

Imagen Gestalt, doble narrador y posición dualista de García Márquez frente al poder en *Relato de un naufrago*

Robert L. Sims
Virginia Commonwealth

Desde el comienzo de la obra periodístico-literaria de Gabriel García Márquez en 1947, encontramos una serie de enfrentamientos con el mundo oficial y con las versiones oficiales de los hechos históricos. Uno de los reportajes claves es la serie sobre el accidente de un buque destructor *ARC Caldas* en el que perecieron ocho marineros y sobrevivió Luis Alejandro Velasco, quien pasó diez días a la deriva en una balsa antes de pisar tierra en la costa atlántica de Colombia (esta serie fue publicada en 14 entregas consecutivas en 1955 en *El Espectador* y luego como libro en 1970 bajo el título de *Relato de un naufrago*)(1).

A todo lo largo de su carrera, García Márquez busca aproximarse a los centros de poder, lo cual demuestra a la vez su continua fascina-

ción y obsesión por el fenómeno del poder y su concomitante esfuerzo por socavarlo mediante la forma narrativa:

"Pero en realidad a mí no me interesaba tanto el personaje en sí —el personaje del dictador feudal— como la oportunidad que me daba de reflexionar sobre el poder. Es un tema que ha estado latente en todos mis libros. Siempre he creído que el poder absoluto es la realización más alta y más compleja del ser humano, y que por eso resume a la vez toda su grandeza y toda su miseria. Lord Acton ha dicho que 'el poder corrompe y el poder absoluto corrompe de modo absoluto'. Este es por fuerza un tema apasionante para un escritor"(2).

1. La historia de la aventura del marinero Luis Alejandro Velasco apareció en 14 entregas en *El Espectador* los días 5, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21 y 22 de abril de 1955 y llevó el título *La verdad sobre mi aventura*. Además, se publicó un suplemento especial el 28 de abril titulado *La odisea del naufrago sobreviviente del ARC Caldas. La verdad sobre mi aventura*. Jacques Gilard explica que "en la breve presentación del conjunto de los 14 artículos, se estipula que fue GGM quien redactó el texto completo; en este suplemento especial se incluyen varias fotografías, en particular las que establecen sin lugar a dudas que el barco venía cargado de mercancías de contrabando". Gabriel García Márquez, *Obra periodística, Vol. 2, Entre cachacos 1*, ed. Jacques Gilard, Barcelona, Bruquera, 1982, p. 98.
2. Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982, pp. 89-90.

Una de las formas que toma el poder es la historia oficial que se erige como la única versión verídica de los hechos. Esta historia excluye por necesidad todas las otras versiones, y García Márquez se da cuenta de la inutilidad de producir otra variante histórica por lo que sólo acabará por confirmar y solidificar la versión oficial.

En *Relato de un naufrago*, García Márquez se vale de otra estrategia para penetrar y subvertir la supuesta solidez de los hechos históricos: asimilarlos al universo de la ficción, transferirlos a un doble narrador (un narrador retrospectivo y un narrador-personaje), y subvertirlos mediante la narración. Hay que añadir que esta estrategia permite al autor mantener intacta su posición dualista frente al poder. García Márquez también logra crear una imagen Gestalt al emplear la técnica de la "ley del cierre". Según este concepto, "el hombre, dentro de ciertas circunstancias, tiende a percibir los objetos completos, aun cuando no lo estén. Es decir, mentalmente suplimos lo que falta; o sea, completamos o 'cerramos' la figura(3). Al formarse una imagen del hecho histórico, el lector participa en el acto subversivo que lleva a cabo García Márquez.

El reportaje sobre el drama desgarrador del marinero, Luis Alejandro Velasco, marca un viraje decisivo en el tratamiento que García Márquez hace de la focalización: la creación de una perspectiva tripartita que integra al narrador retrospectivo, al narrador-personaje y al lector. En *Relato de un naufrago*, aunque el lector sabe que en realidad ambos narradores focalizan desde perspectivas diferentes, el autor busca acercarlas para que el lector no tenga que oscilar constantemente entre ellas, tratando de determinar quién percibe y quién habla. De ahí que el lector acabe por adoptar esencialmente la misma focalización que los otros dos componentes.

