

Atisbando el *Quijote* americano: la representación visual de *Cien años de soledad*

Por Nathaniel GARDNER*

UNA VEZ LEÍ UN ARTÍCULO que afirmaba que después de la Biblia el libro más traducido del mundo era *Don Quijote*.¹ Independientemente de cualquier discusión sobre la importancia de la magistral novela de Miguel de Cervantes Saavedra, es innegable que la imagen y la presencia del caballero andante es casi un sinónimo de la identidad española. Mientras otros símbolos son puestos en duda o rechazados por las distintas comunidades autónomas, el ingenioso hidalgo de La Mancha y Sancho Panza son recibidos y aceptados universalmente como emblemas de España. La maestría de esta novela clásica en términos de lenguaje y originalidad es innegable y su representación goza de una notable presencia en España. En cualquiera de sus regiones se venden estatuas, camisetas, cuadros, imanes y muchos otros recuerdos de los protagonistas. Es, sin lugar a duda, un ícono de la cultura española. Aparte de las muchas ediciones y traducciones de esta obra, existe una infinidad de adaptaciones del libro: para niños, para jóvenes, para invidentes, en audio, en mp3 y la lista continúa. La televisión española ha creado varias versiones de la historia, existe una multitud de representaciones cinematográficas y nadie sabe a ciencia cierta el número exacto de versiones teatrales que ha habido. Esto último no es de sorprender. La tan conocida historia del caballero a quien se le secó el cerebro por la mucha lectura es lineal y contiene un elemento de realismo que facilita su representación.²

Contrasta ese caso con la novela *Cien años de soledad*, el famoso “*Quijote* americano” (así denominada por autores e in-

* Director del Programa de Estudios Hispánicos, University of California Mexicanist; profesor de la University of Glasgow, Reino Unido; e-mail: <nathaniel.gardner@glasgow.ac.uk>.

¹ Eduardo Chamorro, “Don Quijote”, *Esfera de los libros*, suplemento del diario *El Mundo* (Madrid), en DE: <<http://www.elmundo.es/esfera/ficha.html?27/esf924247215>>. Diversas fuentes confirman que otros libros ocupan ese lugar. Al escribir este artículo, una búsqueda en Wikipedia confirma que el segundo libro más traducido es la novela italiana *Pinocchio*.

² Mayormente, todo lo fantástico de la narrativa ocurre dentro de la imaginación del ingenioso hidalgo.

telectuales como Carlos Fuentes y publicaciones como el *New York Times*).³ La obra de Gabriel García Márquez se publicó más de trescientos cincuenta años después del *Quijote* original, y no obstante también figura entre los libros más traducidos del mundo. Como *Don Quijote*, *Cien años de soledad* se ha vuelto sinónimo de una región: América Latina. Sin embargo, si uno viaja por ella no encuentra *souvenirs* alusivos a esta obra, salvo tal vez en el caso de visitar el pueblo de Aracataca, en Colombia, lugar de nacimiento del autor. En México, país donde se escribió la novela, se ha hecho mucha crítica sobre el *Quijote* de América, pero difícilmente se sabe en qué casa se escribió (a pesar de que aún existe). Mercancías o representaciones visuales que aludan a esa famosa obra son prácticamente inexistentes, lo cual contrasta con la gran cantidad de objetos con reproducciones de obras de artistas como Frida Kahlo, José Guadalupe Posada o Diego Rivera que se venden no sólo en México sino en distintas partes de América Latina y del mundo.

Cabe añadir que, aparte de las traducciones y unas pocas adaptaciones al teatro (principalmente en producciones caseras o escolares), el libro no ha sido representado visualmente.⁴ A pesar de los rumores que circulan acerca de que se hará (o que se hace, o que se hizo) una película sobre su libro más vendido, Gabriel García Márquez se ha negado rotundamente a vender los derechos de su texto. Su hijo Rodrigo, cineasta, afirmó que no lo filmaría nunca.⁵ La razón más válida que se ha dado para explicar las razones por las que García Márquez, a pesar de ser guionista también, no ha querido que *Cien años de soledad* se represente visualmente en una película es porque la escribió con la idea de que fuera un texto imposible de representarse con lenguaje cinematográfico. Él considera que su libro no puede ser representado apropiadamente por medios visuales: “Trabajando para el cine tomé conciencia de que las posibilidades de la novela son ilimitadas [...] Escribí una novela

³ Carlos Fuentes, “Para darle nombre a América”, en Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, edición conmemorativa, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.

⁴ También existe la posibilidad de que la falta de imágenes para representar *Cien años de soledad* tenga una explicación muy sencilla: la novela fue escrita durante la era de los derechos de autor y éstos no pueden violarse. Sin embargo, bastaría considerar la proliferación de imágenes de las obras de Frida Kahlo (estrictamente protegidas bajo *copyright*) para demostrar que dichos derechos no han impedido la explotación de las imágenes en los mercados mexicano, latinoamericano e internacional.

⁵ Luca Verne, “Rodrigo García: ‘Nunca me atrevería a hacer *Cien años de soledad*’”, *Alborde* (6 de mayo de 2010), en DE: <<http://www.alborde.com/cine-section/entrevistas-cine/rodrigo-garcia-nunca-me-atreveria-a-hacer-cien-anos-de-soledad/>>.

con soluciones totalmente literarias, una novela que es, si se quiere, las antípodas del cine: *Cien años de soledad*.⁶ Cuando se considera la cantidad de episodios mágicos del libro, la representación del paso del tiempo y los numerosos personajes —sin considerar la repetición de nombres y situaciones en una narración circular—, se torna evidente la dificultad de representarlo visualmente.⁷ Tal vez por eso el considerado *Quijote* americano no goza de la misma representación visual o física que el *Quijote* español.

