

EL ELEMENTO LÚDICO EN LA OBRA DE GABRIEL

GARCÍA MÁRQUEZ

María E. González Robayna

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,

CLÁSICA Y ÁRABE

DIRECTORAS: Carmen Márquez Montes y

Cristina de la Torre García

A mi familia

AGRADECIMIENTOS:

Esta tesis no podría haber sido realizada sin los sabios consejos y advertencias de la Dra. Carmen Márquez Montes de la universidad de Las Palmas de Gran Canaria, la Dra. Cristina de la Torre García de Emory University, Atlanta y la Dra. Carmen Ruíz Barrionuevo de la universidad de Salamanca.

ÍNDICE

Introducción:

Del humor y otros demonios.....	9
Capítulo 1. En torno al humor	19
1.1 ¿Qué es el humor?	20
1.1.1 Teorías sobre el humor	27
1.2 El humor como elemento catártico y subversivo	36
Capítulo 2. <i>Cien años de ludicidad</i>	49
2.1 El chiste	50
2.1.1 El chiste en <i>Cien años de soledad</i>	54
2.2 El realismo mágico, lo real maravilloso y lo fantástico	103
2.2.1 Macondo, un mundo hiperbólico	113
Capítulo 3. <i>El otoño del patriarca</i> : un mundo carnavalesco	131
3.1 El rito del carnaval	134
3.1.1 El patriarca y su mundo	152
3.1.1.1 La degradación física del patriarca	157
3.1.1.2 La degradación mental del patriarca	164
3.1.1.3 La degradación del entorno del patriarca	167
3.1.1.4 La degradación de sus actos políticos	176
3.1.1.5 La degradación de sus actos personales	177

3.1.2 La carnavalización de los elementos cristianos	180
Capítulo 4. Crónica de una parodia anunciada	194
4.1 La parodia y la intertextualidad	195
4.1.1 La parodia de la novela policial	200
4.1.2 La parodia de la escritura	205
4.1.3 La parodia de la tragedia griega	212
4.1.4 La parodia bíblica	222
4.2 La ironía	230
4.2.1 La ironía en <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	236
Capítulo 5. La parodia y el carnaval en <i>El amor en los tiempos del cólera</i>	250
5.1. La autoparodia y la parodia de textos universales	251
5.1.1 La parodia de la escritura y el escritor	252
5.1.2 La parodia religiosa	258
5.1.3 La parodia de la historia latinoamericana	261
5.1.4 La parodia de la novela sentimental	276
5.2 El carnaval	
2923Capítulo 6. <i>El general en su laberinto</i> o	
la subversión de la historia latinoamericana	302
6.1 La parodia en <i>El general en su laberinto</i>	306
6.1.1 La parodia religiosa	307

6.1.2 La parodia del acto de ficción	316
6.2 La ironía	322
6.2.1 La ironía de los hechos	322
6.2.2 La ironía verbal	329
6.3 El carnaval	332
6.3.1 Bolívar, de rey a bufón	333
6.3.2 <i>El general en su laberinto</i> : un discurso polifónico	348
Conclusión: Nace un nuevo concepto, lo real humorístico.....	359
Bibliografía	380
A) Fuentes	380
B) Estudios	381

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

Cien años: Cien años de Soledad

El otoño: El otoño del Patriarca

Crónica: Crónica de una muerte anunciada

El amor: El amor en los tiempos del cólera

El general: El general en su laberinto

DEL HUMOR Y OTROS DEMONIOS

INTRODUCCIÓN

Mientras escritores como Cervantes¹ o Molière² podían haber escrito con una finalidad lúdica, la mayoría de los críticos tendían a buscar significados más complejos en su obra. No obstante, en los últimos años ha surgido una revalorización de los escritores cómicos que les rescata de la tendencia crítica unívoca de sólo intentar buscar grandes teorías literarias en sus obras. De un modo similar podría decirse que obras como *El otoño del patriarca*, *Crónica de una muerte anunciada* o *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, tantas veces analizadas y selladas de pesimistas, también deberían de ser examinadas desde un punto de vista humorístico, ya que de otra manera, nos estaríamos obviando, quizá, algunas de las cualidades más importantes de las novelas del Premio Nobel, como muy bien apuntan Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña:

El humor, ese componente intrínseco del hombre caribeño, resultado de la filosofía saludable, desinhibidora, en términos freudianos, y resumida en la expresión “a la cubana”, como el propio Márquez ha matizado en alguna ocasión, es uno de los soportes más característicos y básicos para entender con mayor amplitud la obra del colombiano universal³.

Este aspecto, central, según se intentará demostrar en este trabajo, en la obra de García Márquez, es manifestado por el propio autor en la conocida y

¹ Cf. Jesús G. Maestro: “Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes” en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2 (1999), p. 75.

² Cf. Gertrud Mander: *Moliere*, N. Y.: Frederick Ungar, 1973, p.18 o Peter Hampshire Nurse: *Moliere and the Comic Spirit*, Geneve, Droz, 1991.

³ Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña: *Quinientos años de soledad*, Zaragoza, Túa Blesa, 1992, p. 405.

embemática entrevista realizada por Plinio Apuleyo Mendoza (titulada *El olor de la guayaba* (1982)⁴. Cuando el periodista le pregunta al autor las razones por las que escribió *Cien años de soledad*, éste explica cómo, al margen de tratar de establecer grandes teorías –como le atribuyen muchos críticos–, sólo pretendía relatar la historia de su familia:

- [Escribo *Cien años de soledad* para] darle una salida literaria, integral, a todas las experiencias que de algún modo me hubieran afectado durante la infancia.
- Muchos críticos ven en el libro una parábola o alegoría de la historia de la humanidad.
- No, quise sólo dejar una constancia poética del mundo de mi infancia,...
- Los críticos le encuentran siempre intenciones más complejas.
- Si existen, deben ser inconscientes. Pero puede ocurrir también que los críticos, al contrario de los novelistas, no encuentren en los libros lo que pueden sino lo que quieren⁵

Al preguntarle Mendoza por las razones de que hable tan irónicamente de los críticos, García Márquez afirma que

en general, con una investidura de pontífices, y sin darse cuenta de que una novela como *Cien años de soledad* carece completo de seriedad... [los críticos] asumen la responsabilidad de descifrar todas las adivinanzas del libro corriendo el riesgo de decir grandes tonterías⁶.

García Márquez también se muestra como una persona con un gran sentido del humor. Cuando se le pregunta cuál es el mejor aspecto de ser famoso, contesta: “Fame [...] is great –but after all the fanfare associated with being famous is over, he adds humorously, the only real benefit is not having to stand

⁴ Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996.

⁵, *Ibíd.* p. 105.

⁶ *Ibíd.* pp. 105-106.

in line”⁷. Este aspecto de su personalidad también se refleja en la siguiente anécdota contada por Rubén Pelayo, que relata cómo, justo antes de recoger el Premio Nobel, García Márquez posa para una foto sin zapatos y en ropa interior, mientras que Álvaro Castaño Castillo, un prestigioso director colombiano, va formalmente vestido para la ocasión. Este hecho demuestra cómo lo que para algunos es una situación seria y solemne a García Márquez le resulta de lo más humorística: “García Márquez seems to be what Colombians call a mamagallista (a joker). The humor a reader often finds in García Márquez’s writings is mirrored in the author’s own life”⁸. En la interpretación colombiana, “mamar gallo” no es únicamente bromear, sino también hacerlo sin que la otra persona se aperciba de ello. Esta expresión parece tener una importancia mayor de lo que se suele pensar a priori. Es una reacción frente a lo solemne. Iván Ulchur Collazos afirma que:

Lo que en principio puede derivar hacia una desvalorización superficial o miedo al compromiso, implica un cambio de plano mental que riñe con lo sistemático constreñidor y que en su provisionalidad afianza una tentativa de captación

⁷ “La fama, dice, es genial –pero cuando se acaba toda la parafernalia asociada con ser famoso, añade humorísticamente, el único beneficio real es no tener que hacer cola.” *Ibíd.* p. 1.

⁸ “García Márquez parece ser lo que los colombianos llaman un mamagallista (un bromista). El humor que el lector encuentra a menudo en las obras de García Márquez está reflejado en la propia vida del autor. Por ejemplo, minutos antes de recibir el prestigioso Premio Nobel en literatura, él posó de broma para una foto en la cual iba sin zapatos y vestido en ropa interior térmica. Su mano descansaba sobre la del director colombiano Álvaro Castaño Castillo, que iba vestido de forma impecable con un atuendo formal.” Ruben Pelayo: *Gabriel García Márquez: A Critical Companion*, Westport, Connecticut y London, Greenwood Press, 2001, p. 14.

mediante el tanteo conceptual con rostro de escepticismo, de paradoja, de ironía, de parodia o de carnaval⁹.

En otras palabras, García Márquez, por medio de su discurso mamagallista, es decir, a través del empleo de lo lúdico, trata de denunciar la rigidez de la realidad. En los estudios realizados sobre su obra periodística se puede observar que existe una relación humorística entre el lector y el mensaje literario¹⁰. Dentro de sus textos

el humor y la seriedad se juntan de tal forma y se interfieren, que el lector entra en una red de equívocos en la que su ánimo se extravía, descubriendo que García Márquez, más que querernos decir algo proveniente de la necesidad, huye constantemente de decirlo¹¹.

El hecho de que García Márquez tenga un gran sentido del humor no significa que los temas que trate no sean importantes o no los trate con seriedad, todo lo contrario, este escritor simplemente emplea este aspecto en su obra para reflejar la complejidad de la situación en Colombia y en Latinoamérica en general. Lo que pretende es tratar temas serios, como son los problemas sociales y políticos de Colombia entre otros, de forma lúdica o, al menos, dándoles un sesgo humorístico.

⁹ Iván Ulchur Collazos: *Del humor y otros dominios*, Quito, Eskeletra, 1997, p. 138.

¹⁰ Cf. Carlos Roberto Moran: “La militancia política de un periodista” en *Por la libre. Obra periodística 4 (1974-1995)*, Gabriel García Márquez, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, p. 2.

¹¹ Francisco José Cruz Pérez: “Gabriel García Márquez: el mediador de realidades” en *Repertorio Crítico sobre García Márquez*, Tomo I, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 213.

Mi propósito en este estudio es añadir otra dimensión, la humorística, a la apreciación que se suele tener de la obra de García Márquez, para que los lectores puedan tener una perspectiva diferente del autor, o al menos, para intentar enriquecer la perspectiva más unívoca que sobre él suele asumirse desde la crítica. Si no se observan detenidamente, estos elementos podrían pasar inadvertidos, perdiéndose de esa forma aspectos muy destacados de sus novelas y cuentos. Por tanto, he creído necesario, primero, teorizar, en la medida de lo posible, sobre términos tan complejos como el humor, el chiste, el realismo mágico, el carnaval, el rito, la parodia, la ironía y el juego, y en segundo lugar, mostrar los pasajes de las obras de García Márquez en los que estos elementos se reflejan más claramente.

En el primer capítulo de este trabajo se comienza definiendo el humor, sus variantes y las diferentes teorías que existen sobre el mismo, y se centra en autores como Meredith, Bergson, Freud, Gutwirth y Hyers, entre otros, que coinciden con García Márquez en que el humor es una fuerza subversiva y catártica que libera al hombre de lo que le oprime y aterroriza. En otras palabras, estos autores consideran que la risa reprime la rigidez y la inflexibilidad, y trata de fomentar la espontaneidad y la libertad de expresión.

En el segundo capítulo se explica la importancia del humor en *Cien años de soledad*, mostrando en primer lugar los diferentes tipos de chistes, que se analizan

siguiendo, esencialmente, la clasificación que propone Freud en su teoría sobre la risa, ya que, en mi opinión, es el autor que expresa con más claridad y acierto este tema. En este capítulo también se tiene en cuenta a William Empson a la hora de mostrar el uso que García Márquez hace de la ambigüedad para desafiar al lector.

La segunda parte del capítulo muestra cómo García Márquez hace uso del ‘realismo mágico’ para sorprender y de esta manera hacer reír al lector. Puesto que la utilización de este término es algo problemática, ya que ha existido una tendencia por parte de los críticos a generalizar y a usarlo para definir cualquier obra que tuviera elementos fantásticos, se ofrece un breve recorrido histórico con la intención de mostrar, en la medida de lo posible, las vicisitudes por las que ha pasado el concepto y su diferencia con términos similares como ‘lo real maravilloso’ y ‘lo fantástico’. Con este propósito, se tendrán en cuenta las teorías de críticos literarios como Irlemar Chiampi, A. B. Chanady y Alicia Llarena, entre muchos otros. Dentro de este capítulo se habla también de la hipérbole, ya que es un recurso literario muy frecuente en la obra de García Márquez, y es, junto con el humor, una de las técnicas más empleadas para hacer posible el ‘realismo mágico’, amén de tratarse de otro elemento con carga humorística.

En el tercer capítulo se define el carnaval como aspecto cultural y literario y se siguen las teorías de Mijail Bajtín, que afirma que a través del carnaval, el individuo se libera de lo absoluto, lo eterno y lo rígido, y queda expuesto a los

aspectos joviales y cambiantes del mundo. Para este autor, al igual que para García Márquez, el carnaval es la forma en la que nos evadimos momentáneamente de las preocupaciones diarias trasladándonos a un mundo utópico, libre de problemas y preocupaciones. Mediante el rito carnavalesco nuestra realidad se transforma y asumimos una nueva personalidad. En *El otoño del patriarca*, la historia se presenta como una leyenda sobre la vida del dictador, en la que se contraponen las versiones oficiales del gobierno, las del patriarca, las del pueblo y las de algunos otros personajes. A través de esta atmósfera polifónica y carnavalesca, en la que reina el realismo grotesco, la hipérbole y la ironía, se comienzan a cuestionar las verdades absolutas difundidas por el poder y se empieza a escuchar la voz del pueblo.

En el cuarto capítulo se analiza cómo García Márquez hace uso de diferentes tipos de parodias e ironías en *Crónica de una muerte anunciada* para romper con las expectativas del lector y con el fin de mostrar su disconformidad con algunos valores morales y culturales latinoamericanos, entre los que se encuentran la adhesión a valores obsoletos como el machismo, la xenofobia, la diferencia de clases, el racismo y, por último, y no por ello menos importante, la incapacidad de la iglesia católica de ayudar a los individuos espiritualmente, poniendo énfasis en la falsedad e hipocresía de sus propios miembros, ya que, desde la institución eclesiástica se trasmite, en algunas ocasiones, un modo

externo de cumplimiento de preceptos. De ahí, que también se parodien ritos católicos como el del bautismo con el fin de subvertir los valores comunales que defienden ritos ancestrales como el código de honor.

Al hablar de la parodia se han tenido en cuenta las teorías de Kristeva, Hutcheon, Foucault, y sobre todo Genette, ya que la intertextualidad se considera un elemento esencial en la novela. A la hora de clasificar las ironías se han analizado las teorías de D. C. Muecke, Wayne Booth y Linda Hutcheon, que describen con gran exactitud el empleo del término y sus categorías.

En el quinto capítulo se analiza la novela *El amor en los tiempos del cólera* y se ofrece una reflexión sobre la tarea del escritor y la función de la escritura. Primero, el autor incluye hechos autobiográficos ficcionalizando de esta manera eventos de su propio pasado y mostrando la preocupación por la relación del autor con su obra, y luego, alude a obras ejemplares de la cultura latinoamericana y universal para replantearlas. Las alternativas a los valores obsoletos y tradicionales presentados tanto en la literatura como en la historia latinoamericana son, entre otros, la parodia y el carnaval, reflejados no sólo en la estructura de la novela, que pasa a ser polifónica e intertextual, sino en los propios recursos estilísticos utilizados por el autor, como lo grotesco, lo irónico y lo hiperbólico, que aparecen en la descripción de los personajes y situaciones de la obra.

Para analizar las características autobiográficas de *El amor en los tiempos del cólera* se han seguido las teorías de Philippe Lejeune, que diferencia entre autobiografía y novela autobiográfica, considerando que esta última engloba los aspectos personales que el lector encuentra en el texto aún cuando el autor los niegue.

En *El general en su laberinto*, estudiado en el capítulo seis, se imitan los procedimientos de la literatura histórica para parodiarlos, ya que en vez de reflejar los eventos más gloriosos de la vida de Bolívar, como se muestra en la bibliografía o en los grandes estudios, que lo presentan como a un personaje totémico, se trata de presentar una visión muy personal y desmitificada de sus últimos días¹². Se profundiza en temas personales del general, como su sexualidad y su enfermedad, mediante el realismo grotesco y se introduce al personaje en una serie de situaciones bastante carnales para desmitificarlo. Por otro lado, se inserta al patriarca en medio de diversas situaciones irónicas que sirven para mostrar su degradada condición física y política. Frente a la narrativa lineal

¹² Germán Arciniegas escribió *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta* (1988), que interesa por tratarse del viaje final de Bolívar por el río Magdalena en mayo de 1830, punto que lo relaciona con *El general en su laberinto* y con *La ceniza del Libertador*, novela de Fernando Cruz Kronfly. Fabio Puyo Vasco, publica en 1983, en compañía de Eugenio Gutiérrez Cely, un río documental en tres volúmenes titulado, *Bolívar día a día*, que el propio García Márquez afirma haber utilizado para escribir *El general en su laberinto*. El novelista colombiano Fernando Cruz Kronfly también narra el último viaje de Bolívar por el Magdalena en *La ceniza del Libertador* (1987). Alvaro Mutis, *El último rostro*, que relata algunos sucesos de los últimos meses de la vida de Bolívar.

utilizada hasta ahora en la historia latinoamericana, esta novela muestra una violencia textual carnavalesca que admite múltiples perspectivas, es decir, refleja un desorden intertextual en el que se mezclan elementos religiosos, políticos y sociales, y todo ello para realizar una crítica sobre la situación de la postindependencia y la actualidad de Latinoamérica, ya que la realidad actual de América Latina es fruto de esos momentos iniciales de independencia.

Por último, en la conclusión, se analiza la función y el propósito del humor en la obra de García Márquez, y se resumen los recursos literarios empleados por el autor para conseguirlo, como el chiste, el realismo mágico, el carnaval, el rito, la parodia y la ironía.

CAPÍTULO 1

EN TORNO AL HUMOR

[...] sólo el filisteo toma las cosas nada más que por lo que son y no por lo que pudieran ser. Y sólo el más empaquetado y pedantesco espíritu de su gravedad se prohibiría a sí mismo la saludable cura de la risa.

Gemma Roberts¹³

1.1 ¿QUÉ ES EL HUMOR?

El humor es un fenómeno frecuente en la mayoría de las culturas y aunque el concepto de lo irrisorio es diferente para cada persona, la habilidad de apreciar el humor es universal. En otras palabras, el ser humano encuentra determinadas cosas graciosas y se ríe de ellas, independientemente de la edad, el sexo, el nivel económico, la cultura y la época histórica a la que pertenezca.

Nos reímos de multitud de circunstancias. Según Hazlitt, “We laugh at fools, and at those who pretend to be wise –at extreme simplicity, awkwardness, hypocrisy, and affectation”¹⁴, y por ello, la respuesta humorística a los estímulos varía, de ahí que se considere que algunas personas tienen sentido del humor y otras no. Éstas últimas también encuentran algunos hechos graciosos, es decir, poseen competencia humorística, sin embargo su actuación difiere de la de las personas que tienen más desarrollado su sentido del humor¹⁵.

¹³ Citado en Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña: *Quinientos años de soledad, op. cit.* p. 407.

¹⁴ “Nos reímos de los tontos, y de aquellos que pretenden ser listos –de la simplicidad extrema, de la torpeza, de la hipocresía, y de la afectación.” William Hazlitt: “On wit and humour” en *Collected Works*, Vol. VIII, London, Dent, 1903, pp. 8-9.

¹⁵ Se puede observar una relación similar entre “competencia” y “actuación” en Chomsky en referencia al lenguaje, por ejemplo.

Para que se produzca un ‘acto humorístico’ tiene que haber un hablante y uno o varios oyentes. La presencia del oyente es la que crea el acto humorístico *per se*, ya que es éste, precisamente, el que se ríe. Por otro lado, se debe mostrar una situación, es decir, se tiene que presentar un ‘estímulo’ y responder a él humorísticamente. En un mundo objetivo, “a situation, if it is laughable, must be so to everyone, whether he is pleased to recognize it to be so or not”¹⁶. Sin embargo, la realidad es que el estímulo no constituye la única condición para el humor, por lo que se replantean las causas de la risa, llegándose a la conclusión de que la ‘experiencia vital’ del individuo es un factor esencial: “What made me laugh 20 years ago may fail now. It is likely that 20 years from now I will also laugh at some different things, if at all”¹⁷. Otro hecho importante es el ‘factor psicológico’ del individuo que participa en el acto humorístico, ya que su experiencia vital podría determinar su grado de predisposición al humor en una situación determinada. También hay que tener en cuenta que todo acto humorístico ocurre en un ‘contexto situacional’ que determina el significado de cada chiste, es decir, el ambiente en el que se genera el humor puede condicionar la percepción de esa situación humorística. Y por último, se debe considerar que el acto humorístico tiene lugar en una cultura y en una sociedad determinadas, en

¹⁶ “una situación, si es irrisoria, lo debe ser para todo el mundo, nos guste reconocerlo o no.” Menon, V. K. Krishna: *A Theory of Laughter*, London, Allen and Unwin, 1931, p. 14.

¹⁷ “Lo que me hacía reír hace 20 años puede que no me haga reír ahora. Es probable que en 20 años me ría de otras cosas diferentes, si es que acaso me río.” Victor Raskin: *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, Boston, Lancaster, D. Reidel Publishing Co., 1985, p.4.

otras palabras, los ‘valores y las normas compartidas’ aumentan la efectividad del humor.

Los factores mencionados son únicamente un intento de aclarar las condiciones necesarias para que se produzca el humor, sin embargo existen infinidad de teorías que aseguran la imposibilidad de saber las causas del mismo. W.C. Fields afirma, por ejemplo, que “The funniest thing about comedy is that you never know why people laugh”¹⁸. Los investigadores tampoco se ponen de acuerdo a la hora de definir el término humor y muchos piensan que es mejor no intentarlo. Croce asegura que “humor is undefinable like all psychological states”¹⁹ y Bergson cree que “we shall not aim at imprisoning the comic spirit within a definition”²⁰. Pareciera que el humor ha burlado a los propios críticos, ya que la mayoría de las definiciones ofrecidas hasta ahora son incompletas, ambiguas o circulares. Mindess lo define como “a frame of mind, a manner of perceiving and experiencing life”²¹; Fry opina que es un juego²² y Leacock

¹⁸ “Lo más gracioso de la comedia es que nunca se sabe por que se ríe la gente.” Citado en Jacob Levine: “Approaches to humor appreciation” en *Motivation in Humor*, New York, Atherton, 1969, pp. 1-2.

¹⁹ “El humor es indefinible como todos los estados psicológicos.” Benedetto Croce: “L’umorismo: Del vario significato della parola e dell’uso nella critica literaria” en *Journal of Comparative Literature*, Vol. 1, 1903, p. 228.

²⁰ “No deberíamos tratar de aprisionar el espíritu cómico en una definición.” Henri Bergson: “Laughter” en Wylie Sypher (ed.): *Comedy*, New York, Doubleday, 1956, p. 62.

²¹ “Un estado mental, una forma de percibir y experimentar la vida.” Harvey Mindess: *Laughter and Liberation*, Los Angeles, Nash, 1971, p. 21.

²² William F. Jr. Fry: *Sweet Madness*, Palo Alto, CA, Pacific Books, 1963, p. 138.

considera que un chiste es un pensamiento humorístico independiente²³, por ofrecer algunos ejemplos.

También existe una gran confusión terminológica en cuanto se refiere a conceptos relacionados con el humor, como la risa, lo cómico o el chiste, entre otros, y aunque muchos autores tratan de distinguirlos, se llega a la conclusión de que a lo que algunos llaman humor, otros le llaman risa, por ejemplo; por lo que aquí se tratará de emplear el término humor en su sentido más amplio y menos restrictivo.

El humor se ha considerado a lo largo de la historia, generalmente, como algo positivo²⁴, ya que la risa que acompaña al humor, causa placer. Darwin ya señalaba: “Joy, when intense, leads to various purposeless movements –to dancing about, clapping the hands, stamping, etc., and to loud laughter”²⁵. Eastman y Ludovici, sin embargo, consideraron el humor como un elemento

²³ Stephen Leacock: *Humour and Humanity: An Introduction to the Study of Humour*, London, Thornton Butterwoth, 1937, p. 214.

²⁴ Grotjahn también está a favor de la risa porque, según él, es liberadora: “Laughter... can be used to express an unending variety of emotions. It is based on guilt-free release of aggression, and any release makes us perhaps a little better and more capable of understanding one another, ourselves, and life. What is learned with laughter is learned well. Laughter gives freedom, and freedom gives laughter.” “La risa... se puede usar para expresar una variedad interminable de emociones. Se basa en la liberación sin remordimientos de la agresión, y cualquier liberación nos hace quizás un poco mejores y más capaces de entendernos los unos a los otros, a nosotros mismos, y la vida. Lo que se aprende por medio de la risa se aprende bien. La risa nos libera, y la libertad genera risa.” Martin Grotjahn: *Beyond Laughter*, New York, MacGraw-Hill, 1975, p. VIII-IX.

²⁵ “La diversión, cuando es intensa, conduce a varios movimientos sin ningún propósito determinado—el baile, los aplausos, los saltos, etc., y a la carcajada.” Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London & Chicago, University of Chicago Press, 1965, p. 196.

negativo²⁶. Éste último llegó incluso a afirmar: “there is something sinister about laughter”²⁷. Ludovivi piensa que la risa se basa en sentirse superior al objeto de la misma, por lo cual es algo despiadado, y Shelley asegura contundentemente: “there can be no entire regeneration of mankind until laughter is put down”²⁸.

La risa es un fenómeno tanto fisiológico como psicológico. Desde un punto de vista fisiológico, la risa se produce “by a a deep inspiration followed by short, interrupted, spasmodic contractions of the chest, and especially the diaphragm”²⁹. Ésta provoca un exceso de energía mental o nerviosa acumulada en el cuerpo tras una actividad previa. Es un fenómeno placentero que en

²⁶ Muchos investigadores evalúan el humor positivamente aun conociendo su aspecto “siniestro.” Entre ellos se encuentra Chernyshevsky, que señala: “The impression which the comical makes on one is a mixture of the pleasant and unpleasant sensation where the pleasant, however, usually prevails; sometimes this prevalence is so strong that the unpleasant in the comical is almost completely erased. This sensation is expressed by laughter. The unpleasant in the comical strikes us as ugly; what is pleasant is that we are so perceptive that we understand that the ugly is ugly. Laughing at it we put ourselves above it.” “La impresión que lo cómico causa en uno es una mezcla de una sensación placentera y dolorosa donde lo placentero, sin embargo, usualmente gana; normalmente esta predicción es tan fuerte que lo doloroso en lo cómico desaparece casi completamente. Esta sensación se expresa a través de la risa. Lo doloroso en lo cómico nos parece feo; lo que es placentero es que somos tan perceptivos que entendemos que lo feo es feo. Al reírnos, nos ponemos por encima de ello.” Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky: *The elevated and the comic*, Moscow, Pravda, 1974, p. 193.

Raskin cree que la risa surge del odio y la hostilidad que el hombre siente frente a algo o alguien: “Laughter was born out of hostility. If there has been no hostility in man, there had been no laughter (and, incidentally, no need for laughter).” “La risa nace de la hostilidad. Si no hubiera habido hostilidad en el hombre, no habría habido risa (y, por lo tanto, no habría habido necesidad para la risa.” Victor Raskin: *Semantic Mechanisms of Humor*, *op. cit.* p. 11. Según este crítico, todos los tipos de humor tienen un origen hostil, como por ejemplo el “ridicule.”

²⁷ “Hay algo siniestro en la risa.” Anthony M. Ludovici: *The Secret of Laughter*, London, Constable Press, 1932, p. 17.

²⁸ “No puede haber una regeneración de la humanidad hasta que nos deshagamos de la risa.” Citado en Albert Rapp: *The Origins of Wit and Humor*, New York, Dutton, 1951, p. 51.

²⁹ “Por una profunda inspiración seguida de una corta, interrumpida, espasmódica contracción del pecho, y especialmente del diafragma.” Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, *op. cit.* p. 200.

ocasiones se ha llegado a comparar con el orgasmo: “there is more than an analogy between laughter and the phenomena of sexual tumescence and detumescence”³⁰. Desde una perspectiva psicológica, la risa tiene una función versátil, ya que puede acompañar o no al humor, y se asocia normalmente con el placer, ya que, según Darwin, la diversión conduce a la risa escandalosa incluso entre idiotas e imbéciles³¹. Sin embargo, también se emplea para enmascarar sentimientos como el miedo, la angustia o el odio: “Laughter is often a defence mechanism”³². Otros pensadores consideran que la risa causada por el placer no tiene nada que ver con la que genera lo cómico: “One can laugh without experiencing the feeling of the comic but rather simply because one is experiencing a pleasant sensation”³³. Darwin también llegó a diferenciar entre estos dos tipos de risa:

Yet laughter from a ludicrous idea, though involuntary, cannot be called a strictly reflex action. In this case, and in that of laughter from being tickled, the mind must be in a pleasurable condition; a young child, if tickled by a strange man, would scream from fear. The touch must be light, and an idea or event, to be ludicrous, must not be of grave import³⁴.

³⁰ “Hay más de una analogía entre la risa y el fenómeno de tumescencia y detumescencia.” Havelock Ellis: *Studies in the Psychology of Sex*, Philadelphia, F. A. Davis, 1911, p. 14.

³¹ Cf. Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, *op. cit.* p. 197.

³² “La risa es, a veces, un mecanismo de defensa.” D. H. Monro: *Argument of Laughter*, Melbourne, Melbourne University Press, 1951, p. 27.

³³ “Uno se puede reír sin experimentar el sentimiento de lo cómico, pero esto ocurre simplemente porque se está experimentando una sensación placentera.” G. Dumas: “Le rire” en *Nouveau Traité de Psychologie*, Vol. 3, Paris, Alcan, pp. 248-249.

³⁴ “Sin embargo la risa que proviene de una idea lúdica, aunque involuntariamente, no se puede llamar una acción refleja estrictamente hablando. En este caso, y en el de la risa producida por las cosquillas, la mente debe estar en una condición placentera; un niño pequeño, si un extraño le hace cosquillas, gritaría de miedo. El contacto deber ser ligero, y una

La teoría más conocida sobre la evolución del humor, sostenida por Darwin y Spencer, entre otros, considera el término como descendiente de una conducta arcaica que asegura que la capacidad del humor en el ser humano es importante para la supervivencia de la especie. Sin embargo, no todos los investigadores están de acuerdo con esta idea. Ludovici y Rapp trataron la risa y el humor como una especie de batalla en la que estos términos pierden sus características físicas y directas. Según Rapp, a lo largo de la historia surgen diferentes tipos de elementos humorísticos, primero surge el ridículo, luego el ingenio, después la risa supresiva, etc. Tras estas etapas surgirá más tarde lo que hoy se considera como el humor moderno³⁵.

Llegamos por tanto a la conclusión de que el humor, y la risa como manifestación de éste, son una bendición o un peligro dependiendo de cómo se utilicen, ya que pueden servir tanto como elemento catártico como subversivo, pero en cualquier caso funcionan casi siempre como instrumento liberador frente a la opresión.

1.1.1 TEORÍAS SOBRE EL HUMOR

idea o evento, para ser lúdica, no puede tener un significado serio.” Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, *op. cit.* p. 199.

³⁵ Albert Rapp: *The Origins of Wit and Humor*, *op. cit.* p. 35.

La mayoría de las teorías sobre el humor se podrían agrupar en tres categorías: Las cognitivas-perceptivas, las sociales-conductistas y las psicoanalíticas. Las primeras se asocian con la incongruencia, las segundas con lo despectivo y las terceras con la supresión/represión. Darwin también apoyaría esta clasificación, ya que de entrada afirma:

Many curious discussions have been written on the causes of laughter with grown-up persons. The subject is extremely complex. Something incongruous or unaccountable, an exciting surprise and some sense of superiority in the laughter, who must be in a happy frame of mind, seems to be the commonest cause...³⁶.

Este fragmento es adecuado para resumir las teorías mencionadas.

Como se afirma anteriormente, el primer tipo es la teoría de ‘la incongruencia’, que Monroe define como la que destaca por “Importing into one situation what belongs to another”³⁷. La idea de que los chistes llevan hacia una línea de pensamiento para después sacarnos inesperadamente de ella es muy conocida dentro de la investigación humorística. El propio Kant asegura que la risa “is an affection arising from sudden transformation of a strained expectation into nothing”³⁸. Schopenhauer es más explícito a la hora de exponer su teoría cuando afirma :

³⁶ “Se han escrito muchas discusiones sobre las causas de la risa en los adultos. El tema es extremadamente complejo. Algo incongruente o incontable, una sorpresa excitante y un sentimiento de superioridad en la risa, que debe ser alegre, parecer ser la causa más común...” Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, op. cit. p. 198.

³⁷ “Decir en una situación lo que debería decirse en otra.” D.H. Monroe: *Argument of Laughter*, op. cit. p. 45.

³⁸ “Es un afecto que se eleva de la transformación repentina de una expectativa forzada, a la nada.” Immanuel Kant: *Critic of Judgement*, New York, Hafner, 1951, p. 177.

The cause of laughter in every case is simply the sudden perception of the incongruity between a concept and the real objects which have been thought through it in some relation, and the laugh itself is just the expression of this incongruity³⁹.

Otros muchos investigadores también subrayan que la risa está causada por la síntesis de dos elementos dispares⁴⁰. Entre ellos se encuentra Beattie, que asegura:

arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in a complex object or assemblage, or as acquiring a sort of mutual relation from the peculiar manner in which the mind takes notice of them⁴¹.

Una teoría de la incongruencia de gran interés es la de Bergson, quien defiende que hay algo mecánico en los seres humanos. Afirma cómo los gestos y movimientos del cuerpo humano son irrisorios “in exact proportion as that body

³⁹ “La causa de la risa en cada caso es simplemente la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales entre los cuales se ha establecido una relación, y la propia risa es concretamente la expresión de esta incongruencia.” Arthur Schopenhauer: *The World as Will and Idea*, Vol. II, London, Routledge and Kegan Paul, 1819, p. 76.

⁴⁰ Una definición muy común del chiste es la habilidad de encontrar una similitud oculta en cosas dispares. Hazlitt asegura que el “wit” se encuentra en “the detection of unexpected likeness and distinction in things.” “el descubrimiento de una semejanza y una diferencia inesperada en las cosas.” Hazlitt, William: “On wit and humour” en *Collected Works*, *op. cit.* p. 22.

Monro coincide con la idea de que el humor es la unión de elementos dispares y afirma: “Humor is inappropriateness. But it must not be wholly inappropriate. There must be some hidden propriety.” “El humor es inconveniencia. Sin embargo, no puede ser completamente inapropiado. Debe tener algún sentido oculto.” D.H. Monro: *Argument of Laughter*, *op. cit.* p. 248.

⁴¹ “surge de la visión de dos o más circunstancias o partes inconsistentes, inapropiadas, o incongruentes, consideradas como unidas en un objeto compuesto o montaje, o como adquiriendo una clase de relación mutua de la forma peculiar en la que la mente las percibe.” James Beattie: “An essay on laughter, and ludicrous composition en *Essays*”, New York, Garland, 1971, p. 602.

reminds us of a mere machine”⁴². La incongruencia existe con la maquinización de las personas, es decir, nos reímos “every time a person gives us the impression of being a thing”⁴³. Otro tipo de incongruencia en el humor se observa en las teorías que lo tratan como un juego. Algunos investigadores consideran que el humor y el juego tienen los mismos principios psicológicos que requieren “the precipitation of a logical paradox indicating humor, and play as different from certain other phenomena of life –e.g., grief, business, conflict”⁴⁴. La incongruencia en este caso se encuentra entre la situación real y la imitación en el juego, ya que implica una paradoja.

El segundo tipo de teorías del humor es la de ‘la violencia, hostilidad o malicia’. Los seguidores de esta línea de investigación se basan en el pensamiento de Hobbes, quien afirma:

The passion of laughter is nothing else but sudden glory arising from some sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly: for men laugh at the follies of themselves past, when they come suddenly to remembrance, except they bring with them any present dishonour⁴⁵.

⁴² “en la proporción exacta en la que el cuerpo nos recuerda a una mera máquina.” Henri Bergson: “Laughter” en Wylie Sypher (ed.): *Comedy, op. cit.* p. 84.

⁴³ “cada vez que una persona nos da la impresión de ser una cosa.” *Ibid.* p. 97.

⁴⁴ “la precipitación de una paradoja lógica que indique humor, y actúe de forma diferente a otros fenómenos de la vida, por ejemplo, el dolor, los negocios, los conflictos.” William F. Jr. Fry: *Sweet Madness, op. cit.* p. 8.

⁴⁵ “La pasión de la risa no es otra cosa que la gloria repentina que surge de una concepción repentina de alguna eminencia en nosotros, en comparación con la debilidad de otras personas, o con alguna anterior nuestra: Por que los hombres se ríen de sus propias tonterías en el pasado, cuando las recuerdan repentinamente, excepto cuando estas traen consigo algún deshonor en el presente.” Thomas Hobbes: *The English Works of Thomas Hobbes*, Vol. IV, London, John Bohn, 1840, p. 46.

De hecho, ya Platón aseguraba que la gente se reía de las desgracias de los demás: “Plato maintained that malice or envy is at the root of comic enjoyment and that we laugh at the misfortunes of others for joy that we do not share them”⁴⁶. Aristóteles considera que el humor, y concretamente lo ridículo, son una categoría de lo feo: “The Ridiculous may be defined as a mistake or deformity not productive of pain or harm to others”⁴⁷. Hegel, Schopenhauer, Freud y Bain son de la misma opinión. Éste último señala: “The occasion of the ludicrous is the degradation of some person or interest possessing dignity in circumstances that excite no other strong emotion”⁴⁸; es decir, una persona se ríe cuando se siente superior a otra. Este acercamiento al humor hizo que se percibiera como un aspecto negativo. Rapp asegura, por ejemplo, que nos reímos no sólo de los contratiempos sin importancia⁴⁹ de los demás, sino que existen culturas en las que las personas se ríen de las grandes desgracias de los otros.

Las teorías de la hostilidad también han sido estudiadas por los psicólogos, que las conocen como las de ‘la superioridad’, y se basan en el estudio de la

⁴⁶ “Platón mantenía que la malicia o la envidia estaban en la raíz de la diversión cómica y pensaba que nos reíamos de los problemas de los demás cuando no los compartíamos.” Victor Raskin: *Semantic Mechanisms of Humor*, *op. cit.* p. 36.

⁴⁷ “Lo Ridículo se puede definir como un error o deformidad que no produce dolor o no hace daño a los demás.” Aristotle: “Poetics” en *Rhetoric. Poetics*, New York, Random House, 1954, p. 229.

⁴⁸ “Lo lúdico ocurre cuando se degrada a alguien o algún interés personal que posee dignidad en circunstancias que no producen otra emoción fuerte.” Alexander Bain: *The Emotions and the Will*, London, J.W. Parker, 1859, p. 248.

⁴⁹ Albert Rapp: *The Origins of Wit and Humor*, *op. cit.* p. 35

situación humorística en la que una persona se ríe de otra. Zillmann y Cantor afirman:

...humour appreciation varies inversely with the favourableness of the disposition toward the agent or entity being disparaged and varies directly with the favourableness toward the agent or entity disparaging it. Appreciation should be maximal when our friends humiliate our enemies, and minimal when our enemies manage to get the upper hand over our friends⁵⁰.

El tercer tipo de teorías, defendidas por Spencer, Penjon, Eastman y Monro, entre otros, son las del ‘alivio’. La más conocida es la expuesta por Freud, que se basa en la idea de que a través de la risa se produce un alivio mental tras una situación de tensión. Este tipo de alivio puede ser fisiológico, como reflejan las teorías de Darwin o Spencer; psicológico, como se observa en Kline; o psicoanalítico, como muestran los pensamientos de Freud, Monro o Eastman. Los defensores de esta teoría⁵¹ aseguran que el ser humano está sometido a

⁵⁰ “... la apreciación del humor varía inmensamente con el favoritismo de la disposición hacia el agente o entidad menospreciada y varía directamente con el favoritismo hacia el agente o entidad que los menosprecia. La apreciación debería ser máxima cuando nuestros amigos humillan a nuestros enemigos, y mínima cuando nuestros enemigos se las arreglan para humillar a nuestros amigos.” Dolf Zillman & Joanne R. Cantor: “A disposition theory of humour and mirth en Anthony Chapman & Hugh C. Foot (eds.): *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, London, Wiley, 1976, pp. 100-101.

⁵¹ Mindess, que percibe el humor como una forma de liberación, elabora una teoría en la que expone cuáles son las situaciones de las que se trata de escapar el individuo. Según él, las personas se intentan liberar de las presiones que ejerce sobre ellas la sociedad: “Every aspect of our existence, from the most trivial to the most profound, is molded by group expectations. It should come as no surprise, then, that the sight of a comic ignoring conventions excites us... because it provides us, vicariously, a moment of freedom from the prisons of our adjustments.” “Cada aspecto de nuestra existencia, desde el más trivial al más profundo, esta amoldado a las expectativas del grupo. No debería ser una sorpresa, entonces, que la visión de un cómico ignorando las convenciones nos emocione... porque nos provee, a través de otro, de un momento de libertad de las prisiones de nuestras costumbres.” Harvey Mindess: *Laughter and Liberation*, *op. cit.* p. 38.

diversos tipos de presiones y que es “our sense of humor [what] frees us from the chains of our perpetual, conventional, logical, linguistic, and moral Systems”⁵². Incluso Bergson asegura que, en relación con el humor, existe “a certain general relaxation of the rules of reasoning”⁵³. Freud no solamente mantiene que el humor causa un alivio en las tensiones del ser humano, sino que, como se observará más adelante, incluso clasifica el humor según los tipos de alivio que éste produce:

The pleasure in jokes has seemed to us to arise from an economy in expenditure upon inhibition, the pleasure in the comic from an economy in expenditure upon ideation... and the pleasure of humor from an economy in expenditure upon feeling⁵⁴.

Cuando un chiste nos libera de una inhibición, se genera un tipo determinado de relajación que libera energía física. Esto se conoce como la risa

Dentro de esta línea, Monro habla del papel de las que él denomina “hack phrases” o frases cortantes, que muestran la importancia de este tipo de chistes a la hora de burlarse de las convenciones sociales: “Humour depends on a fixed background of conventional beliefs, attitudes, behaviour. Humour upsets the pattern by abruptly introducing something inappropriate.” “El humor depende de un contexto fijo de creencias, actitudes y conductas convencionales. El humor trastorna el patrón al introducir abruptamente algo inapropiado.” D.H. Monro: *Argument of Laughter, op. cit.* pp. 241-242.

