

# *Aproximación a la semantividad de lo sobrenatural en la fábula garciamarquiana*

POR

JUAN MORENO BLANCO

Escuela de Estudios Literarios  
UNIVERSIDAD DEL VALLE



La búsqueda de la semantividad del discurso narrativo de Gabriel García Márquez se lleva a cabo en este trabajo siguiendo el dinamismo del símbolo entre su concreción sincrónica (el mitema) y su proceso de transformación diacrónica en la profundidad que reúne por isomorfismo (esquema arquetipal), superficies aparentemente diferentes, distanciadas por la linealidad del signo lingüístico. La tesis fundamental es que el corpus discursivo que hemos aislado, no es representación de una exterioridad histórica o social, sino su eufemización en virtud de los imperativos ontológicos del sujeto imaginante. El paradigma teórico que este trabajo instrumentaliza en la interpretación de la ficción literaria es la propuesta de Gilbert Durand, conocida como 'mitocrítica'.

**Palabras clave:** Gabriel García Márquez, mitocrítica, mitema, imago, semantividad.

## UNA INTRODUCCIÓN NECESARIA

La certidumbre de lo sobrenatural y su importancia en la ficción literaria, no solamente en la obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez sino en gran parte de la literatura universal (piénsese en la literatura fantástica o en la reincidencia de las imágenes oníricas en todo tipo de literatura), ponen como reto a la interpretación el misterio del sentido. Lo irracional o lo que simplemente no está al alcance de las explicaciones y del radio de significación de lo que podemos aceptar como certeza del mundo lleva al lenguaje literario por caminos de la posibilidad hacia los cuales las disciplinas del alma, como se consideraba a la psicología y como podemos considerar a la semántica, no pueden con holgura penetrar.

La psicología sólo puede poner de manifiesto causalidades seguras en el campo de los semipsicológicos instintos y reflejos. Pero allí donde comienza la verdadera vida del alma, es decir, en el campo de los complejos, tiene que contentarse con trazar prolijas pinturas de los acaecimientos e imágenes coloreadas de las maravillosas y sobrehumanas tramas artísticas, renunciando a presentar como necesario ni un solo proceso [...] jamás conseguirá cumplir esta misión, pues el factor creador irracional, que es precisamente en el campo del arte donde se manifiesta con mayor claridad, se burla y se burlará siempre, en último resultado, de todos los esfuerzos del raciocinio. Las simples derivaciones podrán ser explicadas causalmente, pero lo creador, es decir, la antinomia absoluta de lo derivado, jamás llegará a revelarse al conocimiento del hombre. Sólo podremos describirlo en sus manifestaciones externas; podremos presumirlo, vislumbrarlo, pero nunca captarlo (Jung, 1984: 336).

No por hablar de lo "mágico", ni tampoco por agregarle el contrasentido de 'realismo', habrá encontrado el procedimiento de interpretación y explicación de la obra **garciamarquiana** la ecuación que corra el velo sobre el misterio de sentido para dejarnos ver la 'antinomia absoluta' de lo causal. El análisis de lo superficial parece seguir siendo superficial. La crítica bien ha podido dar relieve a lo manifiesto, pero pareciera no poder dar inicio a la exploración de lo latente: el resorte sobrenatural que hace germinar eventos y vitaliza, sin desaparecer nunca totalmente, la trama de cada obra del fabulador de Aracataca.

Y es que la interpretación aplicada a un mundo de la certeza y de la causalidad no puede dar sentido a otro mundo donde "la materia y la vivencia que sirve de contenido a la plasmación no es nada conocido, es una entidad extraña, de naturaleza recóndita, como surgida de los abismos de tiempos prehumanos, o de mundos sobrehumanos de luz o de sombra, una protovivencia ante la que la naturaleza humana casi sucumbe por debilidad y perplejidad" (Jung, 1984: 339). Sólo está como capital intelectual de la interpretación la sospecha; el presentir de algo, un sentido remoto del que apenas nos llega su lingüisticidad.

## MÁS ALLÁ DE LA IMAGO

Con alguna frecuencia, la interpretación de la obra **garciamarquiana** ha querido ver en la imaginación creadora del narrador un movimiento creador de lo subjetivo a partir de lo objetivo y ha pretendido con ello

interpretar el itinerario del sentido. En esta óptica, la imagen literaria (la matanza de huelguistas en Macondo), vendría de la transformación de un hecho de la realidad (la llamada 'matanza de las bananeras'); el narrador enriquecería con su ficción una exterioridad objetiva, o que lo fue, y que ha sido guardada en la memoria de la historia. Es lo que en su explicación de las figuras de la imaginación autores como Carl Gustav Jung denominan la 'imago':

...la imago presenta dos aspectos de una sola realidad psicológica. Es, a la par, objetiva y subjetiva. Objetiva, porque la alimenta el objeto, no siendo empero idéntica a la percepción sensorial de éste; subjetiva, debido a que expresa, al mismo tiempo, la reacción del sujeto ante todos los elementos inconscientes que son totalizados o constelados por esa percepción. A raíz de este doble carácter, la imago, dotada de vitalidad independiente y de relativa autonomía, se mantiene inconsciente mientras coincide, más o menos, con la vida propia del objeto [...]. Esta plusvalía psíquica descansa tan sólo en la proyección de la imagen en el objeto o, en otras palabras, sobre la identidad postulada a priori entre la imago y el objeto (Hostie, 1971: 48).

La imago presupone entonces un anclaje objetivo, una 'identidad' dentro de la densidad de la imagen; no obstante su complejidad, en el mundo de lo empírico hallaríamos razón de las figuras de la ficción. Eso es cierto en una explicación que atienda a la biografía del autor y a su entorno socio-cultural y ratifica una explicación sociológica de la creación literaria según la cual la obra tendría fundamentalmente motivaciones venidas del 'sersocial' y de la 'concienciasocial'. No obstante, y a despecho de la parcial validez de esta interpretación, García Márquez nos da con frecuencia escenarios, circunstancias y representaciones de su imaginación creadora a las que no encontramos ningún anclaje en el mundo empírico; el resorte sobrenatural parece escapar a la interpretación sociológica al tomar radical independencia de lo objetivo. La imago, presa de lo sensible e 'identificable' en el mundo, sufriría el lastre objetivo que le impide acompañar al sentido que se desenvuelve dentro de leyes de lo subjetivo.

