

Una vista panorámica de las respuestas literarias a la huelga de las bananeras de 1928

David H. Bost

Universidad de Furman

Traducción de Yolanda Forero-Villegas

Los latinoamericanos se han ocupado por largo tiempo en su literatura, de los hechos principales y de las épocas que han conformado su historia y su cultura: México tiene la novela de la Revolución Mexicana; Argentina tiene una literatura naciente sobre los "desaparecidos"; Colombia tiene un género que explora la violencia en todo su horror y complejidad(1). Uno de los mayores intereses de los autores latinoamericanos del siglo XX ha sido su preocupación por ciertas realidades sociopolíticas que marcan cambios fundamentales en la evolución histórica de los diversos países(2). Pese al interés de los autores por la experimentación con formas y técnicas literarias, prácticamente to-

dos los novelistas latinoamericanos más conocidos hoy en día han construido —en uno u otro momento— historias ficticias sobre sucesos pasados(3). Una poderosa conciencia histórico-política envuelve la mayor parte de la narrativa latinoamericana reciente, especialmente la novela, una forma literaria "obsesionada con... la historia y el mito"(4).

La huelga de los trabajadores de las bananeras en la costa colombiana durante el año 1928 es buen ejemplo de un acontecimiento particular que ha engendrado continuas respuestas periodísticas, históricas y literarias. Cuatro novelas que enfrentan, de manera diferente, la huelga y sus violentas consecuencias son: *La*

1. Para un análisis más detallado de *La Violencia* y sus manifestaciones literarias, véase Germán Carrillo, "La narrativa colombiana (1960-1970)", en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 2 (1971), pp. 149-151, y Armando Romero, "De los mil días a la Violencia: la novela colombiana de entreguerras", *Revista Iberoamericana*, No. 53, 1987, pp. 861-885.
2. Un buen número de excelentes ensayos sobre la novela histórica contemporánea puede encontrarse en Daniel Balderston, ed. *The Historical Novel in Latin America: A Symposium* Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1987. Véase también Raymon Souza, *La historia en la novela hispanoamericana moderna*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988.
3. Considérense, por ejemplo, las siguientes novelas: *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *Terra nostra* (1976) de Carlos Fuentes, *La guerra del fin del mundo* (1980) de Mario Vargas Llosa y *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas.
4. Roberto González Echevarría, "Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive", *MLN* 99, March 1984, p. 358. Todas las traducciones de las citas en inglés han sido efectuadas por la traductora.

casa grande de Álvaro Cepeda Samudio (1962), *Zig zag en las bananeras* de Efraín Tovar Mozo (1964), *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967) y *Los muertos tienen sed*; *El drama de las bananeras* de Javier Auqué Lara (1969). Además de depender de un referente histórico común, estas novelas representan un amplio espectro de tendencias y estilos literarios. *Zig zag en las bananeras* es una novela rosa popular situada en la costa de Colombia de los años veinte y treinta; *Cien años de soledad* es, entre otras cosas, una novela que mitifica la génesis y la evolución de América Latina; *Los muertos tienen sed* es una estridente declamación política que ataca el papel desempeñado por el ejército colombiano y la *United Fruit Company* en la masacre de los huelguistas. Aunque cada novelista guarda cierta fidelidad a las fuentes históricas conocidas, todos presentan una versión sumamente individualista, idiosincrática en ocasiones, de uno de los hechos más trágicos de este siglo de agitación política y frecuente violencia.

En mayor o menor grado, los cuatro novelistas guardan una secuencia de los acontecimientos que conducen a la matanza en Ciénaga el 6 de diciembre. Los trabajadores de las bananeras en todo el departamento del Magdalena, bajo la dirección de los líderes sindicales Alberto Castrillón y Raúl Mahecha, entre otros, habían estado en contra de la *United Fruit* durante casi todo el mes de noviembre. Esto fue un logro impresionante para los trabajadores, puesto que ellos se enfrentaban a una compañía cuyo poder y riqueza en Colombia era comparable al de una nación independiente. La *United Fruit*

era la propietaria y tenía el control sobre muchos de los recursos de producción y distribución en la zona: ferrocarriles, telégrafos, sistemas de riego, almacenes. Se ha dicho repetidas veces que la *United Fruit* ejercía un monopolio sobre la mayor parte del comercio en esta región del país. Si los trabajadores querían mejorar sus condiciones, no vieron otra solución viable que negociar con la compañía norteamericana, el único patrón en muchas de las localidades costeñas.

Sin embargo, negociar con la *United Fruit* resultó más difícil que lo que los organizadores habían previsto. Cuando se presentó un pliego de peticiones la compañía rehusó pactar con representantes de hombres que no habían sido contratados directamente por la *United Fruit*. Puesto que la mayoría de los trabajadores habían sido subcontratados, la citada empresa no se sentía obligada a cumplir con las peticiones de los trabajadores, quienes en el sentido legal estricto, no eran sus empleados. La maniobra legal de parte y parte está satirizada por García Márquez, quien escribe: "se proclamó en bandos solemnes la inexistencia de los trabajadores"(5). El reconocimiento como empleados de la compañía fue sin duda la petición más seria, que también incluía prestaciones sociales, descanso dominical, mejoras en la vivienda, servicio médico, medidas estas que habían sido establecidas por la legislación colombiana desde el año 1915(6). No obstante, la *United Fruit* sólo admitió que tenía muy pocos empleados en la zona, y por tanto no tenía ninguna obligación de considerar estas demandas, ya que su motivo legal no era válido. Los subcontratantes no