No obstante, un intento de representarlo visualmente ha resultado clave y en él nos centraremos ahora.⁸ A pesar de las múltiples ediciones de *Cien años de soledad*, en la actualidad sólo dos casas editoriales continúan publicándola en lengua española: Editorial Diana en México y Ediciones Cátedra en España. La edición de Cátedra apareció en 1984, en el número 215 de la serie *Letras hispánicas* que suele dedicarse a publicaciones de autores españoles con suficiente rigor y antigüedad como para ser considerados clásicos de la lengua española; esta serie también ha reconocido obras de autores latinoamericanos del siglo xx con bastante proyección para integrarse como clásicos contemporáneos. La mayoría de estas obras son, o bien narrativa precursora del *boom* latinoamericano como *Ficciones* de Jorge Luis Borges, *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, o clásicos del *boom* como *Rayuela* de Julio Cortázar y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. La citada novela de García Márquez es un complemento tanto básico como lógico para la serie.

Un rasgo que distingue las ediciones Cátedra de otras es su aparato crítico. Su formato depende mucho del interés de quien lo escribe. A veces es una relativamente pequeña introducción crítica escrita por un erudito en el campo de las letras. Otras veces el aparato crítico es sumamente innovador e incluso más extenso que el texto mismo. Otra característica común de sus ediciones, aunque no necesariamente obligatoria, es la inclusión de algún elemento visual que

⁶ Lía Master y Julián David Correa, “Gabriel García Márquez y el cine: los amores difíciles”, *Geografía Virtual* (7 de noviembre de 2011), en DE: <<http://geografiavirtual.com/>>.

⁷ O tener que hacer envejecer a los personajes al avanzar la narración. ¿Cómo, por ejemplo, podría representarse el envejecimiento y empequeñecimiento de Úrsula hacia el final de su vida?

⁸ Dejaremos de lado las distintas portadas de la novela, lo cual podría ser motivo de otro interesante estudio sobre las representaciones visuales de *Cien años de soledad* en todo el mundo.

puede variar desde grabados de la época —como es el caso de la edición del *Periquillo Sarniento*— hasta fotografías que ayudan a ubicar al lector en el ambiente físico —como en el de *Rayuela*. La novela experimental de Cortázar contiene varias fotografías de calles parisinas que el autor menciona en relación con personajes como la Maga, Pola y Morelli (*i.e.* la rue Dauphine, la rue Monge, la rue de la Tombe Issoire, la rue Madame o la rue Thouin) y un mapa de París que el lector puede utilizar para guiarse por las rutas de Horacio, la Maga y otros mientras anda por “el lado de allá”. De tal forma, Cátedra intenta dar al lector elementos visuales de obras clásicas que otras versiones no incluyen. En el caso de *Cien años de soledad*, la edición contiene fotografías de carácter ilustrativo. Su pequeño foto-ensayo podría pasar desapercibido para el lector; sin embargo, estudiado en su contexto, es posible percibir en él una narrativa visual que sugiere nociones importantes acerca de la forma en que el ojo europeo desea representar visualmente a América Latina. La lectura e interpretación de la narrativa visual desde ese enfoque será el tema del presente artículo.

Advertencia del editor

LA primera vez que vi las fotografías que acompañan la edición de *Cien años de soledad* supuse que, al igual que el ensayo crítico y las notas a pie de página, la autoría correspondía a Jacques Joset, el editor.⁹ No fue así. Al contactarlo para indagar sobre el origen y el criterio de selección, descubrí que no sólo no había seleccionado las imágenes sino que se oponía claramente a su presencia en el libro. La siguiente cita demuestra su postura:

Desgraciadamente, dejando aparte algunas opiniones personales sobre las mismas, no le podré ayudar mucho sobre el tema de las ilustraciones [...] No soy para nada responsable de la selección de fotografías tomadas del libro *Colombia* de Robert M. Gertsman, que estimo inútiles: las palabras del texto no necesitan muletas gráficas [...] Espero que en la próxima, la 21ª, desde un principio más abultada, se eliminen del todo. Pero no soy dueño del juego [...] Otra vez *imprensa vincit*.¹⁰ La única ilustración de mi responsabilidad es la reproducción de la 2ª tirada de la edición original (p. 8)

⁹ Jacques Joset es catedrático de la Universidad de Lieja en Bélgica.

¹⁰ “La imprenta ganó”.

que comento en la introducción (n. 76). Insistí desde la 1ª edición en *Letras hispánicas* para que así fuese [...] y sigue siendo.¹¹

Ante la respuesta del editor, resulta evidente que la pequeña colección de fotografías fue incluida contra su voluntad. Parecería que el académico comparte la noción de que la narrativa de García Márquez se resiste a la representación visual o que, por lo menos, las imágenes no son necesarias. Entonces, ¿por qué Cátedra las habrá incluido?, ¿qué sugieren y cómo influyen en una lectura distinta de la novela?