⁵² “nuestro sentido del humor [el que] nos libera de las cadenas de nuestro sistema perpetuo, convencional, lógico, lingüístico y moral.” Harvey Mindess: *Laughter and Liberation, op. cit.* p. 28.

⁵³ “una cierta relajación general de las reglas de razonamiento.” Henri Bergson: “Laughter” en Wylie Sypher (ed.): *Comedy, op. cit.* p. 181.

⁵⁴ “En los chistes el placer parece haber surgido de la reducción del desgaste de la inhibición, en lo cómico el placer surge de la reducción del desgaste de las ideas... y en el humor el placer surge de la reducción del desgaste de los sentimientos.” Sigmund Freud: “Humour” en *International Journal of Psychoanalysis* (1928) Vol. IX, p. 302.

de la represión, que en literatura se asocia con el sexo y la violencia. Mindess asegura que

since sex and viciousness comprise the two major streams of impulse we normally try to control, it should come as no surprise that they fuel our gustiest laughter... Ribald humor draws its sustenance from two main sources: sexual behavior and elimination of body wastes⁵⁵.

La atención se centra en las partes del cuerpo que no se suelen mostrar en público, lo que causa, por un lado la excitación mental, y por otro la resistencia a ella, que conduce a la represión, aliviada por la risa. Este fenómeno coincide con lo que Freud denomina ‘chiste tendencioso’, que se caracteriza por obtener placer a través del “physical expenditure that is saved”⁵⁶. En psicología, esta técnica se conoce como la del estímulo seguro, en la que la risa se produce cuando:

a person has experienced heightened arousal but at the same time (or soon after arousal) evaluates the stimulus as safe or inconsequential. Emotional responses other than laughter to arousing stimuli are likely to occur if arousal increases to a very high level or if the stimulus is identified by the person as dangerous⁵⁷.

⁵⁵ “Puesto que el sexo y el vicio constituyen las dos tendencias de impulsos que normalmente intentamos controlar, no debería ser una sorpresa que produzcan la risa más pronunciada... El humor de Ribald se sustenta en dos aspectos principales: la conducta sexual y la eliminación de desechos corporales.” Harvey Mindess: *Laughter and Liberation*, *op. cit.* p. 59.

⁵⁶ “desgaste físico que se ahorra.” Sigmund Freud: “Humour” en *International Journal of Psychoanalysis*, *op. cit.* p. 167.

⁵⁷ “una persona ha experimentado un aumento de excitación pero, al mismo tiempo, (o un poco después de la excitación) evalúa el estímulo como seguro o inconsecuente. Pueden ocurrir otras reacciones emocionales además de la risa por el aumento del estímulo si la excitación aumenta a un nivel muy elevado o si las personas consideran el estímulo peligroso.” Citado por Paul E. McGhee: “A model of the origins and early development of incongruity-based humour” en Anthony Chapman & Hugh C. Foot (eds.): *It's a Funny Thing. Humour*, Oxford, Pergamon, 1977, p. 27.

Este ejemplo resume lo que Kant denomina “la reducción de una expectativa a la nada”⁵⁸.

Los tres ejemplos de teorías sobre el humor no se contradicen entre sí, sino que en muchas ocasiones se complementan; de hecho, existen otras teorías del humor que toman características de otras, es decir, son una combinación de las anteriormente mencionadas⁵⁹.

A pesar de las numerosas teorías sobre el humor, en cambio, no han existido muchos intentos de mostrar la estructura del acto humorístico, es decir, la estructura lógica del chiste. Leacock cree que el chiste procede de una hipótesis, “in other words, a joke is a sort of syllogism with a major proposition as its hypothesis. The rest of it, in one fashion or the other, can be reduced to a set of consequences running to an absurdity”⁶⁰. Mindess aporta una explicación algo más explícita: “A grammatically correct phrase makes one point at a time; it does not say several unrelated things simultaneously. But we experience unrelated things simultaneously”⁶¹. En el caso de la definición de Mindess, el humor refleja

⁵⁸ Immanuel Kant: *Critic of Judgement*, *op. cit.* p. 177.

⁵⁹ Para tener una lista detallada de estas teorías ver Elie Aubouin: *Technique et psychologie du comique*, Marseilles, 1948, p.11.

⁶⁰ “en otras palabras, un chiste es un tipo de silogismo con una proposición importante como su hipótesis. El resto, de una manera u otra, se reduce a un conjunto de consecuencias que conducen al absurdo.” Stephen Leacock: *Humour and Humanity: An Introduction to the Study of Humour*, *op. cit.* p. 215.

⁶¹ “Una frase gramaticalmente correcta señala cosas que tienen sentido; no establece afirmaciones simultáneas sin relación mutua. Sino que somos nosotros los que experimentamos simultáneamente esos factores sin relación.” Harvey Mindess: *Laughter and Liberation*, *op. cit.* p. 86.

esta habilidad por medio de la introducción de dos elementos al mismo tiempo.

Fry considera esta situación incluso más compleja de lo que parece inicialmente:

...all humor has implicit unconscious aspects— ...each joke has, in its essence, a host of unconscious chords sounding in the audience’s mind no less loudly than does the explicit joke... because of this playful nature, this metaphoric quality, humor must necessarily be paradoxical⁶².

Fry piensa que es importante que el contenido del chiste sea reconocido como la realidad del momento, sin importar lo fantástico que parezca. Según Aubouin, esta aceptación de dos realidades irreconciliables se produce debido a la percepción simultánea de dos elementos contradictorios. El efecto de lo opuesto se crea a través de

errors of judgement, resemblance, disguise, confusion of gestures, ignorance, creation of a false interpretation or an expectation, distraction or concentration of attention to a strange point in the middle of a question, false reasoning, errors following from language automatism, ...”⁶³.

Este autor considera que en un chiste se pueden oponer “The concrete and the abstract, the literal and the figurative, the noble and the trivial, the decent and the indecent...”⁶⁴ entre otros muchos aspectos. Esar realiza un inventario detallado de las técnicas verbales usadas en el humor americano por medio del

⁶² “Todo el humor tiene aspectos inconscientes implícitos - ...cada chiste tiene, en su esencia, una multitud de acordes inconscientes que resuenan en la mente de la audiencia no menos fuertemente que el chiste explícito... por su naturaleza juguetona, su cualidad metafísica, el humor debe ser necesariamente paradójico.” William F. Jr. Fry: *Sweet Madness, op. cit.* p. 45.

⁶³ “errores de juicio, parecido, disfraz, confusión de gestos, ignorancia, creación de una interpretación falsa o una expectativa, distracción o concentración de la atención en un aspecto extraño en el medio de una pregunta, razonamiento falso, errores que surgen del automatismo del lenguaje,” Elie Aubouin: *Technique et psychologie du comique, op. cit.* p. 129.

⁶⁴ “Lo concreto y lo abstracto, lo literal y lo figurativo, lo noble y lo trivial, lo decente y lo indecente....” *Ibíd.* p.83

análisis de los fenómenos lingüísticos que aparecen en los chistes. Esta catalogación, no obstante, tiene algunos problemas, ya que por un lado es muy heterogénea y por otro, se ofrecen más ejemplos que se definiciones. Freud también realiza una clasificación de los chistes, pero, como se observará en el siguiente epígrafe lo hará de forma más consistente y acertada que Esar.

1.2 EL HUMOR COMO ELEMENTO CATÁRTICO Y SUBVERSIVO

Las principales funciones de la risa en la obra de García Márquez son la catártica y la subversiva, ya que por medio de las mismas el autor pretende liberar al individuo de las presiones a las que le somete la sociedad. La risa sería el elemento catalizador por el que el ser humano logra evitar la amargura y la infelicidad. Sin embargo, García Márquez no ha sido el único que ha tratado de demostrar la importancia de la risa a través de la literatura. A través de los siglos muchos otros escritores han intentado reflejar en sus obras ese mismo aspecto mediante diferentes teorías y mecanismos.

George Meredith y Henri Bergson, en sus respectivas publicaciones, *The Idea of Comedy* (1877) y *Laughter* (1900), coinciden en considerar lo cómico como un elemento incompatible con lo grosero, y creen que la comedia es una fuerza con una función social prioritariamente regeneradora. El primero asegura que el espíritu cómico se dirige al intelecto y por eso la comedia evita lo grosero y alaba

el buen gusto: “it laughs through the mind, for the mind directs it; and it might be called humor of the mind”⁶⁵ y considera que cuanto mayor sea el grado cultural de un país más sofisticado será el humor que se muestre en la comedia. Para él, la comedia muestra la otra cara de la moneda, el lado oculto que la autoridad pretende esconder, lo que refleja el intento de generar un cambio en la sociedad, la cual en su opinión, abusaba de la sandez y del sentimentalismo. Meredith distingue entre el humor y lo cómico. En su opinión, el primero está relacionado con lo emocional y lo mental, y el segundo sólo con lo intelectual, por lo que lo cómico sólo se encargaría de denunciar la hipocresía de la sociedad.

Al igual que Meredith, Bergson tiene un alto concepto del humor, pues piensa que la vida es instinto, un impulso vital que quedaría destruido por la ‘mecanización’ del individuo. Ambos consideran que la risa surge debido al comportamiento de los personajes. En *Laughter* (1900), Bergson parte de tres premisas, la primera es que lo cómico es humano y por eso los animales no tienen el privilegio de la risa: “They might equally well have defined him as an animal which is laughed at; for any other animal, or some lifeless object, produces the same effect, it is always because of some resemblance to man, of

⁶⁵ “Se ríe a través de la mente, porque la mente lo dirige, y se le puede llamar el humor de la mente.” George Meredith: *An Essay on Comedy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 47.

the stamp he gives it or the use he puts it to”⁶⁶. Con esto, Bergson quiere decir que si nos reímos de un animal es porque detectamos en él características humanas, el animal de por sí no puede ser gracioso, sólo los humanos poseen esta característica. La segunda premisa de Bergson es que lo cómico estimula la inteligencia y por tanto se debe evitar sentir compasión frente a los problemas de los personajes, lo cómico supone siempre una cierta capacidad de desconexión anímica. Desde la indiferencia, podremos ver la vida desde una perspectiva más objetiva y nos daremos cuenta de los aspectos cómicos de nuestra existencia. Si nos mostramos indiferentes desaparecerá el dolor y surgirá la risa, de esa manera, el humor tendría la función social de ayudar a conseguir la supervivencia de la especie. En este aspecto, Bergson difiere de Meredith, ya que aunque este último defiende la idea del carácter intelectual de la risa, no piensa que el espectador tenga que renunciar a sus sentimientos para apreciar la comedia y llegar a disfrutarla. Por último, Bergson afirma que la risa además es un fenómeno social puesto que generalmente nos reímos cuando estamos en grupo: “However spontaneous it seems, laughter always implies a kind of secret freemasonry, or

⁶⁶ “Ellos podrían igualmente haberlo definido como un animal del que se ríen, porque cualquier otro animal, o cualquier objeto sin vida produce el mismo efecto, y siempre es por su parecido con el hombre, de la caracterización o el uso que se le da.” Henri Bergson: *Laughter: An essay on the meaning of the comic*, op. cit. p. 3.

even complicity, with other laughers, real or imaginary”⁶⁷. El hombre es un animal social y por tanto necesita de los demás para disfrutar del humor.

Tras exponer sus premisas, Bergson define lo que en su opinión es la esencia de lo cómico y trata de mostrar la utilidad de la risa. Asegura que la risa se produce cuando se mecaniza al ser humano⁶⁸, cuando se muestra la torpeza del individuo, y ofrece como ejemplo al hombre que tropieza en la calle y se cae por caminar despistado. En este caso, lo cómico surge por la falta de flexibilidad del viandante, porque estaba realizando una acción automática de forma distraída. Esta inelasticidad también ocurre cuando se introduce un elemento nuevo en la vida de un personaje que posee un carácter extremadamente sistemático y organizado. Ese personaje no sabrá cómo actuar y acabará tropezando con ese artilugio nuevo, por lo que provocará la risa.

Lo cómico también puede ser el resultado de la falta de agilidad mental que hace que la persona no sea capaz de adaptar su comportamiento a una nueva realidad externa. La vida exige que el individuo esté preparado mental y físicamente para adaptarse a los cambios que ocurren a su alrededor, ya que de otra manera se destruiría la armonía colectiva, es decir, nos convertiríamos en personajes cómicos. Sólo así se explica, en efecto, la posibilidad de encontrar en

⁶⁷ “Por muy espontánea que parezca, la risa siempre implica un tipo de compañerismo secreto, o incluso la complicidad, real o imaginaria, con otros que se ríen.” *Ibid.* p. 4.

⁶⁸ *Ibid.* p. 85.

la literatura humorística lo mismo a héroes virtuosos que a personajes de espíritu retorcido.

Se ha podido observar cómo Bergson coincide con Meredith en la idea de que la risa reprime la rigidez y la inflexibilidad del ser humano, sin embargo, a diferencia de Meredith, Bergson establece una relación entre lo cómico y los sueños. En su opinión, lo cómico sigue su propia lógica y ésta tiene que ver con los sueños y la imaginación: “though of dreams that have not been left to the whim of individual fancy, being the dreams dreamt by the whole of society”⁶⁹. Este autor piensa que los sueños que se repiten en toda una comunidad reflejan las preocupaciones de la misma de una manera, a veces irracional, por lo que tienen una gran relación con la lógica de lo cómico. Tanto lo cómico como los sueños comunes a todos los individuos son incongruentes, contrastivos o sorprendidos, y causan la risa.

Sigmund Freud va más allá en su exposición de la relación entre lo cómico y los sueños. Aunque su pasión por los chistes deriva de la psicología, le interesa mucho el funcionamiento de los procesos humanos inconscientes y asegura que los chistes desempeñan una gran labor en la mente del individuo y por tanto tienen una estrecha relación con los sueños. Aunque este aspecto es muy interesante, lo más importante de la teoría de Freud en lo que se refiere a este

⁶⁹ “Los sueños que no se limitan al capricho de la fantasía individual son los sueños que tiene toda la sociedad.” Henri Bergson: *Laughter: An essay on the meaning of the comic*, op. cit. p. 27.

trabajo es que le concede a los chistes el poder de liberar al individuo de las presiones ejercidas por la sociedad. F.M. Cornford y Northrop Frye siguen la misma tendencia de Freud, ya que consideran la risa como un elemento catártico en su capacidad de afirmar la vida. Por ejemplo, tanto Comford como Freud están de acuerdo en que la comedia es la celebración de la vida sobre la muerte, y aseguran que el origen de la comedia y la tragedia se encuentra en los ritos de fertilidad de carácter religioso que ocurren en la primavera. La finalidad de estos ritos es deshacerse del hambre o la muerte para quedarse con lo positivo de la vida. La diferencia entre la comedia y la tragedia es que han adoptado diferentes aspectos del ritual.

Norphrop Frye, en *Anatomy of Criticism* (1957) también atribuye poderes curativos a la risa. Considera que la comedia es el rito de la primavera, es decir, el ritual de lucha-muerte-resurrección del hombre-Dios. Para explicar su teoría se basa en la trama de la comedia griega, con la que demuestra que este tipo de género no tiene ninguna intención de moralizar y que simplemente quiere burlarse de nuestra falta de autoconocimiento. Si la comedia celebra la vida, la risa funcionaría de manera catártica, es decir, como una terapia para mejorar la salud del individuo. De hecho, ése ha sido el principal campo de estudio de la psicología desde principios del siglo XX. Se ha descubierto que las personas con sentido del humor son más felices, debido a que poseen una gran autoestima, y

tienen una mayor capacidad para lidiar con sus problemas⁷⁰. En un estudio realizado por el Antropólogo Lorna Amarasingham Rhodes sobre el uso de la risa en los rituales de Sri Lanka, se comprueba que los nativos de este país emplean rituales humorísticos para la cura de enfermedades. Hombres enmascarados representan en una especie de comedia a los demonios que causan la enfermedad. Estos rituales funcionan de exorcismo para liberar al cuerpo de los demonios y curar al individuo a través de la risa: “it is the happiness produced by the ritual which leads to cure”⁷¹. Según esta tribu de Sri Lanka, la risa purifica la mente y la sangre y produce, por tanto, un cambio en el estado psicológico y físico del individuo.

⁷⁰ William F. Frye establece una comparación entre el caos y el humor, demostrando que el caos que produce el humor es posible de controlar por el hombre porque este genera un tipo de desorden que el ser humano puede dominar y, por tanto, le ayuda a mejorar su vida. Uno de los principales defensores del uso de la risa con fines terapéuticos es Walter E. O’Connell, que afirma que el humor es dialógico, es decir, que implica la interacción entre dos personas. Él cree que la persona que mejor puede estimular al ser humano es el humorista, ya que tiene una gran capacidad para simpatizar con el mismo. Explica cómo, precisamente, lo que hacen algunos psicólogos es fomentar la risa en el paciente, lo que le conduce a cultivar aspectos como la autoestima o la alegría.

La risa no sólo tiene efectos positivos en la psicología del individuo, sino también en su fisiología. Desde la publicación de *Anatomy of an Illness as Perceived by the Patient* (1978) de Norman Cousins, donde relata como la risa le ayudó a recuperarse de una grave enfermedad, se ha prestado una gran atención al poder curativo del humor. En 1989, Cousins publica *Head Start: The Biology of Hope*, donde afirma que la risa pone en marcha los mecanismos de defensa del organismo y repercute en el sistema respiratorio, inmunológico y muscular, entre otros.

⁷¹ “Lo que conduce a la cura es la felicidad producida por el ritual”. Lorna Amarasingham Rhodes: “Laughter and Suffering: Sinhalese Interpretations of the Use of Ritual Humor” en *Soc. Sci. Med.* Great Britain, Vol. 17. No. 14, 1983, p. 982.

Marcel Gutwirth⁷² piensa que la risa participa de un carácter revolucionario puesto que produce en las personas movimientos anárquicos o contradictorios que demuestran que lo que conduce a la risa es la realidad del cuerpo frente a lo sublime. Este autor examina los enfoques sociológicos de la risa y lo cómico con el fin de intentar definir estos términos y los psicológicos. En otras palabras, trata de observar el aspecto emocional de la risa analizando las teorías que han aparecido sobre ella a lo largo de la historia. Lo más interesante de la investigación de Gutwirth en referencia a este estudio es su análisis de la teoría de la degradación que tiene que ver con la teoría de la risa de superioridad de Hobbes, ya que ambas tienen un alto potencial anárquico. La teoría de la degradación ridiculiza lo que consideramos más valioso, es decir, la risa nos hace libres de los tabúes, de lo que nos oprime, por lo que recobramos nuestra libertad. Este autor llega entonces a la conclusión de que la risa y lo cómico celebran la corta vida de lo terrenal frente a lo sagrado. El origen de lo cómico estaría en la persona que aspira a ser sublime y se olvida de que es humana. Esta subversión de lo elevado y lo bajo hacen que el ser humano pueda enfrentarse a su vida diaria. El humor “endows human nature with the means to turn the corner, perpetually, on the disasters sown in its path by its own freedom from

⁷² En su libro *Laughing Matter. An Essay on the Comic* (1993), Marcel Gutwirth realiza un estudio sobre la risa y lo cómico para tratar de definir ambos conceptos. Según él, las teorías encontradas sobre estos dos términos hasta ese momento, además de las preferencias de sus creadores, reflejan el momento histórico y social en el que fueron formuladas.

instinctual programmation”⁷³. Esta afirmación matiza el carácter subversivo y anárquico de la risa, es decir, asegura que el humor libera al individuo de las restricciones impuestas por la sociedad y de sus propias contradicciones.

Al igual que Gurwirth, Conrad Hyers⁷⁴ considera que la realidad es contradictoria y que lo cómico es la vía más adecuada para reflejar esas incongruencias, pues la tragedia incluye una sola realidad, mientras que la comedia refleja la diversidad de la vida, lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo trivial, etc. En la comedia las diferencias sociales, religiosas y raciales, entre otras, desaparecen, y como resultado se produce la celebración de la vida. Hyers considera que la subversión de toda jerarquía conlleva a una sociedad más igualitaria y a la mejora de las relaciones humanas⁷⁵. Si la tragedia conduce a la frustración porque el héroe siempre tendrá que rendirse al final ante la corruptibilidad de la esencia humana, la comedia disfruta de las ambigüedades y contradicciones del individuo⁷⁶. Se podría afirmar que la comedia nos permite

⁷³ “El humor dota a la naturaleza humana con los medios para ignorar, perpetuamente, los desastres que aparecen en su camino debido a la liberación que produce de los instintos que ya estaban programados.” Marcel Gutwirth: *Laughing Matter. An Essay on the Comic*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1993, p. 190.

⁷⁴ Conrad Hyers, en *The Spirituality of Comedy* afirma que el humor juega un papel esencial en la vida del hombre y asegura que una de las características definitorias del individuo es, precisamente, su capacidad para el humor.

⁷⁵ Mijail Bajtín coincide con Conrad Hyers en considerar la comedia, o más concretamente en su caso, el carnaval, como agente liberador de la sociedad. Las teorías de Bakhtin serán tratadas más adelante con referencia al carnaval.

⁷⁶ Hyers considera que la comedia pone su énfasis en los aspectos caóticos de la realidad, en lo absurdo, lo espontáneo o lo contradictorio, mientras que la tragedia se centra en la estabilidad, el orden y el equilibrio. La comedia refleja las preocupaciones de la vida diaria y

trascender nuestros problemas y evitar que sucumbamos ante nuestras tragedias personales, por ello, Hyers considera que el mejor antídoto contra el sufrimiento es la figura del payaso, que tiene licencia para decir o hacer lo que le venga en gana, algo que sería considerado inaceptable de provenir de otro tipo de personaje. Este aspecto se expresa claramente en una recopilación de artículos editada por el antropólogo William E. Mitchell en la que se trata la figura del payaso en las tribus del Pacífico Sur. Según este autor, que también edita el libro,

By breaking or challenging frames of sensible conduct and thought, the clown deconstructs order. With her tricks of inversion, contradiction, and exaggeration, she creates mayhem by dismantling cognitive coherence and continuity. In doing so, she takes a critical stance⁷⁷.

Mitchell diferencia entre la figura de payaso informal, que se puede dar o no en un contexto teatral, y la del payaso ritual, que esta relacionada con lo sagrado y lo ceremonial. En este tipo de rituales, se yuxtaponen elementos cómicos con aspectos serios: "While relatives grieve over death, their affinal kin begin a ritual performance of disgusting hilarity that will dissolve grieve into

la tragedia se basa en conceptos abstractos como la dignidad, el prestigio o el honor. La comedia refleja el lado natural del ser humano porque lo considera algo positivo. Los personajes cómicos defecan, eructan, duermen, hacen el amor, etc, mientras que los personajes trágicos se sienten atrapados en sus cuerpos.

⁷⁷ "Al romper y desafiar los marcos de la conducta y el comportamiento sensible, los payasos rompen con el orden existente. Con sus trucos de inversión, contradicción y exageración, se crea una mutilación al desmantelar la coherencia cognitiva y la continuidad. De esa manera, adopta una postura crítica". William E. Mitchell: "Introduction: Mother Folly in the Islands" en *Clowning as a Critical Practice: Performance Humor in the South Pacific*, PA, University of Pittsburgh Press, No. 13, 1992, p. 19.

laughter”⁷⁸. Esta conexión entre elementos opuestos, como lo serio y lo ridículo o el juego y lo sagrado se puede observar también en los rituales funerarios de ciertos pueblos y tribus indígenas, caracterizados por el uso del juego y la broma, como es el caso de la tribu de Salasaca de los Andes ecuatorianos: “South American indigenous people express other types of humorous play at death, including mimesis, joking, and parody, interspersed with religious acts such as prayer”⁷⁹. Estos juegos se llevan a cabo para aliviar el dolor de los presentes en el funeral, es decir, como un elemento catártico.

Los rituales mencionados demuestran la relación entre el juego y la religión, de hecho, antropólogos como Johan Huizinga, Davis L. Miller, Victor Turner o Brian Sutton-Smith así lo afirman:

One can see that both religion and play provide experiences of “otherness,” “alterity,” or “altered states of consciousness.” And these or similar states of mind are as essential to religious ritual and prayer as they are to game involvement. In both cases one becomes “lost” in the experience and thus transcends everyday cares and concerns⁸⁰.

⁷⁸ “Mientras los parientes lidian con la muerte, los familiares más próximos comienzan un ritual asquerosamente divertido que disolverá la pena y la convertirá en risa y devolverá a los afligidos a su vida diaria”. William E. Mitchell: “Introduction: Mother Folly in the Islands” en *Clowning as a Critical Practice: Performance Humor in the South Pacific*, *op. cit.* p. 30.

⁷⁹ “Los indígenas de Sudamérica expresan otro tipo de juego humorístico en relación a la muerte, incluyendo la mimesis, la broma y la parodia, mezclados con actos religiosos como la oración”. Rachel Corr, “Death, Dice, and Divination: Rethinking Religion and Play in South America” en *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 13, I. (Abril 2008), p. 14.

⁸⁰ “Se puede observar cómo la religión y el juego proveen experiencias de “otredad,” “alteridad,” o “estado alterno de consciencia”. Y estos u otros estados de consciencia similares son tan esenciales para los rituales religiosos y las oraciones como lo son la participación en los juegos. En ambos casos uno se “pierde” en la experiencia y además trascende a hábitos y preocupaciones diarias”. Brian Sutton-Smith: *The ambiguity of Play*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 66-67.

Steward Culin, asegura que la religión y el juego tienen los mismos orígenes y que la historia Occidental los ha separado debido a la idea de que el juego ritual no es una actividad seria o importante. En su discurso de 1897 en la American Folklore Society, Culin destaca la universalidad que existe entre los juegos y la adivinación. Los concursos adivinatorios son: “devices through which the gods or the cosmic forces might be led to reveal the unknown or hidden relations that exist between man and his environments”⁸¹, es decir, los juegos establecen una vía de comunicación entre los muertos y los vivos.

La relación entre el juego y la broma con la religión es evidente en religiones como el Budismo, en las que “by general agreement,... presents a much stronger case than Christianity for the teaching of religious truths through humour”⁸². Un ejemplo de esto es la burla o parodia de los representantes religiosos: “The exposition will start with the human side of the religious coin”⁸³. Este aspecto también está reflejado en el humor religioso Occidental por medio de la denuncia de la falsedad y la codicia, principalmente, de los miembros de su

⁸¹ Mecanismos a través de los cuales los dioses o las fuerzas cósmicas podrían conducir a revelar lo desconocido o las relaciones ocultas que existen entre el hombre y su ambiente”. Steward Culin: “American Indian Games” en *The Journal of American Folklore*, 11, 43 p. 245.

⁸² “Por regla general,... es un mejor ejemplo en relación al cristianismo debido a la enseñanza de verdades religiosas a través del humor”. Gabriella Eichinger Ferro-Luzzi: “Humorous Hinduism: Non-blasphemous Tamil Jokes on Religious Matters” en *Rites and Beliefs in Modern India*, Venice, Manohar, 1990, p. 95.

⁸³ “Se comenzará criticando el lado humano de la religión [sus representantes]”. *Ibid.* p. 96.

iglesia: “Contemporary religious humor still pillories stupidity, falsehood and aberrance only in less gaudy colours”⁸⁴.

La aceptación de los defectos del individuo por medio de la risa pone de manifiesto el poder liberador de la misma, y tanto García Márquez, como muchos otros autores, consideran que la risa, en unas ocasiones catártica y en otras subversiva, está ligada a la capacidad de supervivencia, ya que ayuda a superar las situaciones más amargas y difíciles. Al mismo tiempo, la risa reprime la rigidez y la inflexibilidad y trata de fomentar la espontaneidad y la libertad de expresión. Como afirma Hyers, “To understand comedy is to understand humanity”⁸⁵, con lo que quiere decir que la única manera de entender la confusa realidad es reflejando sus incongruencias a través de lo cómico.

⁸⁴ “El humor religioso contemporáneo todavía satiriza la estupidez, la falsedad y la aberración, sólo que de forma menos obvia”. *Ibíd*, p. 97.

⁸⁵ Conrad Hyers: *The Spirituality of Comedy: Comic Heroism in a Tragic World*, *op. cit.* p. 1.

CAPÍTULO 2

CIEN AÑOS DE LUDICIDAD

2.1 EL CHISTE

Freud distingue entre cuatro categorías de chistes, por un lado sitúa los chistes ‘verbales’ y los ‘conceptuales’, y por otro los ‘inocentes’ y los

‘tendenciosos’⁸⁶. Todos los tipos de chistes mencionados están relacionados, por lo que la clasificación de los mismos es, en cierta medida, subjetiva. Los chistes ‘verbales’ y ‘conceptuales’ se mezclan en la mayoría de las ocasiones, siendo la única diferencia entre ellos el material literario o lingüístico que tratan: “... there are innocent jokes that work with play upon words and similarity of sound, and equally innocent ones that employ all the methods of conceptual Jokes”⁸⁷. Freud cree que debido a la frecuencia de la superposición de técnicas humorísticas, aunque se intente hacer una clasificación exacta de las mismas, es inevitable que en una categoría a veces se mencionen aspectos utilizados en otras, ya que en muchas ocasiones se complementan.

Atendiendo a la técnica que emplean y a su propósito, Freud distingue entre chistes ‘inocentes’ y chistes ‘tendenciosos’. El chiste ‘inocente’ es aquel que provoca placer al lector a costa de ciertas técnicas utilizadas y se distingue del ‘tendencioso’ en que el chiste inocente sólo tiene el propósito de divertir sin segundas intenciones. En opinión de Freud, y al contrario de lo que se suele pensar, el chiste inocente puede tratar temas muy serios: “...an innocent –that is, a non-tendentious – joke may also be of great substance, it may assert something

⁸⁶ En el siguiente capítulo se demostrará cómo García Márquez emplea muchos de estos chistes en *Cien años de soledad* con diferentes propósitos.

⁸⁷ “Hay chistes inocentes que funcionan con un juego de palabras y la similitud de sonidos, y chistes que son igual de inocentes que emplean métodos de los chistes conceptuales.” Sigmund Freud: *Jokes and Their Relations...* *op. cit.* p. 107.

of value”⁸⁸. El chiste ‘tendencioso’, sin embargo, tiene un propósito, que, según Freud, puede ser ‘obsceno’, ‘agresivo’, ‘cínico’ y/ o ‘escéptico’. Freud opina lo siguiente sobre el primer tipo de chiste:

Smut is like an exposure of the sexually different person to whom it is directed. By the utterance of the obscene words it compels the person who is assailed to imagine the part of the body or the procedure in question and shows her that the assailant is himself imagining it. It cannot be doubted that the desire to see what is sexual exposed is the original motive of smut⁸⁹.

En este caso, el chiste cumple el objetivo de exponer al lector su propia sexualidad por medio del uso de lo obsceno. El segundo propósito del chiste ‘tendencioso’ es ser agresivo⁹⁰:

A joke will allow us to exploit something ridiculous in our enemy which we could not, on account of obstacles in the way, bring forward openly or consciously; once again, then, the joke will evade restrictions and open sources of pleasure that have become inaccessible⁹¹.

Según Freud, el chiste tendencioso tiene una función satírica o de defensa, y se emplea cuando la hostilidad personal no se puede expresar de forma directa y brutal al estar prohibido por la ley y, por lo tanto, se reemplaza por una

⁸⁸ “Un chiste inocente, -es decir, no tendencioso- puede tener gran sustancia, puede afirmar algo de valor.” *Ibid.* p. 109.

⁸⁹ “Las obscenidades son como un desenmascaramiento de la persona sexualmente diferente a quien están dirigidas. La pronunciación de palabras obscenas obliga atacada a imaginare la parte del cuerpo o el procedimiento en cuestión y le demuestra que el atacante mismo se lo está imaginando. No se puede dudar que el deseo de ver lo que está siendo sexualmente desenmascadaro es la razón original de la obscenidad.” *Ibid.* p. 116.

⁹⁰ Dentro del chiste agresivo, la técnica principal que emplea el autor es la ironía, que será explicada posteriormente en una sección aparte.

⁹¹ “Un chiste nos permitirá explotar algo ridículo de nuestro enemigo que antes no podíamos apreciar abiertamente o conscientemente, debido a los obstáculos del camino; una vez más, entonces, el chiste evadirá las restricciones y abrirá fuentes de placer que se habían vuelto inaccesibles.” *Ibid.* p. 123.

invectiva. En tercer lugar, dentro de los chistes ‘tendenciosos’, Freud habla de los chistes cínicos o blasfemos, en los que

...the object of the joke’s attack may equally well be institutions, people in their capacity as vehicles of institutions, dogmas of morality or religion, views of life which enjoy so much respect that objections to them can only be made under the mask of a joke and indeed of a joke concealed by its façade⁹².

En este caso, el chiste se emplea como excusa para encubrir cualquier tipo de crítica que se quiera hacer. Por último, y también dentro de la categoría de los chistes ‘tendenciosos’, Freud hace referencia a los chistes ‘escépticos’, que define como aquellos en los que ocurre lo contrario de lo que se espera inicialmente. Este tipo de chistes hace uso de la incertidumbre, utilizando para ello técnicas como la sorpresa, la ambigüedad o la representación de lo opuesto: “What they are attacking is not a person or an institution but the certainty of our knowledge itself, one of our speculative possessions”⁹³, es decir, se trata de destruir nuestro propio conocimiento de los hechos.

Lo que puede ser más importante, Freud considera que aparte de los chistes ‘inocentes’ y ‘tendenciosos’ existen otros dos tipos de chistes: los ‘verbales’ y los ‘conceptuales’. Los chistes ‘verbales’ usan mecanismos lingüísticos para generar humor, y los ‘conceptuales’, mecanismos estéticos. Dentro de este

⁹² “El objeto de ataque del chiste puede ser las instituciones, la gente en su trabajo como vehículo de las instituciones, los dogmas de la moral o la religión, las visiones de la vida que disfrutan de tanto respeto que las objeciones a ellos pueden solamente hacerse bajo la máscara de un chiste y de hecho un chiste encubierto por su propia fachada.” *Ibid.* p. 129.

⁹³ “Lo que atacan no es a una persona o una institución, sino la propia certeza de nuestro conocimiento en sí mismo, una de nuestras posesiones especulativas.” *Ibid.* p. 138.

último tipo de chistes se encuentran las técnicas del razonamiento erróneo a propósito, del absurdo y de la representación indirecta. En el primer caso, el autor se refiere al tipo de humor en el que “los sujetos implicados en el chiste construyeron una concepción que no era realmente válida”⁹⁴ y en ellos se exalta la fantasía frente a lo real y se equipara una mera posibilidad a un evento factual. Este tipo de técnica humorística refleja cómo una frase puede inicialmente parecer lógica, aunque lo sugerido resulte absurdo para el lector; en otras palabras, lo que al lector le parece ridículo, a los personajes implicados les resulta lógico y creíble. El ‘absurdo’ se caracteriza por emplear la lógica para ocultar un razonamiento falso o dislocado. La realidad representada es contraria a cualquier razonamiento lógico y escapa a la verdad. El absurdo aparece como un esencial recurso humorístico porque, al igual que el ‘razonamiento erróneo’, juega con lo real y lo irreal, como se puede observar en la novelística del periodo victoriano británico (1803-1900), concretamente en Lewis Carroll. En *Alice in Wonderland* (1865), este autor consigue explorar de manera genial las posibilidades de la fusión entre lo real y lo irreal.

La última técnica humorística conceptual que menciona Freud es la ‘representación indirecta’ descrita como “the representation by something small or very small –which performs the task of giving full expression to a whole

⁹⁴ *Ibid.* p. 70.

characteristic by means of a tiny retail”⁹⁵. Esta técnica se demuestra la mayor parte de las ocasiones a través de la metonimia, la sinécdoque y la alusión.

2.1.1 EL CHISTE EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Como hemos podido observar, Freud realiza una extensa y explícita clasificación de los chistes en diferentes categorías, entre las que se encuentra el ‘tendencioso’, dentro del cual se ubica el chiste obsceno, uno de los más usados por García Márquez en *Cien años de Soledad*. Freud no era el único teórico que consideraba lo obsceno como un elemento generador de la risa, los críticos expertos en la obra de García Márquez también mantienen que “one universal source of laughter in Western societies is the violation of taboos. The commonest of these subjects concern sexual or other bodily functions”⁹⁶. En este chiste, por tanto, la risa se produciría esencialmente por la violación de tabúes sexuales y el énfasis en las funciones fisiológicas.

Cuando en *Cien años de soledad* se habla de la fuerza física de José Arcadio, se pone un gran énfasis en sus partes íntimas. Según el narrador,

⁹⁵ “Es la representación de algo pequeño o muy pequeño —que realiza la tarea de darle una expresión completa a una característica a través de un pequeño detalle.” Sigmund Freud: *Jokes and Their Relation...* *op. cit.* p. 94.

⁹⁶ “una fuente universal de la risa en las sociedades occidentales es la violación de tabúes. Entre los temas más comunes se encuentran lo sexual y otras funciones corporales.” Clive Griffin: “The Humor of One Hundred Years of Solitude”, *Gabriel Garcia Marquez’s One Hundred Years of Solitude: A Casebook*, *op. cit.* p. 54.

Una noche Úrsula entró en el cuarto cuando él se quitaba la ropa para dormir, y experimentó un confuso sentimiento de vergüenza y piedad: era el primer hombre que veía desnudo después de su esposo, y estaba tan bien equipado para la vida que le pareció anormal (*Cien años*, p. 81).

La reiteración y la exageración del tamaño de los genitales masculinos a la hora de crear humor en la obra se produce en varias ocasiones. Se dice que José Arcadio, tras muchos años desaparecido, vuelve a casa y va al burdel del pueblo, donde “En el calor de la fiesta exhibió sobre el mostrador su masculinidad inverosímil, enteramente tatuada con una maraña azul y roja de letreros en varios idiomas” (*Cien años*, p. 143). Este personaje no sólo hace gala de su virilidad mediante la exhibición de sus genitales, sino que consigue que las mujeres que le desean le paguen por sus servicios sexuales: “José Arcadio es una especie de nuevo Gargantúa, [...] Representa lo excesivo en el sexo”⁹⁷.

Aureliano Babilonia está caracterizado con los mismos exagerados atributos que José Arcadio. Según el narrador, “...una noche más desquiciada que las otras se desnudó en la salita de recibidor y recorrió la casa llevando en equilibrio una botella de cerveza sobre su masculinidad inconcebible” (*Cien años*, p. 422). El uso de lo obsceno se vuelve a observar cuando el narrador describe cómo el nieto de Fernanda, también llamado Aureliano, tiene “un impresionante sexo de moco de pavo, como si no fuera una criatura humana sino la definición enciclopédica de un antropófago” (*Cien años*, p. 331). García Márquez no sólo

⁹⁷ Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña: *Quinientos años de soledad*, op. cit. p. 257.

repite los nombres de los personajes masculinos a través de varias generaciones, sino que también los provee de los mismos atributos físicos. En Macondo, incluso los bebés de los Buendía poseen genitales hiperbólicos, detalle que sorprende y por lo tanto conduce a la risa, que es precisamente uno de los propósitos del autor con sus constantes referencias a los genitales. Es decir, trata de romper los tabúes sexuales del lector y de los personajes mediante la carcajada:

Por aquel tiempo iba a la casa una mujer alegre, deslenguada, provocativa, que ayudaba en los oficios domésticos y sabía leer el porvenir en la baraja. Úrsula le habló de su hijo. Pensaba que su desproporción era algo tan desnaturalizado como la cola de cerdo del primo. La mujer soltó una risa expansiva que repercutió en toda la casa como un reguero de vidrio. “Al contrario -dijo-. Será feliz” (*Cien años*, p. 82).

Los atributos masculinos se destacan para enfatizar la diferencia entre el papel del hombre y el de la mujer en la sociedad colombiana. En palabras de Vargas Llosa:

Los mitos y prejuicios sexuales más típicos de las sociedades subdesarrolladas figuran como verdades objetivas en Macondo: el placer sexual de la mujer es del tamaño del falo del varón que la fornicia y el coito ejemplar es aquel en que el varón domina...⁹⁸.

Por otro lado, estas deformaciones erótico-grotescas provienen de una costumbre, practicada desde la Edad Media, en la que se introducen hechos escabrosos en una historia y cuya misma exageración hace que el lector quede complacido al ver representado el mundo maravilloso que refleja sus propias ambiciones, las cuales nunca se podrán cumplir en el mundo real. Hay por

⁹⁸ Citado en Jorge Gissi B.: *Psicología e identidad latinoamericana: sociopsicoanálisis de cinco Premios Nobel de literatura*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2002, p. 207.

ejemplo una gran semejanza entre las dos siguientes descripciones, la primera es una historia de Pierre Louis, *La femme et le pantin* (1898), y la segunda pertenece a *Cien años de soledad* de García Márquez:

Así, "... una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas descomunales" (*La femme et le pantin*)⁹⁹.

"Una negra grande, de huesos sólidos, caderas de yegua y tetas de melones vivos..." (*Cien años*)¹⁰⁰.

Como se puede observar, aunque ambas obras pertenecen a dos épocas literarias y países y culturas diferentes, existe un gran paralelismo entre los dos ejemplos, ya que en ellos el humor se produce a través de la descripción de las partes sensuales femeninas y la exageración.

Dentro de la categoría del chiste 'obsceno' cabe incluir la descripción que hace el autor de las relaciones sexuales de los personajes. En la obra nos encontramos con dos polos opuestos, los que disfrutan de forma desmesurada del sexo y los que lo rehuyen o lo encuentran repulsivo: "The Buendías are divided between the excessive fornicators and the sexually repressed"¹⁰¹. José Arcadio y Rebeca disfrutan del sexo sin ningún tapujo, pero el narrador no se

⁹⁹ Pierre Louis: *La femme e le pantin*. Citado por André Jansen: "Procesos humorísticos de *Cien años de soledad* y sus relaciones con el Barroco" en *XVII Congreso de Literatura Iberoamericana*, Sevilla-Madrid, 1975, p. 687.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ "Los Buendía están divididos entre los que fornican en exceso y los que están sexualmente reprimidos." Gabriela Mora: "An Approach Using Ideology and History" en María Elena de Valdés y Mario J. Valdés (eds.): *Approaches to teaching García Márquez's One Hundred Years of Solitude*, New York, The Modern Language Association, 1990, p. 87.

conforma con mostrar una relación sexual satisfactoria, sino que la exagera hasta términos irrisorios. La luna de miel de estos dos personajes se describe de la siguiente manera: “Los vecinos se asustaban con los gritos que despertaban a todo el barrio, hasta ocho veces en una noche, y hasta tres veces en la siesta, y rogaban que una pasión tan desaforada no fuera a perturbar la paz de los muertos” (*Cien años*, p.146). También las relaciones sexuales de José Arcadio y Pilar Ternera se equiparan a “un temblor de tierra” (*Cien años*, p. 86), y por otro lado, tenemos los prolíficos amores de Petra Cotes y Aureliano Segundo, cuyas relaciones amorosas desembocan en la multiplicación de sus animales:

Al principio, Aureliano Segundo no advirtió las alarmantes proporciones de la proliferación. Pero una noche, cuando ya nadie en el pueblo quería oír hablar de las rifas de conejos, sintió un estruendo en la pared del patio. “No te asustes – dijo Petra Cotes-. Son los conejos.” No pudieron dormir más, atormentados por el tráfigo de los animales. Al amanecer, Aureliano Segundo abrió la puerta y vio el patio empedrado de conejos, azules en el resplandor del alba. Petra Cotes, muerta de risa, no resistió la tentación de hacerle una broma.