La imago supone que la obra y sus figuras son animadas por información pura e identidades localizables, el mundo de la posibilidad habría tomado cuerpo en la obra literaria como proyección de un mundo de lo concreto. Una vez descascarada la lengua literaria de la 'plusvalía psíquica', el aspecto objetivo que se encuentra en las figuras de la imaginación permitiría al proceder de conocimiento de la obra literaria sustentar la explicación e interpretación en una cantidad de información determinable y, de paso, verter la densidad literaria en la función referencial del signo. Sucede un desciframiento que permite integrar un sentido puro de lo sensible y empírico, al mismo tiempo que se adquiere, como residuo de la significación, la cáscara subjetiva que el narrador ha agregado al mundo de la certeza. Entonces la interpretación de personajes o circunstancias de la intriga literaria se presta a una aproximación a la realidad. Una muestra ilustrativa: la dimensión de vivencia bélica del protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*, que espera su pensión de guerra, o del coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*, pasada por el procedimiento de interpretación que busca en la imagen la huella del rasgo objetivo, nos deja como sentido primero o

nuclear la identidad del abuelo militar que impregnó la afectividad y la fantasía de la infancia del escritor. Por este movimiento interpretativo, el significado indeterminado de la imagen se traduce en algo determinado y cercano a la univocidad (... *et tout le reste est littérature*). Empero, la fábula **garciamarquiana** nos aguarda, más allá de esas traducciones, en un remanente de sentido no siempre reductible a estos términos de información pura y de localización de las identidades del mundo. Lo tangible u objetivo no parece asomar en lo sobrenatural, elemento nuclear en la ficción de García Márquez. Tomemos, por ejemplo de la persistencia del misterio de sentido, la fantasmagórica aparición de personajes muertos delante de personajes vivos sucedida en **La viuda de Montiel**:

...se quedó dormida con la cabeza doblada. La mano con el rosario rodó por su costado, y entonces vio a la Mamá Grande en el patio con una sábana blanca y un peine en el regazo, destripando piojes con los pulgares. Le preguntó:

—¿Cuándo me voy a morir?

La Mamá Grande levantó la cabeza.

— Cuando te empiece el cansancio del brazo,

y repetida en **Cien años de soledad** en la perturbadora aparición del muerto Prudencio Aguilar ante José Arcadio Buendía. Tenemos aquí dos acontecimientos de la imaginación creadora que convergen en lo sobrenatural, no reductibles al mundo de lo objetivo o del sentido puro. Y sería vano que persistiéramos en la creencia de que todas las figuras de la imaginación deben tener un anclaje en el mundo objetivo (a menos que tuviéramos la disposición de resignarnos a que la realidad lingüística oponga una resistencia insuperable a nuestra expectativa de sentido).

Más bien habríamos de reconocer que las imágenes del narrador nos llevan a una zona de sentido que se halla cifrada según reglas y condiciones muy particulares y que tras la realidad de la ficción que el lenguaje logra construir tendremos que descubrir aquel lado oculto que el mismo García Márquez tiene la intuición de estar capturando, y que paradójicamente él llama 'realidad':

Sí, creo que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre en los sueños (Apuleyo, 1982: 35).

La semantividad del discurso se nos presenta, pues, como la 'ocultación' de una profundidad más allá del conocimiento de lo sensible, en donde no podemos ser guiados por la experiencia ni por realidades condicionantes que aclaren el sentido. Las circunstancias, los acontecimientos, las figuras de la ficción se someten a nosotros en su materialidad lingüística como algo experimentable que nos invita a una profundidad, a una significatividad relacionada con lo suprasensible. La obra, aparecida en la superficie perceptible para provocarnos, pareciera en evolución desde terrenos no conocidos:

el sentido de la obra estriba en que ella está ahí. Deberíamos, a fin de evitar toda falsa connotación, sustituir la palabra 'obra' por otra, a saber, la palabra 'confor-

mación'. Ésta significa que, por ejemplo, el proceso transitorio, la corriente fugitiva de las palabras se ve detenida de un modo enigmático, se convierte en una conformación del mismo modo que hablamos de una formación montañosa [...] la conformación 'está' y existe así 'ahí', 'erguida' de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su 'calidad' [...]. Estas consideraciones deben habernos dispuesto para clarificar todo el alcance del hecho de que no sea una mera revelación de sentido lo que se lleva a cabo en el arte. Antes bien, habría de decirse que es el abrigo del sentido en lo seguro, de modo que no se escape ni se escurra, sino que quede afianzado y protegido en la estructura de la conformación (Gadamer, 1991: 88).

El creador, artífice de la 'conformación' —el discurso que se presenta a nosotros—, es un mediador, un visionario del sentido; sin que necesariamente su experiencia sea consciente, ha accedido a una visión de lo suprasensible y de allí ha llegado por su hacer y su construcción al lenguaje.

La vivencia primaria es algo que carece de palabra y de imagen, pues es una visión 'en el espejo oscuro'. Lo único que puede expresarse es el poderoso vislumbre. Es como un remolino de viento que se apodera de cuanto encuentra a su paso, lo levanta y cobra así forma visible. Y como la expresión no logra nunca la plenitud de lo visto ni agota jamás su infinitud, el poeta necesita de un material casi inmenso para poder expresar nada más que aproximadamente lo atisbado por él (Jung, 1984: 345).

#### LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA

La cosa conocida, anclaje en lo empírico, se presta para reducir la semántica de la imagen a rasgo de persona o de situación objetivamente real; la imagen es clarificada y se convierte en signo. Las imágenes de lo sobrenatural no son reductibles a este procedimiento; de ser así, lo sobrenatural dejaría de serlo y la revelación de sentido nos daría una simple serie de proposiciones de lo determinado. No. Si algo caracteriza a esas imágenes de lo sobrenatural en el discurso, en la 'conformación', del narrador García Márquez, es que nunca llegan a ser diáfanos y guardan su misteriosa profundidad. Entonces el signo no puede horadar el lado oscuro de lo no sensible, no puede ser mediador de sentido puesto que él tiene una vocación hacia lo referencial-conceptual que forja la univocidad. Por el contrario, el símbolo sí puede ser un eje de seguimiento desde la palabra hacia dentro de la semántica misteriosa y multiforme de la imagen y el ocultamiento, pues:

Mientras que el signo es claro (y unívoco) porque se refiere directamente a lo que significa, el símbolo es opaco (y equívoco), por la sencilla razón de que sus relaciones con el núcleo o centro que manifiesta son muy complejas. En efecto, ese núcleo no se desconoce a causa de una represión. Es incognoscible porque comprende, además de los elementos que en el pasado han sido conscientes, elementos inconscientes que nunca afloraron a la conciencia (Hostie, 1971: 53).