5. Miguel Urrutia, *The Development of the Colombian Labor Movement*, New Haven, Yale University Press, 1969, p. 99. Urrutia considera la huelga de las bananeras dentro del contexto del desarrollo total del movimiento obrero en Colombia. Para ver otros análisis de los hechos que antecedieron y siguieron a la huelga, consúltense Charles Kepner, *The Banana Empire: A case Study of Economical Imperialism*, New York, Vanguard Press, 1935, y Paul Oquist, *Violence, Conflict, and Politics in Colombia*, New York, Academic Press, 1980, Thomas McCann proporciona una mirada hacia el interior de las operaciones de la *United Fruit* en América Central durante los años cincuenta y los sesenta en *An American Company: The Tragedy of United Fruit*, ed. Henry Scamell, New York, Crown, 1976. McCann trabajó para la *United Fruit* por veinte años como uno de los expertos en formular una imagen pública aceptable. Stephen Schlesinger y Stephen Kinzer han escrito acerca del papel de la *United Fruit* en la política de Guatemala de los años cuarenta y cincuenta en *Bitter Fruit: The Untold Story of the American Coup in Guatemala*, Garden City, Doubleday, 1962. Para muchos escritores latinoamericanos del siglo XX, el nombre *United Fruit* llegó a ser sinónimo del imperialismo político y económico norteamericano. Probablemente el tratamiento literario más famoso de este asunto es el poema "La United Fruit Co." del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda.
6. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 256.

estaban obligados a cumplir con criterios legislativos tan costosos como se esperaba de las grandes multinacionales. La intransigencia de ambas partes condujo inevitablemente a la huelga y su violento clímax en Ciénaga, cuando los soldados al mando del general Carlos Cortés Vargas dispararon a una turba de manifestantes y mataron un número indeterminado de personas. El número exacto de los muertos el 6 de diciembre y los días siguientes es aparentemente uno de los grandes misterios de la historia moderna colombiana.

Historiadores, periodistas y novelistas han especulado y dicho que el número pudo haber llegado a una cifra tan alta como los tres mil, cifra que los funcionarios del gobierno de aquella época hubieran considerado absurda(7). Empero, es tal ambigüedad la que ha dado a los novelistas libertad para especular en la dinámica sociopolítica de la huelga, un acontecimiento que ha encendido una llama de interés en las generaciones siguientes de escritores colombianos.

A pesar de que cada una de las cuatro novelas en consideración presenta incidentes específicos relacionados con la huelga, la visión literaria de cada autor se concentra en la historia de una manera particularmente individual. *La casa grande* de Cepeda Samudio es la obra menos referencial de las cuatro: sus personajes se identifican en términos genéricos como "padre", "hermana" y "hombre". La novela se centra en las relaciones familiares y el modo en que la huelga trastorna la vida en "la casa grande", el hogar de uno de los gamonales más poderosos. En esta casa el padre prepara una conspiración junto con su hija mayor. Los dos son símbolo de los valores conservadores atrincherados que resisten al movimiento obrero y trabajan con la compañía y las autoridades locales a fin de acabar con la huelga. Pero dentro de la propia "casa grande" estos personajes encuentran oposición política y social. Dos hermanos menores se unen contra el padre y la hija, y rompen las barreras conservadoras que han dejado fuera la reforma y la innovación en esta familia. El hermano se une a los huelguistas, violando así de manera escandalosa los códigos sociales de la

familia. Su hermana tiene un encuentro sexual con uno de los soldados que fue traído a luchar contra los bananeros. Aunque el padre y los suyos derrotaron a los huelguistas, esta victoria se vive muy brevemente. El padre es asesinado por un grupo de personas a causa de su intervención en contra de la huelga; ésta es una representación metafórica de la caída real del gobierno conservador en 1930, desacreditado por su manera de lidiar con el incidente de la *United Fruit*.

La huelga y sus consecuencias son las fuerzas centrales en *La casa grande*. En contraste, la huelga se presenta de manera más incidental en *Zig zag en las bananeras*, una novela de menor mérito artístico o crítico que las otras consideradas en este estudio, *Zig zag en las bananeras* es la historia de varios colombianos de clase alta. El personaje más importante es el general Ilrey Gómez Botero, un oficial del ejército comisionado en Ciénaga durante la ocupación militar, Gómez Botero muestra alguna simpatía por la difícil situación de los trabajadores y se debate entre su conciencia social y su deber militar. Siempre soldado fiel, Gómez Botero cumple obedientemente las órdenes a pesar de tener reservas con respecto al tratamiento inhumano de muchos de los prisioneros del ejército, y de su respeto básico por la causa de los huelguistas.

La huelga tiene una presencia relativamente breve en *Cien años de soledad*, pero es un episodio de algún significado estructural ya que marca el comienzo de los días finales de Macondo. Después de la huelga, la compañía huye de Macondo y, por tanto, se destruyen la prosperidad y la vitalidad económicas de las que ha gozado por algún tiempo la población. García Márquez coloca a José Arcadio Segundo en medio del proceso como uno de los organizadores sindicales. Como tal, está enterado de las maquinaciones políticas que trajeron las fuerzas de oposición a Macondo. Es testigo de la masacre en la estación del ferrocarril y se presenta como el único sobreviviente de esta acción atroz. Conforme con la ironía y la hipérbole presentes a lo largo de *Cien años de soledad*, García Márquez se fija en el cálculo elevado de

7. M. Urrutia, *Op. cit.*, p. 102.

muerter -tres mil- y pinta el transporte de los cadáveres a su tumba, el mar, en doscientos vagones. José Arcadio Segundo se obsesiona tanto con este suceso que repite durante el resto de su vida: "Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar(8). La huelga también le permite a García Márquez parodiar la fascinación de los campesinos con la cultura norteamericana. Los empleados de la *United Fruit* construyen en Macondo una réplica de *Anytown U.S.A.* con piscinas y campos de tenis. Puede observarse el hecho de que los intereses económicos y políticos de la *United Fruit* y los de la mayor parte de la población de Macondo son incompatibles. La huelga, la masacre y el funeral masivo representan una inevitable y trágica secuencia de acontecimientos que son el resultado de una profunda diferenciación de valores culturales.