—Estos son los que nacieron anoche —dijo.

—¡Qué horror! —dijo él—, ¿Por qué no pruebas con vacas? Pocos días después, tratando de desahogar su patio, Petra Cotes cambió los conejos por una vaca, que dos meses más tarde parió trillizos (*Cien años*, p. 237).

Este tipo de sexualidad descontrolada es un tema muy común en el humor ritual, como por ejemplo el de la cultura Chiapa, en el que se compara a los humanos con animales para ridiculizar su conducta: “Uncontrolled sexuality is another theme of ritual humor. People guilty of this character defect are equated

with such animals as dogs and squirrels”¹⁰². Esta comparación se debe a la creencia de que las personas se diferencian de los animales por su capacidad de razonar y por su capacidad de sentir vergüenza, por lo que si un humano se comporta de forma descontrolada o irracional, se le equipara con un animal y se emplea el humor para ridiculizarle.

Dentro de la tendencia a exagerar las relaciones sexuales de los personajes también se encuentra Amaranta, que a pesar de parecer una solterona virgen y pura, disfruta del sexo a escondidas y levanta pasiones entre los Buendías, incluso en su edad madura. En su lecho de muerte proclama rotundamente su virginidad, algo que resulta bastante humorístico, ya que el lector ha sido informado previamente de los devaneos de esta con su sobrino: “Amaranta’s deathbed proclamation of virginity, after her recognition that she has left an ‘outpouring of misery’, is a satirical finishing touch, mocking her rigid values and hypocrisy”¹⁰³. La burla no funciona más que como una crítica al puritanismo, ya que el hecho de que Amaranta resulte tan ridícula no tiene más explicación que su falta de libertad sexual. Hasta finales del S. XX, –y en muchos países incluso en este momento–, la mujer no podía disfrutar de su sexualidad tanto como el hombre,

¹⁰² “La sexualidad descontrolada es otro tema del humor ritual. Se equipara a la gente acusada de este defecto con animales como los perros o las ardillas”. Victoria Reifer Bricker: *Ritual Humor in Highland Chiapas*, Austin & London, University of Texas Press, 1973, p. 149.

¹⁰³ “La proclamación de virginidad de Amaranta en su lecho de muerte, después de reconocer que había dejado tras de sí un ‘derramamiento de miseria’, es un toque final satírico que ridiculiza la rigidez de sus valores y su hipocresía.” *Ibíd.* p. 86.

ya que tenía que llegar virgen al matrimonio si no quería ser criticada por la sociedad en la que vivía, lo que la llevaba a mentir o a esconderse si no cumplía con las normas impuestas.

El autor también nos hace reír mediante el efecto contrario, es decir, frente al sexo desaforado, nos encontramos con el puritanismo extremo de otros personajes. Úrsula, por ejemplo, se niega a quitarse el cinturón de castidad para consumir su matrimonio por miedo a tener un hijo deforme. Esta situación ridícula se produce porque Úrsula se casa con su primo, José Arcadio Buendía, y según la superstición de su familia, el incesto les podría llevar a tener hijos con cola de cerdo:

Temiendo que el corpulento y voluntarioso marido la violara dormida, Úrsula se ponía antes de acostarse un pantalón rudimentario que su madre le fabricó con lona de velero y reforzado con un sistema de correas entrecruzadas, que se cerraba por delante con una gruesa hebilla de hierro. Así estuvieron varios meses (*Cien años*, p. 77).

La técnica utilizada en este ejemplo es la exageración y el absurdo, ya que aunque para la sociedad colombiana de ese momento, el incesto puede llevar al nacimiento de un bebé con cola de cerdo, lo peor que podría haber pasado en este caso es la aparición de un bebé con defectos físicos o mentales¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Como se ha podido observar, aunque es cierto que el incesto es un tema universal, hay un riesgo específico en algunas sociedades cerradas latinoamericanas, según la observación de Camín: “La meseta es la cuna del incesto universal [...] todo viene aquí de cinco o seis familias, cinco o seis apellidos. Lo demás es puro paridero de parientes. Aquí todos somos tíos, primos y sobrinos.” Aguilar Camín H.: *Historias conversadas*, México, Cal y arena, 1992, p. 79.

Otro ejemplo del puritanismo extremo y de cómo este genera humor en la obra es el comportamiento de Fernanda, que tiene a su marido sometido a un estricto régimen sexual en el que sólo le permite acostarse con ella 42 días al año debido a que considera obsceno tener relaciones sexuales en las fiestas religiosas:

Fernanda llevaba un precioso calendario con llavecitas doradas en el que su director espiritual había marcado con tinta morada las fechas de abstinencia venérea. Descontando la Semana Santa, los domingos, las fiestas de guardar, los primeros viernes, los retiros, los sacrificios y los impedimentos cíclicos, su anuario útil quedaba reducido a 42 días desperdigados en una maraña de cruces moradas (*Cien años*, p. 253).

La represión sexual de Fernanda llega a límites tan disparatados, que hasta su mismo marido y el resto de la familia de él se ríen de ella a la cara:

Tan fascinado estaba con la visión, que tardó un instante en darse cuenta de que Fernanda se había puesto un camisón blanco, largo hasta los tobillos y con mangas hasta los puños, y con un ojal grande y redondo primorosamente ribeteado a la altura del vientre. Aureliano Segundo no pudo reprimir una explosión de risa.

—Esto es lo más obsceno que he visto en mi vida —gritó, con una carcajada que resonó en toda la casa—. Me casé con una hermanita de la caridad (*Cien años*, p. 254).

Otro ejemplo del puritanismo de Fernanda es cuando el narrador muestra que este personaje prefiere vivir una vida de sufrimiento antes que decirles a los médicos cuales son los síntomas de su enfermedad, ya que considera el lugar donde tiene la enfermedad un sitio indigno por estar relacionado con una parte íntima del cuerpo:

Las cartas mensuales a su hijo José Arcadio no llevaban entonces una línea de mentira, y solamente le ocultaba su correspondencia con los médicos invisibles, que le habían diagnosticado un tumor benigno en el intestino grueso y estaban preparándola para practicarle una intervención telepática (*Cien años*, p. 314)

Gissi, al referirse a este personaje afirma: “... no es lo psicoanalítico lo más importante en ella y gran parte de la cultura católica reprimida que presenta el nudo de la novela, sino lo sociocultural. Su rechazo a la sexualidad...”¹⁰⁵. Mediante esta continua burla del comportamiento de Fernanda, el autor critica la estricta educación que recibían las mujeres colombianas en esa época, y de cómo ésta dificultaba las relaciones sexuales entre hombres y mujeres conduciendo a la infelicidad de ambos:

Los prejuicios de género se repiten en las generaciones, provocando “soledades” en las diversas parejas por la dificultad de comprenderse y empatizar, por la reproducción de las arbitrariedades que repiten a mujeres ascéticas y hombres sensuales, a mujeres conservadoras y a hombres audaces, a mujeres realistas y a hombres fantaseadores¹⁰⁶.

García Márquez también introduce la homosexualidad en la obra y la trata de forma cómica. A lo largo de la novela se sugiere que Pietro Crespi y Catarino son homosexuales, algo que en una sociedad machista, como es la representada por el autor en su obra, se presta a mofa. Este hecho se puede observar en el comentario sarcástico que José Arcadio Buendía le hace a Úrsula sobre Pietro Crespi: “No tienes por qué preocuparte tanto –le decía José Arcadio Buendía a su mujer–. Este hombre es marica” (*Cien años*, p. 115). El autor quiere causar la risa mediante el contraste entre los ‘machos’ de la familia Buendía y los homosexuales

¹⁰⁵ Jorge Gissi B.: *Psicología e identidad latinoamericana: sociopsicoanálisis de cinco Premios Nobel de literatura*, op. cit. p. 208.

¹⁰⁶ *Ibíd.* p. 207.

de la novela. En *The Meaning of Macho*, Matthew C. Gutmann entrevista a un homosexual latinoamericano que señala: “This is a machista society of total machos. If you are not macho, if you don’t have children with five or six women, you’re not macho. But I don’t think it’s necessary to have five, or six, or seven women to show you are a man”¹⁰⁷, lo que significa que si eres un hombre y no haces lo que hacen los ‘machos’, te critican y te aíslan de la sociedad¹⁰⁸.

En un mundo de ‘machos’, donde los hombres tienen que demostrar su hombría frente a los otros, se institucionaliza el burdel, en el que no sólo pueden charlar con otros hombres y emborracharse, sino también seguir demostrando lo machos que son en el terreno sexual. García Márquez viola de esta manera otro tabú sexual, el de la prostitución, para darle un toque humorístico a la obra y demostrar el comportamiento ridículo de muchos hombres que a fin de defender su masculinidad no sólo matan, sino que engañan a sus propias mujeres. Un ejemplo de cómo la infidelidad masculina y la prostitución eran completamente aceptados se puede observar en la escena en la que el narrador, con el fin de

¹⁰⁷ “Esta es una sociedad machista de machos totales. Si tú no eres un macho, si tú no tienes hijos con cinco o seis mujeres, no eres un macho. Sin embargo, yo no creo que sea necesario tener cinco, seis o siete mujeres para demostrar que eres un hombre.” Matthew C. Gutmann: *The Meaning of Macho: Being a Man in México City*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 116.

¹⁰⁸ La relación entre el número de hijos con diferentes mujeres y la hombría del personaje masculino ya la observamos en el caso del coronel Aureliano Buendía, que tuvo diecisiete hijos.

enfaticar este aspecto y generar la risa en el lector, provee de poderes casi sobrenaturales a las prostitutas que vienen al pueblo durante la fiebre del banano:

...un miércoles de gloria llevaron un tren cargado de putas inverosímiles, hembras babilónicas adiestradas en recursos inmemoriales, y provistas de toda clase de ungüentos y dispositivos para estimular a los inermes, despabilar a los tímidos, saciar a los voraces, exaltar a los modestos, escarmentar a los múltiples y corregir a los solitarios (*Cien años*, p. 271).

En el ejemplo mencionado, se puede percibir cómo la violación del tabú sexual, además de mostrar la vida y las creencias del pueblo colombiano, genera situaciones irrisorias en muchas ocasiones.

De la misma manera que García Márquez menciona repetidamente los descomunales genitales masculinos o la abundancia sobrenatural o escasez ridícula de sexo, el autor utiliza bromas escatológicas. El uso del aspecto escatológico para producir humor se entiende si se tiene en cuenta que en la niñez la sexualidad y la función de defecar van unidas:

The sexual material which forms the content of smut includes more than what is peculiar to each sex; it also includes what is common to both sexes and to which the feeling of shame extends –that is to say, what is excremental in the most comprehensive sense¹⁰⁹.

Varios críticos de García Márquez, ya habían señalado este gusto por lo excrementicio como uno de los elementos más característicos de sus obras:

Otra serie de enorme trascendencia en las novelas de García Márquez es la de los excrementos. El olor, el sexo, incluso la comida, pueden aparecer en otros tipos

¹⁰⁹ “El material sexual que forma el contenido de las obscenidades incluye más de lo que es peculiar a cada sexo; también incluye lo que le es común a ambos sexos, por lo cual el sentimiento de culpa se extiende –Es decir, lo que es excrementicio en el sentido más comprensivo.” Sigmund Freud: *Jokes and Their Relation ... op. cit.* p. 116.

de novelas, sin el sentido y la reelevancia que tienen en ésta [*El amor en los tiempos de cólera*], pero con un papel más o menos significativo. En cambio, la importancia de heces, orines, vómitos en esta novela –y en las demás de García Márquez–, su conexión con las otras series e incluso la relevancia en la composición novelística constituyen uno de los elementos más singulares y definitorios de este subgénero novelístico¹¹⁰.

Un ejemplo de cómo este aspecto personal genera humor en la obra es la descripción que ofrece el narrador en *Cien años de soledad* sobre los trabajos que pasaron sesenta y ocho escolares y cuatro monjas en una casa con sólo un baño:

La noche de su llegada, las estudiantes se embrollaron de tal modo tratando de ir al excusado antes de acostarse, que a la una de la madrugada todavía estaban entrando las últimas. Fernanda compró entonces setenta y dos bacinillas, pero sólo consiguió convertir en un problema matinal el problema nocturno, porque desde el amanecer había frente al excusado una larga fila de muchachas, cada una con su bacinilla en la mano, esperando turno para lavarla (*Cien años*, p. 301).

Bergson asegura que “The more paltry and uniformly repeated these claims of the body, the more striking will be the result”¹¹¹. Según él, es cómico cualquier incidente que atraiga nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando estábamos concentrados en su aspecto moral¹¹².

En *Cien años de soledad* también se emplea en varias ocasiones lo que Freud denomina ‘chiste agresivo’, que tiene un propósito satírico o defensivo. El uso de este tipo de chiste lo podemos apreciar en el enfrentamiento que se produce entre Don Apolinar Moscote y José Arcadio Buendía. Cuando este último se

¹¹⁰ Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña: *Quinientos años de soledad*, *op. cit.* p. 399.

¹¹¹ “Cuanto más mezquinas sean estas exigencias corporales y se repitan con mayor uniformidad, tanto más saliente será el efecto cómico.” Bergson: *Laughter: An essay on the meaning of the comic... op. cit.* p. 50.

¹¹² El aspecto escatológico de la obra será tratado con mayor profundidad en el capítulo sobre el carnaval en el que se hace referencia a Bajtin a propósito de Rabelais.

entera de que Apolinar Moscote quiere ponerse al mando de Macondo, le dice: “Y para que lo sepa de una vez, no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir” (*Cien años*, p. 111). Con este comentario, José Arcadio Buendía implica que no se necesita ningún juez en Macondo, que no quieren que nadie les dicte las normas porque todo funciona perfectamente en ese momento, allí “no hay nada que corregir.” El uso de palabras similares –“Corregidor” y “corregir”– para crear humor, es un recurso verbal al que Freud llama ‘técnica de la condensación con modificación,’ en el que se considera que “the slighter the modification the better will be the joke”¹¹³. Don Apolinar Moscote trae consigo a las fuerzas policiales para mantener la ley y el orden e, irónicamente, desde ese momento comenzará a irrumpir el caos y el desorden en Macondo con lo que surge, a su vez, una técnica humorística conceptual llamada ‘representación de lo opuesto’. En esta, ocurre lo contrario de lo que el lector espera, por lo que esta situación también podría entrar dentro una categoría de chistes que veremos más adelante conocida como chiste ‘escéptico’.

Podemos encontrar otro ejemplo de chiste ‘agresivo’ en el léxico. El autor pone en boca de sus personajes frases hostiles e inapropiadas para evitar que las situaciones se vuelvan demasiado sentimentales y resulten pedantes. Cuando Gerineldo Márquez, después de haber sido rechazado por Amaranta, le manda

¹¹³ “A menor modificación mejor será el chiste.” *Ibíd.* p. 25.

un mensaje al Coronel Aureliano en el que dice, “Aureliano...está lloviendo en Macondo” (*Cien años*, p. 211), este sólo quiere reflejar, de esa manera, cómo el tiempo meteorológico empeora su tristeza, pero Aureliano le responde sin ninguna piedad: “No seas pendejo, Gerineldo... Es natural que esté lloviendo en Macondo” (*Cien años*, p. 211).

García Márquez también emplea el tipo de chistes que Freud llama ‘cínicos’ o ‘blasfemos’ para criticar duramente la corrupción y falsedad de la iglesia, y el fanatismo religioso que conlleva al puritanismo y provoca situaciones ridículas que conducen a la infelicidad. Dentro de este tipo de chistes se suele utilizar un tema muy relacionado con la religión que el autor emplea para parodiar la situación social de violencia en Colombia¹¹⁴, el de la muerte, que suele estar personificada, hacer aparición de forma sobrenatural, o tratarse con un humor negro. André Jansen llama a esta técnica humorística ‘lo cómico macabro’¹¹⁵. Un ejemplo de este último caso en *Cien años de soledad* es la broma sobre el cambio de identidad entre los gemelos, que aparecerá más tarde en otra obra del autor llamada *Ojos de perro azul* (1972)¹¹⁶. Esta burla culmina en la

¹¹⁴ Cf. Gonzalo Sánchez: *Violence in Colombia, 1990-2000: Waging War and Negotiating Peace*, Wilmington, DE, Scholarly Resources Books, 2001.

¹¹⁵ André Jansen: “Procesos humorísticos de *Cien años de soledad* y sus relaciones con el Barroco” en *XVII Congreso de Literatura Iberoamericana*, op. cit. p. 685.

¹¹⁶ Gabriel García Márquez: *Ojos de perro azul*, Bogotá, La oveja negra, 1972.

equivocación de los borrachos que van al funeral y colocan a cada uno de los gemelos en la tumba del otro:

Los viejos compañeros de parranda de Aureliano Segundo pusieron sobre su caja una corona que tenía una cinta morada con un letrero: *Apártense vacas que la vida es corta*. Fernanda se indignó tanto con la irreverencia que mandó tirar la corona en la basura. En el tumulto de última hora, los borrachitos tristes que los sacaron de la casa confundieron los ataúdes y los enterraron en tumbas equivocadas (*Cien años*, p. 389).

Las técnicas humorísticas empleadas en este caso son la parodia, la representación de lo opuesto y el absurdo, ya que nadie se espera que un hecho religioso tan importante como un funeral, esté liderado por borrachos, y mucho menos que estos cometan el error tan lamentable de equivocarse con las tumbas.

También se puede observar el uso del chiste blasfemo cuando Amaranta sabe, por un presentimiento, que va a morir. Se personifica a la muerte y en vez mostrarla como un personaje solemne, se la compara irónicamente con Pilar Ternera, una de las prostitutas del pueblo. La muerte le ordena tejer su propia mortaja y en una especie de farsa macabra, justo antes de su muerte y para reparar sus pecados, se ofrece a llevarles cartas de los habitantes de Macondo a los muertos:

“No se preocupe –tranquilizaba a los remitentes—. Lo primero que haré al llegar será preguntar por él, y le daré su recado.” Parecía una farsa. Amaranta no revelaba trastorno alguno, ni el más leve signo de dolor, y hasta se notaba un poco rejuvenecida por el deber cumplido (*Cien años*, pp. 319-320).

Aureliano Segundo y Meme piensan que Amaranta les está gastando una broma y se lo toman a risa: “Aureliano Segundo y Meme se despidieron de ella

con adioses de burla, y le prometieron que el sábado siguiente harían la parranda de la resurrección” (*Cien años*, p. 320). El mismo cura, el padre Antonio Isabel, pensó que estaban intentando reírse de él y se marcha de la casa al verla vestida con su atuendo mortuario: “Cuando la vio aparecer con un camisón de madapolán y el cabello suelto en la espalda, el decrepito párroco creyó que era una broma, y despachó al monaguillo” (*Cien años*, p. 321). Toda esta parodia de la parafernalia de un entierro católico en la que destaca la utilización del realismo mágico genera, inevitablemente, la risa en el lector.

El autor también muestra de forma humorística el fanatismo religioso de Fernanda. Esta, cuando llega a Macondo, no sólo impone que se rece el rosario todos los días antes de comer, sino que cierra las puertas de la casa al público y realiza varios cambios que resaltan su extrema y ridícula religiosidad: “El ramo de sábila y el pan que estaban colgados en el dintel desde los tiempos de la fundación fueron reemplazados por un nicho del Corazón de Jesús” (*Cien años*, p. 256). El propio origen de este personaje está relacionado con lo religioso. El autor hace burla del comportamiento altivo de Fernanda, que se da aires de princesa cuando su trabajo anterior era vender “palmas fúnebres.” Su mismo empleo tiene una relación implícita con su carácter, también triste y solitario. Cuando despechada por que su marido quiere pasar más tiempo con su amante que con ella se compara con Petra Cotes, asegurando que esta

... era una, todo lo contrario de ella, que era una dama en el palacio o en la pocilga, en la mesa o en la cama, una dama de nación, temerosa de Dios, obediente de sus leyes y sumisa a su designio, y con quien no podía hacer, por supuesto, las maromas y vagabunditas que hacía con la otra... semejantes porquerías, imagínese, ni más faltaba, con la hija única y bien amada de doña Renata Argote y don Fernando del Carpio, y sobre todo de éste, por supuesto, un santo varón, un cristiano de los grandes, Caballero de la Orden del Santo Sepulcro, de esos que reciben directamente de Dios el privilegio de conservarse intactos en la tumba, con la piel tersa como raso de novia y los ojos vivos y diáfanos como las esmeraldas (*Cien años*, p. 361).

En el fragmento mencionado se observa cómo el autor se burla de lo que se suponía era el ideal de mujer de clase alta en esa época:

De acuerdo con los textos consultados, persistió la imagen de mujer “blanca”, impuesta en nuestra sociedad a partir de la Conquista y de la Colonia, virgen en la casa o en el convento, madre y relegada al ámbito doméstico, sumisa ante el varón y fiel al marido¹¹⁷.

Esta visión, que proviene del viejo continente, es la clara expresión de la mujer reducida al ámbito doméstico sin más opción que servir al hombre, privada de cualquier libertad o derecho, sumida en actividades puramente reproductoras o místicas, sin ningún contacto con el mundo exterior, salvo en la prostitución. Todo esto refuerza la imagen dual de la mujer en el mundo católico-colonial: ejemplo de pureza y castidad –como proyección imaginaria de la virgen María– o manifestación de la lujuria y el pecado –como proyección imaginaria de Eva, la primera mujer pecadora–¹¹⁸. García Márquez quiere mostrar cómo esta visión bipolar de la mujer que existe en sociedades machistas como la colombiana, no

¹¹⁷ Suzy Bermúdez G.: *Hijas, esposas y amantes: género, clase, étnia y edad en la historia de América Latina*, Santafé de Bogotá, Uniandes, 1992, p. 158.

¹¹⁸ Cf. Magdalena Velásquez Toro: *Las mujeres en la historia de Colombia*. Tomo I: Mujeres, historia y política, Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.

queda relegada sólo al hombre, sino que las mismas mujeres acaban encasillándose dentro de uno de estos dos estereotipos, como la propia Fernanda:

Pero este personaje reprimido es también represor, teniendo un hijo homosexual y seminarista culposo y fracasado, y una hija rebelde, Meme, que se enamora de un hombre de una clase social más baja: Mauricio Babilonia. La frustración, la ambivalencia y la agresión de Fernanda son tan graves como para lograr la invalidez del amante de su hija y planear (sin realizar) la muerte del hijo de ese amor ¹¹⁹.

Como se ha podido observar, la mujer, al adherirse a los estereotipos que existen sobre ella, no sólo se perjudica a sí misma, sino que también acaba haciéndoles daño a sus hijos e hijas al darles una educación injusta. En la escena aludida, al igual que en la de la levitación del cura al tomarse una taza de chocolate y en muchas otras, el autor quiere subrayar su desacuerdo con el papel de la religión en Colombia. La iglesia católica de este país dictaba las normas que la mujer debía seguir en la sociedad:

... la religión y la mujer siguieron estrechamente relacionadas durante este período. Es más, se debía mantener a la mujer relegada al ámbito doméstico, por cuanto era ella quien aparentemente preservaba y mantenía a su costa los valores morales ¹²⁰.

Los liberales pensaban que la religión era la enemiga del progreso y que tenían que liberar a las mujeres colombianas del fanatismo religioso en el que

¹¹⁹ Jorge Gissi B.: *Psicología e identidad latinoamericana: sociopsicoanálisis de cinco Premios Nobel de literatura*, op. cit. 208.

¹²⁰ Suzy Bermúdez Q.: *Hijas, esposas y amantes: género, clase, étnia y edad en la historia de América Latina*, op. cit. p. 162.

estaban sumidas ya que eran ellas las que educaban a los hijos y, por tanto, las portadoras de las ideas religiosas.

Otra situación de irreverencia religiosa en la obra con fines lúdicos se produce cuando se dan cuenta de que la estatua de San José de Úrsula, más que un objeto de culto religioso, tiene fines materialistas y poco divinos. En otras palabras, no es un objeto de adoración, sino el escondite del dinero de los que trajeron la estatua:

Úrsula hizo quitar los billetes adheridos a las grandes tortas de cal, y volvió a pintar la casa de blanco. “Dios mío –suplicaba– . Haznos tan pobres como éramos cuando fundamos este pueblo, no sea que en la otra vida nos vayas a cobrar esta dilapidación.” Sus súplicas fueron escuchadas en el sentido contrario. En efecto, uno de los trabajadores que desprendía los billetes tropezó por descuido con un enorme San José de yeso que alguien había dejado en la casa en los últimos años de la guerra, y la imagen hueca se despedazó contra el suelo. Estaba atiborrada de monedas de oro (*Cien años*, p. 238).

Las súplicas de Úrsula a Dios para que les devuelva a la pobreza, no sólo no fueron escuchadas, sino que irónicamente, conducen a todo lo contrario, una burla que realiza el autor y que podría entrar también en otra categoría mencionada por Freud conocida como el chiste ‘escéptico’. Las características más prominentes de este tipo de chiste son la ambigüedad y lo inesperado.

Otro ejemplo de la burla que el autor realiza de la religión, que consiste en un chiste blasfemo en el que también se pueden observar las características del chiste ‘escéptico’, es el hecho de que se les ponga a todos los hijos del Coronel

una cruz imborrable en la frente¹²¹. Este símbolo religioso que, de entrada, parece que les va a proteger de la muerte, sirve de señal para que sus asesinos los localicen y los exterminen uno a uno: “En el curso de esa semana, por distintos lugares del litoral, sus diecisiete hijos fueron cazados como conejos por criminales invisibles que apuntaron al centro de sus cruces de ceniza” (*Cien años*, p. 282). Los recursos utilizados para generar humor en este ejemplo son la ironía y lo inesperado. El contraste entre lo que pensamos que va a pasar y lo que realmente ocurre al final genera, en primer lugar, desconcierto, y en segundo lugar, la risa, debido a que finalmente entendemos la habilidad con la que el autor ha sabido reírse de sus personajes con el lector.

García Márquez también parodia a los sacerdotes y sus intentos de manipulación que estos hacen de sus adeptos con el fin de convertirlos a su causa. Este aspecto se puede observar en la escena en la que el primer cura del pueblo se eleva frente a sus fieles por el simple hecho de tomarse una taza de chocolate caliente. El padre Nicanor utiliza este recurso para hacerse con el

¹²¹ Esta es una referencia al acto cristiano de ponerse una cruz en la frente el miércoles de ceniza para que nos proteja de todo mal: “The act of putting on ashes symbolizes fragility and mortality, and the need to be redeemed by the mercy of God.” Es decir, “El acto de ponerse ceniza simboliza la fragilidad y mortalidad, la necesidad de ser redimido por la misericordia de Dios.” Cf. URL: [http://www.catholicculture.org/lit/calendar/day.cfm?date=2005-02-09] (13-5-05). Este suceso no es más que una broma interna que García Márquez le gasta al lector, cuyo desenlace implica que ni siquiera la fe religiosa de los colombianos les iba a ayudar a sobrevivir la matanza que se estaba produciendo en Colombia entre liberales y conservadores.

dinero de los fieles y construir un nuevo templo desde el que evangelizar a las masas, sin pararse a pensar si éstas quieren o no ser cristianizadas:

—Un momento —dijo—. Ahora vamos a presenciar una prueba irrefutable del infinito poder de Dios.

El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente. Anduvo varios días por entre las casas, repitiendo la prueba de la levitación mediante el estímulo del chocolate, mientras el monaguillo recogía tanto dinero en un talego, que en menos de un mes emprendió la construcción del templo (*Cien años*, p. 136).

La irreverencia religiosa del autor se vuelve a percibir en la escena en la que Remedios la bella asciende y desaparece en el cielo llevándose las sábanas de Fernanda. El humor, en este caso, se encuentra en la reacción de Fernanda, que lejos de maravillarse por el milagro, se aflige por la pérdida de las sábanas: “No bien Remedios, la bella, había subido al cielo en cuerpo y alma, y ya la desconsiderada Fernanda andaba refunfuñando en los rincones porque se había llevado las sábanas” (*Cien años*, p. 292). Esta escena también es humorística debido a la inapropiada y mundana reacción de Fernanda, que desprovee de cualquier simbolismo cristiano la ascensión de Remedios.

García Márquez quebranta tabúes no sólo religiosos, sino también sociales y literarios al tratar el tema del incesto¹²². Esta ruptura se vuelve humorística

¹²² Josefina Ludmer asegura que García Márquez emplea el tema del incesto, a través del mito de Edipo, para universalizar la obra a través de la utilización de un mito colectivo: “Edipo, el último Aureliano, es un lector: toda su vida esta dedicada a la lectura de un único texto, que contiene su historia, su destino y el secreto de su propia identidad.” Josefina

debido a la exageración y la repetición. El incesto, no se produce solamente entre los dos personajes que inician la historia, Úrsula y Aureliano Buendía, sino entre los que la acaban, Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia y otros muchos personajes, por lo que las situaciones se vuelven cómicas. Al mostrar los casos de incesto en la obra, el autor también hiperboliza la violencia y el amor excesivos para causar la risa en el lector. En la obra no sólo aparecen las exageradas relaciones sexuales de Rebeca y José Arcadio, y la pasión desaforada entre Amaranta y su sobrino, sino también la obsesión amorosa de Aureliano Babilonia:

Era una pasión insensata, desquiciante, que hacía temblar de pavor en su tumba a los huesos de Fernanda, y los mantenía en un estado de exaltación perpetua. Los chillidos de Amaranta Úrsula, sus canciones agónicas, estallaban lo mismo a las dos de la tarde en la mesa del comedor, que a las dos de la madrugada en el granero. “Lo que más me duele –reía– es tanto tiempo que perdimos” (*Cien años*, p. 436).

El último personaje de la historia está muy enamorado de Amaranta Úrsula, su tía, y cuando ella cede a sus deseos, se consumen en una pasión prohibida y tan desmesurada que resulta cómica.

Otro tipo de chiste que emplea García Márquez es el ‘escéptico’, al que Freud define como aquel que para mostrar un problema hace uso de la incertidumbre, utilizando para ello técnicas como la sorpresa, la ambigüedad o la

Ludmer: *Cien años de soledad: Una interpretación*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 30.

representación de lo opuesto. Un ejemplo del uso de esta última técnica en *Cien años de soledad* es la parte de la novela en la que Pietro Crespi, aceptado ya por toda la familia, se describe como el pretendiente perfecto, italiano, romántico, respetuoso. Sin embargo, cuando todo el mundo espera que Amaranta y él sean felices, ésta le dice precisamente todo lo contrario: “ –No seas ingenuo, Crespi, sonrió–, ni muerta me casaré contigo” (*Cien años*, p.160). En este caso, el humor surge cuando el autor cambia repentinamente el tono en la novela haciendo que ocurra precisamente lo opuesto a lo que uno se espera. En este ejemplo, concretamente, el autor realiza una descripción barroca y luego introduce una frase o diálogo escueto a modo de sentencia con un fin humorístico¹²³. García Márquez emplea este recurso para rebajar el sentimentalismo de la escena cuando esta corre peligro de volverse demasiado pedante. Al mismo tiempo, con esta técnica frustra las expectativas del lector.

Otro ejemplo de chiste ‘escéptico’ en el que se utiliza la técnica de la representación de lo opuesto es cuando no fusilan al Coronel Aureliano Buendía a pesar de que su muerte se menciona en varias ocasiones, y sin embargo asesinan a Arcadio, su sobrino, sin ninguna pista previa. Mediante el

¹²³ García Márquez utiliza esta misma técnica humorística al final de su novela *El coronel no tiene quien le escriba*, en la que se narra la injusticia que comete el gobierno contra los que defendieron a su patria. En esta obra, un coronel pasa toda su vida esperando a que llegue el correo con su pensión vitalicia y decide gastarse sus últimos ahorros en alimentar a su gallo de pelea con la esperanza de que este gane y cuando su mujer le pregunta que que van a comer hasta entonces, él le responde: “-Mierda”. La dureza y el realismo de esta palabra acaba con cualquier expectativa del lector de un final feliz o romántico.

incumplimiento de estas predicciones, el narrador trata de confundir al lector, ya que los hechos no sólo no se cumplen, sino que desencadenan todo lo contrario. Tres páginas antes, se explica que Arcadio tiene una relación con Santa Sofía de la Piedad y acaba de ser padre de una niña, cuando de repente, al intentar defender Macondo de los conservadores, le detienen y le matan en tres líneas:

Arcadio apenas tuvo tiempo de sacar el pecho y levantar la cabeza, sin comprender de donde fluía el líquido ardiente que le quemaba los muslos.
—¡Cabrones! —gritó—. ¡Viva el partido liberal! (*Cien años*, p. 171).

Esta técnica humorística quiere representar la ironía de la situación política en Colombia, en la que la violencia se vuelve gratuita y sin sentido ya que se lucha por el poder más que por unos ideales. García Márquez también emplea este tipo de situaciones sorpresivas con las mujeres de Macondo. Remedios hace sufrir y desprecia a todos los hombres, mientras que Meme se va con el primero que aparece: “Se entregó a Mauricio Babilonia sin resistencia, sin pudor, sin formalismos, y con una vocación tan fluida y una intuición tan sabia, que un hombre más suspicaz que el suyo hubiera podido confundirlas con una acendrada experiencia” (*Cien años*, pp. 328-329).

Otra situación inesperada en la obra se produce cuando todo el mundo está totalmente seguro de que el Coronel Aureliano Buendía va a morir, ya que desde el principio de la novela se dice: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde

remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (*Cien años*, p. 59). Además, las alusiones a su muerte son continuas a lo largo de toda la obra. En una de las escenas, todos piensan que lo van a fusilar en Macondo, y él se pasa la noche entera trastornado pensando que ya vienen a buscarlo para ejecutarlo. El autor hace aquí una alusión implícita a una de las historias de Jorge Luis Borges titulada “El milagro secreto”¹²⁴, donde los pensamientos del personaje que va a ser ejecutado ocupan todo el cuento. En ambas escenas el elemento principal es la ironía. En la obra de Borges, el lector espera que Hladík se salve de la ejecución porque le ha pedido a Dios un año más de vida, sin embargo, no ocurre así, Dios simplemente le ofrece un año más en su mente para que acabe la obra de teatro que estaba terminando. En el caso de Aureliano Buendía, cuando el lector espera la muerte inminente de este personaje, la acción da un giro y el personaje no muere:

Pasó la noche atormentado por el dolor de los golondrinos. Poco antes del alba, oyó pasos en el corredor. “Ya vienen”, se dijo... Todavía el viernes no lo habían fusilado... En el correo del lunes llegó la orden oficial: la ejecución debía cumplirse en el término de veinticuatro horas...

¹²⁴ Jorge Luis Borges: *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1995. En “El milagro secreto”, Dios obra un milagro para que en esos segundos fugaces e infinitos Hladík pueda terminar su drama y justificarse. Este personaje termina su drama y el sentido de toda su existencia queda encerrado en ese instante que tarda una gota de lluvia en resbalar por la mejilla de Hladík y que para Dios es un año. Con esta historia, Borges implica que, al igual que el universo, una vida es inabarcable. Este microcosmos le ofrece a Borges la posibilidad de representar, no una vida, sino su símbolo, ese minuto que la cifra y contiene: el amanecer de Cruz, la tarde del negro y las nueve y dos minutos de la mañana de Hladík.

—Vamos Buendía —le dijo—. Nos llegó la hora... Cuando el pelotón lo apuntó, la rabia se había materializado en una sustancia viscosa y amarga que le adormeció la lengua y lo obligó a cerrar los ojos. Entonces desapareció el resplandor de aluminio del amanecer, y volvió a verse a sí mismo muy niño, con pantalones cortos... Abrió los ojos con una curiosidad de escalofrío, esperando encontrarse con la trayectoria incandescente de los proyectiles, pero sólo encontró al capitán Roque Carnicero con los brazos en alto, y José Arcadio atravesando la calle con su escopeta pavorosa lista para disparar (*Cien años*, pp. 177-179).

Tanto la primera frase de la novela como las siguientes alusiones a la muerte de Aureliano sólo nos muestran que no nos podemos fiar del narrador, ya que en el desenlace de las situaciones de la obra ocurre lo opuesto a lo que se nos ha hecho creer desde el principio. En otras palabras, se produce un juego constante entre autor y lector, ya que éste último cree que sabe más que los personajes y se equivoca. El lector piensa que Aureliano se va a pegar un tiro tras rendirse frente al gobierno, y todos los indicios parecen indicarlo. El mismo Aureliano le pregunta al médico en qué parte del pecho está el corazón para acertar de lleno al pegarse un tiro¹²⁵, y Úrsula, a través de sus fantásticos poderes intuitivos, asegura incluso que Aureliano ha muerto:

Allí se quitó la camisa, se sentó en el borde del catre, y a las tres y cuarto de la tarde se disparó un tiro de pistola en el círculo de yodo que su médico personal le había pintado en el pecho. A esa hora, en Macondo, Úrsula destapó la olla de la leche en el fogón, extrañada de que se demorara tanto para hervir, y la encontró llena de gusanos.

—¡Han matado a Aureliano! —exclamó.

Miró hacia el patio, obedeciendo a una costumbre de su soledad, y entonces vio a José Arcadio Buendía, empapado, triste de lluvia y mucho más viejo que cuando murió... (*Cien años*, pp. 224-225).

¹²⁵ Este fragmento es una sofisticada parodia del suicidio del poeta colombiano José Asunción Silva.

Sin embargo, justo después de esta escena, el narrador nos hace saber que Aureliano “Estaba fuera de peligro. El proyectil siguió una trayectoria tan limpia que el médico le metió por el pecho y le sacó por la espalda un cordón empapado de yodo” (*Cien años*, p. 225). Del mismo modo, Aureliano no sólo se pega el tiro en el sitio equivocado y no se muere, sino que antes de que nos demos cuenta, ya está de nuevo en la batalla. Él mismo reconoce cómo el médico le engaña y le deja en ridículo con esta hazaña: “Si todavía me quedara autoridad –le dijo al doctor–, lo haría fusilar sin fórmula de juicio. No por salvarme la vida, sino por hacerme quedar en ridículo” (*Cien años*, p. 225). Aureliano José tampoco parece cumplir el destino que se le augura desde el principio de la obra. Se esperaba que fuera feliz con Carmelita Montiel y que tuviera muchos hijos con ella y, sin embargo, le asesinan incluso antes de conocerla:

Carmelita Montiel, una virgen de veinte años, acababa de bañarse con agua de azahares y estaba regando hojas de romero en la cama de Pilar Ternera, cuando sonó el disparo. Aureliano José estaba destinado a conocer con ella la felicidad que le negó Amaranta, a tener siete hijos y a morir de viejo en sus brazos, pero la bala de fusil que le entró por la espalda y le despedazó el pecho, estaba dirigida por una mala interpretación de las barajas (*Cien años*, p. 203).

Además de los chistes ‘inocentes’ y ‘tendenciosos’, Freud considera que existen otros dos tipos, los ‘conceptuales’ y los ‘verbales’. Dentro de los primeros, los más utilizados por García Márquez son: el razonamiento erróneo a propósito, el absurdo y la representación indirecta. En el primer caso, el autor se refiere al tipo de humor en el que los sujetos implicados en el chiste construyeron

una conexión que no era realmente válida¹²⁶. Por ejemplo, cuando la mujer de Aureliano Segundo sabe que él tiene una amante, se lo recrimina, pero lo acepta debido a la siguiente explicación ‘lógica’ de su marido:

Una noche, poco antes de que naciera el primer hijo, Fernanda se dio cuenta de que su marido había vuelto en secreto al lecho de Petra Cotes.
—Así es —admitió él. Y explicó en un tono de postrada resignación—: tuve que hacerlo, para que siguieran pariendo los animales (*Cien años*, p. 254).

En este caso lo que al lector le parece ridículo a las personas implicadas les resulta lógico y creíble, ya que el concepto de lo real y lo ficticio que tenemos nosotros difiere en gran medida del que tienen los personajes y la sociedad colombiana de finales de los años sesenta. Freud explica este proceso de la siguiente manera: “The faulty reasoning . . . is here undisguisedly admitted. The value of phantasy is exalted unduly in comparison with reality; a possibility is almost equated with an actual event”¹²⁷. Es decir, al admitir un razonamiento erróneo como verdadero, la realidad y la ficción se mezclan entre sí haciendo que el lector casi llegue a dar por ciertos los elementos maravillosos y se ría de sí mismo al darse cuenta de la broma que le intenta gastar el autor.

La segunda técnica humorística conceptual que García Márquez utiliza con frecuencia es el absurdo o la sinrazón. Esta técnica emplea la lógica para ocultar un razonamiento falso o dislocado. García Márquez la usa para volver ridículas

¹²⁶ *Ibid.* p. 70.

¹²⁷ “El razonamiento erróneo... aquí está sinceramente admitido. El valor de la fantasía está excesivamente exaltado en comparación con la realidad; una posibilidad está casi igualada a un evento real” *Ibid.* p. 73.

muchas de las situaciones de la novela y sorprender al lector. Los recursos lingüísticos más utilizados para lograr estas situaciones son: la aliteración, los neologismos, la repetición y los eufemismos, entre otros. Un ejemplo del empleo de esta primera técnica lo podemos encontrar en la escena en la que García Márquez trata de mostrar el desconcierto de los habitantes de Macondo al ver llegar el tren por primera vez. En esta secuencia, el autor no sólo utiliza la aliteración de las nasales aspiradas, sino que emplea trabalenguas populares para causar la risa: “qué pendejo menjunje de jarapellinosos genios jerosolimitanos” (*Cien años*, p. 266).

El autor también usa neologismos como “alacranear”, “comodrejar” “nostalgización” o “taciturnado” para hacer reír al lector y, al mismo tiempo, mostrar la renovación constante del lenguaje popular en Latinoamérica. García Márquez emplea los dos últimos vocablos mencionados en *Cien años de soledad* para referirse a la tristeza que el sabio librero catalán siente tras abandonar Macondo:

Aquel proceso de nostalgización progresiva era también evidente en los retratos. En los primeros parecía feliz, con su camisa de inválido y su mechón nevado, en el cabrilleante octubre del Caribe. En los últimos se le veía con un abrigo oscuro y una bufanda de seda, pálido de sí mismo y taciturnado por la ausencia, en la cubierta de un barco de pesadumbre que empezaba a sonambular por océanos otoñales (*Cien años*, p. 434).

Otra forma en la que el autor refleja el absurdo es poniendo palabras inapropiadas en boca de los personajes. Cuando Visitación le pregunta al

serviente indio analfabeto que porqué vuelve de repente a Macondo tras estar tanto tiempo sin saber de él, éste le contesta: “He venido al sepelio del rey” (*Cien años*, p. 190), y si ya es sorprendente que pueda prever la muerte de José Arcadio Buendía, más extraño es que un indio analfabeto se exprese con la mencionada terminología.