La reedición de la historia del marinero, esta vez acompañada por fotografías acusadoras que habían de ilustrar el suplemento especial, suscitó una reacción inmediata del Comando de la Armada. La carta, vocero del mundo oficial, busca instaurar la versión oficial: "Las publicaciones y comentarios de *El Espectador* sobre el mencionado accidente no se han ceñido en forma estricta a la verdad de los hechos, estando reñidos no sólo con la técnica naval en lo que al manejo de los buques y sus equipos se refiere, sino que han sido lesivos del prestigio de la Armada Nacional y del de sus miembros"(4). Cuando García Márquez afirma en su prefacio de la edición de 1970 que es "la primera vez que mi nombre aparece vinculado a este texto", no dice toda la verdad(5). Como apunta Jacques Gilard, "ya había encuestado en torno al marino, y es incluso bastante llamativa la cantidad de notas informativas, tres en pocos días, que escribió en torno al asunto"(6).

Después de publicarse el suplemento especial se solidificaron las dos posiciones diametralmente opuestas en torno al hecho. Es perfectamente legítimo suponer que, desde el comienzo, García Márquez se diera cuenta del eventual desenlace y que jalonara cada etapa para que pudiera a la vez acercarse al poder y encontrarse en condiciones de oponerse al mismo, lo cual se ve confirmado en la búsqueda sistemática y agotadora de las fotos acusadoras que acompañaron la reedición del texto: "Era un enfrentamiento directo de *El Espectador* con el poder, y el ya prestigioso reportero se convertía en un connotado enemigo de la dictadura, capaz de llegar hasta el fondo de lo que no debía decirse(7).

Su acusación radica en el doble narrador y además, el narrador retrospectivo se muestra incompetente en lo tocante a las explicaciones, juicios y comentarios que el lector espera verle emitir. En esencia, el uso del doble narrador se contrapone a la supuesta polifonía histórica de

3. Alexis Márquez Rodríguez, *La comunicación impresa: teoría y práctica del lenguaje periodístico*, Caracas, Ediciones Centauro, 1976, p. 124.

4. *Entre cachacos 1*, p. 65.

5. Gabriel García Márquez, *Relato de un naufrago*, Bogotá, La Oveja Negra, 1987. 9. Todas las otras citas tomadas de esta obra se dan en el texto con la(s) página(s) entre paréntesis.

6. *Entre cachacos 1*, p. 64.

7. *Entre cachacos 1*, p. 65.

la versión oficial que presenta varios enunciadores, quienes focalizan el hecho desde la misma perspectiva. En *Relato de un naufragio* también se presentan varios enunciadores con diferentes perspectivas para que su polifonía se haga dialógica. El autor no niega el hecho de que el accidente tuvo lugar; más bien subvierte la versión oficial en el cómo ocurrió.

El autor convierte el discurso fotográfico en un discurso narrativo en el relato e inserta de manera aparentemente oblicua la voz acusadora en el momento más dramático:

Mi primera impresión fue la de estar absolutamente solo en la mitad del mar. Sosteniéndome a flote vi que otra ola reventaba contra el destructor, y que éste, como a 200 metros del lugar en que me encontraba, se precipitaba en un abismo y desaparecía de mi vista. Pensé que se había hundido. Y un momento después, confirmando mi pensamiento, surgieron en torno a mí numerosas cajas de la mercancía con que el destructor había sido cargado en Mobile. Me sostuve a flote entre cajas de ropa, radios, neveras y toda clase de utensilios domésticos que saltaban confusamente, batidos por las olas. No tuve en ese instante ninguna idea precisa de lo que estaba sucediendo. Un poco atolondrado, me aferré a una de las cajas flotantes y estúpidamente me puse a contemplar el mar. (*Relato*, 27)

En este pasaje se trata de reducir progresivamente el campo visual del narrador-personaje, por cuya perspectiva se focaliza casi todo este episodio, hasta que se fija sólo en la carga de contrabando. Al comienzo, Velasco se da cuenta de "estar absolutamente solo en la mitad del mar". Su visión se centra en el destructor que "como a 200 metros se precipitaba en un abismo y desaparecía de mi vista", y luego el campo visual se va circunscribiendo y definiendo aún más. El pronombre demostrativo "ese" revela la presencia del narrador retrospectivo en cuanto a la distanciación temporal, pero queda incompetente por lo que no explica nada. El resultado es que el lector no se siente alejado porque el hecho se reactualiza, vuelve a ocurrir como si

fuera por primera vez. Por fin, el campo visual vuelve a abrirse.