El foto-ensayo

EN realidad, las imágenes que aparecen en el libro son pocas; aparte de la pintura de Fernando Botero que ilustra la portada, una copia de la portada clásica y un dibujo, se incluyen siete fotografías que provienen de la misma fuente: el libro intitulado *Colombia: 200 grabados en cobre* publicado en 1951 por Braun & Cia, editorial parisina especializada en fotografía. El autor es Robert Gerstmann y la obra forma parte de una trilogía de estudios sobre Colombia, Bolivia y Chile publicados por el fotógrafo alemán. Todos se enfocan en el paisaje urbano y rural de los tres países. Entre 1930 y 1950 Gerstmann recorrió América del Sur fotografiando y filmando a su gente, sus paisajes y su naturaleza.¹² A pesar de que sus imágenes sirvieron para ilustrar *Cien años de soledad*, actualmente la obra fotográfica de Gerstmann ha sido prácticamente olvidada en América Latina. Al observar su trabajo se percibe que el autor se esfuerza por capturar elementos de progreso y lo asombroso de la región. En sus fotografías rurales atrapa vistas y situaciones que apuntan hacia lo bello y majestuoso de Sudamérica, en tanto que en las ciudades suele subrayar el progreso y la modernidad de la

¹¹ Jacques Joset a Nathaniel Gardner en carta personal, mayo de 2013. A pesar de su muy formada opinión sobre el papel de las fotografías, es de interés notar que la imagen del pintor Botero le pareció muy buena para ilustrar la portada del libro. En la ya citada carta expresa: “La pintura de Botero (que me encanta como me encanta el que Cátedra la haya escogido para ilustrar la cubierta) ha de encontrarse en algún museo: el motivo de los militares es muy frecuente en él, como he podido verificarlo en museos colombianos y exposiciones monográficas europeas”.

¹² De estos trabajos existe una colección de veintinueve latas de películas filmadas en 16 mm que fueron donadas por Gerstmann al Instituto de Investigaciones Arqueológicas R.P. Gustavo Le Paige, de San Pedro de Atacama, en Antofagasta, Chile, en DE: <<http://www.flickr.com/photos/28047774@N04/7189546347/>>.

época. Las imágenes utilizadas en *Cien años de soledad*, si bien son tomadas de la vida real, coquetean con tempranos mitos sobre América compartidos por europeos. Sus paisajes de ensueño llevan al observador de la mano hacia lo imaginado y lo onírico en contraste con la mayoría de las imágenes que produce el artista alemán. En general, su mirada es colonial, sin embargo lo que ve no es el oro de los conquistadores ni la utopía rigurosa de los jesuitas, sino una especie de mezcla de la mirada del Alexander von Humboldt, que registra lo nuevo y lo asombroso que encuentra, y pequeños rasgos de la noción de realismo mágico, término acuñado, por cierto, por otro alemán: Franz Roh. Las imágenes de Gerstmann señalan algo más profundo dentro del orden y progreso en las ciudades así como en los impresionantes paisajes que lo que el ojo europeo había considerado originalmente.¹³

Las fotografías cumplen varias funciones en la novela de García Márquez. Por un lado, al vincular la narración con una realidad concreta nos invitan a pensar en Macondo como si existiera en un lugar fijo: Colombia, en vez de ser un lugar imaginario. Eso podría surtir varios efectos en el lector. Consideremos, por ejemplo, cómo podría afectar la forma en que percibimos lo mágico dentro de la novela. La inclusión de las fotografías podría hacer que los hechos narrados le parezcan al lector más reales, como las calles parisinas en la edición de *Rayuela* antes comentada, por ejemplo. Generalmente la narración visual enfatiza elementos de la realidad y deja el aspecto mágico, lo que no puede capturarse con la lente fotográfica, en segundo término. Esos espacios mágicos quedan relegados a un espacio imaginado.

Gerstmann y Colombia: 200 grabados en cobre

PUBLICADO en París en 1951, el libro de Gerstmann sigue una tradición ya arraigada en América Latina: el patrocinio de libros por parte de grandes corporaciones. Suelen ser *coffee table books*, como se les denomina en inglés: ediciones fotográficas de alta calidad como para colocarlas en la recepción de una oficina de

¹³ El libro sobre realismo mágico editado por Lois Parkinson Zamora ofrece varias definiciones sobre el término. Si hay algo que une las varias definiciones del realismo mágico es el hecho de señalar una realidad más profunda que la que se observa normalmente, véase Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, *Magic realism: theory, history, community*, Londres, Duke University Press, 1995.

ejecutivo o en la sala de estar de una casa bien. Normalmente resaltan algún aspecto digno de alabanza de un país: su paisaje, su comida o su arquitectura. Ejemplos recientes son *Los olvidados/The forgotten* y *Eternidad fugitiva*, este último libro contiene paisajes y otras visiones intrigantes de México.¹⁴ En general, es normal que sus patrocinadores sean grandes empresas, bancos o gigantes de los medios de comunicación, como es el caso de la empresa Televisa de México que financió la publicación de los dos libros que acabamos de mencionar. Como representantes de grandes instituciones, los patrocinadores adoptan la estrategia de resaltar, a través de sus libros, lo bello, novedoso y único de sus países. En muchos de esos textos visuales, sobre todo cuando se pretende dar una mirada general del país en cuestión, se subraya también su lado progresista: sus industrias, su tecnología, su paisaje o sus recursos naturales. Aunque de momento se desconoce si desde el inicio de su proyecto la intención de Robert Gerstmann fue crear una trilogía de esa clase o si al final él alineó su producto a las exigencias de los patrocinadores, sus tres libros se ajustan al molde que acabamos de describir.