Los eufemismos son otra estrategia léxica que contribuye a la comicidad de la novela, y el caso de Fernanda es el mejor ejemplo. En muchas ocasiones, este tipo de eufemismos corresponden a una jerga utilizada por niños pequeños que no quieren ser entendidos por los adultos, por lo que es absurdo que una mujer adulta como Fernanda haga uso de ellos:

Amaranta se sintió tan incómoda con su dicción viciosa, y con su hábito de usar un eufemismo para designar cada cosa, que siempre hablaba delante de ella en jergonza.

—*Esfetafa -decía- esfe defe lasfa quefe lesfe tifiefenenfe asfacofa afa sufu profopiafa mifierfadafa.*

Un día, irritada con la burla, Fernanda quiso saber qué era lo que decía Amaranta, y ella no usó eufemismos para contestarle.

Digo –dijo– que tú eres de las que confunden el culo con las tómporas (*Cien años*, p. 255).

Está claro, que mediante estos eufemismos, el autor aquí pretende realizar de nuevo una crítica de la falta de educación sexual femenina en Colombia, en la que la represión, la falta de información y el sentimiento de culpa por miedo al

pecado y al castigo del fuego eterno eran más importantes que el disfrutar de una vida sexual sana y gratificante¹²⁸.

Otro recurso que el autor emplea para crear situaciones absurdas es la repetición. La reiteración de epítetos con un fin lúdico es constante a lo largo de la obra. Cuando el narrador habla de los mercaderes que llegan al pueblo dice: “los primeros árabes que llegaron haciendo cambalache de chucherías por guacamayas” (*Cien años*, p. 110), con lo que el autor pretende hacer referencia a la época de los conquistadores en la que estos se aprovechaban de los indígenas dándoles artilugios baratos que estos aceptaban emocionados a cambio cosas de mayor valor económico. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en el diario de Colón sobre su primer viaje a América, en el que señala:

todo lo q tiene lo dan por cualquiera cosa q les den/que fasta los pedaços dlas escudillas y dlas taças de vidro rotas rescataban fasta q vi dar 16 ovillos de algodón por tres çeotis de portugal q es vna blanca de Castilla/ y en ellos avria mas de vn arrova de algodón filado¹²⁹.

La técnica de la repetición con fines jocosos se vuelve a utilizar en la escena en la que se dice que todos los habitantes de Macondo tienen que jugar al “gallo capón”¹³⁰ para mantenerse entretenidos mientras intentan superar la

¹²⁸ Cf. Magdalena Velásquez Toro: *Las mujeres en la historia de Colombia*: Tomo I: Mujeres, historia y política, *op. cit.*

¹²⁹ Fray Bartolomé de las Casas: *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America 1492-1493*, Trad. Oliver Dunn y James E. Kelley Jr., Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1989, pp. 70-72.

¹³⁰ El juego del “gallo capón” es lo mismo que el cuento popular que conocemos nosotros como el cuento de “la buena pipa” donde una persona le dice a la otra: -quieres que te cuente el cuento de la buena pipa. Y cuando la otra persona dice que sí o que no, la otra

enfermedad del insomnio. Tanta reiteración, no sólo cansa a los personajes de la obra, sino también al mismo lector, que al final del largo párrafo se da cuenta de que es sólo un juego que el autor ha introducido en la obra con fines lúdicos, puesto que no hay ninguna conclusión, ni se llega a ninguna parte al final:

Se reunían a conversar sin tregua, a repetirse durante horas y horas los mismos chistes, a complicar hasta los límites de la exasperación el cuento del gallo capón, que era un juego infinito en el que el narrador preguntaba si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que sí, el narrador decía que no había pedido que le dijeran que sí... y así sucesivamente, en un círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras” (*Cien años*, p. 101).

Ese “círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras” hace referencia a la repetición, a la circularidad de la obra, manifestada varias veces a lo largo de la misma con la intención de embaucar al lector: “...un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje” (*Cien años*, p. 428). Esta concepción temporal cíclica tiene una clara vinculación con el Antiguo Testamento y el mundo del mito, y aunque en principio no parece estar relacionado con lo humorístico,

la cosa cambia cuando la organización temporal se convierte en un juego sucesivo, en un verdadero enjambre donde se repiten los mismos nombres, apellidos, personalidades legendarias, manías, costumbres y herencias congénitas, etc., de los miembros de la familia Buendía¹³¹.

responde: -no te pregunto que si sí o que si no, sino que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa. Por lo que, conteste lo que conteste la segunda persona se verá obligado a continuar jugando y a responder a la pregunta anterior convirtiéndose el juego en interminable.

¹³¹ Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña, *Quinientos años de soledad*, *op. cit.* p. 405.

El énfasis puesto en la repetición de los nombres de los personajes, sobre todo los masculinos, es tal, que acaba por desorientar al lector, que ya no sabe ni de quién se está hablando. Ésta es una de las razones por las que muchas de las ediciones de *Cien años de soledad* tienen un árbol genealógico a modo de esquema al principio del libro con todos los nombres de la descendencia de los primeros pobladores de Macondo¹³². Con esta exhaustiva reiteración, el autor pretende enfatizar la circularidad de la obra y reflejar la costumbre latina de ponerles a los hijos los mismos nombres que los padres, sin embargo, García Márquez lleva la tradición a términos exagerados para crear un efecto paródico.

Otros hechos que dan a la obra un sentido circular y que tratan de desorientar al lector son: el comportamiento de Aureliano Buendía, –que hace y deshace sus pescaditos de oro infinidad de veces–, la conducta de Úrsula, –que decora y redecora la casa cuando a ella le parece conveniente–, o la actitud de Amaranta, –que teje y desteje su sábana mortuoria y nunca la llega a terminar–. La misma Amaranta, justo antes de morir se da cuenta de esa constante repetición de los hechos que acontecen en Macondo, de esa circularidad que distrae al lector:

Fue entonces cuando entendió el círculo vicioso de los pescaditos de oro del coronel Aureliano Buendía... El odio que advirtió una noche en las palabras de Meme no la conmovió porque la afectara, sino porque se sintió repetida en otra

¹³² Un ejemplo de ello es la edición de *Cien años de soledad* utilizada en este estudio.

adolescencia que parecía tan limpia como debió parecer la suya y que, sin embargo, estaba ya viciada por el rencor (*Cien años*, pp. 318-319).

El absurdo, no sólo surge a nivel lingüístico, sino que también está patente en la extraña actuación de algunos personajes. El autor juega una vez más con lo real y lo ficticio para generar la risa, siendo uno de los ejemplos más evidentes el caso de Remedios, que se come la cal de las pareces y la tierra cuando está nerviosa, incluso en su edad madura. Otro ejemplo de actos incoherentes son los de Aureliano Segundo, cuyos hábitos alimenticios resultan muy absurdos y poco creíbles. En una ocasión, comió tanto que “Perdió el conocimiento. Cayó de bruces en el plato de huesos, echando espumarajos de perro por la boca, y ahogándose en ronquidos de agonía” (*Cien años*, p. 298). José Arcadio también muestra un apetito fuera de lo común cuando vuelve a casa tras haber pasado un tiempo con los gitanos, pues se cuenta cómo este personaje duerme durante tres días y después se toma “dieciséis huevos crudos” (*Cien años*, p. 143), un acto no sólo absurdo, sino poco creíble, por lo que nos encontramos de nuevo con el empleo de la hipérbole¹³³ para causar la risa.

A parte de los chistes ‘conceptuales’, Freud hace alusión a los chistes ‘verbales’, dentro de los que se encuentran las técnicas humorísticas de la condensación, los dobles sentidos (el juego de palabras) y el uso múltiple del mismo material, y de ellas, las dos últimas son las más empleadas en *Cien años de*

¹³³ De este término se hablará más adelante en relación al “realismo mágico” como fuente generadora de humor.

soledad. De los dobles sentidos ya se ha hablado con anterioridad, y la última técnica humorística la podemos encontrar en boca de José Arcadio Buendía cuando asegura que el Corregidor, que representa a las autoridades gubernamentales, viene al pueblo a “implantar el desorden” (*Cien años*, p. 111), en vez del orden. En este caso, el humor se consigue invirtiendo una palabra que pertenece a una frase hecha. Freud explica este proceso de la siguiente manera:

one can take the same material and merely make some alteration in its arrangement. The slighter the alteration –the more one has the impression of something different being said in the same words –the better is the joke technically¹³⁴.

Hay, sin embargo, una técnica humorística no mencionada por Freud que pertenece a la categoría de lo verbal y que tiene gran importancia en *Cien años de soledad*. Esta técnica es la ambigüedad, un aspecto de la Nueva novela que ha demostrado ser un recurso muy utilizado en la construcción del texto humorístico. Las estructuras semánticas ambiguas son recurrentes en *Cien años de soledad*, al igual que la ambigüedad referencial, que se muestra en el léxico, amalgamando aspectos lingüísticos y extralingüísticos. De los diferentes tipos de ambigüedades mencionados por Empson¹³⁵ los más utilizados por García Márquez son la ambigüedad creada cuando algo parece ser contradictorio y el

¹³⁴ “Uno puede utilizar el mismo material y simplemente hacer alguna alteración a su orden. Cuanto menor es la alteración –más tiene uno la impresión de que se dice algo diferente con las mismas palabras –mejor es el chiste técnicamente.” *Ibíd.* p. 35.

¹³⁵ William Empson: *Seven Types of Ambiguity*, London, Meridian Book Paperback, 1930.

lector tiene que encontrar por sí mismo la interpretación de los hechos, y la que se produce cuando existe una contradicción que demuestra que el autor está confuso o no tiene claro lo que está diciendo.

Un ejemplo del primer tipo, es decir, de cómo el autor bromea con el lector para que éste realice sus propias interpretaciones, se puede observar en la anécdota en la que José Arcadio Buendía trata de multiplicar el oro con una fórmula, según Melquíades, infalible. Sin entrar siquiera en los componentes disparatados de la fórmula, se puede asegurar que la escena completa es una broma que el autor le gasta al lector despistado. Es imposible que José Arcadio Buendía haya fundido el oro con un fuego casero, puesto que este material necesita una temperatura de 1.062° C para alcanzar la fusión. Pero el detalle más importante de esta escena, que podría escapar al lector incauto, es que Úrsula realmente no le entrega las monedas de oro a su marido. Las monedas que le entrega no son de oro, puesto que se funden a una temperatura inferior a la expuesta y en la escena en la que su hijo el coronel le pide dinero para continuar con la guerra, ella le da “el resto de la herencia entregada” y el resto de sus ahorros. Por lo tanto, lo que se debe inferir de esta secuencia es que Úrsula engaña a su marido para evitar que este vuelva a hacer desaparecer su dinero y les lleve a la ruina. Esta burla de Úrsula a José Arcadio Buendía puede ser fácilmente una broma que Márquez le gasta al lector ingenuo.

En ocasiones, la ambigüedad se consigue por medio de la confusión de los hechos narrados en la obra, siendo el lector el que tiene que tomar su propia decisión a la hora de elegir la versión correcta. Un ejemplo lo encontramos en el caso de la masacre bananera de 1928 en Colombia, en la que mueren asesinadas más de tres mil personas por las autoridades y el gobierno niega la veracidad de los hechos. En este caso, se puede observar la utilización del lenguaje para manipular a las personas, ya que la versión de los hechos del gobierno de Macondo se repite de forma tan constante que no sólo acaba siendo aceptada por la mayor parte de la población, sino también por las generaciones futuras. Este hecho se ve reflejado en la conversación que José Arcadio Segundo tiene con una mujer después de lograr escapar de la masacre mencionada:

José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café.

—Debían ser como tres mil —murmuró.

—¿Qué?

—Los muertos —aclaró él—. Debían ser todos los que estaban en la estación.

La mujer lo miró con una mirada de lástima. “Aquí no ha habido muertos —dijo—. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo.” En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: “no hubo muertos” (*Cien años*, p. 345).

Por otro lado, las autoridades se encargan de eliminar sigilosamente al resto de los jefes sindicalistas para que no haya más protestas contra el gobierno. La utilización del lenguaje para manipular a las personas llega a tal punto que por las noches se meten en sus casas para asesinarles y luego intentan convencer a sus familias de que se imaginaron su desaparición, que todo había sido un sueño:

Era todavía la búsqueda y el exterminio de los malhechores, asesinos, incendiarios y revoltosos del Decreto Número Cuatro, pero los militares lo negaban a los propios parientes de sus víctimas, que desbordaban la oficina de los comandantes en busca de noticias. “Seguro que fue un sueño —insistían los oficiales—. En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz.” Así consumaron el exterminio de los jefes sindicales (*Cien años*, p. 347).

A través de los fragmentos mencionados sobre la masacre bananera, donde la confusión de las situaciones hace que se mezclen realidad y ficción, García Márquez no sólo critica la conducta de las autoridades, sino también la pasividad de las víctimas, ya que sólo un personaje de toda la obra se enfrenta a la versión oficial atreviéndose a asegurar la veracidad de los hechos.

El autor también confunde al lector mezclando elementos reales de la historia de Colombia con aspectos ficticios, algo que podemos observar en la incorporación en la obra de personajes que pertenecen al folklore, como Francisco el Hombre¹³⁶. Según el narrador, se le llama así porque derrotó al diablo en un concurso de improvisación de cantos. Hay varias referencias a este personaje, en una sección de la obra en la que se explica que

Francisco el hombre, [era] un anciano trotamundos de casi doscientos años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario... (*Cien años*, p. 106).

Este primer tipo de ambigüedad, también se usa en combinación con una técnica humorística conceptual mencionada por Freud que es la ‘representación

¹³⁶ Cf. “La leyenda de Francisco el Hombre”: *Mitos y Leyendas*, URL: [<http://www.festivalvallenato.com/la-leyenda-de-francisco-el-hombre.htm>] (15/4/05), p. 1.

indirecta’, demostrada la mayor parte de las ocasiones por medio de la alusión. Freud describe esta técnica como “the representation by something small or very small –which performs the task of giving full expression to a whole characteristic by means of a tiny retail”¹³⁷. En *Cien años de soledad*, la alusión se observa en lo que más tarde descubrimos que son bromas internas que García Márquez les dedica a otros escritores. El autor con frecuencia se refiere en su obra a personajes inventados por otros autores como Artemio Cruz, por ejemplo, que es un personaje de Carlos Fuentes¹³⁸. Estas alusiones funcionan como chistes exclusivos para el lector de novelas hispanoamericanas.

Otro ejemplo de cómo García Márquez trata de despistar al lector por medio de la ambigüedad es cuando Úrsula insiste que su marido eduque a sus hijos de catorce y seis años y éste lo hace de forma tan confusa que el lector no sabe si ha sido un error del autor, del personaje o si ellos mismos han entendido mal la explicación: “Fue así como los niños terminaron por aprender que en un extremo meridional del África había hombres tan inteligentes y pacíficos que su único entretenimiento era sentarse a pensar, y que era posible atravesar a pie el

¹³⁷ “Es la representación de algo pequeño o muy pequeño –que realiza la tarea de darle una expresión completa a una característica a través de un pequeño detalle.” Sigmund Freud: *Jokes and Their Relation... op. cit.* p. 94.

¹³⁸ Víctor Hugues es un personaje de Alejo Carpentier y Rocamadour es de Julio Cortazar. El Coronel Lorenzo Gavilán, que viene de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, relata en *Cien años de soledad* que él observó la valentía de Artemio Cruz en la Guerra Mexicana, cuando en realidad, quien ha leído *La muerte de Artemio Cruz* sabe que Cruz abandonó a Gavilán en una redada.

mar Egeo saltando de isla en isla hasta el puerto de Salónica” (*Cien años*, pp. 72-73). La ambigüedad del narrador se encuentra en que el lector no sabe si el escritor se ha confundido y se refería a la primitiva Grecia en vez de África o si está aludiendo a Th. Pringle y O. Schreiner, los primeros ingleses inteligentes que se sientan a pensar en lugar de explotar las minas de oro y diamantes, entre otras posibilidades. Mediante este tipo de ambigüedad, García Márquez pretende que sea el lector quien ate los cabos sueltos y tome sus propias decisiones.

En ocasiones, el narrador de *Cien años de soledad* parece que se confunde, es inexacto o se olvida de algunos datos. En este caso, García Márquez está empleando el último tipo de ambigüedad que menciona Empson, es decir, la que se produce cuando existe una contradicción que sugiere que el narrador está confuso o no tiene claro lo que está diciendo. Este aspecto se puede percibir en varios hechos de la historia. Por un lado, el que se considere a Melquíades el principal profeta de la obra, cuando en realidad son las decisiones de Pilar Ternera las que dictan las profecías de Melquíades. Por otro, el que el narrador insista e intente convencernos de que Úrsula es la mujer más vieja de Macondo, cuando acabamos descubriendo que Pilar Ternera es la que más años vive, ya que cuando Úrsula muere, ésta sigue viviendo. También observamos que, a pesar de todos los miedos de Úrsula de concebir un bebé con cola de cerdo, es Pilar Ternera la culpable de la destrucción de Macondo, ya que el único incesto que se

produce en la obra se da entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia, que fueron previamente animados por Pilar Ternera a tener relaciones sexuales aun sabiendo que eran tío y sobrina. Cuando se comenta que Aureliano Segundo sueña que va a morir en una noche de amor con Fernanda, seguramente se refiere a Petra Cotes. En la obra se afirma que los diecisiete hijos del Coronel Aureliano fueron exterminados la misma noche, pero Aureliano Amador escapa y no lo matan en la misma ocasión que a sus hermanos, sino años más tarde. Cuando el narrador asegura que a Santa Sofía de la Piedad y Arcadio les intentan asesinar soldados que irrumpen mientras hacen el amor en la trastienda, es incierto, ya que los amantes ya no se vuelven a reunir después de que las tropas entran en Macondo. Estos son sólo algunos ejemplos de este tipo de ambigüedad tan usada por García Márquez, en la que el lector tiene que decidir si las contradicciones y confusiones que demuestra el autor son descuidos o una broma que le intenta gastar al lector.

El uso de la ambigüedad para generar la risa tiene relación con el empleo que García Márquez hace de la alquimia, que está definida como una ciencia relacionada con una realidad oculta de orden superior que constituye la esencia subyacente de todas las verdades y de todas las religiones¹³⁹. El autor hace referencia a esta ciencia misteriosa y oculta con fines lúdicos, no sólo literalmente

¹³⁹ Stanislas Klossowski de Rola: *Alchemy: The Secret Art*, London, Thames and Hudson, 1973, p. 7.

desde la primera página cuando muestra a Melquíades utilizando el imán –al que él mismo llama “la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia” (*Cien años*, p. 59) frente a una fascinada multitud, sino cuando hace burla de las intenciones de José Arcadio Buendía al intentar encontrar oro y posteriormente crearlo él mismo en el laboratorio de alquimia que le regala Melquíades.

En *Cien años de soledad*, García Márquez no sólo hace referencias a la alquimia a través de sus personajes, sino que, el autor usa un lenguaje alquímico, es decir, un texto lleno de símbolos y referencias que retan al lector:

La alquimia bien pudiera ser una tradición cuyo contenido se limitase a ofrecer enigmas sin solución preestablecida. El sentido final en cada caso, habría de ser alcanzado exclusivamente por el “adepto”... Ser adepto, en este supuesto sería aquel que conseguía otorgar sentido al sinsentido¹⁴⁰.

El alquimista –o García Márquez en este caso– considera esencial esa dificultad de acceso, ya que trata de transformar la mentalidad del lector para hacerlo capaz de descifrar el sentido de los actos descritos, y por eso, lo desafía a través de la dificultad de su texto para intrigarle y hacerle interesarse por los problemas de Colombia.

García Márquez establece aun más correspondencias entre esta antigua ciencia y su obra, de hecho, intenta reflejar las tres facetas de la labor de un alquimista en *Cien años de soledad*. La primera fase por que la pasa el alquimista, –o el lector como iniciado–, es la búsqueda de la piedra filosofal, mencionada en el

¹⁴⁰ Juan García Font: *Historia de la alquimia en España*, Madrid, Editorial Nacional, 1976, p. 16.

texto a colación de los regalos que le hace Melquíades a Arcadio Buendía, además del laboratorio:

Además de estas cosas, Melquíades dejó muestras de los siete metales correspondientes a los siete planetas, las fórmulas de Moisés y Zosimo para el doblado del oro, y una serie de apuntes y dibujos sobre los procesos del *Gran Magisterio*, que permitían a quien supiera interpretarlos intentar la fabricación de la piedra filosofal (*Cien años*, p. 64).

Según esta teoría, la piedra filosofal hace que cualquier material se convierta en oro, aspecto que ya observamos en el ejemplo de los intentos fallidos de Arcadio Buendía de multiplicar el oro de Úrsula. La segunda labor del alquimista es descubrir el elixir de la larga vida, algo que queda reflejado en el texto, también de forma paródica, a través de la figura de Melquíades, que desaparece de Macondo como un viejo decrepito y vuelve a aparecer rejuvenecido y espléndido:

De modo que todo el mundo se fue a la carpa, y mediante el pago de un centavo vieron un Melquíades juvenil, repuesto, desarrugado, con una dentadura nueva y radiante. Quienes recordaban sus encías destruidas por el escorbuto, sus mejillas flácidas y sus labios marchitos, se estremecieron de pavor ante aquella prueba terminante de los poderes sobrenaturales del gitano. El pavor se convirtió en pánico cuando Melquíades se sacó los dientes, intactos, engastados en las encías, y se los mostró al público por un instante (*Cien años*, p. 65).

Lo que parece arte de magia resulta ser la dentadura postiza, un sencillo invento de sobra conocido en otras partes del mundo, pero a los macondianos, debido a su aislamiento, les parece un artilugio de otro planeta.

Por último, el alquimista tiene que lograr la consecución de la ‘Gran Obra’, cuyo objetivo es “elear al propio alquimista a un estado superior de

existencia”¹⁴¹. García Márquez hace referencia a este hecho en *Cien años de soledad*, pero de forma inversa cuando José Arcadio Buendía intenta realizar grandes empresas como multiplicar el oro, encontrar el daguerrotipo de Dios, poner en contacto a Macondo con los grandes inventos o crear la maquina del tiempo, y sin embargo, nunca consigue que nada le salga bien, al contrario, todo le sale al revés y ocasiona todo tipo de desastres. Es más, lo único que logra es hacer que funcione una bailarina de cuerda, que acaba bailando sin control durante tres días. Es, irónicamente, este hecho y no la creación de un gran invento, lo que hace que José Arcadio pierda todo contacto con el mundo exterior: “Aquel hallazgo lo excitó mucho más que cualquiera de sus empresas descabelladas. No volvió a comer. No volvió a dormir... Pasaba las noches dando vueltas en el cuarto, pensando en voz alta” (*Cien años*, p. 130). Este ensimismamiento podría representar satíricamente la elevación del alquimista, ese estado superior de existencia frente al universo en el que cree encontrarse.

Aparte de parodiar la alquimia y sus procesos, se podría incluso decir que la novela completa es una obra alquímica y que su lectura consiste en descifrar paso a paso los símbolos que el autor ha diseñado para el disfrute del lector. De hecho, *Cien años de soledad* concluye con la descodificación de los manuscritos de Melquíades que son, a su vez, la historia de los Buendía, la cual termina y

¹⁴¹ *Ibíd.*

desaparece al mismo tiempo que el lector acaba el libro. En la novela se comenta que el propio manuscrito de Melquíades (es decir, la novela *Cien años de soledad*) está escrito en una lengua indescifrable, repleta de símbolos y referencias abstractas donde las trampas y los desvíos, como se ha demostrado anteriormente, son frecuentes:

Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado sus versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias... Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante (*Cien años*, p. 446).

En este fragmento no sólo se hace referencia a un manuscrito saturado de códigos, sino también a la simultaneidad de los eventos en la novela y en el manuscrito, es decir, la estructura de la obra se enmarca en un presente absoluto en el que los personajes se organizan en relaciones binarias o terciarias. La novela sigue además algunas de las pautas míticas tradicionales, como la iniciación, la redención, la fecundidad, la virginidad, el sacrificio o el incesto, en las que muchos de los valores simbólicos se refieren a la mujer¹⁴².

García Márquez va más allá en su burla de la alquimia ya que equipara las diferentes etapas de la misma con diversas situaciones que se dan en *Cien años de soledad*. El propósito de esta ciencia es llegar a conocerse a sí mismo, y el

¹⁴² Se podría decir que Petra Cotes simboliza la fecundidad, Amanta la virginidad (o la burla de la virginidad) y Úrsula el sacrificio y el incesto.

individuo tiene que pasar por varias etapas para llegar a este conocimiento. La primera etapa se conoce como la 'Nigredo', en la que se produce la integración del aspecto 'oscuro' de la psique humana. Jung explica este paso como la unión de "todas aquellas emociones, intuiciones, percepciones y pensamientos que se han rechazado a lo largo de la vida por considerarlos inapropiados o indeseables en el vivir del día a día"¹⁴³. Es decir, a nuestro alrededor se encuentran proyecciones diarias que no deberíamos desechar por muy marginales que nos parezcan con el fin de conocernos a nosotros mismos. A través del personaje de Fernanda, por ejemplo, el lector podría inferir la necesidad de que las mujeres expresen sus deseos, frustraciones y tabúes sexuales, y superen su miedo a referirse a sus funciones corporales porque, de lo contrario, les podría costar la felicidad. Otra característica de esta etapa es la fusión entre el Bien y el Mal, es decir, entre Dios y el aspecto sombrío de la creación. Se podría encontrar una correspondencia entre esta creencia alquimista y la realidad latinoamericana, donde la coexistencia del Bien y el Mal es una realidad del día a día. Colombia, por ejemplo, es un país lleno de vitalidad, pero al mismo tiempo, caracterizado por la muerte y la violencia que llena sus calles. Mediante *Cien años de soledad*, García Márquez podría estar intentando mostrar al lector la realidad colombiana, es decir, esa fusión entre el Bien y el Mal.

¹⁴³ Juan García Font: *Historia de la alquimia en España, op.cit.* p. 6.

El segundo paso que tendría que seguir el alquimista para llegar a la plenitud es el ‘Albedo’, que es la integración consciente y responsable del arquetipo de ‘lo opuesto’, es decir, del Eterno Femenino en el caso del hombre (arquetipo del ‘Anima’) y del Eterno Masculino en el caso de la mujer (arquetipo del ‘Animus’). Jung considera que el ser humano es un conglomerado de opuestos. En nuestro cuerpo hay genes masculinos y femeninos, y el ser humano tiene que estar en contacto con su otro yo para alcanzar la plenitud. Esa combinación de contrarios se produce a través de la ‘boda alquímica’, que en opinión de Jung está descrita como la fusión entre “hermano y hermana, madre e hijo o padre e hija. Su unión constituye pues un incesto”¹⁴⁴. García Márquez toma esta adhesión de los componentes de nuestra personalidad de forma literal y la recrea por medio de continuas referencias al incesto. A través del incesto, el alquimista quiere reflejar el intento de llegar a nosotros mismos, de unir ese lado femenino con el masculino y viceversa, pero García Márquez hace burla de esta idea tomándola al pie de la letra. En vez de integrar lo masculino con lo femenino, y viceversa, para llegar a la plenitud del ser, García Márquez atribuye características masculinas a personajes femeninos y viceversa. Úrsula Iguarán es un personaje con muchos aspectos en su personalidad que, en ese momento histórico, se suelen considerar masculinos, como la determinación, la fuerza

¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 7.

mental y la capacidad de lucha. De hecho, se enfrenta en varias ocasiones a su marido y a su hijo, el general de las fuerzas liberales, ambas figuras muy temidas por el resto de los habitantes del pueblo. Y por el contrario, el patriarca de Macondo, no logra inventar nada de valor, no encuentra la ruta de los inventos, no toma las riendas de su familia y se deja llevar, como haría una mujer en esa época, por los acontecimientos. Lo mismo ocurre con otros muchos personajes masculinos y femeninos en la obra.

El último paso que el alquimista tiene que tomar es la ‘Rubedo’, que consiste en el logro de la totalidad, es decir, el encuentro entre el Yo de nuestro ser consciente con el Sí-mismo o Yo de nuestro ser total, el cual, inconscientemente, forma parte del Yo. Jung asegura que, antes de llegar a este plano de unión, se ha de dar una integración de los arquetipos del ‘Niño eterno’ y el ‘Viejo Sabio’, que se refleja en diferentes figuras alquimistas. A esta etapa no se llega en línea recta, sino de forma circular. Con la realización de este paso se cumple la misión de la alquimia, que en opinión de Etienne Perrot es “conducir al hombre hacia sí mismo”¹⁴⁵. La parodia de este proceso también se observa en *Cien años de soledad*, en el que el último de los Buendía desaparece tras leer el manuscrito de Melquíades. Este relato, al igual que el paso final del recorrido del alquimista, conduce de forma circular al autoconocimiento, a la verdad sobre

¹⁴⁵ *Ibíd.* p. 8.

nosotros mismos, sin embargo, en el caso de Aureliano, este autoconocimiento causa su propia destrucción.

Mediante estos ejemplos, se puede observar cómo García Márquez no sólo satiriza los principios de la alquimia en *Cien años de soledad*, sino que satura de códigos y ambigüedades el texto con el único fin de llamar la atención del lector y hacerle reír con el descubrimiento de todas las trampas expuestas.

Según lo mostrado, entonces, el chiste funcionaría, en términos generales, de forma catártica, es decir, como el arma que García Márquez emplea para tratar de liberar al individuo de su dolor y su represión, ya sea sexual, social, política o religiosa, entre otras, y llevarle a la diversión a través de su inmersión en un mundo mágico-realista. Mediante la variedad de chistes utilizados, que van desde la simple broma escatológica hasta la crítica más mordaz, el autor quiere hacernos conscientes de la complejidad de la vida no sólo en Colombia, sino en Latinoamérica en general.

2.2 EL REALISMO MÁGICO, LO REAL MARAVILLOSO Y LO FANTÁSTICO

Exaggeration is always comic when prolonged and especially when systematic [...]. It excites so much laughter that some writers have been led to define the comic as exaggeration...

Las teorías del humor mencionadas anteriormente, de filósofos como Kant o Pascal, consideraban la capacidad de sorprender y de maravillarse al lector como esenciales para crear comicidad. García Márquez es de la misma opinión, hecho que demuestra en *Cien años de soledad*, donde utiliza el realismo mágico como uno de los métodos principales para hacer reír al lector.

Los años cuarenta marcan una nueva era dentro de la literatura hispanoamericana y delimitan la frontera entre la narrativa tradicional y la novela contemporánea. En 1939 acaba la Guerra Civil española, y a esta le sigue el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Durante la primera, numerosos escritores españoles se exilian a Hispanoamérica, con lo que se revitaliza el panorama cultural en ese continente. Este trasfondo, junto con la creación de editoriales y revistas, ayuda a que dos décadas más tarde surja lo que se conoce como ‘el boom’, un término que tiene origen en la terminología del ‘marketing’ norteamericano y se emplea para designar una alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. Este concepto se aplica a los libros gracias a los magazines, ya que dentro de estos, los periódicos les comienzan a conceder atención a los escritores latinoamericanos. Por otro lado, surge una demanda masiva de obras literarias debido a la aparición de un nuevo

¹⁴⁶ “La exageración es siempre cómica cuando se prolonga y especialmente cuando es sistemática [...]. Genera tanta risa que algunos escritores han definido lo cómico como exageración.” Henri Bergson: *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, op. cit. p. 125.

público lector que aparece con el desarrollo de los medios de comunicación, el aumento demográfico, el desarrollo urbano, el progreso en la educación y la industrialización de la postguerra. En palabras de Cortázar: “el *boom* fue un producto de las empresas editoriales, destacando el hecho obvio de la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad”¹⁴⁷. Durante la Segunda Guerra Mundial se produce un relevo cultural de España a Hispanoamérica, ya que numerosos intelectuales españoles¹⁴⁸ se trasladan a dicho continente influyendo, de esta manera, en el desarrollo cultural de este país. Por otro lado, los intelectuales hispanoamericanos que habían participado en la Guerra Civil española o en la Segunda Guerra Mundial de parte de la República española y en contra de Hitler vuelven a Hispanoamérica y, con la madurez que les proporciona su experiencia, centran su atención en redescubrir su propio continente.

En el ámbito literario, destaca la creatividad técnica y estilística, asimilándose, de esta manera, técnicas como el *fluir de conciencia*, la fantasía ilimitada de carácter surrealista y el tratamiento lírico del tiempo, entre otros aspectos. Hasta 1950 no existía en Hispanoamérica una tradición fuerte de novela psicológica, pero sí desde el modernismo la de la literatura fantástica, que en este

¹⁴⁷ Citado por Ángel Rama: “El boom en perspectiva”: *Más allá del boom*, México, Marcha editores, 1981, p. 62.

¹⁴⁸ Para saber más sobre el tema de la inmigración de los españoles a Hispanoamérica ver Javier Rubio: *La emigración de la Guerra Civil Española*, Vol. 1, Madrid, Editorial San Martín, 1977.

momento vuelve a emerger. Los nuevos novelistas no se obsesionan con contar hechos verídicos, sino que parten de la realidad¹⁴⁹.

El término ‘realismo mágico’¹⁵⁰ es muy problemático, ya que ha existido la tendencia desde los años cincuenta por parte de los críticos de generalizar y emplearlo para definir cualquier obra que tuviera elementos fantásticos. El uso de este concepto comienza a desgastarse y a desprestigiarse ya que se empieza a abarcar un número muy extenso de obras y tendencias literarias hispanoamericanas. Frente a esta situación, la crítica¹⁵¹ intenta realizar una reformulación teórica de este concepto, ya que corre peligro de desaparecer como categoría histórico-crítica en el estudio de la literatura.

Tanto el ‘realismo mágico’ como ‘lo real maravilloso’ tienen su origen en la aparición de las vanguardias en los años veinte, en concreto el surrealismo. Esta

¹⁴⁹ Un ejemplo de esto son las obras: *La vida breve* (1950), *Los adioses* (1953) y *Una tumba sin nombre* (1959) de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *La hojarasca* (1955) de Gabriel García Márquez, *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas.

¹⁵⁰ Debido a la abundante bibliografía que existe sobre el realismo mágico y la diversidad de posturas desde 1923, sólo se citarán algunos de los autores importantes que tratan este tema, ya que desde hace algún tiempo, ya se han comenzado a repetir posturas y las definiciones caen en las mismas categorías. Si se precisa obtener más información sobre la historia de este término, se puede leer la obra de Barroso (1977), que realiza un inventario bastante completo de los principales estudios realizados hasta esa fecha, la de Zeilz y Seybolt (1981), que compilan una bibliografía breve, pero útil, y la de Zamora y Faris (1995), que seleccionan estudios antiguos y recientes sobre el término.

¹⁵¹ Cf. Alicia Llarena: “Un balance crítico: la polémica del Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano (1955-1993)” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 261 (1997) pp. 107-117.

tendencia artística promovió el interés por lo mágico y lo maravilloso, que estaba más presente en lo popular que en las culturas más evolucionadas:

El mundo mágico pervive en numerosos elementos del folclore popular, sobretodo del mundo rural, que han sido transmitidos y conservados hasta nuestros días. Los embrujos, las hechicerías, los sortilegios forman parte de una cultura popular que hunde sus raíces en el medievo y que es fuertemente combatida, con escaso éxito, por la Inquisición, la Ilustración del dieciocho y finalmente el positivismo científico¹⁵².

Está comprobado que el término ‘realismo mágico’ fue utilizado por primera vez en 1925 por Franz Roh, un crítico de arte alemán, para caracterizar a un grupo de pintores postexpresionistas. Sin embargo, el primero en hablar de ‘lo real maravilloso’ fue el poeta italiano Massimo Bontempelli. Alejo Carpentier actualizará este término en América en 1949 en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* al plantearse la pregunta: “¿Qué es la historia de America Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?” En 1948, Uslar Pietri explica cómo dentro de un marco verídico lo misterioso de la realidad se puede considerar como ‘un realismo mágico’¹⁵³: “No sólo sabe a primitivo la literatura criolla por la estilización rígida, sino también por la abundante presencia de elementos mágicos, por la tendencia a lo mítico y lo simbólico y el predominio de la intuición”¹⁵⁴. Al año siguiente, este autor comienza a utilizar el término ‘realismo mágico’ para caracterizar las novelas venezolanas posteriores a *Doña Bárbara*

¹⁵² “Lo mágico y lo maravilloso en *Cien años de soledad*”: *Mundo Latino: Cultura*, URL: [http://www.mundolatino.org/cultura/garciamarquez/ggm4.htm], (5/26/04), p. 1.

¹⁵³ A. Uslar Pietri: *Letras y hombres de Venezuela*, Méjico, FCE, 1948, p. 162.

¹⁵⁴ A. Uslar Pietri: “Lo criollo en la literatura”, *Las nubes*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1956, p. 73.

(1929) de Rómulo Gallegos: “Siguen siendo las novelas, en lo fundamental criollistas, es decir, realistas de la vida criolla, pero ya no vistas como elemento pintoresco, sino como la forma más próxima de lo humano. No abandonan el realismo pero lo asocian a un lirismo que es más bien de intención mágica”¹⁵⁵. En 1957, J. E. Irby en su libro *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* asegura que el ‘realismo mágico’ es un aspecto esencial de América Latina caracterizada por una mezcla entre lo real y lo fantástico, y considera que los aspectos más comunes de los escritores magicorrealistas son:

Una vinculación más o menos íntima con la realidad (frecuentemente con la tierra o, como en alguno de los argentinos, con la “selva de asfalto” de las grandes ciudades); un elemento fantástico o semifantástico que toma a menudo la forma de una exageración casi expresionista, grotesca y de pesadilla, de ciertos aspectos de la realidad...¹⁵⁶.

En 1966, E. Dale Carter publica una tesis titulada *Magical Realism in Contemporary Argentine Fiction*, donde explica cómo los autores hispanoamericanos transforman la realidad en fantasía mediante la inversión de los acontecimientos y los sueños. Luis Leal, en *Historia del cuento hispanoamericano* (1966) asegura que para él, el ‘realismo mágico’ es una tendencia literaria que evita lo sobrenatural y el análisis psicológico. En 1967, este mismo autor vuelve a revisar el término ‘realismo mágico’ y esta vez lo define como “...la actitud del escritor al enfrentarse a la realidad y tratar de desentrañarla descubriendo lo que hay de

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 162.

¹⁵⁶ Citado por Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano: antología crítica histórica*, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 115.

misterio en las cosas, la vida y las acciones humanas”¹⁵⁷. Según este crítico, la mayor diferencia entre ‘realismo mágico’ y ‘literatura fantástica’ es que el escritor magicorrealista no tiene que justificar lo irreal de los acontecimientos. También en 1967, el término ‘realismo mágico’ aparece en la mayoría de los anuales de historia de la literatura hispanoamericana, donde una vez más se vuelven a dar definiciones del mismo¹⁵⁸. En 1970¹⁵⁹, Gunter W. Lorenz publica una entrevista con Miguel Ángel Asturias donde este último define el ‘realismo mágico’ como “una realidad que surge de una determinada imaginación mágica”¹⁶⁰. En 1977, Juan Barroso realiza un estudio detallado de la trayectoria de las definiciones que se han ofrecido sobre ‘realismo mágico’ y ‘lo real maravilloso’¹⁶¹, y en su intento de atar los cabos sueltos de los previos intentos de definiciones, ofrece una que, en su opinión, combina todas las anteriores y sirve de fundamento al estudio de

¹⁵⁷ Luis Leal: El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”, *Cuadernos Americanos*, CLIII (julio-agosto, 1967), p. 230.

¹⁵⁸ Jean Franco define el término ‘realismo mágico’ en *Introduction to Latin American Literature* (1969) como el caracterizado por autores que utilizan el mito y la leyenda en sus obras.

¹⁵⁹ También ese año, en un estudio que Hilda Perera realiza sobre Lydia Cabrera, Perera define ‘realismo mágico’ como “una forma precientífica de interpretar el mundo.” Hilda Perera de Soto: *Sincretismo cultural en “Cuentos negros de Cuba”*, Miami, University of Miami, 1970, p. 79.

¹⁶⁰ Gunter W. Lorenz: “Diálogo con Miguel Angel Asturias”, *Mundo Nuevo*, 43 (1970), p. 49.

¹⁶¹ La diferencia entre estos dos términos ya las intenta establecer anteriormente A. Valbuena Briones, entre otros. En 1969 publica un artículo sobre el ‘realismo mágico’, donde distingue entre ‘lo mágico’ y ‘lo magicorrealista.’ Para él, el primer término considera que la realidad es absurda y el segundo la considera absolutamente necesaria. En su opinión, la literatura basada en ‘lo mágico’ tiene el propósito de entretener, mientras que la apoyada en ‘lo magicorrealista’ trata de los mitos en los que está centrada la civilización.

obras tan importantes como *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier:

El realismo mágico es la combinación de temas que reflejan la realidad dentro de una exactitud y hondura detallística con técnicas que aunque rompen con las leyes de causalidad, acoplan apropiadamente los temas dentro de la unidad total de la obra. Cuando los temas tratados son americanos, se ofrece la variante de “lo real maravilloso”¹⁶².

Amaryll Beatrice Chanady y Lucila-Inés Mena marcan la barrera entre ‘realismo mágico’ y ‘literatura fantástica’. Tzvetan Todorov también colabora en la diferenciación de estos dos últimos conceptos, aunque la distinción básica ya fue apuntada por Chanady. Según ella, “the supernatural in magic realism does not disconcert the reader, and this is the fundamental difference between the two modes”¹⁶³. Es decir, en su opinión, mientras la combinación entre lo natural y lo sobrenatural en la ‘literatura fantástica’ resulta en un mundo desconcertante, en el ‘realismo mágico’ es algo armonioso y coherente. En el ‘realismo mágico’ lo racional y lo irracional son un todo, una síntesis que configura la realidad. En los años ochenta surgen dos libros de gran interés a la hora de remediar la carencia de planteamientos teóricos sobre el ‘realismo mágico’, uno es el de Graciela N. Ricci, titulado *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina*, y el otro es el de Irleamar Chiampi *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*.

¹⁶² Juan Barroso: “*Realismo Mágico*” y “*Lo real maravilloso*” en *El reino de este mundo y El siglo de las luces*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1977, p. 65.

¹⁶³ “Lo sobrenatural en el realismo mágico no desconcierta al lector, y esta es la principal diferencia entre las dos formas de expresión.” A.B. Chanady: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, Nueva York y Londres, Garland, 1985, p 24.