Los muertos tienen sed de Javier Auqué Lara pertenece a la tradición latinoamericana del realismo social. Le faltan los toques artísticos de *La casa grande* o de *Cien años de soledad* pero es una presentación apasionada de la explotación económica, la corrupción política y la injusticia social. La trama, que no parte del hecho histórico, se centra en Santos Cabarcas, un trabajador de las bananeras que ha sido participante activo de la huelga. *Los muertos tienen sed* contiene muchas referencias históricas precisas y documentación que justifican los muchos apartes narrativos que critican a la *United Fruit*, al gobierno de los Estados Unidos, a las unidades militares del interior de Colombia y en general a toda persona percibida como enemiga de los trabajadores y de su incipiente movimiento sindical. Auqué Lara coloca a la mayoría de los personajes en su ambiente cuasificticio, como en el caso de Alberto Castrillón y del General Cortés Vargas. En este modo de *ficcionalización* de la historia, no hay duda de hacia dónde se inclinan las simpatías de Auqué Lara. Es, sobre todo, un portavoz de un grupo de per-

sonas presentadas como las víctimas de extranjeros avaros y de funcionarios corruptos del gobierno y del ejército colombianos. *Los muertos tienen sed* es una violenta denuncia de las fuerzas históricas que hicieron erupción en Ciénaga, y es además una representación extrema de una literatura con un claro propósito político.

La politización de la expresión literaria ha sido una de las características más sobresalientes de la literatura latinoamericana desde sus comienzos(9). Cada uno de estos cuatro novelistas se conforma a las realidades histórico-políticas que determinaron el curso de los acontecimientos durante los meses de noviembre y diciembre de 1928. *Los muertos tienen sed* es la novela más comprometida políticamente, de las cuatro: está narrada en el lenguaje de la oratoria política radical. En un párrafo que critica a los Estados Unidos y a la *United Fruit* por sus tendencias imperialistas, el narrador da cuenta de otros países en los cuales las actividades revolucionarias han devuelto al pueblo la soberanía:

Pero el caso maravilloso era el [plan] realizado por Rusia, en donde el 85% de la tierra había pertenecido a los príncipes ociosos y cretinos, y le había sido devuelta al pueblo. Claro que fue necesaria una revolución, en la que corrió sangre del pueblo, pues que cuando a éste le negaban sus derechos, no tenía más solución que la revuelta armada, el fuego y la dinamita(10).

Es un gesto retórico simple pero de gran fuerza el hecho de invocar casos históricos. En otros momentos, el narrador de *Los muertos tienen sed* documenta la incursión real del capitalismo norteamericano en Centro y Suramérica, sucesos que en última instancia llevaron a las condiciones económicas y políticas que contribuyeron a la huelga de 1928. Con esta aparente motivación política, la voz narrativa de *Los muertos tienen sed* cae en la caricatura cuando presenta a los personajes que aparecen en la

8. "Total de muertos: trece (13); total de heridos: diez y nueve (19)", General Carlos Cortés Vargas, *Los sucesos de las bananeras*, Bogotá, Imprenta de La Luz, 1929, p. 67.

9. García Márquez, *Op. cit.*, p. 300.

10. Una gran parte de la historiografía del período colonial tiene una calidad fuertemente política: Bernal Díaz del Castillo escribió para reclamar el prestigio y la oportunidad económica perdidos. Bartolomé de las Casas de manera vociferante defendió a los indios de la expansión imperialista española. Hernán Cortés escribió al rey para informarle de su liderazgo heroico en la lucha contra la nación azteca.

novela. El caso más obvio de parodia histórica es el de Mister Hatchet, director de la *United Fruit* en Colombia, un hombre aparentemente basado en Thomas Bradshaw. El nombre de Hatchet es naturalmente una metáfora de las actividades de la *United Fruit* en la región: cortar fruta. Este nombre sugiere también un lado oscuro e indecoroso de la presencia de la *United Fruit*. Hatchet es enviado a Colombia como un *hatchet man* (hombre cuchilla), para ser poco menos que una pequeña bestia encargada de ejecutar los programas de la compañía, los que han convertido el ambiente en hostil. Mister Hatchet está pintado como un individuo inepto que no entiende en absoluto la cultura latinoamericana. Habla un español que suena risible y no comprende más a sus propios aliados que a sus enemigos. Subestima por completo la ferocidad de las fuerzas militares colombianas y está absolutamente confundido con la resistencia de los trabajadores.

Un ejemplo de la elemental ignorancia de Hatchet acerca de Latinoamérica es cuando él y los jefes militares hablan de la mala prensa que han recibido después de la masacre. Se señala a un médico y a un periodista como las dos personas que han sido más efectivas en su crítica contra la compañía y el ejército. La solución de Hatchet es sencillamente la de silenciar a esos críticos mediante el soborno: "¡Compañía tiene una política muy distinto! ¡Compañía envía un 'check' cuando periodista habla, y 'bisilent' ... ¡Sher-ap, enseguido!... ¡El no vol'viendo nunca a atacar a la Compañía!"(11). Cortés Vargas y sus hombres, no obstante, resuelven de manera más eficiente este problema: el médico y el periodista son encarcelados: "la ergástula está llena de suciedad, de ratas y desaliento"(12). Los problemas que son únicos a Latinoamérica, requieren soluciones latinoamericanas, parece.