La costumbre de crear una colección fotográfica que documenta el progreso de un país latinoamericano no es nueva. Guillermo Kahlo, padre de Frida, fue contratado por Porfirio Díaz para retratar tanto el pasado espectacular y bello de México como los avances bajo su mandato.¹⁵ Kahlo retrató edificios majestuosos, joyas arquitectónicas que se edificaron durante el gobierno del supremo gobernante de México. La colección que hizo para la presidencia de Díaz puede interpretarse como un elogio al país en sí, y también al gobierno que encargó y patrocinó la labor artística. Los alemanes, que podrían haber sido maestro y alumno, desarrollan dos proyectos parecidos. El de Gerstmann resalta paisajes bellos y ciudades modernas en Colombia. Kahlo siguió una línea parecida en su obra *Mexiko 1904*.¹⁶

No obstante, en años recientes parece imposible observar una fotografía de Colombia que no posea un matiz relacionado con

¹⁴ *Los olvidados/The forgotten*, México, Fundación Televisa, 2004; *Eternidad fugitiva: imágenes de las colecciones fotográficas de Fundación Televisa*, textos de Alfonso Morales Carrillo, México, Fundación Televisa, 2005 (Col. *Arte y fotografía*).

¹⁵ Olivier Debroise, *Mexican suite: a history of photography in Mexico*, Austin, University of Texas Press, 2001, p. 109.

¹⁶ Este álbum fue reimpresso por la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México en 2002, con introducción de María Teresa Matabuena Peláez y la presentación a cargo de Enrique González Torres.

tensiones políticas, paramilitares, pobreza o tráfico de sustancias ilícitas. Las imágenes de Gerstmann resaltan el orden y el progreso del país y su belleza natural al mostrarnos refinerías y pozos petroleros, cultivos bananeros, explotación de caucho, salinas, maquinaria pesada, haciendas de ganado, campos de tabaco, café y cacao con bellos paisajes intercalados ocasionalmente. En las ciudades, el progreso se advierte en la presencia de automóviles último modelo, modernos edificios —bancos, sedes de gobierno local y federal—, universidades y grandes industrias que enriquecen al país. La ciudad parece vista desde la perspectiva del argentino progresista Domingo Faustino Sarmiento: como fuente de la civilización. Ni una choza, villa miseria, indigente o indio mendigo aparece en su colección. Los hombres y mujeres retratados en las fotografías son caballeros que visten traje y señoras que no estarían fuera de lugar en ninguna de las grandes ciudades del mundo en esa época. *Colombia: 200 grabados en cobre* es un tributo a un país que parece experimentar otra realidad que la que se vive en *Cien años de soledad*, sin embargo, esa imagen de Colombia es promovida por personajes que también manejaban grandes intereses (literales y figurativos) en aquel momento.¹⁷

¿Cómo entonces han podido utilizar ese libro para ilustrar *Cien años de soledad*? Los editores de Cátedra escogieron siete de esos doscientos grabados para formar su foto-ensayo, lo que constituye solamente 3.5% del total de fotografías. ¿Qué criterio siguieron para elegir las entre todas las que componen el libro de Gerstmann? Su selección es relevante. Todas son de “la región de Gabriel García Márquez”. Mientras que el artista alemán tomó fotografías de todo el territorio colombiano, las elegidas se centran en la región de la costa caribeña. Santa Marta, Pueblo Viejo, las Salinas de Galera Zamba, Guajira, Nazareth, Mariquita y Bocas de Ceniza. Todas estas localidades forman parte de la región que seguramente conocieron más íntimamente García Márquez, el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía —su abuelo— y doña Tranquilina Iguarán —la abuela que lo crió. Además, éstas son de las pocas imágenes que no muestran la modernidad de la misma forma que las fotografías de las grandes ciudades e industrias. Los editores han escogido las

¹⁷ Prueba de ello es el hecho de que la copia que yo consulté se encontraba en una valiosa colección de libros latinoamericanos guardada en la importante biblioteca de una universidad británica y que el libro mismo haya llegado allí gracias a una donación del Banco de la República de Colombia.

que resaltan la soledad y el aislamiento, lo mítico, lo folklórico, lo pueblerino y lo eterno.

¿Qué revelan estas fotografías sobre la mirada de los editores a cargo? Como no conocemos el proceso de selección, todo parece indicar que tuvieron el propósito de hacernos ver paisajes y visiones que el mismo García Márquez hubiera contemplado. La colección parece tener la intención de mostrarnos lo que los editores creyeron sería Macondo si de verdad hubiera existido. Escenifican lugares. Intentan recrear mitos. Sugieren algo misterioso o tal vez mágico de Macondo. A través de referentes visuales buscan representar un espacio utópico y mítico. Rechazan la visión progresista del país que evidencia Gerstmann en la mayoría de sus fotografías a cambio de una mezcla de paisajes, indios y pueblos perdidos de Colombia. Pero hasta cierto punto ésa es una visión fallida porque está fracturada y separada de la visión total del fotógrafo alemán. Intenta usar el presente (el siglo xx) para escenificar el siglo pasado y un pasado aún más allá. Las imágenes presentan una visión colonialista de América Latina. Es la utopía. Es el indio. Es lo primitivo. Es la Iglesia evangelizadora. Son las casas con techo de palma. Es el plátano del trópico. El conjunto de fotografías que ilustra *Cien años de soledad* es un espejismo porque a partir de la imaginación de unos cuantos se crea una especie de palimpsesto visual sobre un relato de ficción. Dicho lo cual, es importante recordar que Macondo no puede verse precisamente porque sólo existe en la imaginación de García Márquez. Sin embargo, resulta valioso observar y considerar los temas que los editores de Cátedra desean subrayar con las imágenes de Gerstmann.