Chiampi considera que hay dos elementos que operan en la narrativa hispanoamericana, la de 'crónica' y la de 'maravilla', que parten de las primeras visiones del nuevo mundo, y además, la unidad del 'mestizaje' que es una mezcla heterogénea de razas, culturas y tradiciones¹⁶⁴. Tras la aclaración teórica del término por parte de Chiampi han surgido muchas otras, siendo una de las más certeras la de Alicia Llarena. Esta autora señala que hay varias diferencias entre el 'realismo mágico' y 'lo real maravilloso'. En su opinión, en 'lo real maravilloso' se produce una instrumentalización del personaje, por lo que la verosimilitud es nula, mientras que en el 'realismo mágico' existe una solidaridad entre el narrador y el personaje. En segundo lugar, la autora señala que la reflexividad del narrador es diferente en ambos casos: en el 'realismo mágico' está ausente, mientras que en 'lo real maravilloso' está presente. Es decir, en el primer caso se abandona cualquier posibilidad de juicio o reflexión para que los fenómenos fantásticos sean los únicos que demuestren la veracidad de lo mágico, sin embargo, en el segundo caso, el narrador tiene que justificar verbalmente lo extraordinario. La siguiente diferencia es la funcionalidad del espacio en el proceso de 'verosimilización'. Según Llarena, la espaciología de lo magicorealista es el lugar de la coherencia, y la de 'lo real maravilloso' la de la contradicción, de cuyo choque surge el relato. Esta autora también se encarga de expresar las

¹⁶⁴ Irleamar Chiampi: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila, 1983.

diferencias entre ‘realismo mágico’ y ‘literatura fantástica’. En su opinión, ambas tendencias tienen semejanzas obvias, como el uso del espacio imaginario y el del material fantástico, pero también sus diferencias, como el proceso de “verosimilización”¹⁶⁵. Llarena piensa que para evitar la confusión entre ambas conviene:

desechar la comodidad de recurrir a los términos para designar un conflicto sociológico (América vs. Europa); evitar en lo posible la denominación de escritura magicorrealista para aquella que admite materiales míticos en general, sin olvidar que es el “punto de vista” no-lógico el que determina esta escritura; desestimar, finalmente, la funcionalidad de estas palabras para referirnos a tecnificación narrativa (“el boom”), aún a sabiendas de que en los procedimientos estudiados, en su retórica particular, se consolida la verosimilitud novelesca¹⁶⁶.

Tras esta enumeración de opiniones sobre el término, y aunque existen algunas variaciones de lo que se considera ‘realismo mágico’, se podría concluir diciendo que es aquel que, dentro un contexto en el que lo real y lo irreal configuran la realidad, muestra un mundo coherente e integrado, frente a la ‘literatura fantástica’ que lo refleja como desconcertante, en ella lo fantástico se considera una ruptura o amenaza. También se caracteriza, a diferencia de la ‘literatura fantástica’, por no tener que justificar lo irreal de los acontecimientos. Por otro lado, se podría decir que sus principales diferencias con ‘lo real

¹⁶⁵ Estudios más recientes como el de María-Elena Angulo o Joan Mellen, por mencionar únicamente algunos, no sólo continúan perfilando la definición de “realismo mágico”, sino que persisten en el debate de diferenciarlo de “lo fantástico” y “lo real maravilloso.”

¹⁶⁶ Alicia Llarena: *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Las Palmas de Gran Canaria, Hispamérica, 1997, p. 313.

maravilloso' son tres. En primer lugar, en el 'realismo mágico' existe una solidaridad entre el narrador y los personajes, en segundo término, el narrador no reflexiona sobre la veracidad de los elementos fantásticos, es decir, no tiene que justificarlos, y por último, el espacio mostrado es coherente y no contradictorio como en 'lo real maravilloso.' Según Llarena, esta última característica es también la que marca la diferencia entre el 'realismo mágico' y la literatura 'fantástica'.

Si bien la conclusión sacada de las opiniones anteriormente expuestas es personal y algunos críticos podrían no estar de acuerdo, hay un aspecto con el que todos ellos sí coinciden, y es que *Cien años de soledad* es uno de los ejemplos más sobresalientes del empleo del realismo mágico. Y éste es, precisamente, uno de los ejes generadores de humor en la obra: "The dead-pan depiction of extraordinary people and extraordinary events is indeed one of the principal stratagems the book employs to achieve its comic effects"¹⁶⁷. Sin el realismo mágico, muchos de los chistes perderían su encanto y su razón de ser, y el humor en la obra no reflejaría de forma tan completa la compleja mentalidad del pueblo latinoamericano.

2.2.1 MACONDO: UN MUNDO HIPERBÓLICO

¹⁶⁷ "La descripción inexpresiva de personas y eventos extraordinarios es realmente una de las principales estratagemas que el libro emplea para lograr sus efectos cómicos." D. P. Gallagher: "Gabriel García Márquez (Colombia 1928-)": *Modern Latin American Literature*, New York, Oxford University Press, 1973. p. 145.

Los principales recursos literarios utilizados dentro del realismo mágico son la hipérbole y el humor: “In discussing García Márquez’s subtle blending of the imaginary and the real, we must note the use of hyperbole and humor, his celebrated trademarks”¹⁶⁸. Mora asegura que es, precisamente, el empleo de estos dos elementos en *Cien años de soledad* los que hacen que el género artístico del realismo mágico sea inmejorable.

El uso de la hipérbole en García Márquez se debe a su admiración por Rabelais. Él mismo afirma en una ocasión que “la realidad latinoamericana es totalmente rabelésiana”¹⁶⁹. Como señala Mijail Bajtín, si desciframos la obra de Rabelais, esta nos permitiría “iluminar la cultura cómica popular de varios milenios”¹⁷⁰. *Cien años de soledad* muestra la misma concepción hiperbólica de la realidad, en la que la verdad, en ocasiones, se debe descifrar. En *Cien años de soledad*, Aureliano Babilonia tiene que averiguar la historia de los Buendía por medio de este método:

Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas (*Cien años*, p. 446).

¹⁶⁸ “Al discutir en García Márquez la mezcla sutil de lo imaginario con lo real, debemos notar el uso de la hipérbole y del humor, sus registros más celebrados.” Gabriela Mora: “An Approach Using Ideology and History”, *op. cit.* p. 88.

¹⁶⁹ O. Carreras González: *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, Barcelona, ed. Universal, 1974, p. 64.

¹⁷⁰ Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974, p. 9.

El reflejo de la pasión que García Márquez siente por Rabelais se observa en *Cien años de soledad* en la exageración de lo cotidiano, como por ejemplo la presencia de lo corporal: “En contraste con los ‘idealismos’ de todo signo, *Cien años de soledad* exagera las presencias corporales, desde la escatología al erotismo”¹⁷¹. Un ejemplo del empleo de lo escatológico para generar la risa en Rabelais es la siguiente descripción de las proezas de las que era capaz el gigante Pantagruel:

Luego, al levantarse, se tiró un pedo, dio un salto y un silbido y gritó alegremente en voz alta: “¡Viva siempre Pantagruel!” Al verlo Pantagruel quiso hacer lo mismo, pero del pedo que soltó, tembló la tierra, en nueve leguas a la redonda, y con el aire corrompido de éste engendró a más de cincuenta y tres mil hombrecillos enanos y contrahechos, y de un zullón que soltó engendró otras tantas mujercillas encorvadas...¹⁷².

Este mismo aspecto se puede observar en *Cien años de soledad*, en concreto en la escena en la que Úrsula muestra su asombro frente a los cambios generados en su hijo José Arcadio tras su vida con los gitanos: “Pero en el fondo no podía concebir que el muchacho que se llevaron los gitanos fuera el mismo atarván que se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban las flores” (*Cien años*, p. 144). En este fragmento, al igual que en el de *Pantagruel* (1532), se exagera lo corporal, ya que al ser considerado tabú por la gran mayoría de las sociedades occidentales, genera la risa en el lector.

¹⁷¹ Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*: Estudio introductorio de Joaquín Marco, *op. cit.* p. 36.

¹⁷² François Rabelais: *Pantagruel*: Madrid, Cátedra, 2003, p. 274.

También podemos observar cómo los artificios del Barroco basados en la hipérbole y empleados por Góngora y Quevedo, llegan a la escritura de García Márquez. El uso de la hipérbole en el primero es culto, es decir, emplea este recurso expresivo como procedimiento en *Las Soledades* (1613) y *La fábula de Polifemo y Galatea* (1615), y en el segundo es popular, y por ello, más cercano al de García Márquez: “El conceptismo de Quevedo... lo desarrolla acudiendo a su desbordante ingenio. Así lo hará valiéndose de exageradas hipérbolas como en el famoso y gracioso soneto ‘Érase un hombre a una nariz pegado’. En este poema la exageración descomunal es la base principal del artificio del Barroco...”¹⁷³. Quevedo compara la nariz a un pez espada, a un espolón, a una galera, a la trompa de un elefante, a una pirámide, entre otras cosas¹⁷⁴. Otro ejemplo del uso de la hipérbole en su obra es su poema “Mujer puntiaguda con enaguas,” en el que compara a la mujer del poema con un embudo, un cucurucho, un cubilete, un capitel, un punzón sin estuche, y otros muchos artilugios¹⁷⁵.

¹⁷³ Francesc L. Cardona: “Estudio preliminar”: *Francisco de Quevedo: Antología poética*, Barcelona, Edicomunicación, 1994, p. 18.

¹⁷⁴ “A un hombre de gran nariz”

Érase un hombre a una nariz pegado,/ érase una nariz superlativa,/ érase una nariz sayón y escriba,/ érase un peje espada muy barbado./ Era un reloj de sol mal encarado,/ érase una alquitara pensativa,/ érase un elefante boca arriba, / era Ovidio Nasón más narizado./ Erase un espolón de un galera,/ érase una pirámide de Egipto;/ las doce tribus de narices era./ Erase un naricísimo infinito,/ muchísimo nariz, nariz tan fiera,/ que en la cara de Anás fuera delito.

Francisco de Quevedo:

URL:[<http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/fondo2000/vol1/desde-la-torre/html/18.html>], (4/9/05), p. 1.

¹⁷⁵ “Mujer puntiaguda con enaguas”

Aunque no se pretende teorizar sobre la hipérbole, es necesario definirla para observar cómo García Márquez emplea este recurso literario en su obra. A. Marchese y J. Forradellas consideran que la hipérbole es una “Figura [...] que consiste en emplear palabras exageradas para expresar una idea que está más allá de los límites de la verosimilitud. Es bastante corriente en el habla cotidiana (ejem.: *hace un siglo que no te veía*)”¹⁷⁶. Según esta definición, la hipérbole proviene de la tradición oral, algo que utilizará García Márquez para narrar, y de esa manera hacer reír. Camacho considera que el éxito de la novela está en que

recuperaría [...] los derechos de la fantasía, de la imaginación no atada a un realismo cartesiano, científicoide, naturalista, etc. [...] la novela más conocida del escritor de Aracataca llevó a cabo una amplificación de la realidad, de una realidad simbólica, imaginaria, relativamente desconocida¹⁷⁷.

García Márquez renovó la literatura a través de la unión de elementos reales con elementos irreales, y por tanto a través del uso de la hipérbole: “Events and personal characteristics are spectacularly exaggerated, made quite absurdly

Si eres campana, ¿dónde está el badajo?;/ si pirámide andante, vete a Egipto;/ si peonza al revés, trae sobrescrito;/ si pan de azúcar, en Motril te encajo./ Si chapitel, ¿qué haces acá abajo?/ Si de diciplinante mal contrito/ eres el cucurucho y el delito,/ llámame los cipreses arrendajo./ Si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?/ Si cubilete, saca el testimonio;/ si eres coraza, encájate en las viejas./ Si buida visión de San Antonio,/ llámame doña Embudo con guedejas;/ si mujer, da esas faldas al demonio.

Francisco de Quevedo:

URL:<http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/fondo2000/vol1/desde-la-torre/html/19.html>
(4/9/05), p. 1.

¹⁷⁶ A. Marchese y J. Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 1986, p. 198.

¹⁷⁷ E. Camacho: “Cien años... veinticinco después”, en *Anthropos*, (1999), 187, pp. 84-85.

larger than life, yet in a style that takes the hiperbole for granted, as though it were a meticulous fact”¹⁷⁸. El autor trata de romper con el realismo decimonónico, que seguía estando presente en el mundo literario colombiano, añadiendo elementos extraordinarios a su obra.

El narrador de *Cien años de soledad* se sitúa en la perspectiva de la leyenda y el mito, en la que el nivel de lo real se tiende a hinchar y se hiperbolizan los datos de lo real objetivo. Se apropia de la voz de la gente de la calle, sus chismes y cotilleos, y los dota de fantasía. Aumenta el tamaño de los hechos y los colorea mostrándonos de esa manera, no la verdad histórica, sino la del mito. Mario Vargas Llosa explica este proceso de la siguiente manera: “Desde la perspectiva mítico-legendaria, todos los componentes de la realidad ficticia sufren cambios cuantitativos. Aumentan, se alargan en el tiempo y se extienden en el espacio, sus propiedades se proyectan a un nivel de excepcionalidad, se potencian hasta un límite extremo”¹⁷⁹. Un ejemplo de esto puede ser la ascensión de Remedios la bella y su desaparición, que fue la versión fantástica y exagerada de un hecho real, que Remedios se fugó del pueblo con un hombre. Incluso Fernando Botero, hiperboliza este mismo suceso en un cuadro que titula *Mujer raptada por un demonio*

¹⁷⁸ “Los hechos y las características personales están exageradas de forma espectacular, ampliadas absurdamente más allá de la vida, y aún así, en un estilo que asume lo hiperbólico como si fuera un hecho meticuloso.” D. P. Gallagher: “Gabriel García Márquez (Colombia 1928-)”: *Modern Latin American Literature*, *op.cit.*, p. 145.

¹⁷⁹ Mario Vargas Llosa: *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Barral Editores, 1971, pp. 402-403.

(1967). Ambos autores recogen los rumores que se producen en varios pueblos colombianos y lo reflejan de forma hiperbólica en sus correspondientes obras de arte¹⁸⁰. Las figuras rollizas de Botero tienen el mismo aspecto infantil de los personajes de García Márquez, de hecho antes de escribir *Cien años de soledad* García Márquez le pidió a Botero que le ilustrara algunos de sus relatos. Ambos tienen en común ese gusto por la exageración y la caricaturización de sus personajes: “Esa tendencia a la autorreflexión y a la parodia es otro aspecto similar en las sensibilidades de Botero y García Márquez”¹⁸¹.

García Márquez emplea el recurso de la hipérbole en la obra con diferentes fines: parodiar el uso de la alquimia, realizar una crítica de la situación social de la mujer en Colombia, satirizar a la figura del dictador y la del macho en general, parodiar a la iglesia como institución a través de la burla del comportamiento de los curas, criticar el imperialismo en Latinoamérica y recordar a los ciudadanos colombianos la importancia de mantener sus raíces culturales. Para generar estas hipérbolas García Márquez emplea varias técnicas, entre las que destacan: la exageración numérica, el contraste, el énfasis en los sentidos como el olfato y la minimización de lo previamente desmesurado.

¹⁸⁰ Cf. Juan Molina Molina: *Hendidura e hipérbole del cuerpo: correspondencias entre Botero y García Márquez*, Venezuela, Ediciones Mucuglifo, 1998.

¹⁸¹ Eric Camayd Freixas: *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham, University Press of América, 1998, p. 289.

Una de las primeras hipérboles¹⁸² que se observan en la obra es una demostración que hace Melquíades del poder del imán. Como se alude anteriormente, este caso, junto con todos los experimentos fallidos que intenta realizar José Arcadio Buendía, representan una parodia de la alquimia:

Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas, y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades (*Cien años*, p. 59).

El poder de Melquíades no se limita simplemente a ser capaz de atraer todo lo metálico y crear un alboroto en el pueblo, sino que también es capaz de escribir la historia de la familia Buendía antes de que ocurra: “Era la historia de la familia escrita en sánscrito, que era su lengua materna... Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante” (*Cien años*, p. 446). Melquíades está más allá de lo humano, y al igual que la hipérbole, transgrede la realidad que todos conocemos.

Otro ejemplo de cómo el autor utiliza la hipérbole para parodiar la alquimia es cuando José Arcadio Buendía logra separar el oro de la cazuela de

¹⁸² André Jansen cree que este tipo de exageraciones a las que él llama “épico-cómicas”, al igual que otras muchas de las que emplea García Márquez, tienen gran semejanza con las que se producían en el Barroco. Según él, García Márquez ha inventado el mundo de Macondo donde aparecen los defectos de su sociedad exagerados para que le resulte más fácil condenarlos. André Jansen: “Procesos humorísticos de *Cien años de soledad* y su relación con el Barroco” en *XVII Congreso de Literatura Iberoamericana*, op. cit. p. 693.

Úrsula. Los macondianos se acercan asombrados a contemplar el milagro y José Arcadio pone ante su hijo algo aplastado y amarillento y le pregunta ¿Qué te parece? Y José Arcadio le responde muy sinceramente: “mierda de perro” (*Cien años*, p. 85). En este caso, las expectativas del espectador de ver algo maravilloso no sólo desaparecen, sino que cambian completamente tras la comparación humorística del niño.

La siguiente hipérbole que aparece en la obra es la anécdota de la joven prostituida por su abuela para pagarle una deuda: “La mulata adolescente, con sus tetas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de Aureliano, esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por el cuarto. De tanto ser usado, y amasado en sudores y suspiros, el aire de la habitación empezaba a convertirse en lodo” (*Cien años*, p. 107). La exageración en este caso proviene de la crueldad de la abuela, que hace prostituirse a su nieta para que le pague por haber incendiado accidentalmente su casa¹⁸³. Sin embargo, la hipérbole no sólo surge de la actitud de la abuela, sino del hecho de que irónicamente sea su abuela, una mujer, y una figura tierna que normalmente tiende a malcriar a sus nietos, la que someta a su nieta al martirio y la vejación de la prostitución. Este sentimiento está enfatizado en el hecho de que el aire se convierte en barro, lo que demuestra la gran actividad sexual a la que había sido forzada la chica. Con estas exageraciones, a

¹⁸³ García Márquez luego escribirá un cuento basado en esta historia, titulado “La increíble y triste historia de la candida Erendira y de su abuela desalmada” (1972).

pesar que tratar un tema escabroso de la realidad de Colombia, como es la difícil situación de muchas mujeres en ese país¹⁸⁴, el autor trata de informar al lector por medio de situaciones sorprendentes e inesperadas.

La hipérbole también es un rasgo típico de la personalidad de José Arcadio Buendía. Este personaje exhibe las características de un superhombre porque es el fundador de Macondo. Una de las cualidades más comunes de los héroes épicos es la posesión de una enorme fuerza física, algo que José Arcadio Buendía indudablemente posee. Cuando Prudencio Aguilar se burla de él porque en el pueblo se comenta que su mujer todavía es virgen tras un año de matrimonio, José Arcadio le reta y le mata. El énfasis puesto en su fuerza física se puede observar en la descripción del acontecimiento: “La lanza de José Arcadio Buendía, arrojada con la fuerza de un toro y con la misma dirección certera con que el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región, le atravesó la garganta” (*Cien años*, p. 78). En este comentario del narrador, no sólo se puede observar la fortaleza de José Arcadio, sino también cómo su vigor era característico de su estirpe, como ocurre con los héroes de leyenda. Este personaje conserva su robustez hasta en su edad madura. En la escena en la que discute con Don Apolinar Moscote por querer obligarle a cambiar el color de su casa, se dice lo siguiente: “José Arcadio Buendía no supo en que momento se le

¹⁸⁴ Magdalena Velásquez Toro: *Las mujeres en la historia de Colombia*, Colombia, Grupo Editorial Norma, 1995.

subió a las manos la fuerza juvenil con que derribaba un caballo. Agarró a Don Apolinar Moscote por la solapa y lo levantó a la altura de sus ojos” (*Cien años*, p. 112). Cuando se vuelve loco, lo atan a un árbol, pero “Se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio, donde lo dejaron atado...” (*Cien años*, p. 132). La exageración y el heroísmo¹⁸⁵ están muy relacionados en el caso de José Arcadio Buendía, sin embargo, como se observa en la comparación de este personaje con el Quijote. José Arcadio Buendía también tiene aspectos de antihéroe, y es precisamente este contraste entre sus características heroicas y las antiheroicas las que producen la risa en el lector. García Márquez provee de características hiperbólicas a los personajes más importantes de *Cien años de soledad* con el fin de hacer sonreír al lector.

Otro descendiente de José Arcadio Buendía, que posee el mismo nombre, también está descrito hiperbólicamente. En su descripción física hay rasgos que no concuerdan con los de un héroe, como el hecho de que tenga “los brazos y el pecho completamente bordados de tatuajes crípticos” (*Cien años*, p. 142), que carezca completamente de modales: “Amaranta no podía disimular la repugnancia que le producían en la mesa sus eructos bestiales” (*Cien años*, p. 142) o que tenga unas tendencias exhibicionistas: “En el calor de la fiesta exhibió en el

¹⁸⁵ El héroe de García Márquez, al igual que el de Vargas Llosa, recuerda al de la épica francesa como Roland, o el de las novelas de caballería como el Amadís de Gaula.

mostrador su masculinidad inverosímil, enteramente tatuada con una maraña azul y roja de letreros en varios idiomas” (*Cien años*, p. 143). Sin embargo, posee la fuerza física hiperbólica de un héroe de leyenda: “Hizo apuestas de pulso con cinco hombres al mismo tiempo. ‘Es imposible’, decían, al convencerse de que no lograban moverle el brazo” (*Cien años*, p. 143). La llegada de José Arcadio al pueblo recuerda la de Homero: “Tuvieron la impresión de que un temblor de tierra estaba desquiciando la casa. Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas sí cabían por las puertas” (*Cien años*, p. 142). Su heroicidad también se demuestra de una forma algo peculiar, a través de su poder sexual: “A las mujeres que lo asediaron con su codicia les preguntó quién pagaba más... – Cinco pesos más cada una –propuso José Arcadio– y me reparto entre ambas. De eso vivía” (*Cien años*, 143). La conclusión que se puede sacar del tratamiento de este personaje es que García Márquez lo crea como contrapunto al héroe tradicional, es decir, como elemento irrisorio.

Una hipérbole muy utilizada en la obra para describir al héroe/antihéroe macondiano es la de la expresión numérica¹⁸⁶. Ya se dice José Arcadio Buendía

¹⁸⁶ Otra desproporción numérica que resulta cómica es la del clima. Aunque bien es cierto que el clima del Caribe es bastante extremo, y no sólo tiene fuertes lluvias, sino también un calor sofocante, García Márquez exagera sobre la situación meteorológica en muchísimas ocasiones, produciendo de esa manera un efecto lúdico. Cuando habla del tiempo de Macondo, el narrador hace afirmaciones como: “Llovió cuatro años, once meses y dos días” (*Cien años*, p. 351) o “provocó un calor tan intenso que los pájaros rompían las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios” (*Cien años*, p. 183). En la misma introducción a la

que “Le había dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo, enrolado en una tripulación de marineros apátridas” (*Cien años*, p. 143) y que cuando llegó a Macondo “durmió tres días” (*Cien años*, p. 143) y se tomó “dieciséis huevos crudos” (*Cien años*, p. 143). Este recurso se utiliza primordialmente en referencia a la figura del coronel, que según se cuenta, “promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas... [y] Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento” (*Cien años*, p. 155). Estos datos muestran a un héroe invencible, ya que aunque no muy convencional porque también tiene las características propias de un antihéroe, como la promiscuidad, se salva de todos los intentos de asesinato que se pertrechan contra él. Esta exageración llega a límites insospechados cuando se describe que no sólo sale ileso de sus fusilamientos, emboscadas y envenenamientos, sino que sobrevive a su propio suicidio. Él mismo le dice a su amigo Gerineldo Márquez: “ ‘No te preocupes ...morirse es mucho más difícil de lo que uno cree’. En su caso era verdad. La seguridad de que su día estaba señalado lo invistió de una inmunidad misteriosa, una inmortalidad a término fijo que lo hizo invulnerable a los riesgos de la guerra...” (*Cien años*, p. 218). A pesar de su inmortalidad, este personaje lucha sin ideales, por lo que no sigue el modelo tradicional de héroe: “Lo

edición utilizada de *Cien años de soledad* se afirma cómo en la obra “la lluvia tropical aparece exagerada” (*Cien años*, “Introducción.” p. 32).

importante es que desde este momento sólo luchamos por el poder”¹⁸⁷ (*Cien años*, p. 216). Con este ejemplo se puede observar cómo a pesar de tener algunas de las características del héroe, como la valentía, también tiene aspectos mundanos como la promiscuidad y la falta de ideales, por lo que de nuevo, el autor desmitifica al héroe clásico de leyenda al mostrar aspectos tan opuestos dentro de la misma persona. De esta manera, el autor podría estar ridiculizando el estereotipo del hombre machista latinoamericano, y concretamente la figura del dictador, que debe ser poderoso, insensible y promiscuo.

A través de Aureliano Segundo se puede observar cómo García Márquez trata de satirizar a la iglesia mostrando el comportamiento impropio de los curas. Úrsula, uno de los personajes que parece tener algo de sentido común, cae en la trampa de la hipérbole cuando manifiesta su deseo de que su nieto, el primogénito de Aureliano Segundo, llegue a ser Papa¹⁸⁸. Irónicamente, este nieto no sólo carece completamente de vocación, sino que es un depravado¹⁸⁹.

¹⁸⁷ En este fragmento, García Márquez también ironiza sobre la política y el afán de control de los que están en el poder.

¹⁸⁸ Llegar a Papa es una ironía evidente que viene de los dichos populares. García Márquez trata de mostrar cómo en los pueblos, la única salida para la educación era entrar en el seminario, y ser cura. Incluso en la España del pasado se dice: “Vivir como un cura.”

¹⁸⁹ Este contraste entre lo práctico y lo hiperbólico también ocurre en la vida de Fernanda. Sus padres la habían educado para ser una reina, pero la triste realidad es que su marido la conoció vendiendo palmas fúnebres y sumida en la más completa pobreza. Su matrimonio con Aureliano Segundo tampoco resulta ser lo que ella esperaba. Él le es infiel toda la vida y la rodea de una familia que se burla de ella y la desprecia.

La fortaleza femenina está también exagerada en la obra y representada por Úrsula, que muestra un gran vigor y vive, al igual que Pilar Ternera, muchísimos años. Cuando Úrsula observa que sus hijos y su marido son incapaces de mantener a la familia, es ella, a pesar de su edad la que la saca adelante:

A pesar del tiempo, de los lutos superpuestos y las aflicciones acumuladas, Úrsula se resistía a envejecer. Ayudada por Santa Sofía de la Piedad había dado un nuevo impulso a la repostería, y no sólo recuperó en pocos años la fortuna que su hijo se gastó en la guerra, sino que volvió a atiborrar de oro puro los calabazos enterrados en el dormitorio. “Mientras Dios me dé vida –solía decir– no faltará la plata en esta casa de locos” (*Cien años*, pp. 196-197).

La energía de Úrsula es tal, que cuando muere se desmorona la casa y Macondo desaparece de la faz de la tierra.

Otra hipérbole es la del énfasis en los sentidos, pero sobre todo en el olor. Un ejemplo de esto, es la misteriosa muerte de José Arcadio, en la que este elemento adquiere una gran importancia, de hecho, este factor hace que los personajes actúen de la manera más excéntrica:

Tampoco fue posible quitar el penetrante olor a pólvora del cadáver. Primero lo lavaron tres veces con jabón y estropajo, después lo frotaron con sal y vinagre...Lo encerraron herméticamente en un ataúd especial de dos metros y treinta centímetros de largo y un metro y diez centímetros de ancho, reforzado por dentro con planchas de hierro atornillado y con pernos de acero, y aun así se percibía el olor en las calles por donde pasó el entierro... el cementerio siguió oliendo a pólvora hasta muchos años después... (*Cien años*, p. 183).

El olor parece indicar algo en el texto, en este caso, puede señalar la obstinación del muerto a no ser olvidado por el resto de la gente. Algunas

mujeres de la novela, tales como Pilar Ternera o Santa Sofía de la Piedad, también se caracterizan por su olor. Cuando Arcadio intenta acostarse con Pilar, esta manda a Santa Sofía en su lugar, no obstante, Arcadio se da cuenta de que no es Pilar, porque Santa Sofía tiene un olor diferente: “Entonces comprendió que no era esa la mujer que esperaba, porque no olía a humo sino a brillantina de florecitas...” (*Cien años*, p. 164). En esta situación, el énfasis en los olores no trata de mostrar otra cosa que al estereotipo que representa cada una, una era una mujer promiscua y la otra una especie de santa. El autor exagera estas características para hacer burla de los dos conceptos que se tenían de la mujer de la época.

Otra hipérbole importante en la obra es el poder de las multinacionales en Hispanoamérica. El narrador afirma que la compañía bananera en Macondo tiene tanto poder que es capaz de cambiar la meteorología de la zona:

Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población... (*Cien años*, p. 271).

Con esta exageración, el autor sólo trata de mostrar sus ideas políticas. El hecho de que cambien el curso del río hará que varíe también la meteorología de la zona perjudicando a los habitantes de Macondo. García Márquez quiere denunciar estos abusos y lo hace por medio de la hipérbole. La diferencia esencial entre García Márquez y otros escritores que hacen denuncia social es que el

primero, le da un toque humorístico a los hechos haciendo que se produzca una catarsis en el lector a través de la risa.

Una de las mayores hipérboles de la obra es la del insomnio. El autor, no sólo exagera los síntomas y sus repercusiones, sino que se inventa la cura y todo ello de forma humorística. Úrsula, tratando de curar a los enfermos de insomnio, les da un brebaje a los afectados “pero no consiguieron dormir, sino que estuvieron todo el día soñando despiertos” (*Cien años*, p. 100). García Márquez pone mucho énfasis en esta enfermedad, ya que es un símbolo de cómo el pueblo latinoamericano corre el peligro de olvidarse de sus raíces y, por tanto, de perder su identidad cultural:

This is something that the inhabitants of Macondo cannot do, victims as they are of a plague of insomnia, of a plague of idiocy without a past. What García Márquez is setting out to do is to make sure that the people of his region and his country do not fall into the trap of insomnia and to make sure they do not get used to it by losing hold of the past and letting time erase his people's original identity¹⁹⁰.

A través del uso de la hipérbole, García Márquez también muestra situaciones en las que se minimiza de repente lo previamente desmesurado. Según Ulchur Collazos, García Márquez “agranda un suceso o reduce sus cualidades, lo lleva al mundo de lo fantástico de la mano persuasiva del humor o

¹⁹⁰ “Esto es algo que los habitantes de Macondo no pueden hacer, siendo como son víctimas de una plaga de insomnio, de una plaga de idiotez sin un pasado. Lo que García Márquez trata de hacer es asegurarse de que la gente de su región y de su país no cae en la trampa del insomnio y de que no se acostumbra a perder el contacto con su pasado y dejar que el tiempo borre su propia identidad.” Carmenza Kline: “One Hundred Years of Solitude” en *Fiction and reality in the works of Gabriel García Márquez*, *op. cit.* p. 107.

lo deja funcionar en el plano de lo real a modo de comicidad cotidiana”¹⁹¹. Este tipo de hipérbole se puede observar en la escena en la que Úrsula reúne a muchos invitados para que oigan tocar a Amaranta y ésta no puede hacerlo:

[...] se reunieron en la sala de visita frente al invento desconocido que había sido cubierto con una sábana blanca. Quienes conocían el pianoforte, popular en otras poblaciones de la ciénaga, se sintieron un poco descorazonados, pero más amarga fue la desilusión de Úrsula cuando colocó el primer rollo para que Amaranta y Rebecca abrieran el baile, y el mecanismo no funcionó (*Cien años*, p. 116).

Lo cómico en esta situación surge de una expectativa fallida, es decir, “nace en el momento en que algo lleno de significado se troca en algo carente de él”¹⁹².

Se puede observar, cómo el autor emplea la exageración como un recurso humorístico, pero a veces este humor tiene una finalidad crítica, es más, según Muecke, “Hyperbole is the most obvious device for ‘setting up’ what is being attacked”¹⁹³. La hipérbole representa, por un lado, una forma de apartarse del realismo desgastado de la época anterior.

¹⁹¹ Iván Ulchur Collazos: *Del humor y otros dominios*, op. cit. p. 146.

¹⁹² Victoria Marcos: *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 40.

¹⁹³ “La hipérbole es el artificio más obvio para exponer lo que está siendo atacado.” D.C. Muecke: *Irony and the Ironic*, op. cit. p. 57.

CAPÍTULO 3

EL OTOÑO DEL PATRIARCA: UN MUNDO CARNAVALESCO

El poder funda su imagen pública en representaciones trágicas: sacrificios, gólgotas, desfiles de homicidas. Contra él levanta el individuo el discurso satírico reprimido: comedia, choteo, carnaval.

Luís Brito García¹⁹⁴

El otoño del patriarca (1975) cuestiona las verdades absolutas difundidas por el poder a través de varias técnicas literarias. En primer lugar, se emplea la ambigüedad carnavalesca, mostrada a través de un discurso polifónico, ya que se contraponen diferentes versiones de los hechos, entre las que se encuentran la del gobierno, la del patriarca, la de diferentes personajes de la obra y la del propio lector. Por ejemplo, los personajes que encuentran el cadáver del dictador aseveran que: “en verdad el cuerpo roto por los gallinazos no era más grande que un hombre medio de nuestro tiempo” (*El otoño*, p. 51), no obstante, justo más abajo se afirma que “los textos oficiales lo referían como un patriarca de tamaño descomunal que nunca salía de la casa porque no cabía por las puertas.” Este

¹⁹⁴ Luís Britto García: “Golpe de Gracia: El amor en los siete pecados capitales” en Carolina Fatías *et al* (eds.): *Del humor en la literatura*, México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2001, p. 16.

dialogismo se emplea estratégicamente para mostrar la imposibilidad de la existencia de una sola verdad, poniendo, por tanto, en duda la veracidad de la historia oficial y desmitificando, de esta manera, al héroe de leyenda. Al contraste de las distintas perspectivas sobre la vida del personaje se le suma la utilización de dobles paródicos y otras oposiciones binarias, reflejadas a través de la simultaneidad temporal y espacial que tiene lugar en la novela, con el fin de crear situaciones caóticas típicamente carnavalescas y contradecir el discurso monológico de la historia oficial. Este aspecto se puede observar en el montaje ocurrido en la novela en el que se duda de la muerte del dictador hasta que se confirma que el muerto es Patricio Aragonés, su doble: “Así lo encontraron en las vísperas de su otoño, cuando el cadáver era en realidad el de Patricio Aragonés” (*El otoño*, p. 90). El mismo dictador contribuye a la ambigüedad cuando viste a Patricio Aragonés de la forma que se supone que, según las profecías, el primero tenía que morir.

En la novela se trata de desmitificar la figura del patriarca, y para ello se emplean varias técnicas literarias, entre las que destacan el realismo grotesco, que pone un gran énfasis en lo corporal y lo escatológico, es decir, se enfatizan las acciones humanas que tienen que ver con lo físico para denigrar a la figura idealizada en la versión histórica oficial. Se utiliza, concretamente, el recurso carnavalesco del ‘paso de rey a bufón’, no sólo para enfatizar la caída del

patriarca, sino también para entronizar lo popular, lo variable e impredecible frente a lo oficial, lo rígido y eterno. En la novela también se utiliza la parodia bíblica con el fin de exponer la falsa deificación del dictador, en otras palabras, se hiperboliza el poder del dictador a través de la comparación de su persona con Dios, y al mismo tiempo se ofrece una descripción caricaturesca y grotesca del personaje, lo que produce un gran contraste humorístico. El discurso bíblico representa el del poder, por lo que también se parodia para reflejar la falsedad y ambición económica de la Iglesia, y la hipocresía e inmoralidad de sus miembros.

3. 1 EL RITO DEL CARNAVAL

La Real academia define el rito, del latín *ritus*, como una “costumbre o ceremonia”, en otras palabras, un acto que se repite de forma invariable según unas determinadas normas, cuya función es “to provide an organizing set of principles, traditional ways of binding for the moment the opposing forces within the community and tying together the past with the present”¹⁹⁵. Pues bien, en el corpus literario de García Márquez, se observan diferentes tipos de ritos con una finalidad humorística. Los principales son: los de purificación, los de sangre, los de transición, los funerarios, los de iniciación, los relativos a

¹⁹⁵ “proveer un conjunto organizado de principios, modos tradicionales de conectar, momentáneamente, los aspectos opuestos de la comunidad y unir el pasado con el presente.” Victor Turner: “Introduction”, *Celebration, Studies in Festivity and Ritual*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1982, p. 27.

fenómenos naturales, los exorcismos, los de consagración y los de conmemoración, entre otros:

Celebrations may and do spring up spontaneously in response to unlooked-for good fortune, but they are generally connected with expectable culturally shared events, such as life experiences (birth, puberty, marriage), work (planting and harvesting of crops, quilting bees), seasons of the year (Christmas), religious beliefs (Jagannath processions, the Ghost Dance), upward shifts in social status (African staff ornaments and potlatch feasts and valuables), and shared community celebrations (Thanksgiving and Seder). Some of the events are tied in with the individual life-cycle; others are located in the family, the neighborhood, the village, the city, or the nation¹⁹⁶.

Los ritos de purificación se celebran a través del uso del agua en baños rituales, aspecto que se puede observar en las escenas como la primera que aparece en *El general en su laberinto* (1989), donde Bolívar aparece flotando en la bañera. En este caso, el significado simbólico de este rito queda invertido, ya que el protagonista, en vez de sentirse mejor tras “lavar” sus pecados, continúa en su descenso espiral hacia la muerte. Los ritos de sangre consisten, la mayoría de las veces, en sacrificios, aspecto que se puede observar en *Crónica de una muerte anunciada* (1981), en la que se implica que el protagonista sirve de cabeza de chivo,

¹⁹⁶ “Las celebraciones pueden surgir y surgen de forma espontánea en respuesta de la buena suerte, pero generalmente, están conectadas a acontecimientos planeados y culturalmente compartidos, como las experiencias vitales (el nacimiento, la pubertad, el matrimonio), el trabajo (plantar y recolectar la cosecha, tejer mantas), las estaciones del año (la Navidad), las creencias religiosas (las procesiones de Jagannath, el baile del fantasma) mejoras en la posición social (ornamentos africanos y la celebración del ‘potlatch’ y su intercambio de regalos) y celebraciones comunitarias compartidas (Acción de gracias y Seder). Algunos de estos acontecimientos están ligados al ciclo vital del individuo, otros están relacionados con la familia, el barrio, el pueblo, la ciudad o el país.” *Ibíd.* p. 12.

para mostrar las debilidades de su comunidad, como la adherencia a valores culturales obsoletos¹⁹⁷.

El rito de paso –que tiene lugar en los momentos claves de la vida de una persona, como: el nacimiento, la pubertad, el matrimonio o la muerte–, se muestra de forma ejemplar en *El otoño del patriarca* con propósitos paródicos, es decir, se refleja la transición del personaje de la juventud a la vejez, a la muerte. *Memorias de mis putas tristes* (2004) y *El general en su laberinto* también se centran en la última etapa de la vida de los personajes principales describiendo los achaques de la vejez (y la enfermedad en el caso de Bolívar) de forma explícita para humanizarlos. El rito funerario, que está relacionado con la muerte y el paso a la otra vida, está presente en varias obras del autor, entre las que se encuentra el cuento “Los funerales de la Mamá Grande” (1962), en la que se hace el tema central de la historia para mostrar los excesos del poder y que tras la muerte de la dictadora puede existir una posible esperanza para el pueblo latinoamericano. Entre los ritos más comunes se encuentra el de iniciación, que está relacionado con el de transición en cuanto a que el iniciado tiene que pasar por una prueba a fin de introducirse a ciertos misterios. Este tipo de rito puede consistir en el paso

¹⁹⁷ El acto de ofrenda o sacrificio para obtener algo de los dioses es común en muchas culturas, en Sri Lanka, por ejemplo, se ridiculiza públicamente al que no quiere realizar una ofrenda: “Other joking episodes from the same ritual continue with the themes of reluctance to give” “Otros episodios cómicos dentro de este mismo ritual continúan con el tema del que se niega a realizar una ofrenda”. Lorna Amarasingham Rhodes: *Laughter and Suffering: Sinhalese Interpretations of the Use of Ritual Humor*, op. cit. p. 980.

de una etapa a otra de la vida, por ejemplo la transformación de niño a hombre, y puede ser de carácter sexual, como ocurre en relación a Aureliano y su hermano gemelo, que se turnan para acostarse con la prostituta del pueblo con el fin de ‘convertirse en hombres’, según establece la tradición cultural de su país. Marvin Harris, un conocido antropólogo americano, afirma que “Hence there is a conflict between what the male must do and think as an adult and what he is trained to do and think as an infant. Severe male initiation ceremonies are thus required to resolve this conflict by breaking the prepubescent identity”¹⁹⁸. Este tipo de ritos de paso de niño a hombre también se observa en el comportamiento de Aureliano Buendía en el bar del pueblo, en el que en medio de una borrachera muestra su miembro viril con el fin de demostrar que ya no es un niño sino un hombre. Este tipo de conductas las explica Harris de forma cultural, según él,

The prevalent fear of sexual deviance; the male preoccupation with sexual potency; and the female’s obsession with motherhood, sexual competence, and sexual attractiveness cannot be accounted for or justified by purely biological factors. Alternate standards of masculinity and femininity more responsive to individual differences are perfectly compatible with human nature¹⁹⁹.

¹⁹⁸ “Además, hay un conflicto entre lo que se supone que el macho tiene que hacer y pensar como adulto y lo que el está entrenado a hacer y pensar como niño. Se requieren ceremonias de iniciación severas para resolver este conflicto al romper la identidad pre-adolescente.” Marvin Harris: *Cultural Anthropology*, NY, Harper & Row, 1983, p. 257.

¹⁹⁹ “El miedo que prevalece al desvío sexual; la preocupación del hombre por su potencia sexual; y la obsesión femenina con la maternidad; la competencia sexual; y el atractivo sexual, no cuenta ni puede justificarse por medio de factores puramente biológicos. Los estándares alternantes de lo masculino y lo femenino que responden a diferencias individuales son perfectamente compatibles con la naturaleza humana.” *Ibid.* p. 258.

La mayoría de los antropólogos coinciden con la idea de que este tipo de comportamientos masculinos o femeninos no son biológicos, sino aprendidos culturalmente y mantenidos tras generaciones a través de diferentes ritos, como el de paso.