Los muertos tienen sed se caracteriza como una novela controlada por una obsesión con el detalle histórico. Para el lector que tiene previo conocimiento de los sucesos de Ciénaga, hay pocas sorpresas. La dedicación de Auqué Lara a la ac-

ción política a través de la expresión creativa puede compararse con el trabajo de artistas como José Orozco y Diego Rivera, muralistas que experimentaron con la fusión de arte y política. Si *Los muertos tienen sed* guarda una analogía con los murales socialmente conscientes de la Revolución Mexicana, *La casa grande* evoca comparaciones con las tendencias sugestivas del arte abstracto. Esto no es decir que *La casa grande* no tenga contenido histórico o político. Está, después de todo, localizada en un contexto histórico y geográfico concreto. Mientras Auqué Lara se mete en el remolino político, Cepeda Samudio mantiene una distancia más irónica. Sus personajes no son representaciones históricas sino arquetipos culturales. Donde Auqué Lara habla con un catálogo real de documentos, testimonios, telegramas y cartas, Cepeda Samudio habla con la voz silente de la ambigüedad.

La casa grande es un ejemplo extraordinario de literatura latinoamericana moderna en la cual el autor consigue un equilibrio exitoso entre la integridad artística y la conciencia política. Es por medio del lenguaje y de la estructura narrativa como *La casa grande* reta de manera más efectiva las fuerzas dominantes que sofocaron el movimiento obrero. *La casa grande* es una de las muchas novelas latinoamericanas contemporáneas que están construidas sobre una base narrativa compleja. Cepeda usa una variedad de voces novelísticas en su texto, una técnica que lanza al lector de un punto de vista a otro. El autor permite a cada uno de los personajes principales contar su propia historia, anulando así la cómoda centralidad omnisciente desde la cual se observa el curso de los acontecimientos. Esta falta de una voz narrativa singular es en sí un acto metafórico de resistencia. Gerald Graff ha apuntado que de esta manera el escritor moderno está rechazando la tradición recibida, y está exhibiendo una abierta hostilidad hacia "las bases psicológicas del orden imperante"(13). Al rechazar el uso de lenguaje convencional y de formas tradicionales de expresión literaria, el autor está rompiendo con lo que estaba atrincherado, los poderes conservadores. No es accidente que el único documento his-

11. Javier Auqué Lara, *Los muertos tienen sed: el drama de las bananeras*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 111.

12. *Ibid.*, p. 24.

13. *Ibid.*, p. 253.

tórico que aparece en *La casa grande* sea el decreto de Cortés Vargas declarando criminales a los huelguistas. Podemos ver vivamente la diferencia entre el discurso de poder del general y la lengua de la gente común y corriente, una lengua que a la postre emerge como una voz colectiva de resistencia. El lenguaje altamente poético de la experiencia individual contrasta de manera aguda con la voz impersonal de la burocracia. Cortés Vargas evita la primera persona y habla de sí mismo como de "El Jefe Civil y Militar de la provincia de Santa Marta", un título que raya en la pomposidad y en la arrogancia cuando se compara con la nomenclatura de humildad usada para designar a los otros personajes: "hijo", "mujer", etc. (14). En su reciente estudio sobre *La casa grande*, Robert Sims escribe:

El autor ha desencadenado una multitud de voces que hasta ahora han sido silenciadas arbitrariamente por la historia. No es que él trate de silenciar a su vez a la historia, pero su novela crea la multiplicidad de voces humanas que acaban por desprivilegiar y subvertir el discurso monológico del texto histórico(15).

Graff escribe que "el arte desempeña un papel clave en la visión de la revolución cultural, pero no como propaganda o como realismo socialista. Porque aunque el arte pueda ser radical en contenido, sus modos formales de percepción son convencionales y reaccionarios(16). Parece claro que aunque *Los muertos tienen sed* y *La casa grande* tratan el mismo asunto, pertenecen a dos categorías de ficción totalmente diferentes. *Los muertos tienen sed*, así como *Zig zag en las bananeras*, pertenecen a la escuela literaria del realismo social. Ambas claman por el cambio, pero con un lenguaje completamente convencional. En contraste, *La casa grande*

ilustra una visión mucho más contemporánea de la relación complementaria entre forma y contenido. Los múltiples narradores de *La casa grande* son sumamente expresivos en sus conflictos y angustias. Uno de los soldados, por ejemplo, recuerda la masacre con mucho dolor: "Tuve miedo, tuve miedo cuando oí tantos disparos. ¿Por qué los mataron? No tenían armas. Tú tenías razón: no tenían armas. ¿Y ahora qué vamos a hacer?"(17). Su sentido personal del horror respecto de su participación en la tragedia es un contrapunto dramático al deshumanizado monolito construido por la compañía, el ejército y el Estado. Las autoridades de Ciénaga actuaron sin tener en cuenta la vida de la gente local; en el proceso de destrucción de la unidad de los huelguistas, también turbaron la vida de gente inocente que no estaba involucrada directamente en el conflicto. Sin embargo, las confrontaciones políticas suelen ser igualitarias en su radio de inclusión: toda la gente —hombres, mujeres, niños, bebés sin nacer todavía— están afectados por cuanto las fuerzas de oposición están juntas. Una mujer encinta no puede entender por qué su marido, un empleado de los ferrocarriles, se siente obligado a apoyar a los huelguistas: "Tú no tienes que meterte, tú eres del tren, tú no eres de las fincas, por qué tienen que meterte en eso"(18).