En la consideración de la creación artística era claro para Jung que lo perceptible y comunicable, susceptible de ser vertido en el lenguaje, se daba como superficie de una transformación continua de germi-

nación desde lo primigenio, aquello creador en el artista y que permanece oculto y es apenas perceptible como expresión simbólica:

La obra es con respecto al artista lo que el niño con respecto a la madre. La psicología del sujeto creador es una psicología femenina, lo que demuestra que la obra creadora brota de profundidades inconscientes, de algo que podemos llamar en rigor el reino de lo maternal. Donde predomina lo creador predomina también lo inconsciente como fuerza plasmadora de la vida [...] y la conciencia se ve arrasada por la violencia de una corriente subterránea, como simple espectador impotente de los acontecimientos. [...] Fausto es un símbolo, no una simple referencia semiótica a cosas conocidas desde hace mucho tiempo, sino la expresión de algo primariamente vivo que vibra y actúa en el alma del alemán, a lo que Goethe ha servido de matriz y partero... (Jung, 1984: 350).

Entonces la superficie, el 'significante', no es azar ni resultado de una convención fundadora de la correspondencia arbitraria entre la forma y el contenido, sino más bien propiedad congénita del sentido; lo que nos llega de la imagen, el símbolo, es cualidad constitutiva inseparable de la imagen:

Pero es capital observar que, si en el lenguaje la elección del signo es insignificante porque este último es arbitrario, no ocurre nada parecido en el terreno de la imaginación donde la imagen —por degradada que se la pueda concebir— es portadora en sí misma de un sentido que no ha de ser buscado fuera de la significación imaginaria. Finalmente, es el sentido figurado el único significativo, no siendo el sedicente sentido propio más que un caso particular y mezquino de la vasta corriente semántica que drena las etimologías [...]. Otros psicólogos se han dado cuenta afortunadamente del siguiente hecho capital: que en el símbolo constitutivo de la imagen hay homogeneidad del significante y del significado en el seno de un dinamismo organizador, y que por ello la imagen difiere totalmente de lo arbitrario del signo (Durand, 1981: 25).

Tanto Jung como Durand coinciden en señalar para el funcionamiento del símbolo y de la expresión simbólica más que un nexo lógico, una relación de germinación, de homogeneidad y dinamismo. Así, más acá del aparato lingüístico, el símbolo resulta ser movimiento en la profundidad semántica, suerte de soporte imaginario de la 'conformación' en que el narrador se expresa. Este soporte imaginario, que podemos concebir como una latencia vital, tiene en el símbolo y en la imagen su camino de expresión, sin que éstos lleguen jamás a una plenitud reducible a la univocidad. De ahí que, más allá de la forma sincrónica, el verdadero funcionamiento del símbolo se da en la diacronía, estructura transformadora de la semantividad:

Para que haya símbolo es preciso que exista una dominante vital. Por eso, lo que creemos que caracteriza a una estructura es precisamente que no puede formalizarse totalmente y despegarse del trayecto antropológico concreto que la ha hecho nacer. Una estructura no es una forma vacía, está siempre lastrada más allá de los signos y la sintaxis por un peso semántico inalienable. Por ahí está más cerca del síntoma o del síndrome, que lleva en sí la enfermedad, que de la función (Durand, 1981: 342).

Si la expresión simbólica tiene un sentido, esto sucede, más allá de la expresión, en la 'dominante vital'. Jung veía en "una reserva de

arquetipos elaborados en un inconsciente colectivo" (Durand, 1993: 20), la raíz de la expresión simbólica; para Gilbert Durand el símbolo no es cargado de sentido únicamente por los arquetipos sino también por el espesor o trayecto generador que los precede y en donde se hallaría el puente entre naturaleza y cultura.

El abismo entre la común naturaleza humana y la particularidad de las manifestaciones culturales es salvado por Durand con la noción de 'trayecto antropológico', que viene a establecer una dialéctica entre los reflejos dominantes (biológicos) y los sistemas (culturales), quedando ambos relacionados mediante los esquemas, los arquetipos y los símbolos. El **esquema**, que es una 'generalización dinámica y afectiva de la imagen' lleva a cabo la unión entre los gestos inconscientes y las representaciones, formando el esqueleto dinámico de la imaginación (Gara-galza, 1990: 66).

En procedencia de ese trayecto el sentido se disemina (se actualiza) en sistemas anecdóticos que receptionan el dinamismo del símbolo. Esos sistemas anecdóticos, que en el plano sincrónico son detectables como repeticiones de secuencias, serían, según Durand, una especie de átomo de sentido y coinciden con lo que la antropología estructural ha denominado **mitema**. Tomando el mitema como átomo de sentido Durand ha concebido una metodología que horada la semantividad de las producciones culturales (mitocrítica), en busca de la redundancia patente de 'contenidos mitémicos', con lo que a la postre quiere mostrar en la historia de la humanidad la perennidad del mito (mitoanálisis):

La mitocrítica evidencia, en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinados, los mitos directores y sus transformaciones significativas. Permite mostrar cómo un rasgo de carácter personal del autor contribuye a la transformación de la mitología dominante o, al contrario, acentúa uno u otro mito director dominante. Tiende a extrapolar el texto o el documento estudiado, a abarcar, más allá de la obra, la situación biográfica del autor, pero también a alcanzar las preocupaciones socio o historicoculturales. La mitocrítica reclama, pues, un 'mito-análisis' que sea, a un momento cultural y a un conjunto social determinado, lo que el psicoanálisis es a la psique individual (Durand, 1993: 347).

De hecho, nuestra aproximación a la semantividad de lo sobrenatural en la narración literaria de Gabriel García Márquez a través de la expresión simbólica nos lleva a separarnos de una posible explicación sociológica que busca desentrañar en la imagen objetos de la experiencia y del mundo sensible. Presuponemos que la imagen no es una materia instrumental utilizada por la expresividad del escritor para cubrir el objeto y narrar el mundo empírico, sino que la imagen obedece a la vocación propia de la imaginación que sitúa en el relato una u otra profundidad simbólica, sin que el peso de lo real-empírico (como lo quiere la crítica sociológica) logre marcar de manera sobresaliente la obra artística y las obsesiones del sujeto creador.

Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent 'par les accommodations antérieures du sujet' au milieu objectif (Durand, 1992: 35).