También existen ritos relativos a fenómenos naturales, como las estaciones del año o la recogida de la cosecha. Este tipo de rito se observa simbólicamente en las novelas de García Márquez en el fruto de las relaciones sexuales entre personajes, como es la proliferación de animales que tiene lugar cada vez que Aureliano Segundo se acuesta con Petra Cotes. En este caso, el autor está estableciendo una analogía entre el acto amoroso y el rito de la siembra, de la que posteriormente se recojen los frutos. Este mismo aspecto lo defiende Victor Turner en su libro *Celebrations, Studies in Fertility and Ritual* (1982), en el que afirma que “In our agrarian past, there was simply a common-sense connection made between the fruitfulness of the Earth and human sexuality”²⁰⁰. Dentro de este tipo de ritos relacionados con la naturaleza se encuentra el de los fenómenos meteorológicos, como las tempestades o diluvios, que al mismo tiempo tienen una simbología religiosa en la obra de García Márquez, como es la furia divina. El énfasis en los diluvios representa el caos, como se advierte en el ambiente de las

²⁰⁰ “En nuestro pasado agrario, había, simplemente, una conexión de sentido común entre los frutos de la tierra y la sexualidad humana.” Roger D. Abrahams: “The Language of Festivals” en *Celebrations, Studies in Fertility and Ritual*, Victor Turner (ed.), op. cit. p. 163.

recepciones que se le intentan dar a Bolívar en las que la lluvia impide que se celebren las fiestas en su honor, situación que contrasta con las gloriosas celebraciones anteriores que se le ofrecían, lo que enfatiza su actual decadencia. En otras ocasiones, las tempestades generan la ruptura de las jerarquías sociales, como ocurre en la escena de *Cien años de soledad* en la que se mezclan las tarjetas de los invitados y los conservadores, irónicamente, se sientan a la mesa con los liberales. Los ritos de exorcismo, que se utilizan para alejar a los malos espíritus, se emplean en la novela *Del amor y otros demonios* (1994) para demostrar la insensatez de mantener tradiciones obsoletas cristianas como la de la práctica señalada. En esta novela se considera que el amor de la protagonista es una enfermedad, una posesión demoníaca, por lo que un cura le debe realizar un exorcismo. La escena en la que la niña grita y se retuerce diciendo obscenidades, recuerda, precisamente a un ritual de Sri Lanka en el que se usa el humor para liberar al poseído de los demonios que le causan la enfermedad:

What then distinguishes joking and makes it appropriate only in rituals dealing with possession? First, the context of the joking episodes corresponds to the symptoms manifested by the possessed patient. Patients afflicted by demons often display angry, aggressive or sexual behaviour which would normally be entirely inappropriate in the Sinhalese context... Joking distracts (laughter makes you forget your pain) and takes the mind away for trouble by making the trouble seem trivial or absurd. Thus it provides diversion, distance, detachment. Because the problem manifested by demons is the eruption of extreme states of negative emotion, the appropriate response is laughter²⁰¹.

²⁰¹ “¿Qué entonces diferencia a los chistes y los hace apropiados solamente en rituales sobre posesión? Primero, el contexto de los episodios humorísticos corresponde a los síntomas manifestados por el paciente poseído. Los pacientes poseídos por los demonios a menudo se muestran enfadados, agresivos o se comportan sexualmente de una forma completamente

El rito de consagración, de concederle a alguien fama o preeminencia, se presenta en las novelas de García Márquez de forma opuesta, es decir, el autor utiliza la parodia de este rito. El ejemplo más claro es el de *El otoño del patriarca*, en el que se emplea el realismo grotesco para invertir las creencias populares que deificaban al dictador. El propio *El general en su laberinto* muestra a Bolívar, un personaje histórico en sus momentos más degradantes para humanizarlo y con el fin de que el lector cuestione la veracidad de la historia oficial latinoamericana. El empleo del rito de conmemoración o recuerdos de eventos importantes, es constante en todas las novelas y cuentos de García Márquez, ya que con la excusa de enmarcar sus obras en un contexto histórico determinado rememora acontecimientos fundamentales de la historia latinoamericana con un propósito de crítica social. Un ejemplo de esto es la continua reiteración de episodios históricos acontecidos en Latinoamérica como la masacre bananera, que se menciona a veces de pasada y otras de manera detallada en varias de sus novelas, entre ellas *Cien años de soledad*. Con el uso del rito de conmemoración, el autor pretende recuperar la memoria colectiva, la otra historia del pueblo latinoamericano, al que ha recordado en varias ocasiones la importancia de

inapropiada dentro del contexto cingalés. La broma distrae (la risa hace que te olvides del dolor) y te distrae de los problemas y los hace parecer triviales o absurdos. Además, te provee de diversión, distancia y objetividad. Puesto que el problema manifestado por los demonios es la erupción de estados extremos de emoción negativa, la respuesta apropiada es la risa”. Lorna Amarasingham Rhodes: *Laughter and Suffering: Sinhalese Interpretations of the Use of Ritual Humor*, op. cit. p. 983.

recuperar la historia o, más bien, ‘las historias’ como manera de mantener sus raíces culturales. Este aspecto se puede apreciar en la simbólica enfermedad del olvido que ocurre en *Cien años de soledad*, en la que los habitantes del pueblo tienen que poner notas amarillas por todas partes para recordar el nombre de las cosas.

El rito incluye todo tipo de juegos o competiciones. En la obra de García Márquez, de hecho, se puede observar su uso más literal en los concursos en los que participan algunos de los personajes de *Cien años de soledad*, como el ocurrido entre Aureliano Buendía y la Elefanta para ver quién puede consumir una mayor cantidad de alimentos o de bebidas alcohólicas, o los concursos literarios en los que participaba Florentino Ariza en *El amor en los tiempos del cólera*, con los que pretendía obtener prestigio social y hacerse visible frente a los ojos de su amada Fermina Daza:

We want to be honoured for our virtues. We want the satisfaction of having done something well. Doing something well means doing it better than others. In order to excel one must prove one's excellence; in order to merit recognition, merit must be made manifest. Competition serves to give proof of superiority²⁰².

Por otro lado, el hecho de que los concursos en los que participa Florentino sean de poesía implica la idea de juego, de diversión: “All antique poetry is at one and the same time ritual, Entertainment, artistry, riddle-making,

²⁰² “Queremos que se nos respete por nuestras virtudes. Queremos tener la satisfacción de haber hecho algo bien. Hacer algo bien significa hacerlo mejor que los demás. Para bien de destacar, hay que demostrar que uno sobresale frente a los demás; a fin de obtener reconocimiento, el mérito debe quedar manifiesto. La competición sirve para probar la superioridad.” *Ibid.* p. 63.

doctrine, persuasión, sorcery, soothsaying, prophecy, and competition”²⁰³.

Muchas de las competiciones poseen un significado trascendental, es decir, el resultado de las mismas puede cambiar el curso de los hechos:

Every victory *represents*, that is, realizes for the victor the triumph of the good powers over the bad, and at the same time the salvation of the group that effects it... Luck may have a sacred significance; the fall of the dice may signify and determine the divine workings; by it we may move the gods as efficiently as by any other form of contest. Indeed, we may go one further and say that for the human mind the ideas of happiness, luck and fate seem to lie very close to the realm of the sacred... Games of chance, therefore, have their serious side. They are included in ritual²⁰⁴.

Dentro de este tipo de juegos se encuentra la idea de la búsqueda del conocimiento: “For archaic man, doing and daring are power, but knowing is magical power. For him all particular knowledge is sacred knowledge –esoteric and wonder-working wisdom, because any knowing is directly related to the cosmic order itself”²⁰⁵. El orden cósmico, mantenido por los dioses y por los rituales de los seres humanos, se salvaguarda por medio del conocimiento de las cosas, de sus nombres secretos y del origen del mundo, de ello la importancia de

²⁰³ “Toda la poesía antigua es al mismo tiempo ritual, entretenimiento, arte, adivinanza, doctrina, persuasión, brujería, adivinación, profesía y competición.” *Ibid.* p. 120.

²⁰⁴ “Cada victoria representa, es decir, significa para el ganador el triunfo de los poderes del bien frente al mal, y al mismo tiempo, la salvación del grupo que participa. La suerte podría tener un significado sagrado. El echarlo a suertes implica la intervención divina, con el juego hacemos que intervengan los dioses de forma tan eficiente como en cualquier otro tipo de concurso. De hecho, para ir más lejos y decir que para la mente humana, las ideas de felicidad, suerte y destino están muy cerca del reino de lo sagrado.” J. Huizinga: *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, NY, Roy Publishers, 1950, p. 56.

²⁰⁵ “Para el hombre arcaico, hacer y atreverse a hacer simbolizan poder, pero el conocimiento es un poder mágico. Para él todo el conocimiento particular es un conocimiento sagrado –una sabiduría esotérica que hace maravillas, porque cualquier conocimiento está relacionado con el propio orden cósmico.” *Ibid.* p. 105.

los acertijos. Este aspecto se puede observar en *Cien años de soledad* en el comportamiento del último Buendía, que pretende resolver el enigma de su propia vida interpretando los pergaminos de Melquíades.

La utilización del rito del juego o concurso también se aprecia en *Crónica de una muerte anunciada*, donde los asesinos de la novela participan en una carrera frenética para matar al protagonista, Santiago Nasar, con el fin de vengar el honor de su hermana. Este aspecto de la obra también es característico de muchos ritos: “The potlatch²⁰⁶ and everything connected with it hinges on winning, on being superior, on Glory, prestige and, last but not least, revenge”²⁰⁷. J. Huizinga asegura que “virtue, honor, nobility and glory fall at the outset within the field of competition, which is that of play. The life of the young warrior of noble birth is a continual exercise in virtue and a continual struggle for the sake of the honour of his rank”²⁰⁸. Esta novela es una parodia del rito del juego ya que los personajes hacen lo posible por no matar a Santiago Nasar y aún así este acaba muerto. *Crónica de una muerte anunciada* también está conectada con el poder de la palabra y del conocimiento, ya que toda la obra se basa en la idea de que la falta de conocimiento conlleva a la muerte del protagonista. Es decir, los

²⁰⁶ El “potlatch” es una ceremonia que tiene lugar en el noroeste de Norteamérica entre los indios nativos.

²⁰⁷ “La ceremonia del “potlatch” y todo lo conectado a ella, que se centra en ganar, en ser superior, en la gloria, el prestigio, y por último, pero no por eso menos importante, la venganza.” *Ibid.* p. 59.

²⁰⁸ “La virtud, el honor, la nobleza y la gloria se encuentran en el ámbito de la competición, que es una forma de juego”. *Ibid.* p. 64.

personajes que podían haber evitado su muerte avisándolo, por una circunstancia u otra, no lo hacen.

Los ritos también consisten en la celebración de fiestas, siendo la más importante la del Carnaval: “Fiestas are one of the contexts for religious ritual; they are therefore ritual settings”²⁰⁹. El carnaval como evento cultural es una celebración anual de la vida que tiene lugar durante carnestolendas²¹⁰, que son los tres días que preceden al Miércoles de Ceniza y, por lo tanto, a la Cuaresma. El término proviene del italiano *carnevale*, y éste del latín *carne levare* (quitar la carne), y es una emanación de las antiguas bacanales, (fiestas celebradas en honor del dios Baco), de las saturnales (fiestas celebradas en honor de Saturno), y de las lupercales (fiestas celebradas en honor del dios Pan), así como de otras fiestas orgiásticas que se celebraban en Grecia y en Roma, cuyas tradiciones no llegan a ser del todo destruidas por el cristianismo, a pesar de las feroces persecuciones que sufre por parte de la iglesia.

En la Edad Media, el carnaval se celebra con juegos, banquetes, bailes, diversiones y una gran abundancia de comida y bebida con el fin de preparar al cuerpo para enfrentarse a la abstinencia, y en la España de la época de la Conquista y la Colonia y durante el reinado de los Reyes Católicos es costumbre

²⁰⁹ “Las fiestas son unos de los contextos del ritual religioso; y son, por tanto, el escenario de los rituales”. Victoria Reifler Bricker: *Ritual Humor in Highland Chiapas*, *op. cit.* p. xiv.

²¹⁰ *Carnestolendas* viene del latín *dominica ante carnes tollendas* (el domingo antes de quitar las carnes).

disfrazarse en determinados días para gastar bromas en los lugares públicos. Durante el reinado de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, y luego con Carlos I, concretamente en 1513, se prohíbe oficialmente el carnaval, y en 1586 con Felipe II se prohíben todo tipo de burlas carnavalescas por las calles, algo que se repite durante los reinados de Felipe III²¹¹, Felipe IV²¹² y Carlos II²¹³. Entre 1721 y 1773 se firman cuarenta leyes prohibitivas, siendo Carlos III el único rey que durante este periodo de tiempo los permite en algunas ocasiones. En la Colección de Reales Cédulas del Archivo Histórico Nacional se recogen hasta 30 bandos en los siglos XVIII y XIX que regulan los carnavales, y durante cuatro siglos, en España prácticamente se prohíbe todo lo relacionado con el carnaval, exceptuando algunos períodos de licencias.

La costumbre del carnaval se extiende por muchos países, entre ellos los países europeos católicos, y cuando los españoles, franceses y portugueses empiezan a controlar el continente americano, también se comienza a celebrar estas fiestas en los lugares donde los europeos católicos establecen colonias, en especial en aquellos en los que existen esclavos africanos, como Brasil, que fue una colonia portuguesa. Este país es famoso por su carnaval, lo mismo que Lousiana en Estados Unidos es conocido por su *Mardi Gras*, donde las

²¹¹ En 1599, 1606, 1607, 1608, 1612, 1613 se prohíben oficialmente los carnavales.

²¹² Este rey permitió los carnavales en algunas ocasiones, pero los condenó en 1624, 1626, 1629, 1644, 1646 y 1651.

²¹³ Las fechas de prohibición durante su reinado son 1673 y 1699.

costumbres de los colonizadores franceses se mezclan con las de los afro-americanos y las de los indios americanos. El carnaval también tiene lugar prácticamente en todas las islas del Caribe, en partes de México, Belize, Panamá, Colombia, Brasil, y en las grandes ciudades de Estados Unidos y Canadá donde existen colonias importantes de caribeños como Nueva York, Miami o Toronto.

Hoy en día, hay lugares célebres por sus festejos tradicionales y espectaculares, como lo son el Carnaval de Río, el de Santa Cruz de Tenerife, el de Oruro en Bolivia, el de Corrientes en Argentina y el de República Dominicana, con sus distintas expresiones, desde el de Vegano hasta el de Santo Domingo. El carnaval se celebra en los distintos lugares de forma similar, pero siempre se presencian desfiles de carrozas, comparsas formadas por grupos de bailarines vestidos con el estilo que caracteriza a cada una de ellas; con máscaras representando a distintos personajes reales o alegóricos, así como bailes de disfraces y diversión con cotillón. En algunos lugares se estila que las máscaras persigan a los paseantes con vejigas que se utilizan para asustar, dar golpes no demasiado fuertes, o hacer reír.

En su obra, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1965), Mijaíl Bajtín analiza los géneros populares durante el periodo histórico mencionado y su influencia en la obra de François Rabelais, y explica todos los mecanismos de la cultura cómica del carnaval. Según Bajtín, la cultura

carnavalesca se manifiesta de tres formas, que se combinan entre sí debido a su estrecha relación.

- 1) Las formas rituales del espectáculo (festejos carnalescos, bodas, funerales ...)
- 2) Las obras cómicas verbales (incluso las parodias de diversa naturaleza , ...)
- 3) Diversos tipos de vocabulario familiar y grosero (insultos, dichos populares, proverbios...)

Este teórico ruso asegura que las manifestaciones cómicas mencionadas están ligadas a periodos históricos de gran descontento social y le sirven al individuo para liberarse de las restricciones políticas, sociales, religiosas o económicas, entre otras, que pudiera estar sufriendo en ese momento: “se la concebía [la vida dentro del carnaval] como una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria (es decir, oficial)”²¹⁴. Durante la fiesta se produce una especie de liberación transitoria, ya que las restricciones, reglas, tabúes y distinciones jerárquicas desaparecen y por lo tanto también la alienación que sufre el individuo. Además de la violencia y el desenfreno, el carnaval se caracterizaba por la sátira de la vida diaria: “la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial en la fiesta”²¹⁵. Bajtín sugiere que la segunda vida, el segundo

²¹⁴ Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974, p.13.

²¹⁵ *Ibíd.* p. 47.

mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como la parodia de la vida ordinaria²¹⁶.

El ambiente carnavalesco se traslada a la literatura a través de la ambivalencia, mostrada a través de diversos elementos binarios como los dobles paródicos, o el paralelismo entre la vida y la muerte, entre otros, y con la aparición de obras que desmitifican a las autoridades políticas o eclesiásticas por medio del paso de lo alto a lo bajo, representado a través de la parodia y el realismo grotesco.

La ambivalencia carnavalesca se muestra a través de la visión *del mundo al revés*. Las parejas cómicas basadas en el contraste son típicamente carnavalescas y están relacionadas con los opuestos que conviven en el carnaval: “gordo y flaco, viejo y joven, grande y pequeño. Estos dúos existen aun hoy en las ferias y en los circos. Lo mismo ocurre en la literatura, Don Quijote y Sancho Panza forman, en realidad, una pareja carnavalesca”²¹⁷. La dicotomía carnavalesca también se puede observar a través del contraste entre la vida y la muerte o *la muerte y el renacimiento*: “La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del

²¹⁶ *Ibid.* p. 16.

²¹⁷ *Ibid.* p. 181.

crecimiento y de la evolución”²¹⁸, aspecto que implica que allí donde hay muerte existe también renovación:

The emphasis on aging is also common... since the body, in its decadence, is even closer to death, which is a gestation in the eternal cycle of being, and not a negation of life; it is the condition of its constant renewal and so is inseparable from life as a whole. The grave is the fruit of the womb²¹⁹.

En el mundo carnavalesco de Bajtín, la negatividad de la idea de la muerte desaparece, en tanto que da paso a la percepción de regeneración y vida. Esta dualidad tiene que ver con la eterna combinación de contrarios, como la luz y la oscuridad, o lo bueno y lo malo:

Anthropologists have found considerable evidence suggesting that certain kinds of formal structures recur in widely different traditions of oral and written literature, including myths and folktales. These structures are characterized by binary contrasts –that is, by two elements or themes that can be viewed as standing in diametric opposition to each other. Many examples of recurrent binary contrasts can be found in Western religion, literature, and mythology: good versus bad; up versus down; male versus female; cultural versus natural; young versus old; and so forth²²⁰.

En el realismo mágico, elementos contrarios como la vida y la muerte conviven de manera humorística:

²¹⁸ *Ibid.* p. 28.

²¹⁹ “El énfasis en el envejecimiento es común... ya que el cuerpo, en su decadencia, está incluso más cerca de la muerte, que es una gestación del ciclo eterno de la vida, y no una negación de la misma; es la condición de su renovación constante y es, por tanto, inseparable de la vida en su totalidad. La tumba es la fruta del útero.” Timothy A.B. Richards: “Grotesque Realism in *El otoño del patriarca*”, *op. cit.* p. 107.

²²⁰ “Los antropólogos han encontrado considerable evidencia que sugiere que ciertas clases de estructuras formales se repiten extensamente en diferentes tradiciones de la literatura oral y escrita, incluyendo los mitos y las leyendas. Estas estructuras se caracterizan por los contrastes binarios –es decir, por dos elementos o temas que se encuentran en directa oposición. Muchos de los ejemplos de contrastes binarios recurrentes se pueden encontrar en las religiones occidentales, en la literatura, y en la mitología: lo bueno frente a lo malo; lo alto frente a lo bajo; lo masculino frente a lo femenino; lo cultural frente a lo natural; lo joven frente a lo viejo; ect”. Marvin Harris: *Cultural Anthropology*, *op. cit.* p. 235.

In magical realism, death figures in the carnivalesque sense that Bajtín perceives in popular-festive imagery; it allows for (re)birth and new life. There is a regenerative feature evident in its humor and consequent laughter, first of all, but also in the sheer proliferation of life forms documented in Latin American writings indigenous to the jungle and the sea, to both land and water²²¹.

El último aspecto aludido es *la degradación paródica*, empleada para mostrar el destronamiento de reyes burlados y la profanación de lo sagrado:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, ... La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación²²².

La forma más corriente de degradar es mediante el uso de las funciones corporales, poniéndose un especial énfasis en las partes del cuerpo que se abren al exterior: “la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. [Y] en actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades sexuales”²²³. Este elemento es muy importante durante el carnaval:

Carne also meant ‘the flesh’: Sex was, as usual, more interesting symbolically than food because of the ways in which it was disguised, transparent as these veils may have been. Carnival was a time of particularly intense sexual activity, as

²²¹ “En el realismo mágico, la muerte figura en el sentido carnavalesco que Bajtín percibe las imágenes populares festivas; da cabida al renacimiento y a una vida nueva. Hay una característica regenerativa evidente en el humor y la consiguiente risa, primeramente, y también en la completa proliferación de las formas de vida documentadas en las obras latinoamericanas de los indios nativos sobre la jungla y el mar y de ambos, la tierra y el agua.” David K. Danow: *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*, Lexington, Kentucky, the University Press of Kentucky, 1995, p. 40

²²² Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, *op. cit.* p. 25.

²²³ *Ibid.* p. 30.

historians of eighteenth-century France have been able to show with their tables of the seasonal movement of conceptions...²²⁴.

La importancia del sexo se puede observar no sólo en las canciones cantadas en las bodas en el sur de Europa, sino también en las propias máscaras que representaban imágenes fálicas, que muestran un gran énfasis en lo grotesco de lo corporal, ya sea concretamente lo sexual o lo escatológico, y crean una transposición de lo trágico a lo cómico.

Relacionada con la idea de subversión contra la autoridad se encuentra *la profanación de lo sagrado*, y dentro de esta, *la parodia bíblica*, que se caracteriza en muchas ocasiones por la utilización paródica de los números sagrados y simbólicos, empleada por Dante, Rabelais²²⁵, y otros autores desde la antigüedad. “Rabelais despoja a los números de sus oropeles sagrados y simbólicos: los destrona. *Profana el número*. Pero no se trata de una profanación nihilista, sino festiva y carnavalesca, que lo regenera y renueva”²²⁶. Dentro de esta categoría también se encuentran *las profecías paródicas*:

²²⁴ “La *Carne* también significaba ‘el cuerpo de una persona’. El sexo era, como siempre, más interesante simbólicamente que la comida debido a la forma en la que se trata de ocultar, aunque los velos hayan sido transparentes. El carnaval era, específicamente, una época de intensa actividad sexual, como los historiadores franceses del siglo XVIII han sido capaces de mostrar a través de sus estadísticas que reflejan el aumento de concepciones en esa época del año...” Peter Burke: *Popular Culture in Early Modern Europe*, England Scholar Press, 1978 (1994), p. 186.

²²⁵ Según Bajtín, otra forma en la que Rabelais provoca un efecto humorístico a través de los números es su utilización hiperbólica para referirse a la cantidad de vino o comida ingeridos. El efecto cómico se consigue por las pretensiones de exactitud del autor en situaciones en la que un cálculo exacto es imposible.

²²⁶ Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media ... op. cit.* p. 419.

El género de las profecías paródicas es puramente carnavalesco, y se halla vinculado esencialmente al tiempo, al año nuevo, a las predicciones y al desciframiento de los enigmas, al matrimonio, al nacimiento y a la virilidad. Por eso, la bebida, la comida, la vida material y corporal y las imágenes de juego cumplen allí un papel tan importante²²⁷.

Los proverbios, refranes populares y juegos de palabras son característicos del carnaval porque son una forma de liberación y de rebelión contra la rigidez de la cultura oficial, ya que están fuera de lo tradicionalmente aceptado. El lenguaje carnavalesco es, además, típicamente violento: “el Carnaval permitía grandes libertades. Con máscara o sin ella, las gentes realizaban una serie de actos violentos y de aire bestial, como puede ser [...] proferir injurias a los viandantes”²²⁸. El hecho de esconderse tras una máscara ayuda al pueblo a expresarse libremente. En el ámbito literario, la ambigüedad y el simbolismo cumplen el papel de la máscara carnavalesca, ya que ocultan inicialmente la crítica que el autor pretende realizar sobre diferentes aspectos de la cultura.

Como se observará a continuación, el mundo carnavalesco, no sólo es perfectamente adecuado para representar la realidad latinoamericana en general, sino que es absolutamente necesario para entender algunos géneros y subgéneros literarios específicos de la literatura latinoamericana, como la narrativa de los dictadores, ya que como alude Bajtín, el discurso carnavalesco se produce, principalmente, en épocas de crisis sociales, políticas, religiosas o económicas.

²²⁷ *Ibíd.* p. 210.

²²⁸ Julio Caro Baroja: *El carnaval: Análisis histórico cultural*, *op. cit.* p. 83.

3.1.1 EL PATRIARCA Y SU MUNDO

Uno de los temas más recurrentes en la literatura hispanoamericana es el de la dictadura, concretamente el de la figura del dictador, y los escritores latinoamericanos eligen, prioritariamente, la novela para expresar este nuevo subgénero literario, conocido como 'la narrativa de la dictadura', del que en los años setenta surgen tres publicaciones casi simultáneas, *El recurso del método* (1974), *Yo el supremo* (1974), y *El otoño del patriarca* (1975), de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, y Gabriel García Márquez, respectivamente. Las tres novelas mencionadas difieren de las anteriores en que se centran en la figura del dictador y la experimentación textual más que en los efectos de la dictadura, como por ejemplo la novela *Yo el supremo*, sobre la que Carlos Pacheco afirma:

El relato, entonces, tenderá siempre a la alteridad iluminadora, a la perspectiva contrastante, al desdibujamiento, a lo fragmentario. De ahí la proliferación de parejas de opuestos: de allí el cultivo de la ambigüedad y sus efectos a través de diversos recursos narrativos como la quiebra de continuidad de espacio y tiempo, la superposición de episodios, la retención de información por parte del narrador, la confrontación de opiniones sobre un mismo hecho...²²⁹.

Una de las características de la experimentación textual de estos autores es la polifonía del discurso, que está estrechamente ligada a lo carnavalesco:

Esta apropiación de lo carnavalesco por parte de la novela actual se debe indudablemente al clima de espectáculo ofrecido por la sociedad de masas. El juego ficticio queda plasmado en la intriga de la novela polifónica; la oralidad

²²⁹ Carlos Pacheco: "Yo el supremo: La insurrección polifónica" (Introd.) en *Yo el supremo*, Caracas, Venezuela, Ayacucho, p. XIV.

caracterizadora de la escena de carnaval, con sus máscaras y la visión paródica de lo aceptado como normal²³⁰.

El discurso carnavalizado que menciona Norma Mazzei, en el que destacan, no sólo la polifonía, sino también la parodia y la ambigüedad, es el que emplean los tres autores mencionados para desmitificar la figura del dictador latinoamericano²³¹:

El discurso carnavalesco representa la expresión de la libertad ciudadana, el cuestionamiento del poder y el intento de destronamiento del rey. Este polo opuesto se incorpora en la novela postmoderna del dictador... la reconstrucción del mito de la autoridad²³².

En *El otoño del patriarca*, García Márquez emplea las técnicas de la novela postmoderna de la dictadura, que al ser eminentemente polifónica, entre otros aspectos, está en directa relación con el discurso carnavalesco de Bajtín. De hecho, en su introducción a *Yo el supremo*, Pacheco enumera las características de la novela postmoderna de los dictadores y asegura que la propuesta bajtiniana es muy pertinente para el estudio de la narrativa latinoamericana. Entre los aspectos anteriores destacan:

El distanciamiento y la relativización de la voz autorial, potencialmente fonológica, respecto de las diversas voces narrativas; la consiguiente autonomía del personaje novelesco y de su discurso; el carácter inconcluso, siempre en formación de las consciencias, las voces y las situaciones representadas; la

²³⁰ Norma Mazzei: *Postmodernidad narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Filofalsía, 1990, p. 40.

²³¹ Esta desmitificación del dictador a través del discurso carnavalesco se universaliza en *El recurso del método* y *El otoño del patriarca*, ya que no se hace mención a un dictador o época determinada, mientras que en *Yo el supremo* se alude a una dictadura específica, la de José Gaspar Rodríguez de Francia en Paraguay entre 1814 y 1840.

²³² Jorge Scherman Filer: *Carpentier y García Márquez: desafiando el mito del dictador latinoamericano*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003, p. 17.

heterogeneidad de los elementos que la obra articula, destacando sus contrastes; el carácter más bien espacial que temporal del desarrollo diegético, centrado en un estado, en una situación de conflicto; la relativización carnavalesca, que conduce a la ambigüedad, a la ambivalencia, a la desestabilización de lo institucional; la presencia de los dobles paródicos y de binariedades de diverso tipo; el predominio del diálogo, no sólo como modo narrativo principal, sino como concepción filosófica del hombre y de su posibilidad de conocer y comprender el mundo²³³.

En *El otoño del patriarca* aparecen, en mayor o menor medida, todas las características mencionadas, entre las que se encuentran: la ambigüedad, producida a través de la polifonía del discurso, con la presencia de los dobles paródicos y las binariedades de diverso tipo, que se caracterizan por la utilización de parejas cómicas; y por último, y aún más importante en la obra a tratar, la parodia y el realismo grotesco, que muestran la desestabilización institucional, y coinciden con la idea carnavalesca del destronamiento de reyes burlados.

El primer elemento aludido es la ambigüedad creada en *El otoño del patriarca* a través de la polifonía del discurso, ya que se mezclan citas bíblicas, anécdotas, parodias, y múltiples voces en torno a la vida del dictador, y todo ello en un ambiente de carnaval. Como explica Jorge Scherman Filer

Este dialogismo permite calificar a García Márquez en *El otoño del patriarca* como un autor “carnavalizado”, o a la novela como un texto donde prevalece lo que Bajtín llama, ya lo vimos, la percepción carnavalesca del mundo, transpuesta al terreno literario. Las múltiples voces narrativas presentes en *El otoño del patriarca* atestiguan su calidad o naturaleza carnavalesca²³⁴.

²³³ Carlos Pacheco: “Yo el supremo: La insurrección polifónica” (Introd.) *op. cit.* p. XVII.

²³⁴ Jorge Scherman Filer: *Carpentier y García Márquez: desafiando el mito...* *op. cit.* p. 80.

Mediante la coexistencia de estas diferentes versiones de un mismo suceso, el lector es capaz de entender las conexiones internas del mismo, como por ejemplo, su contenido religioso, político o social.

Otra de las técnicas carnavalescas introducidas en el texto para generar ambigüedad es la de los dobles paródicos y otras oposiciones binarias, que se reflejan en la simultaneidad en la novela, la cual no sólo es textual, sino también espacial, de ahí que los personajes conversen con sus dobles, y que los protagonistas aparezcan de dos en dos²³⁵, como Patricio Aragonés, que es el doble del patriarca, o Leticia Nazareno, que tiene el mismo papel en la novela que Manuela Sánchez. Esta simultaneidad se puede observar, concretamente, en la escena en la que se dice del patriarca: “siempre parecía que se desdoblaba, que lo vieron jugando dominó a las siete de la noche y al mismo tiempo lo habían visto prendiendo fuego a las bostas de vaca para ahuyentar los mosquitos en la sala de audiencias”²³⁶. El concepto del doble llega a tal perfección que ya ni el mismo patriarca sabe si lo que ve le está sucediendo a él o a su doble:

...carajo, no puede ser que este soy yo, se dijo enfurecido, no es justo, carajo, se dijo, contemplando al cortejo que desfilaba en torno de su cadáver, y por un instante olvido sus propósitos turbios de farsa, y se sintió ultrajado y disminuido por la inclemencia de la muerte ante la majestad del poder (*El otoño*, p. 34).

²³⁵ La utilización de los gemelos tiene relación con la dicotomía característica del carnaval, es decir, la idea de parejas de opuestos o dobles paródicos, como la vida y la muerte, o la visión machista de la mujer como santa o prostituta.

²³⁶ Gabriel García Márquez: *El Otoño del patriarca*, México, Diana, 1986 (1978), p. 26. A partir de este momento se citará la novela abreviada con el número de página en el texto.

Esta confusión de identidad del propio patriarca con Patricio Aragonés se muestra en más de una ocasión a lo largo de la obra: “el otro hombre soy yo, dijo, porque era en realidad como si lo fuera, salvo por la autoridad de la voz, que el otro no logró imitar nunca, y por la nitidez de las líneas de la mano” (*El otoño*, p. 15), de tal forma que Patricio Aragonés y el patriarca no sólo comparten semejanzas físicas, sino que muchas veces viven la vida del otro, ya que ni ellos saben ya quienes son sus verdaderos hijos. Sus similitudes llegan hasta el punto de que “también los hijos de Patricio Aragonés como los suyos nacían sietemesinos” (*El otoño*, p. 18).

En *El otoño del patriarca*, también destaca el intento de desestabilización de lo institucional, que se lleva a cabo a través de la caricaturización del dictador y su mundo, es decir, a través del uso de la idea carnavalesca de la transformación del rey en bufón:

la técnica fundamental de esta novela está constituida por la coexistencia en ella de un proceso aumentativo, de expansión de los límites del poder aparente del patriarca y un proceso reductivo de su personalidad y de su poder efectivo. El triunfo final del segundo proceso coincide con el momento de la muerte del dictador²³⁷.

El proceso reductivo del dictador se realiza, concretamente, a través de la degradación física y mental del personaje, la degradación de su entorno familiar y político, y la de su relación con los demás (especialmente con las mujeres).

²³⁷ Donald L. Shaw: *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 117.

3.1.1.1 LA DEGRADACIÓN FÍSICA DEL PATRIARCA

El patriarca se describe como un monstruo, alguien cruel, inmaduro e inseguro. Según Rodríguez-Vergara, el cuerpo del dictador “Es una imagen grotesca, en metamorfosis, opuesta a la imagen clásica del cuerpo humano, acabado, en plena madurez, libre de todas las escorias del nacimiento y desarrollo”²³⁸. Con ese mismo propósito se utiliza la hipérbole, evidente en la mención de su edad (tiene entre 107 y 232 años), y hasta en su físico, que es el de una persona deforme, como ha indicado con acierto Juan Molina Molina: “En *El otoño del patriarca* (1975) el poder es tan desproporcionado como el cuerpo del dictador”²³⁹. Sus pies parecen las pezuñas de un animal (“él arrastraba sus lentas patas meditativas” (*El otoño*, p. 44)); el tamaño de sus genitales es anormal (“le mostraba la potra descomunal” (*El otoño*, p. 24)) y huele mal (“el olor a cebollas rancias de sus axilas” (*El otoño*, p. 24)). Este aspecto de la anatomía carnavalesca se conoce como la ‘animalización’ de los personajes, que en el caso del patriarca ocurre continuamente, de hecho, se le llama “el arcaico animal taciturno” (*El otoño*, p. 86); se le atribuyen “las virtudes seniles de las tortugas y los hábitos de los elefantes” (*El otoño*, p. 143) y se menciona que “le calzaban la espuela de oro como a los gallos de pelea” (*El otoño*, p. 249). También encarna el mundo vegetal

²³⁸ Isabel Rodríguez Vergara: *El mundo satírico ... op cit.* p. 49.

²³⁹ Juan Molina Molina: *Hendidura e hipérbole del cuerpo*, Casa Asterión, Venezuela, 1998, p. 59.

y mineral, ya que se dice que lo habían “raspado con fierros de desescamar pescados para quitarle la rémora de fondos de mar” (*El otoño*, p. 185) y que tenía “el cráneo sembrado de retoños de algas sepulcrales y flores de tierra en las fisuras de los huesos” (*El otoño*, p. 294). La visión presentada del dictador concuerda con el mundo que representa, un mundo carnavalesco, en otras palabras, la “descripción física del patriarca que hemos visto en la novela equivale a la concepción del cuerpo en la cultura popular de la Edad Media”²⁴⁰. Por otro lado, la animalización del personaje es característica del humor ritual: “Often in ritual humor the offending party is symbolized as an animal of some kind, whether in the form of animal impersonation or ritual paraphernalia”²⁴¹.

Otra forma de denigrar el aspecto físico del patriarca es mostrarlo en su otoño, en el comienzo de su vejez: “En la narrativa de García Márquez el paso del tiempo desgasta los cuerpos para finalmente mostrar sus ruinas: ‘esa sustancia gorda y viscosa que no es sudor sino la suelta baba de la materia viva en descomposición...’”²⁴², de hecho, en la obra se dice que el dictador tenía “aire de abuelo inútil” (*El otoño*, p. 101), se le considera un “anciano irreparable” (*El otoño*, p. 100) que tomaba el agua de guanábana “a sorbos lentos de abuelo” (*El otoño*, p. 87) e incluso su pasión por Manuela Sánchez está descrita como “un amor de

²⁴⁰ *Ibíd.* 51.

²⁴¹ “A menudo en el humor ritual la persona que ofende está simbolizada por un tipo de animal, bien porque está vestido de animal o por una parafernalia ritual.” Victoria Reifer Bricker: *Ritual Humor in Highland Chiapas*, *op. cit.* p. 158.

²⁴² Juan Molina Molina: *Hendidura e hipérbole del cuerpo*, *op. cit.* p. 43.

asilo” (*El otoño*, p. 90). Se puede observar cómo cuando empieza a hacerse mayor lo comienzan a tratar como a un estorbo y los que antes estaban sometidos a su mando ahora se aprovechan de él:

Se comían la mitad de su comida para impedir que lo envenenaran, le cambiaban los escondites de la miel de abejas, le calzaban la espuela de oro como a los gallos de pelea para que no le campaneara al caminar, qué carajo, toda una sarta de astucias de vaqueros que habrían hecho morir de risa a mi compadre Saturno Santos (*El otoño*, p. 249).

Se muestra a un dictador que pasa de ser un Dios a un viejo senil que sufre los achaques propios de la vejez:

Estaba solo en el mundo, sordo como un espejo, arrastrando sus densas patas decrepitas por oficinas sombrías donde alguien de levita y cuello de almidón le había hecho una seña enigmática con un pañuelo blanco, adiós, le dijo él, el equívoco se convirtió en ley, los oficinistas de la casa presidencial tenían que ponerse de pie con un pañuelo blanco cuando él pasaba... (*El otoño*, p. 143).

La sordera del patriarca se convierte en motivo de burla hasta para las clases bajas que antes lo respetaban: “viejo guanábano, le gritaban, él las veía distorsionadas, por la bruma de la reverberación del calor, les sonreía, las saludaba con la mano sin el guante de raso, pero no las oía” (*El otoño*, p. 144). La degeneración que sufre durante su vejez no sólo era física, sino también mental, como demuestra la siguiente anécdota:

había visto desde la carroza a un muchacho conocido entre la muchedumbre y se había asustado tanto de no recordar dónde lo había visto antes que lo hice arrestar por la escolta mientras me acordaba, un pobre hombre de monte que estuvo 22 años en un calabozo repitiendo la verdad establecida desde el primer día (*El otoño*, p. 285).

En la novela se hace una mención contante de lo excrementicio en relación al patriarca: “It is excrement that comes to be the dominant motif in García Márquez’s novel. The hero is continually portrayed carrying out those bodily functions traditionally viewed as the ‘lowest’”²⁴³. Este aspecto se emplea para subrayar uno de los principales problemas físicos del dictador debido a su vejez, su incontinencia senil, como se puede observar en el siguiente comentario del narrador: “se quitó con la punta de los dedos los pantalones ensopados de mierda” (*El otoño*, p. 135), cuyo propósito es ridiculizar al patriarca y burlarse del hecho de que una persona con tanto poder no pueda controlar ni su propio cuerpo y se haga sus necesidades encima, e incluso se menciona en varias ocasiones que el dictador defeca cada vez que hace el amor:

Se había agarrado de mi cabello con todos los dedos para no morir sola en el vértigo sin fondo en el que yo me moría solicitado al mismo tiempo y con el mismo ímpetu por todas las urgencias del cuerpo... y lo convirtió en un animal degollado cuyos tumbos agónicos salpicaban las sábanas nevadas con una materia ardiente y agria que pervirtió en su memoria el aire de vidrio líquido de la tarde de lluvias radiantes del mosquitero, pues era mierda general, su propia mierda (*El otoño*, p. 184).

En este fragmento, el autor está desmitificando un doble tabú, ya que no sólo habla de lo excrementicio, sino que también incluye el elemento sexual en esta combinación. Lo grotesco del cuerpo se refleja continuamente en la parodia del acto sexual, “The erotic is another dimension of the Patriarch’s being to

²⁴³ “El excremento es el tema dominante de la novela de García Márquez. Se muestra al héroe con las funciones corporales tradicionalmente consideradas como las más bajas.” Rosalía Cornejo-Parriego: “The Delegitimizing Carnival of *El otoño*... *op. cit.* p. 62.

undergo grotesque distortion”²⁴⁴, de hecho, cuando se describen los asaltos del patriarca a las criadas se dice que ellas:

...ponen sus cuerpos de vacas muertas para que uno cumpla con su deber mientras ellas siguen pelando papas y gritándoles a las otras que me hagas el favor de echármele un ojo a la cocina mientras me desocupo aquí que se me quema el arroz, sólo a usted se le ocurre creer que esa vaina es amor mi general porque es el único que conoce, ... (*El otoño*, p. 31)

La explicación de la conducta de las criadas, el que parezca que ni se enteren y sigan con su rutina diaria mientras el dictador se acuesta con ellas, implica que el patriarca ni siquiera era bueno en el acto amoroso. La mezcla de lo sexual con lo excrementicio se repite cuando se describe la violación de una criada a la que le destroza los huevos que llevaba y luego le hace pagarlos:

Pero en el fondo del precipicio estaban otra vez los rastrojos cagados, el sueño insomne de las gallinas, la aflicción de la mulata que se incorporó con el traje embarrado de la melaza amarilla de las yemas lamentándose de que ya ve lo que le dije general, se rompieron los huevos, y él rezongó tratando de domar la rabia de otro amor sin amor, apunta cuantos eran, le dijo, te los descuento de tu sueldo (*El otoño*, p. 125).

El autor muestra una imagen en la que se mezclan varios fluidos, los corporales y los de los huevos, volviéndola de esta manera aún más grotesca. Este fragmento hace referencia además a la expresión vulgar “te voy a romper los huevos”, en la que se utiliza la referencia sexual a los huevos para implicar que se le va a hacer daño a alguien. La imposibilidad de creer que exista un tirano de semejantes dimensiones hace que el episodio resulte casi inverosímil, ya que el

²⁴⁴ “Otra dimensión del patriarca que está sometida a distorsión grotesca es lo erótico.” *Ibíd.* p. 64.

autor degrada la figura del patriarca no sólo invirtiendo las características del héroe clásico que triunfa en sus aventuras amorosas, sino mostrando a un violador implacable. Un ejemplo de esto es que todas las relaciones sexuales del patriarca se inician, precisamente, con una violación, como es el caso de Francisca Linero, sus concubinas o incluso su propia esposa.

En la novela también se hacen continuas referencias a los órganos sexuales, específicamente, al tamaño de los genitales masculinos, concretamente los del patriarca: “Leticia Nazareno le apartaba el testículo herniado para limpiarle los restos de la caca del último amor, lo sumergía en las aguas lustrales de la bañera de peltre con patas de león y lo jabonaba con jabón de reuter” (*El otoño*, p. 192). Se puede observar cómo el autor equipara al patriarca en su vejez con un bebé, ya que necesita que le limpien porque no puede hacerlo solo, es decir, se produce la infantilización de este personaje. La imagen del testículo herniado se emplea para enfatizar su deformidad física y, por consiguiente, moral: “Mientras exprimía su orina exigua acariciaba al niño inclemente del testículo herniado hasta que se le enderezó la torcedura, se le durmió en la mano, cesó el dolor” (*El otoño*, p. 126). Más tarde se dice: “en las noches de invierno no conseguía dormir sin antes aplacar en el cuenco de la mano con un arrullo de ternura de duérmete mi cielo al niño de silbidos de dolor del testículo herniado” (*El otoño*, p. 130). La personificación del testículo herniado es una manera de

exagerar el tamaño del mismo, un elemento grotesco típicamente carnavalesco. Ya Bajtín afirmaba que una de las tendencias fundamentales de lo grotesco es “un falo u órganos genitales exagerados”²⁴⁵.