Pedro Sorela afirma que "esta forma tangencial de presentar los hechos, aunque de gran eficacia literaria, tiene mucho que ver, sin duda, con la prudencia del periodista en un Estado represivo y a la intención de burlar la censura, que no hubiera admitido una denuncia formal en titulares y oración principal"(8). La explicación de Sorela no basta para dilucidar el acto subversivo que constituye esta denuncia, dado el marco particular en que se ubica. La supuesta "forma tangencial de presentar los hechos" se convierte en una denuncia mucho más fuerte, basada en el análisis que acabamos de hacer de la reducción progresiva del campo visual. Hay que tener en cuenta también las referencias anteriores a la carga de contrabando para comprender todo el impacto de la denuncia en su contexto dramático.

En el primer capítulo, Velasco alude a la carga de contrabando: "Creo que ningún marino ha sido nunca más juicioso que el cabo Miguel Ortega. Durante sus ocho meses en Mobile no despilfarró un dólar. Todo el dinero que recibió lo invirtió en regalos para su esposa, que le esperaba en Cartagena. Esa madrugada, cuando nos embarcamos, traía una nevera, una lavadora automática y un radio y una estufa" (*Relato*, 16). Un poco más adelante él se refiere a la falsa seguridad que les ofrecen las cajas de mercancía ilícita: "Ramón Herrera estaba recogiendo unos cartones para cubrirse con ellos y tratar de dormir. Con el movimiento era imposible descansar en los dormitorios. Las olas, cada vez más fuertes y altas, estallaban en la cubierta. Entre las neveras, las lavadoras y las estufas, fuertemente aseguradas en la popa, Ramón Herrera y yo nos acostamos, bien ajustados, para evitar que nos arrastrara una ola" (*Relato*, 23).

El autor va contextualizando el discurso que volverá a aparecer por tercera vez en el momento más dramático antes citado, y no es por casualidad que él escoja este momento. Se trata de un enfrentamiento entre la obsesión de García Márquez por acercarse al centro del poder y por subvertirlo mediante el discurso narrativo. De ahí que el autor no evite una confrontación

directa con la censura sino que busque enfrentarse con ella de manera dialógica. El autor se da cuenta de que cualquier enunciado se sitúa en un contexto en que las fuerzas centrípetas y centrífugas chocan de manera continua sin que nada definitivo sea resuelto. Cualquier enunciado concreto se caracteriza por la hibridización y la refracción.

La hibridización es la "mezcla, dentro de un solo enunciado concreto, de dos o más diferentes conciencias lingüísticas, las que muy a menudo se distancian en el tiempo y el espacio social. Los híbridos novelísticos son intencionales y su cualidad bivocal no es afirmativa"(9). En la refracción, "cada palabra es como un rayo de luz que sigue una trayectoria que lo conduce a la vez a un objeto y un receptor. Ambas trayectorias están jalonadas de reclamos anteriores que aminoran, distorsionan, refractan la intención de la palabra"(10). El autor produce una hibridización y refracta el discurso militar, el que pasa por varias zonas discursivas y humanas hasta que reaparezca en el momento dramático del relato.

En la carta del jefe de información de la Armada enviada a *El Espectador* encontramos no el comienzo de este proceso sino el punto de inflamación en la trayectoria del discurso militar. La carta acusa a la redacción del periódico de "juzgar con criterio mediterráneo y en forma poco elegante una tragedia que puede suceder dondequiera que operen unidades navales; y que a pesar del luto y dolor que embargan a siete respetables hogares colombianos y a todos los hombres de la Armada, no se tuvo inconveniente alguno en llegar al folletín de cronistas neófitos en la materia, plagados de palabras y conceptos antitécnicos e ilógicos, puestos en la boca del afortunado y meritorio mariner que valerosamente salvó su vida"(11). Esta cita intenta cerrar las brechas que abre el relato en la voz militar al dirigirse a la masa de palabras ajenas que no radican en el objeto (el accidente) sino en la conciencia colectiva de los lectores (el receptor). La carta se esfuerza por monologizar el