La imagen está entonces dominada por un dinamismo profundo desde donde asoma el símbolo. Es en este espesor donde se halla la trascendencia de la imaginación literaria. Y como lo ha sugerido la crítica, esa trascendencia es del orden del discurso mítico; no obstante, tal discurso mítico o tal mito aún queda por ser explicado en sus expresiones simbólicas principales y en su profundidad de sentido.

Hallar el mito implica a la interpretación el hallazgo de una serie de realidades sincrónicas del discurso literario, mitemas, susceptibles de ser reunidas en estructuras más grandes que revelarían un dinamismo simbólico el cual, a su vez, podría ser comparado con la trascendencia de otros discursos de la cultura en donde 'encarnaría' un mismo dinamismo simbólico — o una operatividad de las mismas unidades generales de sentido. Hasta donde sabemos tal trabajo no ha sido realizado. (Se diría que hay en la crítica una suerte de deísmo, pues se cree en el mito, pero él no ha sido revelado.)

En nuestra aventura interpretativa comenzaremos por retomar una definición de mito que nos permita guardar las proporciones cuando intentemos nuestra aproximación al dinamismo simbólico de lo sobrenatural en García Márquez:

En la prolongación de los esquemas, de los arquetipos y de los simples símbolos puede retenerse el mito. No tomaremos este término en la acepción restringida que le dan los etnólogos, que no hacen de él más que el envés representativo de un acto ritual. Nosotros entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico, como bien ha visto Bréhier, el relato histórico y legendario (Durand, 1981: 56).

El sentido ha de ser visto como una dinámica de transformación en la profundidad de la imagen. La semantividad particular no se basta a sí misma sino que concurre en un alineamiento común a otras semantividades en el fondo del mito. La diversidad de vectores de sentido son transformaciones y expresión de una única trascendencia; en la diversidad de las partes de la obra un mismo sentido perenne se actualiza, la aparente variedad de imágenes nos envía a una misma resonancia, o, como lo dice Gadamer, "en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también precisamente, su finitud frente a la trascendencia" (Gadamer, 1991: 86). El espesor semántico (o 'trayecto antropológico') de la imagen se nos presenta como 'encarnación' en la lingüisticidad, en la 'conformación' desde su existencia como **esquema** en el dinamismo del símbolo, y esos **esquemas** reunidos en un todo comprensivo serían el mito. El **esquema** sería la gran unidad discernible que por la fuerza centripeta del sentido existe en latencia agrupando símbolos e imágenes. El **esquema** puede ser visto como núcleo ontológico o particularización y especificidad del sentido del mito.



MITEMA Y CONVERGENCIA DE LAS IMÁGENES DE LO SOBRENATURAL  
EN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

La mitocrítica, metodología propuesta por Gilbert Durand, implica el estudio de dos dimensiones en el discurso literario: el plano sincrónico, donde se localiza la redundancia de unidades significativas del discurso en que se repiten temas y variaciones de un tema; este plano —dimensión de la sintaxis— es para Durand la **forma** y en ella se considera al mitema como 'átomo' del sentido. El plano diacrónico es la otra dimensión, la de las transformaciones donde tiene lugar el alineamiento de la imagen y el símbolo al esquema arquetipal; este plano es para Durand la **estructura**. "La forma se define como una especie de detención, una cierta fidelidad, un cierto estatismo. La estructura, por el contrario, implica un cierto dinamismo transformador" (Durand, 1981: 56-57). Es decir que la estructura es algo transformable "que juega el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes y susceptible a su vez de agrupación en una estructura más general..." (Durand, 1981: 57). Entonces, del alineamiento de un grupo de imágenes —es decir, átomos de sentido que convergen por isomorfismo—, se puede llegar a un nivel más elevado que el nivel del 'aparato lingüístico', más allá de la frase, en virtud de los motivos redundantes —convergentes— y de la latencia semántica que ellos imponen; ese nivel más elevado sería ya una zona en que la imagen sufre el dinamismo transformador del símbolo. Ahora bien, ¿podemos llegar de un grupo de mitemas —imágenes de lo sobrenatural— a un dinamismo transformador del símbolo y de ahí al arquetipo y a los esquemas arquetipales del mito en la literatura de García Márquez? Ciertamente, no. El soporte imaginario que subyace a los mitemas de lo sobrenatural en la fábula **garcíamarqui**ana no se nos revela en su integridad; en García Márquez lo sobrenatural se expresa, es forma, sin desnudarnos las transformaciones de su latencia, de su estructura. Todo lo más, podemos agrupar las imágenes de lo sobrenatural como mitemas que convergen y construir modelos taxonómicos en los que se hace inventario de la variación en los términos del tema de convergencia, postular un supuesto 'mitema ideal' (que no nos preocuparemos de explicitar), y, desde ahí, aventurarnos a la comparación de esa serie de mitemas con otras series de mitemas constitutivos de un alineamiento simbólico del que intentaremos definir la 'sustancia' arquetípica que les da su común fuerza centrípeta fundadora o 'sostenedora' del esquema. Esto podrá permitirnos explorar el sentido del esquema en que las transformaciones del símbolo pueden reunirse. Es decir, que, en términos de Gilbert Durand, nos adentraremos en la descripción del 'trayecto antropológico' hasta donde la captación del sentido del símbolo nos lo permita.

Debe ser claro que en ningún caso pretendemos dilucidar una semanticidad y reducirla al signo-referencia, pues sabemos que alimentada por el símbolo la imagen expresada en el soporte sintáctico es apenas una adecuación, 'un residuo empírico de primera instancia'.

En opinión de Durand, el único medio para salvar la **significación**, pese a esta fundamental **inadecuación**, que imposibilita el sentido unívoco, es la **redundancia**:

sólo en un proceso ilimitado de repeticiones no tautológicas, sólo por una serie de aproximaciones acumuladas, se alcanza en mayor o menor medida una cierta coherencia entre la imagen y el sentido. Por ello el símbolo no queda 'explicado' de una vez por todas, como sucede con una fórmula matemática. Se parece más a una partitura musical o a una obra de teatro, las cuales no existen sino en las sucesivas interpretaciones (ejecuciones: cfr. Gadamer) (Garagalza, 1990: 52).