La narrativa fotográfica

Las siete imágenes muestran distintos enfoques y la interacción que establecen con el texto las carga con un significado distinto porque son analizadas en función de él. La primera, por ejemplo, es de una iglesia o una fortaleza frente al mar. Aunque ésta es la única que no va acompañada de texto puesto que antecede el comienzo de la novela, nos recuerda el hecho que puso en marcha toda la historia de *Cien años de soledad*. La escena costeña de Gerstmann hace alusión al ataque a Riohacha del pirata sir Francis Drake, acontecimiento que originó que los antepasados de Úrsula se mudaran al pueblo donde se encontraba su (posible) pariente lejano José Arcadio. En realidad, la fotografía es de Pueblo Viejo, Colombia,

y exhibe una iglesia destruida por el mar. En la imagen no hay piratas, apenas una construcción que data de la Colonia, así como los vestigios de un muelle y un barco que parece de un humilde pescador; sin embargo, por su ubicación en el libro y porque es la única escena en un pueblo de la costa, la imagen elegida parece aludir al arranque de la historia de los Buendía.

La segunda fotografía se ubica al otro lado de la primera página de la novela. Aunque el relato da comienzo *in medias res* con el coronel Aureliano Buendía recordando los inicios de Macondo, la fotografía parece remitir directamente a los primeros años del pueblo. Tal como las casas son descritas en el relato, en la fotografía también observamos un poblado con casas de “barro y caña brava”. El aspecto primitivo de una aldea con calles de tierra sugiere la tranquilidad de los primeros días de Macondo. La sociedad utópica que formaron los primeros habitantes es escenificada aquí. La ausencia de personas en la imagen y la rústica hechura de las viviendas junto a la absoluta falta de rasgos de modernidad —no hay líneas telefónicas ni eléctricas, ni automóviles a pesar de que todos esos elementos existían cuando se tomó la fotografía— también facilita que imaginemos el ficticio pueblo de Macondo en sus primeros días. En realidad esta imagen es una de las pocas que se contraponen a la modernidad exhibida en la mayor parte del libro de Gerstmann que los editores no utilizaron para ilustrar la famosa novela. Al acudir al libro del fotógrafo alemán se nos revela que no se trata del pueblo utópico de los primeros pobladores de Macondo, sino de la pobreza asociada a la industria de la sal. La visión fotográfica de Macondo elegida por los editores de Cátedra presenta la miseria en que viven los trabajadores en el campamento de Salinas de Galera Zamba.

En las páginas que anteceden esta segunda fotografía seleccionada para la edición española de *Cien años de soledad*, el ensayo original de Gerstmann muestra unas salinas enormes y los hombres que laboran en ellas. Ésta es quizá la imagen de la colección original que más penuria económica y humana exhibe (únicamente igualada o superada por las que el alemán tomó de la industria bananera). Aunque en la versión de Cátedra no se percibe, si se observa de cerca la imagen original se verán algunos postes de luz eléctrica que llegan a la zona cercana al mar, que es la parte más desarrollada del pueblo. Flanqueada por chozas de caña brava y lodo de los trabajadores, la calle principal también muestra huellas de modernidad: un automóvil ha dejado rastros en

Imagen 1



73. Pueblo Viejo. Iglesia destruida por el mar, en Robert Gerstmann, *Colombia: 200 grabados en cobre*, París, Braun & Cia, 1951. Todas las imágenes proceden de esta obra.

Imagen 2



71. Salinas de Galera Zamba. Campamento.

la arena. Pareciera como si la modernidad hubiera pasado de largo en esta parte del pueblo.

Uno de los propósitos del foto-ensayo creado por los editores de Cátedra es ayudarnos a ver una realidad latinoamericana y a crear en nuestra mente vínculos entre lo real y lo imaginado. Así como en *Rayuela* nos enseñan la rue Dauphine para que transitemos por ella mentalmente, como lo hace Horacio a lo largo de la narración, las fotografías intentan escenificar la acción. La tercera fotografía es la única que no tiene huella humana alguna. Es la Guajira virgen. Observamos la relativamente escasa vegetación y la llanura, interrumpida únicamente por el agua que rodea la península y las montañas al fondo de la foto. Esta fotografía viene bien con la narrativa que acompaña. José Arcadio y los primeros fundadores de Macondo salen en busca de otros pueblos sólo para descubrir vestigios del pasado español (armadura de un conquistador) y para darse cuenta de que ellos estaban sumidos en la soledad por estar “rodeados de agua por todas partes”, así como la península Guajira aquí retratada.