3.1.1.2 LA DEGRADACIÓN MENTAL DEL PATRIARCA

Se nos muestra cómo el dictador en su vejez ya no estaba capacitado para gobernar el país, –si es que alguna vez lo estuvo–, porque sus pequeños errores resultaban catastróficos y sus actos cada vez eran más desmesurados, como la imposición de impuestos a todo, incluidas las aguas del país, el derecho de caminar por la sombra o su trama para ganar siempre la lotería, que resulta en la muerte de dos mil niños²⁴⁶. Se exageran sus acciones, a veces, hasta el punto de describirlo como a un demente, aspecto que se puede observar en su obsesión por Manuela Sánchez: “terminó por suplicar a los astrónomos que le inventaran un cometa de pirotecnia, un lucero fugaz, un dragón de candela, cualquier ingenio sideral que fuera lo bastante terrorífico para causarle un vértigo de eternidad a una mujer hermosa” (*El otoño*, p. 90). La descripción de la pasión sin límites que sintía por Manuela es una parodia de las novelas de amor del siglo

²⁴⁵ *Ibíd.* p. 30.

²⁴⁶ Este episodio, que es una parodia de Herodes y la matanza de los inocentes, muestra la técnica de la exageración numérica, muy utilizada por García Márquez en esta y otras de sus novelas, para carnavalesar o ridiculizar una situación o un personaje. Para saber más sobre la parodia de Herodes realizada en este fragmento ver Martha Canfield, “El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, octubre-diciembre de 1986, n° 137, p. 1050.

XV²⁴⁷ como *Cárcel de amor* (1437?) de Diego San Pedro y de la novela rosa en general. En *El otoño del patriarca* se dice: “Manuela Sánchez de mi mala hora, [...] dime que no es verdad este delirio” (*El otoño*, p. 77), y para enfatizar esta parodia, se compara el dolor del testículo herniado del patriarca con el dolor de corazón por no ser correspondido por la amada:

Repasó los sitios del cuerpo donde poner la mano errante que no fuera en el corazón, se la puso por fin en la potra apaciguada por la lluvia, era igual, tenía la misma forma, el mismo peso, dolía lo mismo, pero era todavía más atroz como tener el propio corazón en carne viva en la palma de la mano, y sólo entonces entendió lo que tantas gentes de otros tiempos le habían dicho que el corazón es el tercer cojón (*El otoño*, p. 79).

En este ejemplo se puede observar que al privilegiar lo corporal sobre lo espiritual se rebaja la situación amorosa a un estado ridículo. El patriarca demuestra su amor por Manuela Sánchez a través de actos desmesurados, es decir, le ofrece regalos hiperbólicos, como se menciona en el siguiente fragmento del texto:

Llegaba a la casa de Manuela Sánchez con tantos regalos insólitos que habían tenido que apoderarse de las casas vecinas y derribar paredes medianeras para tener donde ponerlos, así que la sala original quedó convertida en un galpón inmenso y sombrío donde había incontables relojes de todas las épocas, había toda clase de gramófonos desde los primitivos de cilindro hasta los de diafragma de espejo, había numerosas máquinas de coser de manivela, de pedal, de motor, ... (*El otoño*, p. 89).

²⁴⁷ El patriarca también escribe en las paredes de los retretes poemas de amor a Leticia Nazareno. Este ejemplo, al igual que los arrebatos poéticos de Aureliano Buendía en *Cien años de soledad* al tratar de mostrar su amor por Remedios, son una parodia del amor de Don Quijote por Dulcinea. Cf. Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 548-549.

Con esta enumeración y mediante la utilización de la hipérbole se quiere parodiar la actitud desmedida del patriarca, que quiere mantener una relación con Manuela Sánchez comprando su amor.

La inestabilidad mental del patriarca se observa también en su conducta errática e incomprensible, como es el hecho de que interprete los escritos que encuentra en el baño, escritos con fluidos corporales, como verdades absolutas: “Aunque en realidad los últimos oráculos que regían su destino eran los letreros anónimos escritos en las paredes de los excusados del personal de servicio, en los cuales descifraba las verdades recónditas que nadie se hubiera atrevido a revelar” (*El otoño*, p. 209). Resulta irrisorio que las decisiones del dictador de un país se rijan por lo escrito en las paredes de un baño, lo que implica que creía más en elementos premonitorios y habladurías que en la información ofrecida de primera mano por parte de sus funcionarios del gobierno. El tema del oráculo o premonición es típicamente carnalesco y revela un alto grado de superstición, por lo que conduce a situaciones irrisorias, como muestra la escena siguiente:

Cómo es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella con la misma mano con la que se limpia el culo, se decía,... escribía los versos en las paredes de los retretes, estaba tratando de recitar de memoria el poema completo en el olimpo tibio de mierda de vaca de los establos de ordeño (*El otoño*, p. 214).

En este caso, el elemento escatológico se utiliza para parodiar al escritor y la literatura en general. Además, casi todo lo que se escribe en la obra se hace en las paredes de los baños con el propósito de degradar la imagen del patriarca, ya

que la idea del dictador de un país escribiéndose frases de ánimo en las paredes de los baños resulta disparatada e infantil y por lo tanto ridícula en una persona de su edad, como muestran las frases “que viva el general, que viva carajo” (*El otoño*, p. 223).

3.1.1.3 LA DEGRADACIÓN DEL ENTORNO DEL PATRIARCA

García Márquez no sólo desmitifica al patriarca por medio de su descripción física grotesca y la exageración o ridiculez de sus actos, sino que también carnaliza su espacio físico y el mundo que le rodea, como los propios personajes que se encuentran en torno al dictador.

Una forma de degradar la figura del general es rebajando la de su madre, de la que se explica que era una prostituta de taberna que ejercía el oficio de pajarrera. Además de sus oscuros orígenes, se la describe como a una persona sin clase, analfabeta y de escasa inteligencia. Su comportamiento resulta, en muchas ocasiones, fuera de lugar y hasta embarazoso:

...un día de la patria se abrió paso por entre las guardias de honor con una canasta de botellas vacías y alcanzó la limusina presidencial que iniciaba el desfile del jubileo en el estruendo de las ovaciones y los himnos marciales y las tormentas de flores, y metió la canasta por la ventana del coche y le gritó a su hijo que ya que vas a pasar por ahí aprovecha para devolver estas botellas en la tienda de la esquina (*El otoño*, p. 56).

Cuando se produce el desembarco de los infantes de marina, y todos se encuentran cenando en el palacio, Bendición Alvarado tiene el atrevimiento de

gritar en voz alta “Si yo hubiera sabido que mi hijo iba a ser presidente de la república lo hubiera mandado a la escuela” y justo después se comenta: “cómo sería la vergüenza que desde entonces la desterraron en la mansión de los suburbios” (*El otoño*, p. 56). Este ejemplo, muestra además que el patriarca no sabía ni leer ni escribir hasta que le enseñó su mujer, Leticia Nazareno:

que nadie se acerque a cinco metros de esa puerta que voy a estar muy ocupado aprendiendo a leer y a escribir, así que nadie lo interrumpió ni con la novedad mi general de que el vómito negro estaba haciendo estragos en la población rural mientras el compás de mi corazón se adelantaba el metrónomo por la fuerza invisible de tu olor de animal de monte, cantando que el enano baila en un solo pie, la mula va al molino,... (*El otoño*, p. 192).

En este ejemplo se quiere demostrar la falta de atención del dictador a su país, su negligencia, ya que refleja cómo la única preocupación del patriarca era estar con Leticia, sin importarle el estado de la nación o si la gente se moría de hambre o enfermedades contagiosas.

Leticia Nazareno es una de las figuras más caricaturescas de la novela, ya que no sólo se la describe como poco agraciada físicamente, sino también como a alguien sin clase y carente de escrúpulos. Al describir las salidas de esta última al mercado, se enfatiza la gran cantidad de obscenidades que esta le dice a las vendedoras cuando no le place la mercancía recibida: “...rateras, ...malparidas, esta mierda de costillar... hijas de mala madre...” (*El otoño*, p. 201), lo que produce un efecto humorístico debido al contraste entre lo que se espera de una dama de su categoría social y su comportamiento vulgar. Además, el hecho de que fuera

monja antes de conocer al patriarca crea un choque todavía mayor entre lo que es y lo que debería ser su conducta. La reacción de las vendedoras del mercado cuando Leticia Nazareno abusa de su poder para aprovecharse de ellas es la misma, la insultan sin ningún pudor: “le gritaban en su cara que eres más zorra que las leticias azules que llevaba colgadas del cuello” (*El otoño*, p. 203). Este intercambio de obscenidades crea un ambiente de carnaval, no sólo por la algarabía que se forma con los insultos, sino también porque se describe la vestimenta de Leticia como si fuera un disfraz y por la mezcla de clases sociales.

También se caricaturiza a los generales del patriarca con el fin de parodiar al gobierno, ya que se les describe como mercenarios sin modales:

los vio haciendo sus negocios de sodomía detrás del piano, los vio cagándose en las ánforas de alabastro a pesar de que ella les advirtió que no, señor, que no eran excusados portátiles sino ánforas rescatadas de los mares de Pantelaria, pero ellos insistían en que eran micas de ricos, señor (*El otoño*, p. 62).

La mala educación de los oficiales del gobierno queda reiterada en el comportamiento de otro general del patriarca, Adriano Guzmán, del que se dice:

... se soltó los de la bragueta y quedó abierto en canal esperjando los descotes perfumados de las señoras de embajadores y ministros con su mustia manguera de zopilote, ensopaba con su agrio orín de borracho de guerra los tiernos regazos de muselina, los corpiños de brocados de oro, los abanicos de avestruz, cantando impasible en medio del pánico que soy el amante desairado que riega las rosas de tu vergel... (*El otoño*, p. 63).

En este ejemplo, no sólo se advierte un proceso de animalización de los personajes, ya que se expone cómo estos generales hacen sus necesidades

fisiológicas en público, sino que también se muestran explícitamente sus relaciones sexuales y la homosexualidad oculta de algunos de ellos:

El comandante Narciso López enfermo de grifa verde y de aguardiente de anís se metió en el retrete a un dragoneante de la guardia presidencial y lo calentó a su gusto con recursos de mujer brava y después lo obligó a que me lo metas todo, carajo, es una orden, todo, mi amor, hasta tus peloticas de oro, llorando de dolor, llorando de rabia, hasta que se encontró consigo mismo vomitando de humillación en cuatro patas con la cabeza metida en los vapores fétidos del excusado, y entonces levantó en vilo al dragoneante adónico y lo clavo con una lanza llanera como una mariposa en el gobelino primaveral de la sala de audiencias sin que nadie se atreviera a desclavarlo en tres días (*El otoño*, p. 64).

La homosexualidad es un motivo de vergüenza incluso para los mismos homosexuales debido a que en la sociedad de la novela la única opción aceptable es la heterosexualidad. Este aspecto se nota en la escena anterior, en la que un comandante del patriarca, Narciso López, en el calor de una borrachera sucumbe a sus instintos, pero cuando se le pasa el efecto del alcohol mata a la persona con la que mantiene relaciones debido a la vergüenza que sufre por su propia condición sexual²⁴⁸. A finales del siglo XIX y principios del XX la homosexualidad en Colombia se considera tanto inmoral como ilegal. Desde el púlpito de la Iglesia se aleccionaba a los fieles en su contra, y los códigos penales de 1890 y 1936 anotan lo siguiente: “En las citadas y cuestionadas disposiciones

²⁴⁸ El tema de la intolerancia a la homosexualidad se repite en varias ocasiones a lo largo de la obra: “el general Saturno Santos puso de lado el pudor para decirle ahogándose de llanto que ya ve usted mi general hasta a los machos más bragados se nos llega la hora de ser maricones, qué vaina” (70). En otra ocasión se comenta cómo durante la dictadura del patriarca “marcaban con un hierro de vaca en la frente a los infractores simples, a los marimachos y a los floripondios” (267). De estas citas se puede deducir que al hombre colombiano se le niega cualquier reflejo de sensibilidad, ya que si muestra sus emociones es tachado de homosexual, y por consiguiente alienado de la sociedad.

legales subyacía, consciente o inconscientemente, la concepción judeo-cristiana de que... el ejercicio de la sexualidad, por fuera del matrimonio y sin fines reproductivos, es pecaminoso e inmoral... y que las relaciones homosexuales siempre lo son”²⁴⁹. En 1936, la unión de dos personas del mismo sexo se sanciona legalmente como abuso sexual:

Capítulo IV. De los abusos deshonestos. Artículo 323. El que ejecute sobre el cuerpo de una persona mayor de diez y seis años un acto erótico-sexual, diverso del acceso carnal, empleando cualquiera de los medios previstos en los artículos 317 y 320, estará sujeto a la pena de seis meses a dos años de prisión. En la misma sanción incurrirán los que consumen el acceso carnal homosexual, cualquiera que sea su edad²⁵⁰.

En un país en el que la iglesia y el estado se unían para gobernar con el fin de obtener el control social, no tenía cabida la homosexualidad, ya que lo que interesaba era que se siguieran tradiciones como el matrimonio, que ofrecían estabilidad al individuo: “los principios de la vida católica fueron apreciados como base de una vida moral y civilizada, y como parte constitutiva del carácter del pueblo nacional”²⁵¹. En *El otoño del patriarca*, se observa cómo el comandante homosexual mencionado se suicida por no poder soportar la vergüenza de ser diferente: “apenas parpadeó cuando le vinieron con la novedad mi general de que el general Narciso López se metió un taco de dinamita en el culo y se voló las

²⁴⁹ Darío Arcila Arenas: “Género y sistema penal: a propósito de la ley 360 de 1997” (Ponencia), *Seminario sobre la Ley 360 de 1997 sobre delitos sexuales*, Medellín, Gobernación de Antioquia, Conserjería para la mujer, junio de 1997.

²⁵⁰ Colombia, Leyes, *Código Penal* (Ley 95 de 1936, Decreto 2300), Bogotá, Imprenta Nacional, 1937.

²⁵¹ Julio Arias Vanegas: *Nación y diferencia en el siglo XIX Colombiano: orden nacional, racialismo y taxionomías poblacionales*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2005, p. 15.

entrañas por la vergüenza de su pederastia invencible” (*El otoño*, p. 65). El tratamiento de la muerte en este caso es paródico a través del uso de lo escatológico, ya que no se describe una muerte solemne, como debería ser la de un comandante, sino que se muestra como algo vergonzoso por la manera en la que se produce. Para más ironía, tras el fallecimiento del general, el patriarca le nombra, –a él y a los otros generales que han muerto de forma innoble–, mártir caído en acto de servicio: “los enterraba con funerales magníficos a la misma altura en el panteón nacional porque una patria sin héroes es una casa sin puertas” (*El otoño*, p. 65). Como se puede percibir, se ridiculiza a los poderosos y se les describe como a bandidos que deberían estar en la cárcel en vez de gobernando un país.

En la novela también se carnavaliza el espacio físico que ocupa el patriarca, es decir, el propio palacio presidencial exhibe un ambiente de mercado:

Tenía que doblarse a sí mismo en un palacio de mercado público adonde llegaban a diario las jaulas y jaulas de pájaros inverosímiles desde que trascendió el secreto de que su madre Bendición Alvarado tenía el oficio de pajarera, y aunque unas las mandaban por adulación y otras las mandaban por burla no hubo al cabo de poco tiempo un espacio disponible para colgar más jaulas, y se quería atender a tantos asuntos públicos al mismo tiempo que entre las muchedumbres de los patios y las oficinas no se podía distinguir quienes eran los servidores y quienes los servidos,... (*El otoño*, p. 44).

El ambiente festivo que reina en el palacio presidencial no sólo recuerda al de un mercado popular, –debido al tráfico de pájaros y jaulas–, sino que se puede equiparar a un baile de máscaras o de disfraces, puesto que no se sabe quién es

quién. Esta idea queda reforzada de nuevo, cuando se dice, “la casa del poder parecía un campamento de gitanos... Bendición Alvarado... no tenía un instante de reposo tratando de barrer tanta basura de feria” (*El otoño*, p. 62). El término “feria” equivale en este caso, fiesta o carnaval, lo que añade a la confusión y la ambigüedad en el ambiente, y demuestra que no se sabe quién está realmente al mando de la situación, y destaca la falta de autoridad del patriarca en su propia casa.

Relacionada con el ambiente de feria que reinaba en el entorno del patriarca se encuentra la idea del festín, uno de los elementos más característicos del carnaval, que a su vez está relacionado con el despedazamiento del cuerpo. La relación entre estos dos elementos se puede observar en varias escenas de *El otoño del patriarca* donde, muy frecuentemente, las fiestas se convierten en carnicerías: “Not only joy and humour, not only festivity and popular relaxation, but also cruelty, hate, and massacre could be the components of carnival”²⁵². En la escena en la que tras el cumpleaños del patriarca, sus comandantes cantan, bailan, comen y se emborrachan, se produce una encerrona y matan a la mayoría de ellos: “Sólo quedó él a salvo para siempre de la zozobra del poder cuando vio en las primeras malvas del nuevo día los ordenanzas del servicio chapaleando en

²⁵² “No solamente diversión y humor, no solamente festividad y relajación popular, sino también crueldad, odio y masacre podrían ser componentes del carnaval.” Aarón Gurevich: “Bajtín and his Theory of Carnival” en Jan Bremmer and Herman Roodenburg (eds.): *A Cultural History of Humour*, Oxford, MA, U.S.A., 1997, p. 56.

el pantano de sangre de la sala de fiestas” (*El otoño*, p. 67). Bajtín afirma que el típico carnaval grotesco es aquel que “convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitarse y la sangre en vino”²⁵³. Cuando el patriarca descubre que intentan atentarse contra su vida, hace lo siguiente: “[mandó] que descuartizaran el cadáver para escarmiento, lo hicieron tasajo, exhibieron la cabeza macerada con sal de piedra en la Plaza de Armas... Los pedazos de tronco fritos en manteca de cerdo expuestos al sol...” (*El otoño*, p. 134). García Márquez usa este mismo recurso cuando hace asesinar a su mano derecha, Rodrigo de Aguilar:

Se abrieron las cortinas y entonces entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles. Macerado en especias, dorado al horno, aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro de las ocasiones solemnes... y una ramita de perejil en la boca, listo para ser servido en banquete de compañeros por los destazadores oficiales ante la petrificación de horror de los invitados que presenciamos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto, y cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de piñones y hierbas de olor, él dio la orden de empezar, buen provecho señores (*El otoño*, p. 139).

Filer interpreta esta escena como una parodia de la última cena en la que uno de los apóstoles traiciona a Jesucristo y éste último lo sabe. En este caso, el patriarca representaría a Jesús y Rodrigo de Aguilar, a Judas: “Esta escena,... es en realidad, más que una hipérbole, un giro paródico de orientación del contenido y

²⁵³ Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media ... op. cit.* p. 27.

sentido de la última cena cristiana”²⁵⁴. La parodia consiste la inversión de la cena cristiana puesto que allí nadie anuncia lo que le va a pasar al apóstol traidor, mientras que lo que hay aquí es una prevención de la traición, ya que el presunto traidor es castigado antes de tener la oportunidad de atentar contra “Dios.”

Un aspecto que refuerza el ambiente de feria y carnaval en el mundo del patriarca es el empleo del lenguaje obsceno, de hecho, el propio Bajtín afirma que “Las familiaridades escatológicas (esencialmente verbales) cumplen un rol importante durante el carnaval”²⁵⁵. Cuando los altos cargos del gobierno le piden al dictador en su lecho de muerte que decida quién va a ser el beneficiario de su herencia, éste se niega a complacerles y les asegura que de todas formas sabe que todo se lo quedarán los americanos, los curas y los ricos y que nada les va a quedar a los pobres. Según él, “el día en que la mierda tenga algún valor los pobres nacerán sin culo” (*El otoño*, p. 187), comentario con el que el dictador refleja, por medio de un humor negro, el hecho de que en la mayoría de los países latinoamericanos la diferencia entre clases sociales existe desde siempre y seguirá siendo así ya que las clases poderosas no permitirán que la situación cambie. En la escena en la que se relata la conversación del patriarca con una de las jóvenes prostitutas del puerto, le dice a una de ellas: “me decía que ni él

²⁵⁴ Isabel Rodríguez-Vergara: *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1991, p. 28.

²⁵⁵ Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media ... op. cit.* p. 133.

mismo sabía quién era él, que estaba de mi general hasta los cojones” (*El otoño*, p. 243), obscenidad verbal con la cual el autor nos quiere mostrar el estado de ánimo del dictador durante su vejez. Está cansado de que lo manipulen y lo engañen y lo expresa de la manera más explícita posible. El patriarca también utiliza lenguaje obsceno cuando se refiere a su esposa: “Leticia Nazareno de mi desgracia, hija de puta” (*El otoño*, p. 196), con el que se refleja en el cambio que se produce en su vida cuando se enamora y se casa con Leticia Nazareno.

3.1.1.4 LA DEGRADACIÓN DE SUS ACTOS POLÍTICOS

Otra de las formas de desmitificar al dictador es mostrar su comportamiento en el terreno político. Se le ridiculiza, por ejemplo, cuando se muestra su actitud frente a las potencias extranjeras que intentan explotar su país, ya que a pesar de que se supone que el patriarca tiene un poder infinito, es manipulado y vejado por los americanos, como se percibe en el siguiente comentario que le hace a su madre:

el otro día vino a la casa presidencial el comandante del acorazado con unos como astrónomos de tierra firme que tomaron medidas de todo y ni siquiera se dignaron saludarme sino que me pasaban la cinta métrica por encima de la cabeza mientras hacían sus cálculos en inglés y me gritaban con el intérprete que te apartes de ahí, y él se apartaba (*El otoño*, p. 58).

En el fragmento anterior no sólo se observa que el dictador es un pelele manipulado por los americanos, sino también cómo el autor lo presenta como ignorante, ya que llama “astrónomos de tierra firme” a los topógrafos que vienen

a medir sus posesiones. Como bien se ha notado, un aspecto importante en el asunto de los dictadores latinoamericanos es

la presencia omnímoda de los Estados Unidos en sus más diversas manifestaciones, en las esferas de la economía, de la diplomacia, de las soluciones militares, etc. *El otoño del patriarca* no escapa a esta presencia, en particular en lo que concierne a la diplomacia y las argucias de que se valen para justificar los reiterados desembarcos de infantes de marina²⁵⁶.

Los americanos no sólo se fueron del país cuando llegó la peste, sino que se llevaron “los prados azules y se los llevaron enrollados como si fueran alfombras” y le dijeron al dictador en voz alta “ahí te dejamos en este burdel de negros” (*El otoño*, p. 59). García Márquez enfatiza cómo los americanos se llevaron lo único que les quedaba, el mar, “este país no vale un rábano, a excepción del mar, por supuesto, que era diáfano y succulento y habría bastado con meterle candela por debajo para cocinar en su propio cráter la gran sopa de mariscos del universo” (*El otoño*, p. 265). Al comparar el mar con una sopa de mariscos se sugiere el hambre de poder que tienen los americanos. Estos hechos sirven para, de nuevo, rebajar la figura del dictador, ya que se muestra cómo a pesar de tener fama de ser omnipotente, se deja avasallar por una potencia extranjera que explota su país hasta la saciedad.

3.1.1.5 DEGRADACIÓN DE SUS ACTOS PERSONALES

²⁵⁶ Carmenza Kline: *Los orígenes del relato: Los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 153.

García Márquez también parodia la figura del patriarca por medio de sus insistentes alusiones al macho:

Que era él y nadie más quien escribía en las paredes de los retretes que viva el general, viva el macho, que se había tomado a escondidas una pócima de curanderos para estar cuantas veces quisiera en una sola noche y hasta tres veces cada vez con tres mujeres distintas (*El otoño*, p. 290).

En un mundo de ‘machos’, los hombres tienen que demostrar su hombría frente a los otros en el terreno sexual, principalmente, teniendo infinidad de hijos, como el patriarca. Este aspecto se observa en *The Meaning of Macho*, una obra en la que Matthew C. Gutmann entrevista a un mejicano, “This is a machista society of total machos. If you are not macho, if you don’t have children with five or six women, you’re not macho”²⁵⁷, si no haces lo que hacen los ‘machos’²⁵⁸ te critican y te marginan.

A pesar de que el patriarca trata de seguir este tipo de conducta irracional, su comportamiento con Leticia Nazareno es completamente opuesto, es decir, se produce un contraste entre lo que se espera de un ‘macho’ y la fragilidad que muestra con su mujer. Se produce, un intercambio de papeles carnavalesco, de esta manera, ya que Leticia ocupa el rol tradicional masculino de dominación, y él

²⁵⁷ “Esta es una sociedad machista de machos totales. Si tú no eres macho, si no tienes hijos con cinco o seis mujeres, no eres un macho. Sin embargo, yo no creo que sea necesario tener cinco, seis o siete mujeres para demostrar que eres un hombre.” Matthew C. Gutmann: *The Meaning of Macho: Being a Man in México City*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 116.

²⁵⁸ La relación entre el número de hijos con diferentes mujeres y la hombría del personaje masculino también se puede observar en el caso del coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad* (1967), que tuvo diecisiete hijos.

el femenino de obediencia. Este aspecto se puede apreciar en la escena en la que Leticia Nazareno lo viste de tal manera que parece un payaso, es decir, su mujer prácticamente lo disfrazó. Esta lo controla completamente y dirige su vida: “lo obligó a ponerse tu sable de guerra, tu perfume de hombre, tus medallas con el cordón de la orden de los caballeros del Alto Sepulcro ... me vestiste como un altar de feria y me llevaste de madrugada por mis propios pies a la sala de audiencias” (*El otoño*, p. 196). En este comentario, donde se narra el día de la boda del dictador con Leticia Nazareno, ésta lo obliga a casarse, un hecho completamente irónico si se tiene en cuenta que el patriarca es considerado como un ser temible capaz de asesinar a sus propios colaboradores del gobierno y atemorizar a la población, y sin embargo, está completamente dominado por una mujer.

El autor reitera la idea de la falta real de poder del dictador cuando señala que el gobierno le crea sus propias telenovelas para mantenerlo al margen de los asuntos de estado y le engaña mandándole prostitutas vestidas de quinceañeras para tenerlo entretenido mientras ellos dirigen el país. Es decir, el gobierno manipula al patriarca, no sólo en lo público sino también en lo privado hasta eligiendo a sus amantes:

le habíamos instalado primero un transmisor individual para las novelas habladas de la radiola y después un circuito cerrado de televisión para que sólo él viera las películas arregladas a su gusto ... lo hacíamos feliz con el engaño como lo fue tantas tardes de su vejez con las niñas de uniforme que lo habían complacido hasta la muerte si él no hubiera tenido la mala fortuna de preguntarle a una de

ellas qué te enseñan en la escuela y yo le contesté que no me enseñan nada señor, yo lo que soy es puta del puerto (*El otoño*, p. 247).

En este fragmento se puede advertir una crítica de la precaria situación de un país en el cual muchas niñas no van al colegio porque tienen que prostituirse para poder comer. Este aspecto se vuelve a observar en el comentario que hace una de las niñas sobre los gustos sexuales del patriarca: “pero yo encuentro que es demasiada vaina tanto plátano maduro en la consiánfira y,... qué carajo, no es justo desperdiciar tanta comida por debajo si una no tiene ni que comer por arriba” (*El otoño*, p. 247). Además de una crítica social, en este ejemplo se enfatiza la imagen negativa del patriarca al mostrarle como pederasta e impotente.

3.1.2 LA CARNAVALIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS CRISTIANOS

Mediante la carnavalización del discurso, los personajes y los hechos que aparecen en la obra, se pretende no sólo degradar al patriarca, sino también al poder eclesiástico: “The Colombian novelist finds in the Bible ready-made images and symbols that he will use to reconstruct received sociopolitical structures in order to build his case for the application of justice and love to broken human beings”²⁵⁹. En *El otoño del patriarca* los curas tienen un gran

²⁵⁹ “El novelista colombiano encuentra en la Biblia imágenes ya creadas y símbolos que usará para reconstruir estructuras sociopolíticas determinadas y para defender su caso en la aplicación de la justicia y el amor a seres humanos rotos.” Lourdes Elena Morales-Gudmundsson: “Biblical Justice and the Military Hero in Two Nobels of Gabriel García

protagonismo, al igual que los conflictos eclesiásticos, los ángeles destronados, los santos, los milagros y las resurrecciones:

[En *El otoño del patriarca*] Se estudian todos aquellos elementos relacionados con el mundo religioso que tienen una incidencia directa en la vida del patriarca, como son los rasgos mesiánicos del protagonista, las versiones parodiadas de la literatura hagiográfica, la importancia de los diferentes estamentos eclesiásticos... o la utilización de los elementos sobrenaturales para sustentar formas extremadamente complejas de poder²⁶⁰.

El autor, usa la parodia bíblica para cuestionar las creencias religiosas que son parte de un código cultural obsoleto y con ello atacar a la figura del patriarca.

En primer lugar, en la novela se compara el poder del patriarca con el del Todopoderoso y se parodian varias escenas bíblicas “para desmitificar la imagen popular del dictador como gobernante benévolo”²⁶¹, reflejando, de esa manera, la otra cara de la historia de Latinoamérica, ya que hasta ese momento se tiende a deificar al patriarca. En segundo lugar, se critica a la iglesia como institución para demostrar su ambición económica, su cinismo, y su poca efectividad a la hora de velar por la vida espiritual del individuo. Y por último, se parodia a los representantes de la iglesia para demostrar su falsedad.

En la novela se afirma directamente que el patriarca es Dios: “exhibieron los cadáveres colgados por los tobillos al sol y sereno para que nadie se quedara sin saber cómo terminan los que escupen a Dios” (*El otoño*, p. 129). En otra

Márquez” en *Postcolonial Literature and the Biblical Call for Justice*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 60.

²⁶⁰ José Manuel Camacho Delgado: *Césares, Tiranos y Santos ...*, op. cit. p.22.

²⁶¹ Lydia D. Hazera: *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1985, p. 206.

ocasión, el patriarca le dice a su madre que iba a castigar a los que se opusieran a su régimen “para que nadie se olvide quien es el que manda *por los siglos de los siglos*” (*El otoño*, p. 154), frase con la cual García Márquez está parodiando el fragmento final del Padre Nuestro. La equiparación del patriarca con Dios se puede observar, entre otros aspectos, en su carácter de desdoblamiento, como ha visto muy bien Filer “la presencia simultánea del patriarca lo convierte en un ser Todopoderoso que pasa a instalarse en las conciencias de los ciudadanos”²⁶² o, como explicita el propio texto, “Aquel estar simultáneo en todas partes durante los años pedregosos que precedieron a su primera muerte, ... era la suerte de contar con los servicios íntegros y la lealtad de perro de Patricio Aragonés” (*El otoño*, pp. 14-15). Estas facultades se ven incrementadas por los innumerables atentados fallidos contra él, que hacen que se le considere inmortal, ya que, como se indica en el texto, en el dormitorio del dictador encontraron su uniforme

perforado por seis proyectiles de grueso calibre que habían hecho estragos de incendio al entrar por la espalda y salir por el pecho, lo cual nos hizo pensar que era cierta la leyenda corriente de que el plomo disparado a traición lo atravesaba sin lastimarlo, que el disparado de frente rebotaba en su cuerpo y se volvía contra el agresor,... (*El otoño*, p. 53).

Esta descripción recuerda a la de Aureliano Buendía, de *Cien años de soledad*, que sale ileso de un número elevado de atentados: como un envenenamiento, su propio intento de suicidio e incluso un pelotón de fusilamiento. El mismo Aureliano le comenta a su amigo Gerineldo: Márquez: “ ‘No te preocupes

²⁶² Jorge Scherman Filer: *Carpentier y García Márquez: desafiando el mito... op. cit.* p. 61.

...morirse es mucho más difícil de lo que uno cree'. En su caso era verdad. La seguridad de que su día estaba señalado lo invistió de una inmunidad misteriosa, una inmortalidad a término fijo que lo hizo invulnerable a los riesgos de la guerra...»²⁶³. Irónicamente, Aureliano acaba muriendo en soledad y sin poder alguno. El mismo patriarca afirma en *El otoño del patriarca* cómo el desdoblamiento de su persona y su aparente inmortalidad, al margen de demostrar su gran poder, “alimentaba la sospecha contraria de que existía cada vez menos” (*El otoño*, p. 26), comentario a través del cual el autor se burla de las acciones exageradas y mitificadas de los dictadores latinoamericanos, ridiculizándolos en vez enaltecerlos. Además, el contraste que se produce entre lo que el dictador piensa de sí mismo, (se cree inmortal y omnipotente) y la reacción del pueblo frente a su supuesta muerte, resulta más que irrisorio, ya que cuando muere Patricio Aragonés y todos piensan que es el patriarca, la gente sigue con sus vidas sin importarles que este último haya muerto:

La casta parafernalia del poder y las lúgubres glorias marciales reducidas a su tamaño humano de maricón yacente, carajo, no puede ser que ése soy yo, se dijo enfurecido, no es justo, carajo, se dijo, contemplando el cortejo que desfilaba en torno a su cadáver, y por un instante olvidó los propósitos turbios de la farsa y se sintió ultrajado y disminuido por la inclemencia de la muerte ante la majestad del poder, vio la vida sin él (*El otoño*, p. 34).

²⁶³ Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad: Estudio introductorio de Joaquín Marco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 218.

Sin embargo, no sólo no se acaba el mundo con la ‘supuesta’ muerte del dictador sino que la gran mayoría de la gente sale a celebrarlo y muestra su odio hacia él en una algarabía que acaba convirtiéndose en un carnaval:

Mira cómo me han puesto, decía, sintiendo en carne propia la ignominia de los escupitajos y las bacinillas de enfermos que le tiraban al pasar desde los balcones, horrorizado por la idea de ser descuartizado y digerido por los perros y los gallinazos entre los aullidos delirantes y los truenos de pirotecnia del carnaval de mi muerte (*El otoño*, pp. 36-37).

En esta cita se observa también el despedazamiento del cuerpo, propio del carnaval, y frente a lo que dice su leyenda, demuestra que el patriarca es mortal. La equiparación del patriarca con Dios también refleja la fusión del poder de la iglesia con el del estado a la hora de gobernar al pueblo:

Los mensajes transmitidos en estos textos escolares –mensajes en los que se promulgaba un respeto absoluto por el orden, la autoridad y la Iglesia– eran mensajes conservadores y liberales; eran mensajes diseñados para defender tanto al gobierno elegido como a la fe católica²⁶⁴.

La iglesia sobrevivió a los gobiernos liberales de 1930 y 1946 adaptándose incluso a los cambios más radicales y dirigiendo su crítica a otros demonios, como el partido comunista o el protestantismo. Durante los gobiernos conservadores, sin embargo, el respeto a los funcionarios del gobierno se asocia al respeto por los miembros de la iglesia, de ahí que en *El otoño del patriarca* se equipare al dictador, la más alta figura del gobierno, con Dios, la mayor figura religiosa. Este aspecto se hace explícito en el texto en afirmaciones como “El

²⁶⁴ Michael J. Larosa: *De la derecha a la izquierda: La iglesia católica en la Colombia contemporánea*, Bogotá, Planeta, 2000, p. 65.

protagonista no sólo se considera representante de dios en la tierra, sino que él mismo es dios”²⁶⁵. Esta hipérbole se repite en la escena en la que el dictador sale del palacio presidencial y es “asediado por una muchedumbre de leprosos, ciegos paralíticos que suplicaban de sus manos la sal de la salud, y políticos de letras y aduladores impávidos que lo proclamaban corregidor de los terremotos, los eclipses, los años bisiestos y otros errores de Dios (*El otoño*, p. 13)”, es decir, se asemeja el patriarca a un santo capaz de hacer milagros:

...bastaba con que él señalara con el dedo a los árboles que debían dar frutos y a los animales que debían crecer y a los hombres que debían prosperar, ya había ordenado que quitaran la lluvia de donde estorbaba las cosechas y la pusieran en tierra de sequía, y así había sido, señor, yo lo he visto... (*El otoño*, p. 102).

También se menciona que el patriarca tiene incluso el poder de elegir el sexo del futuro hijo que tiene con Leticia Nazareno, “él había resuelto que fuera varón y lo era” (*El otoño*, p. 196). Al niño se le llama Emanuel, “que es el nombre con que otros dioses conocen a Dios” (*El otoño*, p. 194). La descripción del nacimiento de este hijo, que es el único que reconoce, hace referencia al nacimiento de Jesucristo, no sólo por el nombre que le dan al niño, sino por la gran cantidad de títulos militares que le ofrecen, que representan los poderes que le otorga el padre como hijo de Dios. Irónicamente, el nacimiento de ese niño no sólo no le trae la felicidad al país, sino que empeora su situación: “Aquella decisión sin precedentes había de ser el preludio de una nueva época, el primer

²⁶⁵ Jorge Scherman Filer: *Carpentier y García Márquez: desafiando el mito... op. cit.* p. 279.

anuncio de los malos tiempos en que el ejército acordonaba las calles antes del alba y hacía cerrar las ventanas de los balcones y desocupaba el mercado a culatazos de rifle...” (*El otoño*, p. 198). La complicidad entre la Iglesia y el poder militar se advierte en el hecho de que se le den todos esos títulos y el poder que estos conllevan, a un bebé, que lógicamente se comportaba como tal: “Lo amamantaba en el automóvil descubierto durante los desfiles de las fiestas patrias sin pensar en las burlas íntimas que suscitaba el espectáculo público de un general de cinco soles prendido con un éxtasis de ternero huérfano en el pezón de su madre” (*El otoño*, p. 199). La conducta que se espera de un general condecorado y el comportamiento del bebé producen otro contraste carnavalesco.

El énfasis en la capacidad del patriarca de hacer milagros es constante: “Yo estaba tísico, escribía el eritreno, y ahora oiga como canto, yo era impotente padre, y ahora míreme como ando todo el día” (*El otoño*, p. 162). Este último comentario inesperado causa sorpresa en el lector, puesto que no se espera encontrar ese tipo de temas carnales en un contexto sagrado, es decir, el contraste entre lo esperado y lo que sucede produce una situación humorística. También se menciona cómo el patriarca es capaz de parar un ciclón: “hacía señales de cruces de bendición para que cesaran las lluvias y brillara el sol, y devolvió la vida a las gallinas ahogadas, y ordenó que bajaran las aguas y las aguas bajaron” (*El otoño*, p. 114), frase que se usa como referente para parodiar la

escena bíblica en la que Dios ordena que se abran las aguas y las aguas se abrieron²⁶⁶. Según el dictador, su madre también hacía milagros, es más, él mismo crea una leyenda en torno a la vida de su madre para que la canonicen y la nombren santa: “le habían pagado doscientos pesos a un falso muerto que se salió de la sepultura y apareció caminando de rodillas entre la muchedumbre espantada con el sudario en piltrafas y la boca llena de tierra” (*El otoño*, p. 171). El patriarca hace que aparezca la cara de su madre en la sábana en la que ésta muere, pero el cura que va a investigar para decidir si se canoniza o no a Bendición Alvarado descubre que no es un hecho divino lo que se produce, sino que, la manta ha sido pintada con pintura barata: “Dictaminó con un tono dulce pero irreparable que el cuerpo estampado en el lino no era un recurso de la Divina Providencia para darnos una prueba más de su misericordia infinita, ni eso ni mucho menos, excelencia, era la obra de un pintor muy diestro...” (*El otoño*, p. 159). Este ejemplo parodia el Santo Sudario. El propio entierro de Bendición Alvarado es la parodia de un entierro cristiano, ya que está descrito como una fiesta, un carnaval:

La muchedumbre de miseria que había invadido la ciudad con el cuerpo de su madre era mucho más turbulenta y frenética que cuantas devastaron el país en la aventura de la guerra federal, más voraz que la marabunta, más temible que el pánico, la más tremenda que habían visto mis ojos en todos los días de los años innumerables de su poder, el mundo entero mi general, mire, qué maravilla (*El otoño*, p. 157).

²⁶⁶ Éxodo 14:21-22.

En este fragmento, se puede observar la influencia de Jorge Zalamea, concretamente de *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1968), que es una sátira contra la represión de los dictadores en Colombia, en la que el dictador elimina en el pueblo el poder de la palabra para embrutecerlo y deshumanizarlo. Al igual que García Márquez en *El otoño del patriarca*, Zalamea emplea el lenguaje carnavalesco para resistir la imposición del discurso del poder y para representar de forma más apropiada su cultura y la naturaleza específica de la realidad latinoamericana y con el fin de reflejar cómo el propio lenguaje define la relación entre el poder y la resistencia que existe entre un dictador y su pueblo. Además de un lenguaje blasfemo, Zalamea emplea otras muchas de las características carnalescas que García Márquez utiliza en *El otoño del patriarca*, tales como, lo escatológico, el festín y lo corporal²⁶⁷, para desmitificar la figura del dictador y mostrar la opresión a la que está sometido el pueblo latinoamericano. Además, ambas obras también comienzan con la muerte del dictador y la consiguiente esperanza de libertad para su pueblo: “Pero antes de describir esta marcha, esta marcha triunfal y fúnebre, hay que decir –para que toda la verdad resplandezca– que también la naturaleza se hallaba de luto. Sobre la avenida más ancha y más

²⁶⁷ Existe una gran afinidad también entre *El gran Burundún...* y el cuento de García Márquez *Los funerales de la Mamá Grande* (1979).

larga del mundo...”²⁶⁸. *El otoño del patriarca* también comienza con el funeral del dictador, que se describe, igualmente, en términos hiperbólicos:

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza (*El otoño*, p. 5).

Con esas dos expresiones, ‘muerto grande’ y ‘podrida grandeza’ se trata de reflejar el final de una larga y amarga dictadura, aspecto enfatizado más adelante por medio de la imagen de “una vaca en el balcón de la patria” (*El otoño*, p. 9), irreverencia que muestra la visión carnavalesca como la mejor opción para reflejar la situación política de Latinoamérica.