Los grupos de imágenes que nos servirán de modelos taxonómicos de cada uno de los mitemas que queremos poner en evidencia serán entonces un inventario no exhaustivo de superficies de la lengua que narra en las que valoraremos lo descriptivo para especificar cada una de las imágenes con relación a las otras del mismo modelo (para especificar las variaciones de un mismo dinamismo simbólico). Entonces ese modelo constituido por imágenes que están repitiendo un tema sería una suerte de matriz del 'mitema ideal'. "El simbolismo (y, en última instancia, también el lenguaje) se presenta así como un 'castillo en el aire', pues se edifica sobre la paradoja de que el sentido sólo puede manifestarse por medio de su **distorsión** y **accidentalización** en la imagen, ocultándose al tiempo que se revela" (Garagalza, 1990: 55). En este proceder imitamos a Durand, quien a partir de mitemas de mitos ya establecidos, y en búsqueda de la reconstrucción del 'mito ideal', propone una tabla de doble entrada: "horizontalmente, están situados en un orden de sucesión numerado las secuencias / mitema del mito considerado (1, 2, 3, 4, 5, ...); verticalmente, estas secuencias están ordenadas en *n* columnas definidas cada una por su contenido semántico homólogo (I, II, III, IV...)" (Durand, 1993: 350). En nuestro caso, ya que no buscamos el 'mito ideal', sino algunos esquemas de éste, las entradas horizontales de la tabla no serán mitemas del mito ya establecido sino las repeticiones de imágenes de lo sobrenatural que hemos encontrado en diversas obras de García Márquez y que hemos agrupado según su convergencia simbólica (el eje vertical sí serán las columnas de contenidos semánticos homólogos).

#### AGRUPACION DE MITEMAS SEGUN SU SIMBOLISMO

Hemos dicho que tomamos la forma, el residuo empírico de la lengua, como la expresión de una profundidad (una estructura), que no depende de la arbitrariedad del signo sino de su relación con un más allá del aparato lingüístico en que la palabra se encuentra en homogeneidad con el símbolo (entre significante y significado hay una pregnancia) y por consecuencia logramos hallar una convergencia de sentido en varias superficies aisladas de los relatos (mitema); de ahí ignoramos un principio caro a la lingüística estructural: la linealidad del signo.

Una lógica nos permite hallar los fragmentos repertoriados: todos tienen en común la transgresión de lo que se considera normal o natural (a eso la crítica le ha llamado 'realismo mágico'). Esa transgresión se da como coincidencia en el tiempo de dos elementos contradictorios y, dentro de la 'normalidad', considerados incompatibles. Lo sobrenatural por nosotros aislado en el discurso literario de García Márquez consiste en hacer coincidir en el tiempo dos cosas de su yo incompatibles en el mundo sensible: el sueño (la actividad onírica) y características propias

de la vigilia, el conocimiento del presente y el conocimiento del futuro y, por último, la muerte y la no-muerte. A los conjuntos de imágenes que concurren en la misma coincidencia de lo incompatible los consideramos un modelo taxonómico. Si hay contenidos semánticos no homólogos en alguno de los mitemas seleccionados, es porque la imagen también vive momentos semánticos inéditos que no pertenecen al dinamismo simbólico que le antecede. En la ejecución, además de actualizar una profundidad, el creador da a luz nuevos relieves a la imaginación.

[A cada imagen le asignamos un número y a cada modelo taxonómico del 'mitema ideal' una letra.]

a) **Coincidencia de la vigilia con el sueño:** en estas imágenes sucede la actividad onírica bajo condiciones propias de la vigilia como son la sociabilidad, la facultad de actuar según la voluntad o el simple hecho de estar despierto.

Contenidos semánticos homólogos de los mitemas:

- I - Sueño compartido.
- II - Sueño dormido.
- III - Sueño despierto.
- IV - Personas que se relacionan también en la vigilia.
- V - Personas que sólo se relacionan en el sueño.
- VI - Facultad de intervenir en el desenvolvimiento del sueño.

MITEMAS	I	II	III	IV	V	VI
1 - En Ojos de perro azul dos personajes se encuentran en sueños.	X	X			X	
2 - La "peste del insomnio" en Cien años de soledad ("...no consiguieron dormir sino que estuvieron todo el día soñando despiertos").	X		X	X		
3 - En Del amor y otros demonios, Cayetano Delaura y Sierva María tienen el mismo sueño y ella decide el desenvolvimiento del sueño	X	X		X		X

b) **Coincidencia del presente con el futuro:** en estas imágenes los personajes poseen en el presente un saber de circunstancias que van a suceder en el futuro. Este saber se logra mediante la actividad onírica.

Contenidos semánticos homólogos de los mitemas:

- I - Información onírica sobre una circunstancia futura explícita.
- II - Información onírica cifrada.

III - Cumplimiento de la predicción en el futuro.

IV - La información onírica guía el comportamiento futuro.

V - La información no es descifrada y conlleva una fatalidad.

MITEMAS	I	II	III	IV	V
4 - José Arcadio Buendía en <b>Cien años de soledad</b> sueña la fundación de Macondo.	X		X	X	
5 - La abuela de <b>La increíble y triste historia...</b> sueña con un pavo real.		X	X	X	
6 - El sueño con pájaros y árboles de Santiago Nasar en <b>Crónica de una muerte anunciada</b> .		X	X		X

c) **Coincidencia del presente en el futuro:** personajes particulares parecen tener el don de la predicción.

Contenido semántico homólogo de los mitemas:

I - Convencimiento de poseer el don de la predicción.

II - Realización de la predicción.

III - Transmisión hereditaria del don de la predicción.

IV - Somatización de acontecimientos del futuro en el cuerpo.

MITEMAS	I	II	III	IV
7 - En <b>El mar del tiempo perdido</b> la esposa del viejo Jacob predice su muerte.	X	X		
8 - Aureliano Buendía y Aureliano Babilonia en <b>Cien años de soledad</b> predicen el futuro.	X	X	X	
9 - En <b>La viuda de Montiel</b> , el señor Carmichael predice la lluvia porque le han dolido los callos.	X	X		X
10 - La flora intestinal del coronel de <b>El coronel no tiene quien le escriba</b> , predice el clima de octubre.		X		X

d) **Coincidencia de la muerte y la no-muerte:** la muerte es la desaparición de la vida y los huesos de muerto pierden su calidad, su identidad, puesto que en ellos ya no hay vida. No así en la fábula **garciamarquina**, donde en dos ocasiones los huesos parecen guardar una identidad, una filiación, una significancia para los descendientes, los deudos, que parecieran ver en ellos una garantía de la no-muerte definitiva, como si los huesos conservaran en algo la identidad de los vivos.

Contenido semántico homólogo de los mitemas:

- I - Los o el descendiente no se separa de los huesos.
- II - Los o el descendiente está en tierra extranjera.
- III - Entierro de los huesos cuando el descendiente encuentra un linaje 'putativo' en tierra extranjera.