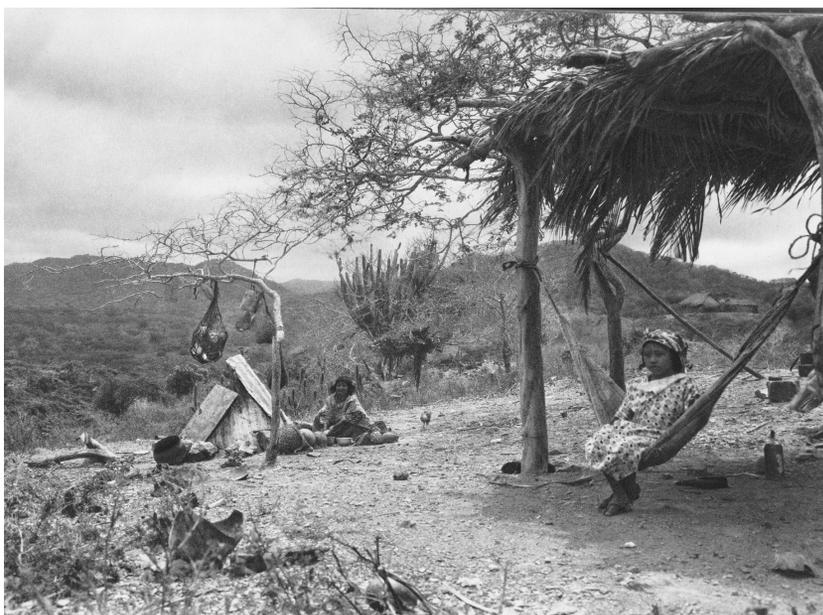
La siguiente fotografía es la única que exhibe ciertos toques etnográficos. En el relato acompaña la introducción de dos grupos: los indios guajiros y los bastardos. El primer hijo de Pilar Ternera llega a la casa casi al mismo tiempo que los indios. Sin embargo, el foto-ensayo no se interesa en retratar la bastardía, sino a los indios. No es de sorprender que el fotógrafo alemán se interesara en los indios. Siguiendo el espíritu de Alexander von Humboldt, el estado primitivo de los americanos autóctonos le llamó mucho más la atención que el hecho de que el mestizo realmente gobernara en la mayoría de la zona. El indio es más utópico, inocente, e inspira más la curiosidad de los europeos (público del artista). Sin embargo, esta fotografía también le ayuda al lector a visualizar el mundo de García Márquez. Es muy común que los mestizos adopten modas europeas, por lo cual es fácil imaginarlos. Los indios, que a menudo representan el pasado y lo desconocido, son frecuentemente imaginados de modos variados. La foto está colocada adecuadamente dentro de la narración ya que facilita al lector la visualización de los indios que habrían llegado al hogar de los Buendía. No obstante, aquí vale hacer una breve pausa para comentar que, en esta foto en particular, los indios no son estrictamente los guajiros a los que se refiere García Márquez en *Cien años de soledad*. Son del pueblo Nazareth en la región Guajira sí, pero son indios wayus que habitan la misma región que los indios

Imagen 3



84. Guajira. Paisaje típico de la península.

Imagen 4



86. Nazareth. Indias guajiras.

guajiros.¹⁸ En esta foto se percibe la diferencia entre las dos etnias por la ropa que llevan la mujer y la niña. Posiblemente estos detalles eran desconocidos por el fotógrafo alemán y por los editores en España cuando seleccionaron la imagen. Este detalle en particular ejemplifica los posibles errores que pueden cometerse al intentar ilustrar con una fotografía algo que fue descrito para ser imaginado y no para ser representado. Al presentarnos información equívoca, nuestra imaginación es guiada por caminos errados. Y en el caso de esta imagen en particular, también es relevante mencionar que dentro de la narrativa visual de su contexto original, ésta es la única fotografía de toda la colección que exhibe tal grado de vida primitiva y de pobreza. Es verdad que la selección de esa imagen tiene una relación directa con los personajes de la novela: los indios guajiros, pero también se enfoca en las condiciones rudimentarias que existen en las dos personas retratadas. Su efecto también es transmitir la idea de que el país es primitivo, objetivo que no existe en su contexto original.

La página 205 de la edición de Cátedra nos muestra la quinta foto del ensayo. Es la que sugiere más movimiento y acción. Parece un día de mercado, sin embargo, no lo es. Robert Gerstmann nos recuerda que es la salida de misa en el pueblo de Mariquita. La iglesia y sus alrededores muestran mucho movimiento de personas. En un puesto un señor vende lo que parecen rosarios y velas —es imposible saberlo con exactitud— y un burro espera a su amo. Varias personas miran hacia la cámara con curiosidad, como si nunca antes hubieran visto una. De hecho, la foto retrata un pueblo congelado en el tiempo. Hay una falta de modernidad. A pesar de que la luz eléctrica, radio, teléfono y otros elementos de la vida moderna existían en la época en que se tomó la fotografía, aquí se nos presenta una imagen para la eternidad de la tertulia posterior a la misa. La imagen acompaña el episodio en el que el hijo bastardo de José Arcadio¹⁹ gobierna Macondo. Es un gobernante opresor y cruel. Para comprender la imagen, resulta de gran ayuda la nota de Jacques Joret a pie de página que nos recuerda que la reacción de Úrsula (quien tajantemente acaba con el gobierno de su nieto) subraya el hecho de que la sociedad en que viven los personajes “es la transformación de una ideología política en sociedad utópica

¹⁸ Agradezco a Pilar Delgado de la Universidad de Glasgow, gran conocedora de Colombia, por señalarme las diferencias entre los indios guajiros y los indios wayus.

¹⁹ Quien aún no había regresado de sus viajes con los gitanos.

Imagen 5



42. Mariquita. Salida de misa.

que acaba en un infierno totalitario”.²⁰ ¿Qué tiene que ver entonces una imagen tan cotidiana con el retrato de una sociedad altamente reprimida? Una posible lectura sería que los editores sugieren que en América Latina la restricción a la libertad que ejercen los gobiernos es un hecho cotidiano. ¿Se tratará de un comentario político de parte de los editores españoles? Tal vez sí. Otra interpretación podría aludir al breve matriarcado que estableció Úrsula cuando arrebató a José Arcadio el mando de Macondo. Durante este periodo: “Restableció la misa dominical, suspendió el uso de los brazales rojos y descalificó los bandos atrabiliarios”.²¹ De esta manera el pueblo creado por García Márquez se asemeja mucho más a lo que se percibe en esta fotografía.