lenguaje, imponer, unificar la realidad lingüística que rodea el accidente. Al contrario, expresiones como "luto", "dolor", "que puede suceder dondequiera que operen unidades navales", y "conceptos antitécnicos e ilógicos", revelan la ansiedad de la jerarquía militar, acostumbrada al mando vertical, frente a la posibilidad de que el relato torpedee su propia versión oficial. Como se ve, la dictadura de Rojas Pinilla, como todas las dictaduras, depende del lenguaje monológico para garantizar, justificar y prolongar su existencia, a la vez que ella expone su propia fragilidad frente a la naturaleza inherentemente dialógica del mundo.

Este mismo discurso, una vez publicado y divulgado por varios medios de información, puede ser sometido a las fuerzas centrífugas (se debe tener en cuenta el hecho de que la misma dictadura cerró varios periódicos, y *El Espectador* tuvo que suspender su publicación en diciembre de 1955, debido a las maniobras del gobierno de Rojas Pinilla). García Márquez parece haberse dado cuenta de la vulnerabilidad del discurso militar mucho antes de que él emprendiera el acto subversivo que constituye *Relato de un naufrago*. García Márquez contribuyó a encaminar la trayectoria del discurso militar para que pasara por ciertas zonas discursivas que lo distorsionarían y modificarían hasta que se abrieran las brechas y fisuras en su solidez monológica.

Si volvemos a examinar las diferentes manifestaciones del discurso militar desde su forma monológica en la carta hasta su alterada representación en el relato, nos damos cuenta de los cambios que ha sufrido al atravesar estas zonas y chocarse con las fuerzas centrífugas presentes en cada zona. La primera operación que lleva a cabo el autor es la de desprender el discurso militar de su contexto oficial para luego ubicarlo en el contexto humano en que la carga de contrabando adquiere otro sentido. En la primera cita del relato hace hincapié en el hecho de que el cabo Miguel Ortega invirtió todo su dinero en regalos para su esposa, incluso una

9. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trad. de Michael Holquist y Caryl Emerson, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 429. Mi trad.

10. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* p. 432. Mi trad.

11. *Entre cachacos 1*, p. 65.

nevera, una lavadora automática, un radio y una estufa. Aquí las palabras se refractan porque siguen dos trayectorias diferentes que conducen simultáneamente a un objeto (la carga de contrabando) y a un receptor (los marineros). La mera presencia de la carga pone en tela de juicio la autoridad militar a la que va dirigido este discurso porque los mismos marineros no se dan cuenta de la ilegalidad de tal acción. Al mismo tiempo, el uso del doble narrador garantiza la valoración vivencial del suceso a la vez que el autor va sometiendo el objeto (la carga de contrabando al que la carta no alude) a las fuerzas centrífugas constituidas por los motivos puramente personales de los marineros para comprar estas mercancías. De nuevo el autor se dirige a la masa de palabras ajenas en la conciencia colectiva de los lectores para que ellos mismos modifiquen y refracten el discurso militar. Otro resultado de este enmarcamiento personal de la carga es la creación de una serie de normas que se contraponen a las normas militares de patriotismo, peligro, luto, sacrificio, tragedia y honor nacional establecidas en la carta. No se debe olvidar que estos mismos objetos provocarán la pérdida de las vidas de los ocho marineros, y el autor quiere exponer este aspecto de las mercancías.

En la segunda cita, el autor establece otra norma que de nuevo se opone a las normas militares: la supuesta seguridad: "Entre las neveras, las lavadoras y las estufas, **fuertemente aseguradas en la popa**, Ramón Herrera y yo nos acostamos, bien ajustados, para evitar que nos arrastrara una ola" (*Relato*, 23). El resalta-do es mío). Aquí la carga está sometida a otra fuerza centrífuga que es el discurso marinero que manifiesta su completa confianza en la jerarquía militar (ellos creen que la carga está fuertemente asegurada en la popa), en un sistema que exige que sus miembros acepten su discurso sin cuestionar. El autor añade unos detalles meteorológicos que excluyen la posibilidad de una tempestad como causa del accidente: "No había tempestad, el día estaba perfectamente claro, la visibilidad completa y el cielo estaba profundamente azul" (*Relato*, 23). Al incluir los mismos objetos en cada parte, el autor va construyendo una imagen Gestalt por lo que las diferentes perspectivas en torno a la carga de contrabando permiten al lector formarse