MITEMAS	I	II	III
11 - En <i>La increíble y triste historia...</i> la abuela y Eréndira cargan "en la impunidad del desierto" los huesos de los Amadises en un baúl.	X	X	
12 - Rebeca llega a Macondo en <i>Cien años de soledad</i> , con los huesos de sus padres.	X	X	X

e) **Coincidencia de la muerte con la no-muerte:** los huesos de los ancestros que están enterrados, o bien son evocados para intimar respeto, o bien sirven para marcar un lugar donde se vive. Así, los huesos parecen ser garantes de una cualidad vital para la vida del linaje. De nuevo pareciera que los despojos están revestidos de una importancia que contradice su muerte y más bien afirmaría su no-muerte.

Contenido semántico homólogo de los mitemas:

- I - Evocación de los huesos para llamar al respeto o al acatamiento.
- II - Huesos que implican atavismo a una tierra.

MITEMAS	I	II
13 - En <i>El amor en los tiempos del cólera</i> , Fermina Daza expulsa a su hija de su casa y para garantizar la seriedad de su amenaza invoca "los restos de mi madre".	X	
14 - En <i>Cien años de soledad</i> , Úrsula amenaza a su marido con convertirse en el primer muerto debajo de la tierra para que los hombres no se vayan de Macondo.	X	X
15 - En <i>La mala hora</i> , los sobrevivientes dejan el pueblo y desentierren a sus muertos "para estar seguros de no volver jamás".		X

f) **Coincidencia de la muerte con la no-muerte:** personajes piensan, viven, describen o evocan un estado espectral futuro o presente en la muerte donde, sin embargo, no sucede una muerte total porque sigue habiendo signos de vida.

## Contenido semántico homólogo de los mitemas:

- I - Evocación del estado espectral futuro.
- II - Estado espectral presente.
- III - Conciencia-voz del propio ser espectral que describe.
- IV - Personaje vivo que se encuentra a los espectros.
- V - No muertos que están en lugar diferente al habitado en vida.
- VI - Proyectos para la vida después de muerto.

MITEMAS	I	II	III	IV	V	VI
16 - En <b>La tercera resignación</b> el protagonista piensa: "¡Qué bien se acostumbraría a su nueva vida de muerto!".	X		X			
17 - En <b>Eva está dentro de su gato</b> la protagonista ha ingresado "a un mundo extraño, desconocido, en donde habían sido eliminadas todas las dimensiones...".		X	X			
18 - En <b>El mar del tiempo perdido</b> , Tobías y el señor Herbert van al fondo del mar "...y entraron en el mar de los muertos".		X		X	X	
19 - En <b>Cien años de soledad</b> Prudencio Aguilar visita a José Arcadio Buendía.		X		X	X	
20 - En <b>Cien años de soledad</b> Amaranta Buendía se despide de los vivos llevando el correo de la muerte.	X					X

f-1) **Coincidencia del presente con el futuro:** los personajes que predicen su estado futuro de muertos no-muertos hacen gala del don de la predicción.

## Contenido semántico homólogo de los mitemas:

- I - Evocación del estado espectral del futuro.
- II - Proyectos para la vida después de muerto.

MITEMAS	I	II
16 - En <b>La tercera resignación</b> el protagonista piensa: "¡Qué bien se acostumbraría a su nueva vida de muerto!".	X	
20 - En <b>Cien años de soledad</b> Amaranta Buendía se despide de los vivos llevando el correo de la muerte.	X	X

g) **Coincidencia de la muerte con la no-muerte:** aparición espectral de los muertos que no están completamente muertos al lado de los vivos. Igualmente, aparición de la misma forma de alguien que está vivo pero que está en otro lugar.

Contenido semántico homólogo de los mitemas:

- I - Se siente miedo de la súbita presencia del muerto reciente.
- II - Aparición espectral de alguien que está vivo.
- III - Simbiosis entre condición espectral y condición corporal normal.

MITEMAS	I	II	III
21 - En <b>La otra orilla de la muerte</b> el protagonista siente miedo de la aparición de su hermano recién muerto.	X		
22 - En <b>Eva está dentro de su gato</b> la protagonista siente miedo del "niño", "de sentirlo de nuevo a su lado después de haber saltado el muro de la muerte".	X		
23 - En <b>Del amor y otros demonios</b> Cayetano Delaura ve aparecer en su biblioteca el espectro de Sierva María, la cual está prisionera en un convento.		X	
24 - En <b>Del amor y otros demonios</b> Sierva María posee la cualidad de hacer su presencia imperceptible, lo cual espanta a su madre.			X

h) **Coincidencia de la muerte con la no-muerte:** la visión onírica —que puede hacerse visión en el espejo o simplemente en la noche— es lugar privilegiado para encontrarse con los espectros de los muertos que interfieren en la vida de los vivos.

Contenido semántico homólogo de los mitemas:

- I - Temor a encontrarse con los muertos en el sueño.
- II - Encuentro con un muerto en el sueño.
- III - Encuentro con un muerto en la noche.
- IV - Encuentro con un muerto en el espejo.
- V - El espectro anuncia la fatalidad.

MITEMAS	I	II	III	IV	V
25 - En <b>El otoño del patriarca</b> el protagonista "temblaba ante la idea de encontrarse solo entre la gente de los sueños".	X				

26 - En <b>La viuda de Montiel</b> la protagonista se encuentra con la Mamá Grande, que está muerta.	X	X
19 - En <b>Cien años de soledad</b> Prudencio Aguilar, que está muerto, se le aparece en la noche a José Arcadio Buendía.	X	
27 - En <b>La mala hora</b> la madre muerta se aparece a su hija en el espejo.	X	X

Como se puede ver, el mitema es ya un alejamiento del discurso. Al ser sacada de la linealidad sintáctica y valorada en su especificidad simbólica, cada una de las secuencias, como átomo de sentido, se ve enriquecida en convergencia con otra repetición del tema. Vemos en este enriquecimiento el alineamiento dinámico del símbolo que sin fijarse existe como movimiento de la semanticidad en la transformación y accidentalidad de las diferentes superficies de la expresión, al mismo tiempo que yergue ante nuestra observación constantes semánticas configuradoras de unidades más globales.

Nótese en la distribución de la Figura 1, que las secuencias 16, 20 y 19 tienen operatividad semántica en más de un modelo taxonómico. Igualmente, los modelos f y h, por relacionarse con la predicción del futuro, pueden asociarse con más de una unidad general de sentido o nivel del esquema (I, II y III). Este fenómeno enfatiza el hecho de su equivoicidad.