De las numerosas pestes que se sufren en Macondo, sólo una se representa fotográficamente: la fiebre del banano. La narración pasa de la peste de la ideología política a la del capitalismo y la explotación. El texto que acompaña la imagen correspondiente enfatiza los distintos estragos causados por la fiebre bananera. De todas las pestes que llegan a Macondo, la más nociva es sin duda la compañía bananera. No sólo atrajo trabajadores, también llevó la explotación. No sólo introdujo ricos al pueblo, sino que enfatizó la pobreza. Irrumpió en la vida de toda la población y su ética industrial (o la falta de ella) amenaza acabar con todos (y en realidad acaba con muchos). La presencia de la compañía bananera en la novela parece abarcarlo todo y la fotografía ejemplifica esa visión. Considérenla. Representa la recolección de banano en Santa Marta, justo al norte de Aracataca, Colombia. En la imagen se destaca un monumental bosque de bananos. En primer plano se observa un hombre que podría ser uno de los caporales de la cosecha del plátano mientras que un negro harapiento que hace el trabajo físico de la cosecha pasa desapercibido. Es una perfecta alusión a la explotación humana para conseguir el objeto más vendido en los supermercados del Primer Mundo: el humilde plátano, que surte un efecto social poderoso porque lo abarca todo y todo lo absorbe. Si las primeras fotografías se enfocaban en el pueblo y su fundación, esta imagen enfatiza el elemento primordial que cambia su carácter antes de que desaparezca.

²⁰ En Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Jacques Joret, ed., Madrid, Cátedra, 1984, p. 204, n. 6 del editor.

²¹ *Ibid.*, p. 206.

Imagen 6



76. Santa Marta. Recolección de banano.

La última imagen del breve foto-ensayo es tal vez la más mística. Está tomada en Bocas de Ceniza y el tajamar en la desembocadura del Río Magdalena (el mismo por donde transita el barco de vapor en *El amor en los tiempos del cólera*). Acompaña el capítulo que nos prepara para el fallecimiento de Úrsula, la matriarca de la novela. Fue ella quien halló el camino entre Macondo y el resto del mundo. Antes de su viaje al exterior, los únicos que habían llegado al pueblo eran gitanos, pero después de encontrar la ruta entre Macondo y el resto de la civilización sudamericana, poco a poco llega al pueblo toda clase de gente y modernización. Podría argumentarse que ese proceso culminó con la llegada del tren. Dado que fue Úrsula quien inició el tráfico entre Macondo y el resto del mundo, resulta entonces muy apropiado que su ida del pueblo también sea acompañada por la imagen de un tren que parte hacia un horizonte desconocido por un camino que parece salir directamente del mar.

Imagen 7



72. Bocas de Ceniza. Tajamar en la desembocadura del Río Magdalena.

Otro detalle curioso que encaja con esa interpretación es el número siete en la locomotora del tren. Después de Úrsula, se irán los últimos descendientes de las *siete* generaciones que fundaron ella y José Arcadio hasta llegar al Aureliano con cola de cerdo. El número bien puede ser coincidencia, pero aun así la fotografía de Gerstmann combina visualmente, no sólo porque crea alusio-

nes entre la matriarca de la novela y el entorno de la fotografía, sino también porque es una mezcla de modernidad y misterio que captura así la idea de que en Hispanoamérica esos dos elementos se funden.

Los temas del ensayo fotográfico se resumen en la presencia del pasado, la Iglesia, la compañía bananera, los indios, lo místico y lo misterioso. La falta de seres humanos en la mayoría de las fotografías también subraya el aspecto de la soledad, temática totalmente idónea para la novela que ilustran.

Las fotografías del alemán Robert Gerstmann son estéticamente agradables, pero valdría la pena preguntarnos sobre su función dentro de la novela. Gerstmann se interesaba por registrar el paisaje americano, resaltar su belleza y grabar las singularidades de la tierra y la gente que la habitaba. Se enfocaba en lo distinto y lo autóctono del continente, sus extensas praderas, su flora y su fauna, sus costas bañadas por tibias aguas el año entero. Quería retratar sus montañas, sus nobles salvajes. Documentaba lo que le parecía nuevo y maravilloso al lado de su *Deutschland* natal que sufría a causa de su participación en los conflictos armados en el Viejo Mundo. Es importante recordar que él dejaba atrás las atrocidades de una Europa en tiempos de guerra. Tal vez por ello Robert Gerstmann retrataba la paz en tiempos de conflicto y enfatizaba en sus fotografías un lugar de construcción en vez de la destrucción. Las fotografías de su ensayo original indican que, más que buscar un realismo mágico o lo real maravilloso, él deseaba registrar los paisajes que observaba: capturar los avances de la modernidad y lo asombroso de la naturaleza. La religión, por ejemplo, no figura en sus fotografías, salvo cuando retrata iglesias que forman parte de la arquitectura propia de un pueblo religioso; la política tampoco es fácil de percibir (más allá de retratar lo moderno en las grandes urbes).