A pesar de su evidente postura contra las fuerzas conservadoras que simbolizan una resistencia al cambio, ni *Los muertos tienen sed* ni *La casa grande* son un simple manifiesto liberal. Cepeda Samudio presenta una visión oscura y algo pesimista de la Colombia post-Ciénaga. "El padre" atestigua con éxito en un tribunal contra muchos trabajadores. Pese a que es asesinado algún tiempo después por la gente del pueblo, su autoridad ha pasado a la hija,

14. Es sorprendente que *La casa grande* haya recibido relativamente poca atención crítica. Sin embargo, lo que se tiene es iluminador. En Lucila Mena, "La casa grande: el fracaso de un orden social", *Hispanamérica* 1, 1972, pp. 3-17, se ve cómo la estructura familiar va paralela al proceso político. El siguiente estudio de Robert Sims examina el texto a la luz de las teorías contemporáneas de recepción e interpretación: "La casa grande de Alvaro Cepeda Samudio: novela, historia y multiplicidad de voces", en Raymond Williams ed., *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989, pp. 73-85.

15. Gerald Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, p. 66.

16. Cepeda Samudio, Alvaro, *La casa grande*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, p. 97.

17. Sims, p. 84.

18. Graff, p. 66.

quien asume el control sobre "la casa grande". Es ella quien intenta educar a los hijos de su hermana de acuerdo con los valores conservadores del abuelo. Y aunque ellos también parecen rechazar estos valores, reconocen que el odio que ha impregnado a su familia por generaciones los ha agobiado y corroído hasta el punto de la derrota: "De todas maneras estamos derrotados. -Si: de todas maneras"(19). La rebelión de los trabajadores no ha conducido a una revolución; cambios culturales de alguna significación ocurren muy lentamente.

Auqué Lara también evita una presentación unidimensional de la realidad política y social de la costa colombiana a través de su personaje principal, Santos Cabarcas. A pesar de su nombre, Santos no es ningún santo: bebe excesivamente, es un mujeriego desvergonzado y es propenso a efectuar actos de violencia sin sentido. En un episodio Santos rapta a una atractiva gitana y la deja prisionera hasta que ella escapa; sus intenciones con ella no son ni mucho menos nobles. Santos se parece mucho a Demetrio Macías, el personaje central de *Los de abajo* de Mariano Azuela, en que ambos reaccionan a circunstancias políticas que no comprenden del todo. Mediante una serie de hechos coincidentes, Santos se vuelve un vocero vacilante para los trabajadores, un papel que no disfruta particularmente. Se pinta generalmente como un trabajador común y corriente, defectuoso pero no corrupto, que responde a las contingencias de la confrontación política. Cuando todo está dicho y hecho, él y Juana, su compañera permanente, continúan su vida como antes. La tragedia implícita aquí es la misma que en *La casa grande*: el sacrificio de vidas y el increíble sufrimiento no han traído un cambio en la estructura económica y social.

En un sentido más limitado, Tovar Mozo también trabaja contra esta veta con su personaje Ilrey Gómez Botero en *Zig zag en las bananeras*. Es un soldado obediente pero también es alguien que piensa y reflexiona sobre las consecuencias de sus actos. Su dilema está caracterizado de acuerdo con esta dualidad: "El capitán Gómez

Botero, en el fondo, no compartía el criterio de pacificación que se les había asignado a las fuerzas militares... Pero, en su condición de oficial, estaba sometido, no a su propio criterio, sino al de sus superiores jerárquicos, y órdenes militares, eran mandatos de ineludible cumplimiento"(20). Los soldados con conciencia son problemáticos para aquellos que siguen simple y ciegamente órdenes. En una situación semejante, los dos soldados que aparecen en *La casa grande* discuten las implicaciones morales del hecho de haber disparado a los trabajadores:

- No tenía que matarlo. No tenía que matar a un hombre que no conocía.
- Dieron la orden, todos dispararon, tú también tenías que disparar: no te preocupes tanto(21),...

Mientras que el primer soldado es, como Gómez Botero, un individuo lleno de dudas y de reservas acerca de su participación en el incidente bananero, el segundo soldado sigue instrucciones sin hacerse ninguna pregunta sobre la justicia, la legalidad o la moralidad. Estas consideraciones humanas habían sido suspendidas momentáneamente durante la ley marcial de Cortés Vargas.

Es característico de *Zig zag en las bananeras* el no desarrollar tensiones psicológicas de manera muy completa, pero, después de todo, estamos ante una novela rosa, no una novela de la más alta categoría. Gómez Botero no puede escapar limpiamente del episodio histórico. Muchos años después, está lleno de recuerdos de este hecho. Él, como muchos otros, es incapaz de entender por qué tuvo que ocurrir la "pacificación". Gómez Botero no puede evocar imágenes buenas de su vida pasada en ese campo. No puede escapar de su pasado implicado.

Hablar de los referentes políticos e históricos en *Cien años de soledad* es mucho más problemático que en las otras tres novelas. Los críticos han comentado el hecho de que ciertos elementos de la trama parecen simbolizar el esquema general de la historia de América Latina, tales como el período de descubrimiento y exploración, la era republicana y el surgimiento

19. Cepeda Samudio, *Op. cit.*, p. 34.

20. *Ibid.*, p. 115.

21. *Ibid.*, p. 156.

de las guerras civiles y la inestabilidad política(22). Lo que es más sorprendente en esta novela es que García Márquez es quien ha tratado tales esquemas históricos de una manera indeterminada. Una de las claves de la popularidad de la novela, especialmente entre los latinoamericanos, es la presentación completa de la cultura hispánica. García Márquez evita hábilmente lo muy específico que colocaría a la novela en un tiempo o en un espacio. Una de las pocas excepciones a esa tendencia es el episodio de la huelga y la masacre. No hay duda de que a través de esta secuencia la narrativa se hace una voz de la historia colombiana, una voz con un sentido claro de propiedad y visión moral.