una imagen más totalizadora al suplir lo que falta, es decir, precisamente todo lo que el Comando de la Armada suprimió por razones muy comprensibles. El aspecto más notorio es la ignorancia completa de los marineros en lo tocante a la ilegalidad de la carga, y éste es uno de los puntos más importantes que el autor quiere poner en claro sin mencionarlo directamente. El autor busca, pues, convertir los objetos en una autoacusación, y la mejor manera de lograr desencadenar los discursos conflictivos que giran en torno a los objetos, a la vez que acaban por volver a dirigirse al establecimiento militar.

Si las mercancías les proporcionan a los marineros una transitoria felicidad y seguridad en estas dos citas, el autor, en la tercera, los coloca en el centro de la tragedia y su dispersión en el mar socava todas las normas previas. Velasco se sostiene a flote entre este barullo de objetos, los cuales constituyen una acusación y un dismantelamiento de la autoridad militar ejemplificado por la heterogeneidad de los objetos. García Márquez afirma en el prefacio de la edición de 1970 que "la verdad, nunca publicada hasta entonces, era que la nave dio un bandazo por el viento en la mar gruesa, se soltó la carga mal estibada en cubierta, y los marineros cayeron al mar" (*Relato*, 9). Agrega una nota interesante que "el relato, como el destructor, llevaba también mal amarrada una carga política y moral que no habíamos previsto" (*Relato*, 9). Es difícil creer, a la luz del presente análisis, que García Márquez no estuviera ya enterado de la "carga política y moral" que llevaba el relato; al contrario, dado el doble vínculo con el poder que hemos venido examinando, su enfrentamiento con la dictadura sigue una trayectoria muy bien definida, y es determinada de manera general por el conflicto discursivo girando en torno a la carga de contrabando.

Si, como dice Pedro Sorela, la censura no "hubiera admitido una denuncia formal en titulares y oración principal"; es una razón más para que García Márquez recurra al discurso narrativo para subvertir el discurso militar. Si el poder es un tema que ha estado latente en toda la obra de García Márquez, y si como dice él, "el poder absoluto es la realización más alta y compleja del ser humano", es lícito pensar que junto con la subversión del poder se encuentra una fascinación, una obsesión, y hasta se puede de-

cir que se aproxima al fetichismo en cierto sentido, es decir, que el mismo García Márquez presencia y observa el fenómeno del poder como si fuera una película de largo metraje, y él un aficionado al cine.

Relato de un naufrago confirma el poder corrosivo de la narrativa y demuestra la posición dualista de García Márquez frente al poder: un tipo de atracción-repulsión que hace que busque acercarse al centro del poder a la vez que quiere subvertirlo sin que pierda su valor especular. Aproximarse al poder no significa ser absorbido ni, menos, corrompido por este fenómeno, sino que manifiesta un profundo anhelo por observarlo desde adentro, desde el centro absoluto del poder. La subversión del poder mediante el discurso narrativo no puede lograr una derrota final porque en el mundo dialógico en que escribe y vive García Márquez, no existe la primera ni la última palabra. El discurso del po-

der, ya sea dictatorial o revolucionario, constituye uno de los numerosos discursos sueltos en el mundo dialógico, y la mejor manera de luchar contra él es activar y poner en marcha otros discursos que se oponen a él. García Márquez sabe muy bien que para el escritor, frente a las fuerzas opresivas, el discurso narrativo le ofrece la mejor arma en esta lucha. No obstante, a pesar de todas las maniobras para definir la posición política de García Márquez, queda su fascinación especular con el poder. Esta obsesión se comprueba en las diferentes estrategias narrativas que usa el autor para que él pueda ocupar una posición que corresponde a la que describió Gustave Flaubert: El autor es como Dios, invisible pero omnipresente. Esta caracterización de la postura del autor con respecto a su obra precisa la actitud dualista de García Márquez frente a este tema apasionante.

