los cuales he conocido, que asumiendo el dolor de todas sus pérdidas y con la ayuda de la razón crítica y el rigor del pensamiento lógico, se distanciaron un día de las redes del mito y de lo sagrado para construir entre sombras y vientos contrarios un principio ético e intelectual de individualización capaz de llevarlos a pensar por sí mismos, o al menos, a vivir de esa adorable ilusión.

(Cruz Kronfly, 1998: 123)

La Caravana de Gardel precisamente es la develación racional, lógica, de lo que significa la desesperanza. Y su resolución consiste en la destrucción final del héroe: Arturo Rendón muere calcinado al incendiarse “la berlina” en la que regresaba después de la inútil empresa de

² Romero (1976) en el artículo “Las ciudades masificadas”, ubica el crecimiento desbordado de las principales capitales de Latinoamérica. Tal crecimiento es ocasionado por los principios de la modernización mal implantados. Romero ubica por ejemplo el crecimiento de Bogotá “después de 1945”. Y en Río de Janeiro “el crecimiento de la favelas después de 1930”.

³ Bourdieu (1995: 348) define tal “percepción” en la parte llamada “El espacio de los posibles”. Ahí dice: entre una posición y una toma de posición media el espacio de los posibles, es decir, el espacio de las tomas de posición realmente efectuadas tal como se presenta cuando es percibido a través de las categorías de percepción constitutivas de un habitus determinado, es decir, como un espacio orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas “por hacer”, “movimientos” por lanzar, revistas por crear, adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por “superar” etc.

rescate de los restos de Gardel. Los restos del Zorzal han sido vendidos por todas las veredas del Cauca y son irrecuperables. Y Heriberto Franco es asesinado brutalmente: le cortaron en Génova.

Igualmente, Fernando Cruz afirma su posición en el ensayo “La fragmentación del sujeto en la literatura del siglo XX”:

La crisis de los mitos y relatos modernos constituye el piso donde hunde sus pies el sujeto contemporáneo, todo lo cual representa, a su vez, una bancarrota rotunda del fundamento sobre el cual flotó por mucho tiempo el principio de la esperanza.

(Cruz Kronfly, 2000: 97)

5. CONCLUSIONES

- Las visiones sobre la Modernidad se estructuran en oposición, esto es, la visión esperanzada de García Márquez en contra de la desesperanzada de Cruz Kronfly.
- El concepto de Bourdieu “refracción” da cuenta de las principales estructuraciones estéticas construidas en las novelas analizadas.
- Las construcciones y elaboraciones estéticas de una determinación social no son el producto de un acto reflejo, sino la determinación de una “re-traducción” que obedece a un “habitus” y a una lógica del campo.
- El análisis efectuado por Bordieu en “El espacio de los posibles” explica la base de “particularidad” que contiene cada una de las obras ya nombradas.
- Las “tomas de posición” al respecto del problema de la Modernidad y las “posiciones” establecidas en el medio literario colombiano, se encuentran “medidas” por la percepción de las dinámicas del campo, y también por la “posibilidad” de plantear “nuevos” tratamientos estéticos sobre dicho problema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtin, Mijail. 1986. *Problemas Estéticos y Literario*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Benveniste, Emile. 1971. *Problemas de Lingüística General*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las Reglas del Arte*. Barcelona, Anagrama.
- Cruz Kronfly, Fernando. 1998. *La Caravana de Gardel*. Bogotá, Seix Barral.
- Cruz Kronfly, Fernando. 1998. *La Tierra que Atardece*. Bogotá, Editorial Planeta.
- Cruz Kronfly, Fernando. 2000. La fragmentación del sujeto en la literatura del siglo XX, en Néstor A. López (Comp.), *El Arte de la Novela*. Medellín, Antioquia, Editorial Ateneo: 80–97.
- Chiampi, Irleamar. 1983. *El Realismo Maravilloso*. Caracas, Monteávila.
- García Márquez, Gabriel. 1986. *El Amor en los Tiempos del Cólera*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Mendoza Apuleyo, Plinio. 1994. *El olor de la Guayaba*. Barcelona, Mondadori.
- Romero, José Luis. 1976. *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.