Mientras muchos de los otros incidentes de la novela son arquetípicos en su generalidad, la huelga y sus consecuencias sin duda convierten a Macondo en la Ciénaga de 1928. Hay muchas alusiones a hechos y figuras históricas concretas, como lo han demostrado Gene Bell-Villada y Lucila Mena. Un ejemplo de ello es cuando Cortés Vargas va a Macondo con muchos soldados bajo sus órdenes y gobierna el pueblo siguiendo la ley marcial. De igual manera, el Jack Brown de García Márquez es el equivalente literario del Thomas Bradshaw de la *United Fruit*. Aunque no llega a la caricatura de Mister Hatchet, Brown tiene sus momentos de ligereza cómica. La táctica de Brown durante la huelga es sencillamente evitar el trato con los trabajadores y su situación. Pese a que se cuenta haberlo visto en diversos sitios —tales como el prostíbulo— la compañía niega que estos testimonios tengan validez. A la larga lo hacen aparecer muerto, hecho que es certificado por la autoridad apropiada: "frente a una nueva tentativa de los trabajadores, los abogados exhibieron en lugares públicos el certificado de defunción del señor Brown, autenticado por cónsules y cancilleres"(23)... Se decía que el señor Brown había muerto a manos de 'gangsters' en Chicago. García Márquez está poniendo a jugar un estereotipo contra otro: la predilección latinoamericana por la legalidad pública

—la verificación de la realidad mediante documentos— y la representación del Chicago de los años veinte como una tierra de 'gangsters'.

Donde *Cien años de soledad* difiere más significativamente de los otros textos es en su uso de fuentes históricas para la pintura ficticia de estos acontecimientos. Esto no sugiere que los otros autores eviten la documentación en sus novelas; el texto de Auqué Lara es una verdadera antología de archivos importantes de época. La tendencia de García Márquez, sin embargo, es incorporar tales documentos en su narrativa en una fusión sin costura de discurso ficticio e histórico.

Una de las características más distintivas de la novela histórica moderna en Latinoamérica es la manera en que el escritor trae tal documentación al texto, muchas veces sin referencia a su estatus extraliterario. Se permite la entrada del lenguaje histórico de las fuentes primarias como parte integral de la exposición ficticia en la novela. En *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier (1979), por ejemplo, el personaje de Colón habla empleando palabras y frases tomadas directamente de su diario. En un caso semejante, *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo utiliza numerosos informes de la historiografía del Nuevo Mundo en su reconstrucción del segundo viaje de Colón. Estos autores permiten que el lenguaje de la historia surja en sus novelas de tal manera que no se hace nunca la distinción entre historia y ficción. En este sentido, los escritores contemporáneos de novelas históricas reflejan algunas tendencias de las teorías del lenguaje estructuralistas y posestructuralistas. Hayden White, por ejemplo, ha dicho que muchos de los mismos trucos retóricos de la ficción están presentes también en la escritura histórica(24). Historia y ficción pueden compartir la misma esencia poética o lingüística y así hablar con el mismo lenguaje.

Michel Foucault escribe que el documento histórico "no es más que un material inerte para la historia a través del cual trata de recons-

22. Efraín Tovar Mozo, *Zig zag en las bananeras*, Bogotá, Offset de Colombia, 1964, p. 222.

23. Cepeda Samudio, *Op. cit.*, p. 36.

24. González Echevarría, p. 369.

tituir lo que el hombre ha hecho o dicho, acontecimientos de los cuales sólo queda una huella"(25). El documento contiene formas de lenguaje de una época determinada, formas que constituyen modos discursivos y alternativas en boga durante un período particular. El asunto de lo que es "real" y lo que es ficción está debilitado seriamente por una aprehensión lingüística de la historia dentro de un mundo narrativo. Como ha dicho Benítez Rojo, "En cuanto al texto yo no veo mucha diferencia en comparar un relato histórico con un relato ficticio sobre un hecho que sí ocurrió"(26).

García Márquez ha explotado una buena cantidad de las fuentes más significativas de la época en su elaboración ficticia del hecho histórico. El comentario breve e irónico respecto de la no existencia de los trabajadores es una parodia de la postura legal de la *United Fruit* durante el período de enfrentamiento. García Márquez escribe: "los ilusionistas del derecho demostraron que las reclamaciones carecían de toda validez, simplemente porque la compañía bananera no tenía, ni había tenido nunca ni tendría jamás trabajadores a su servicio, sino que los reclutaba ocasionalmente y con carácter temporal"(27). En una visión retrospectiva, las declaraciones de prensa de la *United Fruit* que siguieron a la masacre muestran que García Márquez y los otros novelistas no han partido muy lejos de la documentación histórica auténtica. En un artículo del *New York Times* del 7 de diciembre de 1928, la *United Fruit* dio la siguiente declaración: "No creemos que el desorden que existe es una huelga de nuestros empleados"(28). Dos días más tarde el *Times* reportó que la compañía continuaba con la misma posición: "Nuestros representantes dicen que no se ha recibido ninguna queja de nuestros empleados. Las diferencias han sido causadas por personas que no representan un grupo establecido de trabajadores ya sean de nuestra

nómina o de los cultivadores locales de fruta"(29). Es una ironía terriblemente autodestructiva el hecho de que la *United Fruit* tenía totalmente la razón: sus empleados no eran los responsables de la pelea. García Márquez deja que este mensaje pase, sin alterar la fuente original. La verdad puede servir las exigencias de la expresión ficticia de muy buena manera.