Figura 1

## ESQUEMA

I Sueño/Vigilia		II Presente/Futuro				III Muerte/No-Muerte					MODELO DEL MITEMA IDEAL
a	b	c	f-l	h	d	e	f	g	h		
1	4	7	16	26	11	13	16	21	25	MITEMAS	
2	5	8	20	27	12	14	17	22	26		
3	6	9				15	18	23	19		
		10					19	24	27		
							20				

Figura 1: Niveles de los esquemas, los modelos del mitema ideal y de los mitemas de lo sobrenatural.



Comprenderemos esas unidades generales de sentido como una isotopía de orden general en donde se impone un tipo (I, II y III) que unifica a los mitemas en su semanticidad. Esa relación sólo es posible gracias a la pregnancia entre la imagen y un tipo [...a varias isotopías figurativas no les corresponde sino una sola isotopía temática" (Greimas, 1982: 231)]. Este nivel que precede (que genera) al mitema cronológica y ontológicamente será el nivel de residencia del arquetipo. El arquetipo es dinámico y en los mitemas 'resuena' su semanticidad. Al mismo tiempo, en virtud de la constelación de varios mitemas relacionados con el mismo tipo, diremos que se forman estructuras más grandes a las que Durand denomina **esquemas**.

#### SEMANTICIDAD DEL ESQUEMA

Hallándonos, como nos hallamos, en un terreno más allá de lo lingüístico (de lo discursivo), es bueno señalar que estaríamos llevando a cabo una 'semántica especial', pues en busca de la estructura profunda de la imaginación, del alma de lo sobrenatural, encontramos una suerte de centros nerviosos que hacen que en el sentido expresado los objetos y los fenómenos del mundo sufran una transformación; la imaginación revaloriza el mundo de los objetos (y crea la ficción), como si la superficie lingüística nos delatase una red de intereses humanos que quisieran gobernar las características de la exterioridad (lo empírico). Algo así como la relación que en biología se ha logrado establecer entre el sujeto y el medio, ya que el sujeto funda el significado y lo encarna en los objetos (las características del objeto exterior no son sino el 'contrapunto' de las señales perceptivas del sujeto imaginante), los cuales, a pesar de ser lo que son, sólo son reconocidos por la imaginación del sujeto en cuando a sus caracteres activos en las dimensiones constructoras del sujeto:

...tout ce qu'un sujet perçoit devient son monde de la perception, et tout ce qu'il fait, son monde de l'action. Monde d'action et de perception forment ensemble une totalité close, le milieu, le monde vécu (Uexküll, 1965: 14).

...le sujet et l'objet sont ajustés l'un à l'autre et forment un ensemble ordonné. Si l'on se représente, de plus, qu'un sujet est relié au même objet ou à des objets différents par plusieurs cercles fonctionnels, on comprend la première proposition fondamentale de la théorie des milieux: tous les sujets animaux, les plus simples comme les plus complexes, sont ajustés à leur milieu avec la même perfection (Uexküll, 1995: 24).

Estaríamos entonces desarrollando en nuestra 'semántica especial' de la fábula **garcimarquiana** un despejamiento de los 'círculos funcionales' del 'mundo vivenciado' por el sujeto imaginante (subjetividad e intersubjetividad de los personajes), captados a partir de un inventario de secuencias mitémicas de lo sobrenatural. Nuestros tres esquemas serían los centros generadores de esa realidad parcial de la ficción. En los esquemas tendríamos un sistema globalizante que consiste en hacer posible la copresencia de los contrarios (sueño/vigilia, presente/futuro, muerte/no-muerte), para la organización de un orden o sentido del mundo — una fábula —; esa coincidencia-oposición (coin-

cidencia sintáctica, oposición semántica), que como figura de la retórica es llamada oxímoron, sería nuestra ventana principal a la constante vital (mundo de lo suprasensible), donde se funda el sentido bajo el gobierno de los más íntimos y arcaicos resortes de la imaginación.

Si en sus palabras en una sala de Estocolmo García Márquez afirmaba que la poesía es "...la única prueba concreta de la existencia del hombre", debemos ver en su afirmación una gran fe en los poderes de la imaginación, que tiene el don de hacer del mundo referenciado por el discurso literario un medio humano o un mundo mejorado por el hombre y para el hombre, quien se levanta contra su destino mortal sirviéndose de su facultad transformadora para hacer ingresar lo fantástico al lado de lo natural y vencer su humanidad. El eufemismo o la eufemización, que puede revalorar los objetos del mundo y los poderes humanos sobre el mundo, abre la posibilidad de conciliar los contrarios y construir la **fábula garciamarquiana** sobre la base de la retórica del oxímoron:

El sentido supremo de la función fantástica, alzada contra el destino mortal, es, por tanto, el eufemismo. Es decir que hay en el hombre un poder de mejoramiento del mundo. Pero ese mejoramiento no es tampoco vana especulación 'objetiva', puesto que la realidad que emerge a su nivel es la creación, la transformación del mundo de la muerte y de las cosas en el de la asimilación a la verdad y a la vida. Todos aquellos que se han asomado de un modo antropológico, es decir, a la vez con humildad científica y amplitud de horizonte poético, al terreno de lo imaginario, están de acuerdo en reconocer a la imaginación, en todas sus manifestaciones, religiosas y míticas, literarias y estéticas, el poder realmente metafísico de enfrentar sus obras a la 'podredumbre' de la Muerte y del Destino. Malraux define en un libro el arte plástico como un 'Anti-Destino', y en otro, muestra cómo lo imaginario emigra poco a poco desde las profundidades de lo sagrado a la irradiación de lo divino y luego se metamorfosea cada vez más hasta la venalización profana del arte por el arte e instala por último el gran museo imaginario del arte en honor del hombre. Sobre todo es la etnología la que coincide en ver en el trayecto que va desde el mito sagrado al arte profano, pasando por la máscara ritual y mágica, el mismo movimiento del espíritu en oposición a la disolución profanadora del devenir y de la muerte (Durand, 1981: 385).

Por este acontecer, el sueño, el desconocimiento del futuro y la muerte son revalorizados, son eufemizados, para entrar en el mundo-medio de la **fábula garciamarquiana**. La imaginación "tiende a **equilibrar** los polos opuestos, a establecer un **acuerdo** entre las tendencias contrapuestas. La imaginación juega, por tanto, el papel de **mediador**, papel que se basa en la dualidad misma del símbolo; en su naturaleza dialéctica" (Garagalza, 1993: 68).