Por su naturaleza misma, las fotografías escogidas por los editores españoles para ilustrar el *Quijote* americano nos alejan de los elementos maravillosos del relato (curas que levitan al tomar tazas de chocolate, fantasmas que visitan a sus habitantes, mujeres hermosas que son llevadas al cielo). Aun así, hay que reconocer que el foto-ensayo enfatiza elementos míticos del relato, su comienzo y su final. *Cien años de soledad* abarca siete generaciones y más de un siglo, y las fotografías nos presentan imágenes con reminiscencias de los tiempos de sir Francis Drake y del noble salvaje e intentan mostrarnos los orígenes del utópico Macondo hasta llegar

a la compañía bananera y su voracidad y la era del ferrocarril. Algunas de estas imágenes, al igual que la narración de García Márquez, desafían la noción de que el espacio representado es un espacio moderno sin tiempo, un espacio eterno. A pesar de que fueron tomadas durante una época de mucho avance tecnológico, los pueblos escogidos para el foto-ensayo parecen antimodernos. Las fotografías presentadas subrayan la nostalgia, la inocencia y un lugar bendecido por la belleza, temas frecuentemente asociados con las tempranas descripciones de la región por parte de los europeos. Es un mito asociado con América Latina. Aunque las imágenes no están cargadas de magia, juegan con la idea de un nuevo horizonte americano que existía entre los europeos que “hacían la América”. Incluso las alusiones al capitalismo que acompaña a la industria bananera llegan a poseer connotaciones míticas al contemplar el bosque bananero. América, sugiere el ensayo fotográfico, es aún virgen y plena de posibilidades.

Las siete imágenes de Gerstmann seleccionadas para el foto-ensayo nos guían hacia un espacio tangible más que hacia el realismo mágico del texto escrito. Eso ocurre precisamente porque las fotos son empleadas para intentar representar de forma documental lugares y situaciones de la novela. Al enfocarse en un aspecto concreto presentado en *Colombia: 200 grabados en cobre*, los editores comparten su juicio sobre el espacio latinoamericano. Ellos ven utopía, indios, espacios vírgenes, mitos y pueblos. Importante también es que su texto visual ofrece la idea de que Colombia misma es el escenario que retrata García Márquez. Aun así, el novelista se enfocaba en lo personal y en lo simbólico.²² La idea de que Macondo es América Latina está presente en el discurso que pronunció al recibir el Premio Nobel: “Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal [...] Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte”.²³ García Márquez escribió su texto como una referencia a algo más grande que la región caribeña que lo

²² García Márquez afirma que el libro fue una especie de chiste por sus muchas referencias a amigos.

²³ Gabriel García Márquez, “La soledad de América”, Estocolmo, 1982, en DE: <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm>.

vio nacer. Para el autor, Macondo y su narración eran más grandes que Colombia: representaban una realidad que va más allá que lo que puede capturar una lente fotográfica.

En nuestra época de hiperrealismo y documentación, el caso de las fotografías que ilustran la edición de Cátedra de *Cien años de soledad* indica que algo se gana por intentar representar visualmente la novela más conocida de América Latina. El lector que no conoce la realidad latinoamericana recibe cierto indicio visual. No obstante, García Márquez no escribía sobre un lugar concreto en la forma en que lo hacía Julio Cortázar en *Rayuela*. La representación visual también corre el riesgo de equivocarse como lo hizo en el caso de los indios wayus, ofrecidos como ejemplos de indios guajiros. Además, las imágenes invitan al lector a apoyarse en ellas en vez de permitir que las descripciones guíen al lector por el mundo de Macondo que, a fin de cuentas, es un mundo imaginario. Creemos que a eso se refiere Jacques Joret cuando habla de rechazar las muletas fotográficas. Las fotografías de este *Quijote* americano nos indican que la narración, tal como quiso el autor, ha desafiado la representación visual. Como el espacio vasto y variado que es, América Latina acepta *Cien años de soledad*, pero la forma en que está narrada no ha permitido que se vuelva un objeto visual. Sin duda la novela es un ejemplo de una obra maestra que ha forjado un espacio seguro en el mundo de las letras y a su vez ha resistido la representación visual y la mercantilización creciente en nuestra sociedad actual.

RESUMEN

A diferencia de la multitud de representaciones visuales de la magistral novela *Don Quijote, Cien años de soledad* —el denominado *Quijote* americano—, goza de muy pocas. Con el fin de entender su narrativa fotográfica y su relación con el relato, este trabajo estudia las imágenes del fotógrafo alemán Robert Gerstmann, tomadas del libro *Colombia: 200 grabados en cobre*, para ilustrar la edición de Cátedra de la novela clave de Gabriel García Márquez. Los temas encontrados indican que las imágenes no sólo empujan al observador a considerar Macondo como un lugar real, sino que también sacan a relucir temas que rememoran visiones tempranas de la mirada europea hacia el continente americano. En tiempos de hiperrealismo, el presente ensayo torna evidente que *Cien años de soledad* es una obra que se resiste a la representación visual.

Palabras clave: *Cien años de soledad*, narrativa visual, obra de Robert Gerstmann.

ABSTRACT

Unlike the numerous visual representations that have been made of the masterful novel *Don Quijote*, few have been made of *Cien años de soledad* —the so-called American *Quijote*. In order to shed light on its photographic narrative and its relationship to the story, in this article the author studies the images of the German photographer Robert Gerstmann, taken from the book *Colombia: 200 grabados en cobre* to illustrate the edition by Cátedra of Gabriel García Márquez's key novel. The themes identified indicate that the images not only push the observer to consider Macondo a real place, but also bring to light themes that recall early European views of the American continent. In an era of hyperrealism, this essay makes evident that *Cien años de soledad* is a quintessential work that resists visual representation.

Key words: *Cien años de soledad*, visual narrative, Robert Gerstmann's work.