La huelga y la masacre provocaron un buen número de reacciones exaltadas. Alberto Castrión, un líder de los trabajadores que fue encarcelado por haber participado en la huelga, escribió desde su celda un libro que describía los grandes abusos del ejército colombiano y de la *United Fruit*. Un ejemplo de falla de la compañía hacia los trabajadores tenía que ver con el servicio médico que les proporcionaba. Castrión escribe: "allí no se administra a los enfermos las medicinas exigidas por su enfermedad, sino que todo medicamento se limitaba a un purgante de sal de Epsom y algunas dosis de quinina"(30). García Márquez sigue estos informes añadiendo algunos de sus propios toques cómicos:

Los médicos de la compañía no examinaban a los enfermos, sino que los hacían pararse en fila india frente a los dispensarios, y una enfermera les ponía en la lengua una píldora del color del piedralipe, así tuvieran paludismo, blenorragia o estreñimiento. Era una terapéutica tan generalizada, que los niños se ponían a la fila varias veces, y en vez de tragarse las píldoras se las llevaban a sus casas para señalar con ellas los números cantados en el juego de la lotería(31).

El hecho que tuvo mayor documentación y testimonio fueron las sesiones del Congreso dirigidas por Jorge Eliécer Gaitán sobre la masacre. Durante el mes de septiembre de 1929, Gaitán leyó ante el poder legislativo colombiano varios informes que atestiguaban la

25. García Márquez, p. 256.

26. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

27. Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, trans. A.M. Sheridan Smith, New York, Pantheon, 1972, p. 7.

28. Antonio Benítez Rojo, entrevista con el autor, Vanderbilt University, 9 de noviembre de 1987.

29. García Márquez, *Op. cit.*, p. 256.

30. *New York Times*, 7 de diciembre, 1928.

31. *New York Times*, 9 de diciembre de 1928.

conducta inmoral de los militares y su complicidad con la *United Fruit*. En nuestro cinismo post-*Watergate*, puede resultarnos difícil apreciar el significado de este hecho: Gaitán era un liberal, un miembro de la oposición minoritaria, que se enfrentó directamente con el ejército, el gobierno conservador, una multinacional poderosa y ricos cultivadores. Su sesión fue escuchada por la prensa colombiana, y reportada en los principales periódicos del día. Tuvo, en otras palabras, una audiencia nacional. El texto de Auqué Lara sigue específicamente el testimonio del Congreso y recupera numerosos documentos que continúan fieles a la historia. García Márquez, completamente enterado de estos recursos, y también fiel a la historia, hace algunos cambios que se acomodan a su diseño novelístico. Uno de los testimonios más extraordinarios que se llevaron a la sesión fue el de Benjamín Restrepo, propietario del Hotel Europa, quien en una carta a Gaitán describió la masacre real. Se centró en un individuo, tal vez porque parecía simbolizar la naturaleza trágica del suceso: "frente al punto en donde yo estaba y en un lugar perfectamente iluminado quedó un herido que gritó por tres o cuatro veces con acento desgarrador: ¡AY MI MADRE!(32). Evidentemente, García Márquez leyó la carta de Restrepo, pues su lenguaje aparece sólo ligeramente modificado en *Cien años de soledad*: "De pronto, a un lado de la estación, un grito de muerte desgarró el encantamiento: 'Aaay, mi madre'(33)..

Durante el año que siguió a la sublevación de Ciénaga, una verdadera guerra de palabras surgió entre muchos de los principales participantes de ambos lados del conflicto. Crearon un canon pequeño pero significativo de narrativas testimoniales que cubren el espectro político de Colombia durante los años

veinte. Castrillón, Gaitán y aun Cortés Vargas entraron en un combate verbal con contribuciones significativas que intentaban persuadir a la opinión pública, y tal vez proteger su imagen histórica ante los ataques debilitadores de los años siguientes. La contribución de Cortés Vargas al debate nacional es *Los sucesos de las bananeras* (1929), una obra que articula cuidadosamente lo que él ve como una justificación legal, política y económica de las acciones del ejército. El libro de Cortés es muy persuasivo en su presentación, y sigue la misma estrategia retórica de Castrillón y Gaitán: telegramas, testimonios personales, y sus propias observaciones y experiencias. El libro de Cortés Vargas, sin embargo, va un paso más allá que sus competidores porque incluye fotografías de la destrucción llevada a cabo por los desenfrenados trabajadores.

La importancia de tales textos para los historiadores de la literatura es, como hemos visto, la manera en que funcionan dentro del mundo novelístico. Cortés Vargas describe con considerable detalle los momentos de ansiedad antes de la descarga en la estación de Ciénaga, una acción que tiene que justificar repetidamente a lo largo de *Los sucesos de las bananeras*:

"tienen cinco minutos para retirarse", nuevos gritos e insultos a los oficiales; pasados los cinco minutos se dio un toque corto; "un minuto más y se romperá el fuego", gritó el capitán; al minuto otro nuevo toque; nadie se movió de su puesto, un nuevo toque, hacían mofa de las prevenciones; en el transcurso de ese último minuto gritamos nosotros mismos: "¡Señores, retírense, se va a hacer fuego!" "Le regalamos el minuto que falta", gritó una voz de entre el tumulto(34).

32. Alberto Castrillón, *120 días bajo el terror militar*, Bogotá, Editorial Tupac Amaru, 1974, p. 25.

33. García Márquez, *Op. cit.*, p. 255.

34. Esta carta, junto con las que proceden de la sesión, se publicaron en *1928: la masacre en las bananeras; documentos, testimonios*, Bogotá, Ediciones Libres, 1972, p. 120. Cuando se considera que representantes de las dos partes—Castrillón, Cortés Vargas y Gaitán—asaltaron la prensa con sus propias versiones de la historia, es posible notar una comparación con la *relación*, una forma narrativa que data de la época colonial y que es esencialmente una petición a la autoridad para un juicio legal. En este caso, el público lector ha desplazado al rey o al virrey como una entidad de quien se busca un juicio favorable. Para ver la importancia de la relación (y otras formas de discurso) para *Cien años de Soledad*, consúltese el artículo de González Echeverría.