**Los esquemas I y II:** las figuraciones de la imaginación buscan jugar una parte activa en el mundo como antidesestino reconstruyendo la realidad para darle propiedades que de suyo no tiene. El conocimiento del futuro y el contenido de lo onírico —doble de nuestra conciencia— escapan en sus propiedades a nuestra voluntad, a nuestra condición humana. No nos pertenecen y ésa es la fatalidad del destino: no conocemos el contenido del futuro y tampoco dominamos la vida de los sueños. El destino es tal y nos agobia porque siéndonos incognoscible nos es drástico en sus resultados. La ambición humana quiere descifrar estas dos realidades, esos dos espacios ocultos del destino; la imaginación quiere la coexistencia con el futuro y lo onírico para poder traer y vencer al des-

tino en la única dimensión verdaderamente dominada por el sujeto: el presente consciente, donde hacemos ejercicio de la voluntad. Y solamente a condición de vencer la temporalidad que nos aleja del futuro y del sueño se logra la reunión de los espacios donde el sujeto es el 'dueño' existencial. La imaginación lleva a cabo la eliminación de las fronteras temporales para poner a la conciencia del sujeto en posesión de esos espacios que la normalidad del mundo nos prohíbe. Es lo que Bachelard llamaba la **topofilia**: imagen del espacio amado o buscado. La **topofilia** es un antidesestino, el logro de los espacios amados — lo onírico y el futuro —; vence al destino porque da al sujeto el saber sobre el destino. Los espacios ganados por la imaginación del sujeto protegen al sujeto y le sirven para 'diseñar' el mundo a su antojo:

A leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imagées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination (Bachelard, 1957: 17).

Toda la virilidad que José Arcadio Buendía pone en la fundación de Macondo no es sino una máscara social de la certeza que el conocimiento del futuro por medio del sueño ha puesto en su gesto; Sierva María de Todos los Ángeles podrá en obra puntual acabar su sinsentido encarcelado y darse a voluntad la muerte que la libera de su condena de desamor y soledad porque domina los aconteceres del sueño. La imaginación se ha adueñado de esos espacios y los ha parcializado hacia la voluntad del sujeto que así logra vencer al destino. El héroe del saber, que tiene en la humanidad como figura emblemática al alquimista y al chamán — y en la fábula **garcimarquiana** al Melquíades que todo lo sabe —, logra por la **topofilia** la luminosidad que vence la adversidad. Ésta podría proponerse, a nuestro entender, como la fundamentación ontológica que les da sentido a dos de los esquemas que hemos aislado dentro de la ficción del escritor colombiano y que concierne a la facultad de los personajes de dominar un conocimiento que les permitirá enfrentarse al destino.

**El esquema III:** la muerte considerada como una no-muerte — como otra vida —, y aceptada como la continuidad del sujeto, aparece revalorizada positivamente; por ese acto de la imaginación se está negando lo negativo. "La imaginación ya no huye del tiempo sino que lo organiza y lo mide (calendarios), lo puebla con mitos y leyendas, consolándose de su fagacidad con la periodicidad de los ciclos" (Garagalza, 1990: 79).

El reaparecimiento de Prudencio Aguilar al lado de su acérrimo enemigo José Arcadio Buendía en Macondo después de que "llegó Melquíades y lo señaló con un puntico negro en los abigarrados mapas de la muerte", o la convicción del Amaranta Buendía "de que se podía reparar una vida de mezquindad con un último favor al mundo, y pensó que ninguno era mejor que llevarles cartas a los muertos", son imágenes del renacimiento en la muerte que por una inversión eufemizante se convierte en una no-muerte donde la parcialidad de la imaginación construye una perennidad de la vida.

La imaginación que no todo lo puede — no puede acabar la muerte —, sí puede domesticar las vicisitudes buscando establecer conexiones,

simultaneidades, uniones y enlaces entre figuras y objetos lógicamente separados; "...la muerte pierde las connotaciones aterradoras con que estaba impregnada [...] siendo vista ahora como un "retorno al hogar", como el fin de la separación de las entrañas de la Madre Tierra" (Gara-galza, 1990: 80). He aquí el otro núcleo generador de sentido del otro grupo de imágenes de lo sobrenatural que habíamos aislado en García Márquez y que hace ver a la muerte como etapa de un ciclo vital.

Estas tres constelaciones simbólicas organizadas alrededor de tres esquemas pueden ser vistas como un esbozo de la imaginación **garcía-marquiiana** y pueden servir de red interpretadora del acontecer sobrenatural representado en esta narrativa. Es posible que por esta vía podamos en el futuro describir con más destreza eso que con frecuencia ha sido llamado 'realismo mágico' y que Gilbert Durand, en el decir de Novalis, llama 'fantástica trascendental'.

#### CONCLUSIONES PROVISIONALES

Si bien nuestra aventura hacia la profundidad del sentido de lo sobrenatural en este autor no puede en el estado actual de nuestra investigación proponer 'El trayecto antropológico' que le subyace, sí creemos haber comenzado una positivización del sentido arcaico que nuclea y genera una lingüisticidad de la ficción. Por otro lado, nos parece que tres problemas se perfilan como consecuencia de esta investigación y de las nuevas lagunas de la interpretación que ella nos ha hecho evidentes: el primero tiene que ver con las relaciones entre estructura y forma (lo diacrónico y lo sincrónico) o, en otros términos, las relaciones entre poética y retórica; el segundo atañe a la 'eficacia' de esta semanticidad específica al interior de la semanticidad textual e intertextual del discurso literario de Gabriel García Márquez. El tercer aspecto tiene que ver con el hecho de que si, tal como lo suponemos, existe en la fábula **garcíamarquiiana** un mito, éste no es creación del genio individual sino resultado de una construcción colectiva; entonces ¿cuál es ese mito con el que la literatura de García Márquez mantiene vasos comunicantes?, y ¿cuál es la sociedad que lo ha fundado y vivido?

#### REFERENCIAS

- APULEYO MENDOZA, P. (1982). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra.
- BACHELARD, G. (1957). *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France.
- DURAND, G. (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Taurus Ediciones.
- (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- GADAMER, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

- GARAGALZA, L. (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos.
- HOSTIE, R. (1971). *Del mito a la religión en la psicología analítica de C. G. Jung*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- JUNG, C. G. (1946). 'Psicología y poesía'. En *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- UEXKÜLL, J. V. (1995). *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Editions Denoël. [Traducción francesa de *Streizüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, Hamburg, 1956].