¿Quién podría haber sido suficientemente ciego o loco para retar a lo que en últimas era la autoridad de la muerte? García Márquez pone ingeniosamente a José Arcadio Segundo en ese papel. Otra vez, el autor subvierte la historia oficial al usar las palabras de la oposición en su presentación del suceso. En los pasajes siguientes es evidente cómo García Márquez se apropia del lenguaje de Cortés Vargas para subrayar el sentido trágico de estos momentos:

Señores y señoras —dijo el capitán con una voz baja, lenta, un poco cansada—, tienen cinco minutos para retirarse.

La rechifla y los gritos redoblados ahogaron el toque de clarín que anunció el principio del plazo. Nadie se movió. —Han pasado cinco minutos— dijo el capitán en el mismo tono. —Un minuto más y se hará fuego... José Arcadio Segundo se empujó por encima de las cabezas que tenía enfrente, y por primera vez en su vida levantó la voz. —¡Cabrones!— gritó Les regalamos el minuto que falta(35).

Lucila Mena ha mostrado que esta secuencia con lenguaje histórico intacto también aparece de la misma manera en *Zig zag en las bananeras* de Tovar Mozo. No obstante, la diferencia en el uso de las fuentes primarias por parte de cada autor es notable. Tovar Mozo, a diferencia de García Márquez, llama la atención al texto histórico mediante referencia directa a su carácter documental: "Tienen cinco minutos para retirarse" consta en un relato"(36). Tovar Mozo y Auqué Lara ven tales documentos históricos como recursos suplementarios en su tratamiento crítico del incidente de la *United Fruit*. La utilización de tales referencias en García Márquez es más compleja, lo que no es sorprendente en una novela que trata de manera tan creativa la naturaleza misma del lenguaje y de la escritura, como lo muestran las revelaciones de Aureliano en el cuarto de Melquiades. La estructura ficticia primaria de *Cien años de soledad*, en este sentido, trata la forma y la función de la historia. Es una novela, después de todo, que remeda la historiografía al hacer la

cronología de los Buendía. García Márquez cuestiona mucho de lo que asumimos con respecto a la veracidad del discurso histórico y ficticio. La historia, como la ficción, se presenta como otra versión de una realidad que ha sido refractada de maneras diferentes mediante las mutaciones de la narrativa.

La intersección entre historiografía y ficción ilustra la posible relación común entre estas dos formas de discurso que se han visto tradicionalmente como dos modos separados de expresión. En novelas con una clara inclinación política, la presencia de estos textos le da fuerza a la disposición retórica de la exposición. Gaitán y Castrillón sabían que su ataque más agudo contra Cortés Vargas y la *United Fruit* sería reproducir sus memorandos, cartas y telegramas, para así permitir una visión íntima de la corrupción del Estado y de la compañía. Los novelistas estudiados aquí siguen una táctica similar —dentro de los límites del diseño— ficticio en su inclusión de pruebas documentales en su obra. Es posible notar una progresión en estas novelas en la forma en que se emplean las fuentes históricas. De un lado tenemos a Auqué Lara y a Tovar Mozo que tratan la historia como historia: ambos citan documentos como prueba de la actividad criminal. De otro lado, Cepeda Samudio usa su única referencia histórica como una ilustración de la distinción entre un discurso de poder y un lenguaje de oposición de la resistencia colectiva. Finalmente, García Márquez mezcla sus fuentes en la narrativa en un esfuerzo por abolir las distinciones que puedan quedar entre la escritura histórica y la escritura ficticia. A pesar de sus obvios antecedentes históricos, esta secuencia en *Cien años de soledad* llega a ser otro episodio en el cual el lenguaje y la escritura surgen como uno de los intereses fundamentales de la novela.

Ha sido muy característico de la novela histórica en Latinoamérica desde los años sesenta asimilar una variedad de opciones narrativas en la representación ficticia del pasado, lo que Noé Jitrik llama "la proliferación extraordina-

35. García Márquez, *Op. cit.*, p. 259.

36. Cortés Vargas, *Op. cit.*, p. 65.

ria de posibilidades narrativas que, no obstante su diversidad, se reivindican novelísticas"(37),... En su análisis general de tendencias en la ficción histórica contemporánea, Jitrik sugiere que dichas tendencias narrativas crean serios problemas de interpretación para el lector: "lo que ocurre en este aspecto es algo similar a una ruptura epistemológica que abre nuevas perspectivas o por lo menos autoriza nuevas tentativas de libertad"(38).

Estas novelas indican claramente cómo los hechos históricos de considerable significado continúan preocupando a los escritores moder-

nos. El pasado llega al presente mediante esas manifestaciones ficticias. Aparentemente en los autores latinoamericanos la llama continúa encendida en lo que Daniel Balderston llama "la crisis de la conquista, la independencia, la organización nacional y las revueltas populistas"(39). La literatura continúa sirviendo las necesidades del revisionismo histórico y de los moralistas políticos en un intento por asir la complejidad de un pasado compartido. La huelga bananera de 1928 es un ejemplo de muchos en los cuales un hecho histórico funciona como punto de partida para la actividad literaria.



37. García Márquez, *Op. cit.*, pp. 258-259

38. Lucila Mena, "La huelga de la compañía bananera como expresión de lo 'real maravilloso' americano en *Cien años de soledad*". *Bulletin Hispanique*, No. 74, 1972, pp. 395-396.

39. Tovar Mozo, *Op. cit.*, p. 256.