Al mismo tiempo que se equipara al patriarca con Dios se invierten símbolos religiosos como la numerología sagrada, y todo ello para parodiar al dictador. En la escena de la novela en la que se explica el ritual que sigue el patriarca antes de irse a dormir cada noche se utiliza paródicamente el número tres: “pasó las tres aldabas, los tres cerrojos, los tres pestillos del dormitorio” y después se dice: “orinó sentado en la letrina portátil, orinó dos gotas, cuatro gotas, siete gotas arduas... eran las tres menos cuarto cuando se despertó...” (*El otoño*, p. 76). El número tres es un número sagrado, representa a Dios, a la Trinidad, y su utilización parece tener inicialmente un significado religioso, sin embargo, el hecho de que se comience utilizando este número y luego se hable de

²⁶⁸ Jorge Zalamea: *El gran Burundún Burundá ha muerto*, Cuba, La honda, 1968, p. 8.

cuantas gotas salen de la orina del patriarca funciona como una parodia, ya que se mezcla lo sagrado, el número tres, con lo grotesco, las necesidades del cuerpo y sus problemas de próstata. El que el dictador se despierte en medio de la noche, precisamente a las tres, muestra la intranquilidad que siente cada noche pensando que lo van a asesinar durante el sueño, lo que refleja la situación de inestabilidad que se vive en el país desde el siglo XIX con las luchas de los partidos conservadores y liberales, y que se recrudece en un periodo histórico conocido como “La Violencia” que va de 1948 a 1964:

Every bit as violent as its name suggests... appears in retrospect as little more than the opening act for twenty five years of military rule under a state of emergency, four decades of organized armed rebellion that official repression helped foster, and the horrific abuses by all sides that continue to this day²⁶⁹.

El dictador sabe las atrocidades que comete, lo que aumenta las posibilidades de que alguien quiera atentar contra su persona, ya que no sólo tendría que pensar en que los miembros del partido contrario lo quieran asesinar, sino que hasta los del suyo propio o su mismo pueblo tendrían muchas razones para querer hacerlo.

La parodia bíblica no sólo se utiliza para desmitificar al dictador, sino también con el fin de realizar una crítica feroz a la Iglesia como institución, de

²⁶⁹ “Cada hecho violento, como su nombre indica... aparece en retrospectiva como algo más que el acto de apertura de veinticinco años de gobierno militar bajo estado de emergencia, cuatro décadas de rebelión armada organizada que la represión oficial ayudó a fomentar, y abusos horribles por varios frentes que continúan hasta hoy en día.” *Colombia: Displaced and Discarded: The Plight of Internally Displaced Persons in Bogotá y Cartagena*, Human Rights Watch, Vol. 17, No. 4 (B), p. 11.

hecho, se la acusa de hipócrita, ya que, según el propio patriarca, predica el voto de pobreza y se apropia de las tierras de los campesinos: “se volverán a repartir todo entre los gringos, los curas y los ricos, y nada para los pobres” (*El otoño*, p. 187). Esta misma idea se repite en el siguiente fragmento:

Y se ordenó en el artículo cuarto y último la expropiación de los bienes de la iglesia, sus templos, sus conventos, sus colegios, sus tierras de labor con su dotación de herramientas y animales, los ingenios de azúcar, las fábricas y talleres así como todo cuanto le perteneciera en realidad aunque estuviera registrado en realidad a nombre de terceros... (*El otoño*, p. 176).

En este ejemplo, la crítica se produce al final del párrafo de forma inesperada a través de la puntuación o, más bien, la escasez de la misma en el texto, ya que el lector lee una enumeración y de repente se encuentra con una apreciación negativa que se lanza de forma repentina. En este caso, el humor se produce debido a la aparición de un comentario inesperado, es decir, gracias al factor sorpresa. El hecho de que todo “estuviera registrado en realidad a nombres de terceros” indica que la iglesia no sólo posee infinidad de bienes legales, sino que también lleva a cabo actividades ilegales con el fin de enriquecerse:

[La iglesia] actuaba como una organización criminal, cuya inmoralidad y perversión, heredó de la oligarquía de los Borgia, que con toda su maldad, lujuria y corrupción, llegó hasta las entrañas mismas del catolicismo, para contaminar las Sagradas Escrituras, e involucrando al Vaticano y a su máximo líder, el Papa, como el Sumo Pontífice que dirigía esa organización pseudo-religiosa²⁷⁰.

²⁷⁰ Jorge Mier Hoffman: *Bolívar y la Iglesia*, URL: [http://www.simonbolivar.org/bolivar/bol_y_la_iglesia_01.html] (25-10-07).

Por otro lado, en *El otoño del patriarca* también se critica la falta de escrúpulos y la falsedad de los representantes de la iglesia, por ejemplo, Manuela Sánchez era monja y se quedó embarazada antes de casarse con el patriarca y los altos escalafones de la iglesia no salen mejor parados, de hecho, se afirma sin ningún reparo: “una mano dulce y mezquina, una mano de obispo” (*El otoño*, p. 117). El uso de los adjetivos “dulce y mezquina” muestra un contraste que implica falsedad, ya que lo que parece dulce en un principio acaba mostrando su maldad más tarde. Cuando se describe el estado del Palacio Presidencial al final de la dictadura del patriarca se dice: “una vaca desgarraba para comérselo el retrato de un arzobispo” (*El otoño*, p. 98). El hecho de que un animal se coma el retrato de un arzobispo es un sacrilegio, una falta de respeto a la autoridad eclesiástica. El autor emplea este comentario para ridiculizar a la iglesia y para implicar que con la desintegración del poder del patriarca, la iglesia peligraba también, ya que, como se indica en el texto, “la iglesia está con el que manda” (*El otoño*, p. 131), y si cae el patriarca cae la Iglesia.

El odio que el patriarca les profesa a los miembros de la Iglesia se observa en las medidas extremas a las que somete al cura que se niega a canonizar a la madre del patriarca:

Se le cagaron encima mi general, imagínese, pero él no se movió de la hamaca, ni siquiera parpadeó cuando le vinieron con la novedad de que al nuncio lo estaban paseando en un burro por las calles del comercio bajo un chaparrón de lavazas de cocina que le vaciaban desde los balcones (*El otoño*, p. 160).

En esta escena, García Márquez utiliza lo excrementicio no sólo para hacer burla de la iglesia, sino también para reflejar el estado deplorable en el que se encuentra el país: “En esta patria que no escogí por mi voluntad sino que me la dieron hecha como usted la ha visto que es como ha sido desde siempre, con este sentimiento de irrealidad, con este olor a mierda...” (*El otoño*, p. 174). Este último comentario demuestra que el país estaba en un estado de completo abandono debido a la negligencia de sus gobernantes.

CAPÍTULO 4

CRÓNICA DE UNA PARODIA ANUNCIADA

4.1 LA PARODIA Y LA INTERTEXTUALIDAD

Los principales aspectos de *Crónica de una muerte anunciada* son su tratamiento humorístico-paródico e irónico-crítico²⁷¹. De hecho, cuando *Crónica de una muerte anunciada* se publica por primera vez, lo hace acompañada de varias ilustraciones de Fernando Botero, que pretenden ayudar la comprensión del texto, y estos gráficos destacan, precisamente, el aspecto paródico que caracteriza la novela:

Though Spanish American writing is too diverse to capture in a single formula, there is a tendency of which both *A Death Foretold* and the Botero illustrations are representative that distinguishes recent art and writing from the avant-garde experiments of the sixties –parody. Parody as I’m using here covers a variety of practices including allusion, quotation, reworking of past genres, recreation of classical scenes, dialogues, themes, gestures and so forth from literary and art history...²⁷².

La parodia es un género cuya práctica se remonta a la antigüedad clásica. Etimológicamente está relacionado con la transformación y la deformación, y adquiere su significado al hacerse explícita la fuente que utiliza, es decir, al insistirse en su propia función paródica. Dentro de una extensa bibliografía sobre

²⁷¹ Luis Alonso Girgado: *Crónica de una muerte anunciada: Guía de lectura*, A Coruña, Ed. Tambre, 1993, p. 106.

²⁷² “Aunque la narrativa hispanoamericana es demasiado diversa para concentrarse en una única fórmula, hay una tendencia, de la cual *Crónica de una muerte anunciada* y las ilustraciones de Botero son representativas, que diferencia el arte reciente de la narrativa experimental y las vanguardias de los sesenta – la parodia. La parodia a la que me refiero aquí engloba varias prácticas, entre las que se encuentran: la alusión, la cita, la reproducción de géneros del pasado, la recreación de escenas clásicas, diálogos, temas, gestos, entre otros, de la literatura y la historia del arte...” Dona M. Kercher: “*García Márquez’s Crónica de una muerte anunciada: Notes on Parody and the artist*” en *Latin American Review*, XIII, 25 (January-June 1985), p. 91.

este término, se rescatará la que realmente interesa para realizar el análisis de la obra mencionada.

Mijaíl Bajtín²⁷³ considera la parodia una de las formas más antiguas de representación de la palabra ajena y asegura que este género artístico posee una gran cualidad irónica obligando al lector a percibir una realidad contradictoria. Por ello, Bajtín define la parodia como un género que intenta poner en diálogo dos puntos de vista, cuyo momento más importante es la época Medieval, en la que culmina la noción de la ‘carnavalización’, y considera además, que la parodia ha perdido su cualidad transformadora y su ambivalencia regeneradora, centrándose en su aspecto degenerativo de forma negativa. En la actualidad, críticos como Kristeva o Linda Hutcheon mantienen esa connotación negativa de la parodia, sin embargo, esta última lo considera como una característica generalizada en la estética de fin de siglo. En su opinión, la parodia postmoderna es una imitación en la que la diferencia con el original es una crítica²⁷⁴, tiende a la intertextualidad y a la autorreferencialidad, llegándose incluso a la metaficción; es decir, los textos tienden a ser el espejo de sus propios procesos y a cuestionar la existencia de una única verdad. Todos los enfoques anteriores sobre la parodia concuerdan en una lectura de ésta como una crítica de los textos anteriores, por

²⁷³ Mijaíl Bajtín: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 127.

²⁷⁴ Linda Hutcheon: *A Theory of Parody*, New York & London, Methuen, 1985, p. 36.

lo que tiene una gran relación con la intertextualidad: “La visión del texto literario como una reescritura de textos anteriores nos lleva a la noción de la literatura como un intertexto, o una intertextualidad”²⁷⁵. Esta forma de concebir la literatura no es nueva, de hecho, como afirma Reinaldo Arenas en el prefacio a su novela *La loma del ángel* (1987), “la literatura como re-escritura o parodia, es una actividad tan antigua que se remonta casi al nacimiento de la propia literatura”²⁷⁶, sin embargo, antes se hablaba de alusión o influencia literaria y no de intertextualidad. Este último término sólo ha aparecido de forma reciente en manuales de literatura, como en *A Handbook to Literature* de Hugh Colman y William Harmon, que lo definen como: “The notion, derived from Saussurean LINGUISTICS, that a text, insofar as it can be construed as a system of signs, refers only to itself (in what could be called a gesture of ‘intratextuality’) or to other texts to which it may belong”²⁷⁷. No, obstante, esta definición de intertextualidad se opone a las teorías formales y actuales de la crítica y no menciona las variadas funciones de este mecanismo. Julia Kristeva elabora la noción del texto literario como intertexto, que define como:

²⁷⁵ Edward Waters Hood: *La Ficción de Gabriel García Márquez: Repetición e Intertextualidad*, New York, Lang, 1993, p. 45.

²⁷⁶ Reinaldo Arenas: *La loma del ángel*, Miami, Mariel Press, 1987, p. ii.

²⁷⁷ “La noción, que deriva de la lingüística de Saussure, de que un texto, tan pronto como pueda ser construido como un sistema de señales, se refiere a sí mismo (en lo que se puede denominar como un gesto ‘intratextual’) o a otros textos a los que puede pertenecer.” Hugh C. Colman & William Harmon: *A Handbook to Literature*, New York, MacMillan, 1986, p. 260.

un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores sincrónicos. El texto es, por consiguiente, una PRODUCTIVIDAD, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructiva-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas; (2) constituye una permutación de textos, una inter-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos²⁷⁸.

Aunque esta crítica acuña el término intertextualidad, el germen se encuentra en Bajtín, ya que se desprende de los conceptos que apunta él mismo:

- a) el dialogismo como interacción comunicativa,
- b) el principio carnavalesco y la pluralidad de voces,
- c) la heteroglosia (diversidad de lenguas) y la heterología (pluridiscursividad)²⁷⁹.

Tanto el término intertextualidad como las perspectivas desde las que se ha abordado permiten darle diferentes enfoques, pero el que realmente nos interesa para este estudio es la concepción estructuralista de Gerard Genette, que en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1962), trata de acercarse a las relaciones que se establecen entre los textos y los procedimientos que crean unos textos sobre la base de otros. Aunque su estudio se centra en el análisis de una categoría determinada de la transtextualidad, también define otros tipos de intertextualidad. Dentro de la transtextualidad, Genette distingue cinco tipos de relaciones textuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. El primer tipo se define como la presencia

²⁷⁸ Julia Kristeva: *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981, p. 15.

²⁷⁹ Blanca Inés Gómez Buendía y Myriam Castillo Perilla: “Ecos y huellas para una teoría del palimpsesto” en *Cuadernos de Literatura: Serie Literatura y Lectores*, No. 2, 1999, p. 28.

de un texto en otro, que se presenta entre comillas, como plagio o como una alusión. La paratextualidad es la relación que tiene el texto con los paratextos: títulos, prefacios, epílogos, entre otros. La metatextualidad es “la relación –generalmente denominada comentario– que une un texto con otro texto que habla de él sin citarlo”²⁸⁰. El quinto tipo es la architextualidad (de la que se hablará antes que del cuarto tipo ya que resulta esencial para este trabajo) y está definida como “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual de pura pertenencia taxonómica”²⁸¹, es decir, que la clasificación de la obra acaba siendo prerrogativa del lector. Finalmente, la hipertextualidad es la relación que une a un texto B, el hipertexto, con un texto A, el hipotexto. Según Genette “todas las obras son hipertextuales”²⁸² en mayor o menor grado. Además, explica que existen dos clases de derivación hipertextual, la transformación y la imitación, que a su vez están relacionadas. Dentro de la transformación se incluye la parodia, el travestimiento y la transposición, y dentro de la imitación, el pastiche, la imitación satírica y la imitación seria. Con el fin de distinguir entre la transformación y la imitación Genette afirma que “el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo; por el contrario el imitador se ocupa esencialmente

²⁸⁰ Gérard Genette: *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 11.

²⁸¹ *Ibid.* p. 13.

²⁸² *Ibid.* p. 19.

de un estilo y accesoriamente de un texto”²⁸³. En su opinión, una de las características principales de la parodia es la inversión irónica y el paso de lo trágico a lo cómico²⁸⁴ y se debe entender como la figura retórica que surge de la necesidad de darles nuevos significados a viejos temas.

Si partimos de la idea de parodia como el instrumento que se emplea para efectuar una crítica sobre textos anteriores y sobre el propio texto, podremos comprobar que en *Crónica de una muerte anunciada* se hace referencia a este proceso de varias maneras. Por un lado se reescriben o parodian la novela policial, la tragedia griega y la Biblia y por otro se hace referencia al propio proceso de escritura.

4. 1. 1 LA PARODIA DE LA NOVELA POLICIAL

“It is this ‘historical consciousness’ of parody that gives the potencial power both to bury the dead, so to speak, and also to give it new life”.

David H. Bethea²⁸⁵

Crónica de una muerte anunciada parte del supuesto de veracidad de los eventos que se cuentan en ella, de hecho, cuando la obra sale a la luz, no sólo se afirma la recreación por parte del autor de unos acontecimientos reales, sino que

²⁸³ *Ibid.* p. 100.

²⁸⁴ Gerard Genette: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 25.

²⁸⁵ “Es esta ‘consciencia histórica’ de la parodia la que le da el potencial de enterrar a los muertos, por decirlo de alguna manera, y también de revivirlos.” David H. Bethea y Sergei Davydov: “Pushkin’s Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in the Tales of Belkin” en *PMLA*, 96, 1981, p. 8.

además, García Márquez asegura que los hechos relatados en la novela le parecieron tan dignos de ser contados que le motivaron a continuar para siempre con su profesión de escritor:

Se llamaba Santiago Nasar y era alegre y gallardo, y un miembro prominente de la comunidad árabe del lugar. Esto ocurrió poco antes de que yo supiera qué iba a ser en la vida, y sentí tanta urgencia de contarlo que tal vez fue el acontecimiento que definió para siempre mi vocación de escritor²⁸⁶.

El autor insiste en que los hechos narrados en la novela son verídicos, no obstante, cuando se contrastan los resultados de la investigación realizada por el narrador-investigador se observa cómo lo que se presenta en *Crónica de una muerte anunciada* es la parodia de los principios de veracidad, en concreto, la parodia de la novela policial: “As with his use of other detective-story techniques, García Márquez alludes in CMA to the beat-the-clock syndrome of the Hitchcock thriller but he does so only in order to parody its function”²⁸⁷. En el género novelístico policial, en primer lugar, se ficcionaliza el acontecimiento y luego se muestra la necesidad de la búsqueda de la verdad a través de las siguientes estrategias: “el énfasis en el trabajo de investigación, la recopilación de pruebas, la

²⁸⁶ Gabriel García Márquez: “Contar el cuento” en *El País*, Madrid, 26 de agosto de 1981, p. 7.

²⁸⁷ “A la par del uso de otras técnicas de las novelas de detectives, García Márquez alude en CMA al síndrome de la carrera contrarreloj de las novelas de acción de Hitchcock, pero lo hace sólo para parodiar su función.” Stephen M. Hart: *Gabriel García Márquez: Crónica de una muerte anunciada*, London, Grant and Cutler, 1994, p. 27.

exhibición de testimonios y de fuentes...”²⁸⁸, sin embargo, se observará cómo en *Crónica de una muerte anunciada* este proceso se ridiculiza desde el comienzo: “revealing the impossibility of a satisfying fact-finding or a corresponding assessment of blame. In so doing, he erodes and inverts the gender stereotypes and norms of law and conduct that he had depicted, superficially, as unassailable”²⁸⁹. Todos los aspectos de la novela policial se invierten en la novela de García Márquez para romper las expectativas del lector de que está leyendo una novela de detectives tradicional y realice una lectura más detallada y crítica de la obra.

Crónica de una muerte anunciada comienza con el anuncio de la muerte del protagonista, pero esto no ocurre hasta el final de la obra, por lo que se rompe uno de los aspectos principales de la novela policial, la cronología o linealidad temporal: “despite its apparent chronological neatness CMA, in the final analysis, pulls the rug from beneath the reader’s feet. The time sequence in the novel involves rapid Faulkneresque shifts from the present to the future and the

²⁸⁸ Roberto Ferro: “Parodia de la escritura de los dramas de sangre: Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez” en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, p. 156.

²⁸⁹ “revela la imposibilidad de satisfacer la recolección de datos o la correspondiente valoración de la culpa. De esa manera, desgasta e invierte los estereotipos de género y las normas legales y de conducta que ha mostrado, superficialmente, como inexpugnables.” Rosanna Cavallaro: “Solution to Dissolution: Detective Fiction from Wilkie Collins to Gabriel García Márquez” en *Texas Journal of Women and the Law*, Austin, (Fall 2005) Vol. 15, No. 1, p. 1.

past”²⁹⁰. El tiempo mítico de *Crónica de una muerte anunciada* parodia el orden cronológico que debería seguir la novela policial, de hecho “García Márquez introduce ese juego pasado-pasado/pasado inmediato por medio de dos clases de evocación: a) la suya propia, siempre caleidoscópica, siempre furtiva; y b) la de los testigos y los documentos, normalmente en este orden”²⁹¹. La mezcla interminable de estos dos niveles temporales confunde al lector, ya que el narrador no hace distinción alguna entre el tiempo del asesinato y el del relato. Este aspecto se puede observar en la primera frase de la novela, donde se introduce el futuro dentro del pasado: “El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo”²⁹².

Por otro lado, toda novela policial implica una argumentación lógica, algo que queda parodiado en *Crónica de una muerte anunciada* debido a que los hechos no se muestran de manera racional, sino como algo inevitable e irracional, en los que se culpa al destino: “nadie podía entender tantas coincidencias funestas” (*Crónica*, p. 17). La novela policial tradicional relata que un crimen es resultado de

²⁹⁰ “A pesar del aparente orden cronológico de CMA, el análisis final desconcierta al lector. La secuencia temporal de la novela requiere cambios rápidos al estilo Faulkneriano del presente al futuro y al pasado.” Stephen M. Hart: *Gabriel García Márquez: Crónica de una muerte anunciada*, *op. cit.* p. 26.

²⁹¹ Juan-Manuel García Ramos: *La seducción de la escritura*, Las Palmas de Gran Canaria, EDICA, 1992, p. 61.

²⁹² Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993, (1981), p. 7. A partir de este momento se citará la obra abreviada con el número de página en el texto.

diferentes circunstancias, de las que el investigador sólo tiene que poseer pruebas, sin embargo, el anuncio de la muerte de Santiago Nasar es la noticia de un hecho inevitable, por lo que está fuera de cualquier explicación racional requerida por la novela policial tradicional.

El género de la novela policial tiene un final claro y cerrado, *Crónica de una muerte anunciada*, no obstante, acaba sin la resolución de varios enigmas: “¿por qué nadie impidió la muerte de Santiago Nasar?”, “¿por qué acusó Angela Vicario a Santiago Nasar?” o “¿quién desvirgó realmente a Ángela?”. A diferencia de lo que ocurre en la novela policial, es imposible saber la respuesta a los misterios, ya que narrador-investigador nunca llega a ser capaz de “reconstruir tantas astillas dispersas”²⁹³ o testimonios dispares:

Muchos de los que estaban en el puerto sabían que a Santiago Nasar lo iban a matar. Don Lázaro Aponte, coronel de academia en uso de buen retiro y alcalde municipal desde hacía once años, le hizo un saludo con los dedos. “Yo tenía mis razones muy reales para creer que ya no corría ningún peligro”, me dijo. El padre Carmen Amador tampoco se preocupó. “Cuando lo vi sano salvo pensé que todo había sido un infundio”, me dijo. Nadie se preguntó siquiera si Santiago Nasar estaba prevenido, porque a todos les pareció imposible que no lo estuviera. En realidad, mi hermana Margot era una de las pocas que todavía ignoraban que lo iban a matar. “De haberlo sabido, me lo hubiera llevado para la casa aunque fuera amarrado” (*Crónica*, p. 25).

Rosanna Cavallaro sugiere que “García Márquez casts doubt upon the fact-finding enterprise by weaving together a series of interview, or testimonies, conducted by the anonymous narrator in such a way as to highlight and expose

²⁹³ En este ejemplo se puede observar la parodia que García Márquez realiza del escritor y la escritura en general, ya que se equipara la labor del narrador con la del escritor.

their irreconcilable contradictions”²⁹⁴, por lo que el autor amontona diferentes perspectivas del mismo hecho, en las que, en ocasiones, se mezclan los prejuicios, las supersticiones y las digresiones con enunciados sentenciosos y refranes: “También el amor se aprende” (*Crónica*, p. 41), “lo solas que estamos las mujeres en el mundo” (*Crónica*, p. 73), “la honra es el amor” (*Crónica*, p. 110), “se me aflojó la pasta” (*Crónica*, p. 115), “no hay borracho que se coma su propia caca” (*Crónica*, p. 119). El investigador queda expuesto a estas expresiones populares, muchas veces irracionales, que al mismo tiempo comparte, y esta es otra razón por la que también le es imposible llegar a una explicación racional de los hechos.

4. 1. 2 LA PARODIA DE LA ESCRITURA

Al margen de la polifonía del texto que, como se ha comentado, dificulta su comprensión, en *Crónica de una muerte anunciada* también se confunden deliberadamente la vida y el arte impidiendo así que el lector llegue a la verdad. Como explica Carmen Rabell, la mayor novedad de la novela es “su consciencia de la ficcionalidad; lograda por un narrador cuyo empeño periodístico lo lleva a

²⁹⁴ “García Márquez pone en duda la tarea de solucionar el enigma al entretener una serie de entrevistas o testimonios, recopilados por el narrador anónimo con el fin de enfatizar y exponer sus contradicciones irreconcilables.” Rosanna Cavallaro: “Solution to Dissolution: Detective Fiction from Wilkie Collins to Gabriel García Márquez” en *Texas Journal of Women and the Law*, *op. cit.* p. 18.

interrumpir la trama para mostrarnos sus fuentes”²⁹⁵. García Márquez se asegura de que el lector es consciente de este aspecto. En ocasiones, se compara la vida de los personajes con la literatura, como cuando el narrador-autor relata haber visto a Ángela Vicario años después del drama y comenta: “no quise creer que aquella mujer fuera la que yo creía, porque me resistía a admitir que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura” (*Crónica*, p. 101) La confusión entre vida y arte parodia, en este caso, la novela rosa, en la que la joven y bella dama rechazada pasa a ser, prematuramente, una vieja decrepita.

Además de su interés por la calidad literaria de las fuentes que utiliza, el narrador comenta que el resumen del caso está incompleto y desordenado: “Sólo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió de tener el sumario (*Crónica*, p. 112)”, frase en la que se aprecia el tópico del manuscrito encontrado, muy característico en novelas de caballerías como el *Amadís de Gaula* o el *Quijote*, en el que para darle credibilidad a la obra se alude al hecho de que se basa en eventos reales o en un texto hallado por casualidad. En esta cita se hace referencia no sólo al sumario, sino también a la propia novela, que tiene un final inconcluso, alusión que también se emplea en la escena en la que alguien coloca un sobre debajo de la puerta de la casa de Santiago. Este hecho, que sólo se menciona en

²⁹⁵ Carmen Rabell: *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*, Santiago de Chile, Monografías del Maiten, 1985, p. 94.

dos ocasiones, tiene una importancia esencial a la hora mostrar el énfasis del autor en reflejar la naturaleza literaria del texto. La primera vez que se alude a este sobre se dice:

Alguien que nunca fue identificado había metido por debajo de la puerta un papel dentro de un sobre, en el cual le avisaban a Santiago Nasar que lo estaban esperando para matarlo, y le revelaban además el lugar y los motivos, y otros detalles muy precisos de la confabulación. El mensaje estaba en el suelo cuando Santiago Nasar salió de su casa, pero él no lo vio, ni lo vio Divina Flor, no lo vio nadie hasta mucho después de que el crimen fue consumado (*Crónica*, p. 19).

Ese papel, al contener la historia de Santiago Nasar hace referencia al propio texto, a la misma novela: “This anonymous note turns out to be a textual metonym of García Márquez’s *Crónica*. Indeed, the author comes close to suggesting that the novel writes itself, a technique already used in *Cien años de soledad* which is written by a character in the novel, Melquíades²⁹⁶. Este es un ejemplo de hipertextualidad, la relación de copresencia entre dos o más textos que causa confusión en la novela.

El sobre no se vuelve a mencionar de nuevo hasta el final de *Crónica de una muerte anunciada*, donde se señala: “Plácida Linero vio entonces el papel en el suelo, pero no pensó en recogerlo, y sólo se enteró de lo que decía cuando alguien se lo mostró más tarde en la confusión de la tragedia” (*Crónica*, p. 131), fragmento en el que se repite la misma idea, es decir, se hace referencia a un

²⁹⁶ “Esta nota anónima acaba siendo una metonimia textual de *Crónica* de García Márquez. De hecho, el autor casi llega a sugerir que la novela se escribe a sí misma, una técnica ya usada en *Cien años de soledad*, que está escrita por un personaje de la novela, Melquíades.” Stephen M. Hart: *Gabriel García Márquez: Crónica de una muerte anunciada*, op. cit, p. 49.

papel que contiene detalles de la historia de Santiago Nasar, por lo que se puede considerar una réplica de la novela²⁹⁷. Este efecto de reproducción de una persona u objeto se conoce como el del “espejo”²⁹⁸, un recurso literario que García Márquez utiliza en muchas de sus obras para captar la difícil relación entre la realidad y su representación literaria:

The mirror is, rather, the symbol of the hermeneutic art of language, history, contextuality –rejected back through them in the form of their own image. They must break not through the mirror, but through “themselves.” They must, through the strength of their own subjectivity, smash through the all-too-“set” concept of what their image, their persona, is –that is, what past understandings of language, history, and constructed contexts have led them to see– to a new truth, to a recontextualization of the past in the voice of the present²⁹⁹.

²⁹⁷ Esto es también un ejemplo de “ironía por analogía.”

²⁹⁸ Los espejos también funcionan en *Crónica de una muerte anunciada* para ampliar la visión de algunos personajes. En la escena en la que Ángela Vicario ve a Bayardo San Román muchos años después del incidente ocurrido, comenta:

Entraron de pasada en el Hotel del Puerto, a cuyo dueño conocían, y Pura Vicario pidió un vaso de agua en la cantina. Se lo estaba tomando, de espaldas a la hija, cuando ésta vio su propio pensamiento reflejado en los espejos repetidos de la sala. Ángela Vicario volvió la cabeza con el último aliento, y lo vio salir del hotel. Luego miró a su madre con el corazón hecho trizas... “Mierda”, se dijo (*Crónica*, pp. 104-105).

Esta última expresión resume el choque que experimenta Ángela cuando se da cuenta al volver a ver a Bayardo, es decir, al ver reflejada esta imagen en el espejo, de que en realidad siempre lo ha querido. Otro ejemplo del efecto del espejo es el uso de los pares ambivalentes carnalescos como los gemelos Vicario, que poseen características físicas y ideológicas opuestas a lo largo de la obra.

²⁹⁹ “El espejo es, en cambio, el símbolo del arco hermenéutico del lenguaje, la historia, la contextualidad- reflejado a través de ellos por medio de su propia imagen. Deben crear una ruptura, no a través del espejo, sino a través de “ellos mismos.” Deben, por medio de la fuerza de su propia subjetividad, romper con el concepto cerrado de lo que su propia imagen, su persona, representa –que es lo que, en el pasado del lenguaje, la historia y los contextos construidos les conducía- a una nueva verdad, a una recontextualización del pasado en la voz del presente.” Gerald Phillips: *Intertextuality; Words, Literature and the World*, Baltimore, CEAMAGazine, vol. 17, 2004-2005, p. 47.

Mediante la alusión a la propia novela en el texto se pretende escapar de la rigidez de las normas establecidas en la literatura y en el arte en general, es decir, se muestra que la literatura se debe reinventar a sí misma.

El narrador es también un reflejo del propio autor, ya que el cronista juega con la verdad narrativa y nos muestra que su crónica es únicamente una recopilación de sus impresiones personales³⁰⁰, idea que se demuestra a través de referencias a algunos miembros de su propia familia, como a su tía Wenefrida Márquez, o a su hermana Margot. Por otro lado, tanto el cronista como el escritor de la obra dan una dimensión literaria a las descripciones de los personajes, entre las que se encuentra la de Ángela Vicario 23 años después del drama:

Mucho después, en una época incierta en que trataba de entender algo de mí mismo vendiendo enciclopedias y libros de medicina por los pueblos de la Guajira, ... En la ventana de una casa frente al mar, bordando a máquina en la hora de más calor, había una mujer de medio luto... era ella: Ángela Vicario 23 años después del drama... Se negó a hablar del pasado, y tuve que conformarme para esta crónica con algunas frases sueltas de sus conversaciones con mi madre, y otras pocas rescatadas de mis recuerdos (*Crónica*, pp. 101-102).

Como se puede observar en las tres primeras líneas, la obra muestra rasgos de la vida del propio escritor, equiparándolo de esta manera al narrador.

³⁰⁰ Isabel Alvarez-Borland: “*From Mystery to Parody: (Re)readings of García Márquez’s Crónica de una muerte anunciada*”, en *Symposium*, (Winter 1984-85), p. 283.

Además del narrador, hay otros personajes que hablan de un modo literario³⁰¹, como Ángela Vicario, que dice de Santiago Nasar: “Fue mi autor” (*Crónica*, p. 113), lo que significa que, “By answering with this idiom, Angela equates the sexual act with the creative act... the rendering of Angela’s seduction –the generative core of the novel –in scriptural terms has important implications for any consideration of *Crónica* as metafiction”³⁰². Este tipo de comentarios literarios, que se repite constantemente en la obra, no sólo resta objetividad y crea confusión, sino que también demuestra la unión entre la vida y el arte. Las palabras de Ángela, no sólo reflejan el machismo de la sociedad en la que vive, ya que en ella se considera que las mujeres no son mujeres hasta que se las posee sexualmente, de ahí el dicho popular “la hice mujer”, sino que equiparan el acto sexual con el acto creativo. La asociación creación/procreación es un cliché literario muy utilizado por teóricos y escritores que implica que el autor planta su semilla en el texto virgen³⁰³, por lo que si Santiago es el autor, Ángela representaría al texto escrito.

³⁰¹ Este hablar de forma literaria sucede en muchas otras obras, como *La Dorotea* (1632) de Lope de Vega o *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima.

³⁰² “Al responder con esta expresión, Ángela equipara el acto sexual al acto creativo... la interpretación de la seducción de Ángela –El aspecto central de la novela – en términos bíblicos tiene implicaciones importantes a la hora de considerar *Crónica* como una metafiction.” Jorge Olivares: “*Crónica de una muerte anunciada* as metafiction” en *Contemporary Literature*, 2001, p. 487.

³⁰³ Cf. Roland Barthes: *The Pleasure of the Text*, New York, Hill and Wang, 1975.

Cuando Ángela se da cuenta de que está enamorada de Bayardo le escribe casi dos mil cartas, pero no obtiene respuesta, es decir, su pasión por él la mueve a manipular artísticamente las palabras a través de la escritura para intentar conseguir lo que quiere: “Una noche de buen humor se le derramó el tintero sobre la carta terminada, y en vez de romperla le agregó una posdata: ‘En prueba de mi amor te envío mis lágrimas’ ” (*Crónica*, p. 107). Aparte de parodiar la escritura y al escritor, en este caso, el autor pretende parodiar dos tipos concretos de novela, la epistolar y la sentimental:

As Angela writes the equivalent of an epistolary romance, consciously trying every variant of stereotypic love letter to bring her husband back, the reader recognizes that she has voluntarily turned her life into the kind of stereotypic fiction that powerless lonely women buy in the supermarket to solace their solitude and oppression³⁰⁴.

La escena final de la obra, en la que se describe la muerte de Santiago Nasar, es un ejemplo esencial de la mano artística del autor, ya que también parodia el procedimiento de la escritura, y a pesar de que ya se había hablado de ella en ocasiones anteriores para ayudar al avance de la acción o para revelar algún hecho al lector, se vuelve a describir en cuatro páginas al final de la novela de forma teatral:

³⁰⁴ “Al mismo tiempo que Ángela escribe el equivalente de un romance epistolar, utilizando todas las variantes de la estereotípica carta de amor para recuperar a su marido, el lector se da cuenta de que ella, voluntariamente, ha convertido su vida en la clase de ficción estereotípica que las mujeres indefensas y solitarias compran en el supermercado para olvidar su soledad y opresión.” Katherine Callen King: “Santiago Tyrannos: Dialogic Voices in García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*” en *Comparative Literature*, Fall 1991, vol. 43, no. 4, p. 308.

Caminó más de cien metros para darle la vuelta completa a la casa y entrar por la puerta de la cocina. Tuvo todavía bastante lucidez para no ir por la calle, que era el trayecto más largo, sino que entró por la casa contigua...Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. ‘Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas’, me dijo mi tía Wene. Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina” (*Crónica*, pp. 134-135).

Como se puede observar, la muerte de Santiago se presenta utilizando técnicas cinematográficas, ya que se produce como a cámara lenta, con un intenso dramatismo, y todo ello con propósitos humorísticos, es decir, para parodiar la muerte de los galanes de los dramas románticos.

4. 1. 3 LA PARODIA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

El documento más conocido que hace referencia a la tragedia griega es la *Poética* de Aristóteles, en la que se define el término y se explican sus características. Aunque este autor difiere con teóricos como Horacio, que aseguran la finalidad didáctica de la tragedia, y muchos escritores renacentistas como Giraldi, que consideran que: “The function of our poets, then, with respect to influencing morality, is to praise virtuous actions and to blame vices, and by means of the terrible and the fearful to make them odious to the reader”³⁰⁵, sí considera que la tragedia debe basarse en la imitación de la realidad. De hecho, la tragedia griega no es sólo un espectáculo de masas, sino un vehículo en el que se

³⁰⁵ “La función de nuestros poetas, entonces, con respecto a su influencia sobre nuestra moral, es alabar las acciones virtuosas y criticar los vicios, para crear el miedo y el terror en el lector.” Citado en Maurice Valency: *Tragedy, op. cit.* p. 104.

difunden las ideas, los problemas y los asuntos políticos de la nación, como se puede observar en *Los persas* (472 a. C), una tragedia de Esquilo que refleja de forma extremadamente audaz los acontecimientos históricos del siglo V a. C.

Los personajes de la tragedia griega son figuras nobles o relevantes, cuya conducta debe estar acorde con su condición elevada, aunque el desarrollo psicológico de los mismos no sea lo más importante, sino el argumento y el devenir de los hechos, que debe hacerse de manera lógica y caracterizarse por contener un elemento de ‘cambio de fortuna.’ Al mismo tiempo, este cambio de fortuna, también conocido como ‘peripecia’ o ‘anagnórisis’ se tiene que deber a un error que comete el personaje principal y que cambia el curso de los hechos. Este aspecto está relacionado con uno de los principales temas de tragedia griega, la fatalidad (Esquilo y Sófocles), en la que “In a world strictly controlled by external powers, the tragedy of man is, at best, a puppet show, and the dramatic interest shifts from the moving character to the hand that pulls the strings”³⁰⁶. Estas fuerzas destructivas que rodean al individuo le recuerdan constantemente sus límites, y esto se refleja en el deseo de mostrar los errores más terribles de la humanidad para despertar las conciencias de los ciudadanos a los problemas expuestos (Esquilo): “The fifth-century Athenians used tragedy to help them as

³⁰⁶ “En un mundo controlado estrictamente por poderes externos, la tragedia del hombre es, como poco, un teatro de marionetas, y el interés dramático pasa del personaje que se mueve a la mano que mueve las cuerdas.” Maurice Valency: *Tragedy*, New Cork, New Amsterdam, 1991, p. 87.

they thought about right or wrong, and in all the Greek tragedies there is a constant awareness of the limits of human ability”³⁰⁷.

Al igual que la tragedia griega, *Crónica de una muerte anunciada* expone los asuntos religiosos, políticos y morales que le preocupan a la sociedad del momento, la diferencia entre ellas es que en esta última se parodian los valores expuestos en vez de enaltecerlos, es decir, se realiza la crítica de unas ideas que aún tienen vigencia en diversas sociedades pero que sólo conducen a la infelicidad del individuo, entre las que destacan: el machismo, el racismo, la diferencia de clases y la incapacidad de la Iglesia de ofrecerle apoyo espiritual al individuo, entre otras.

Uno de los elementos principales de la tragedia griega es el restablecimiento del orden moral, dentro del cual se encuentra el concepto del honor, que es el primer aspecto parodiado en *Crónica de una muerte anunciada*. El drama de la novela comienza con el descubrimiento de que Ángela Vicario no es virgen el día de su boda con Bayardo San Román. Frente a la presión de su familia, ésta acusa a Santiago Nasar, un personaje adinerado de origen árabe, de ser el causante de su deshonor, y a partir de ese momento los dos hermanos de Ángela se ven forzados a restaurar la dignidad de su familia asesinando a

³⁰⁷ “Los atenienses del siglo quinto usaban la tragedia para ayudarse a distinguir el bien del mal, y en todas las tragedias griegas hay un reconocimiento constante de los límites de las capacidades humanas.” Leo Aylen: *Greek Tragedy and the Modern World*, London, Methuen, 1964, p. 2.

Santiago. La parodia comienza con el hecho de que los hermanos Vicario en realidad no quieren asesinar a nadie y se ven forzados a hacerlo: “hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron” (*Crónica*, p. 58). En vez de vengar con dignidad el agravio cometido contra su hermana, como ocurre en asuntos de honor en la tragedia griega, ambos se emborrachan y le comunican a toda la comunidad que pretenden asesinar a Santiago para que alguien le avise y ellos no tener que hacerlo, como se demuestra en la frase “nunca hubo una muerte más anunciada” (*Crónica*, p. 59).

La parodia del concepto de la honra también se observa a través de la ridiculización de la reacción de las mujeres de la familia de Bayardo por el drama ocurrido, ya que se muestra cómo estos personajes parecen llorar más por la muerte de alguien que por una ofensa de honor cometida contra un miembro de su familia, de hecho, el lector moderno es incapaz de ver una conexión entre el agravio cometido contra Bayardo y la reacción de las mujeres. Su exagerada conducta es, por tanto, irrisoria y denuncia el hecho de que ellas mismas perpetúen la creencia machista de que la mujer tiene que llegar virgen al matrimonio para mantener su honra, la de su familia y la de su futuro marido: “Belief in such an equivalency signifies acquiescence by the female mourners in the patriarchal regulation of their sexuality that has made such fatal disgrace

possible”³⁰⁸. La versión femenina del machismo se conoce como “marianismo”, en el que el hombre se puede mostrar arrogante e intransigente, pero la mujer tiene que ser sumisa y paciente, “A double standard of extreme proportions awards all of the spoils to men and reduces women to little more than domestic slaves”³⁰⁹. El narrador comenta que el dolor de estos personajes esconde “otras vergüenzas mayores” (*Crónica*, p. 97), lo que refleja su falsedad y que esa escena no es más que la representación teatral de un grupo de mujeres a modo de tragedia griega:

... atravesaron las calles hasta la colina caminando descalzas en el polvo ardiente del mediodía, arrancándose mechones de raíz y llorando con gritos tan desgarradores que parecían de júbilo... Cuando se alivió el sol, dos hombres del municipio bajaron a Bayardo San Román en una hamaca colgada de un palo, tapado hasta la cabeza con una manta y con el séquito de plañideras. Magdalena Oliver creyó que estaba muerto (*Crónica*, pp. 97-98).

El hecho de que los gritos parezcan ‘de júbilo’ y el que la gente del pueblo crea que Bayardo está muerto y en realidad sólo esté borracho, reitera la idea de que nos encontramos ante una parodia de la tragedia griega³¹⁰.

³⁰⁸ “La creencia en tal equivalencia implica la conformidad por parte de las afligidas en la regulación patriarcal de su sexualidad que ha hecho posible la horrible desgracia.” Katherine Callen King: “Santiago Tyrannos: Dialogic Voices in García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*” en *Comparative Literature*, *op. cit.* p. 309.

³⁰⁹ “Un doble estándar de proporciones extremas que le concede todas las ventajas a los hombres y reduce a las mujeres a poco más que esclavas domésticas.” Elizabeth E. Brusco: *The Reformation of Machismo: Evangelical Conversion and Gender in Colombia*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 79.

³¹⁰ Esta idea se repite cuando se observa que la gente considera a Bayardo como la única víctima del drama:

Para la inmensa mayoría sólo hubo una víctima: Bayardo San Román. Suponían que los otros protagonistas de la tragedia habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada. Santiago

Un aspecto importante de la tragedia griega es la utilización de personajes relevantes o nobles, sin embargo, en *Crónica de una muerte anunciada* existe un gran contraste paródico entre la ‘dignidad’ que se supone que tienen los personajes y las diferentes escenas presentadas al lector sobre ellos. Los gemelos Vicario están descritos de forma burlesca, de hecho, se recalca en la enfermedad sexual de Pedro Vicario: “estuvo como media hora cambiándose la gasa con que llevaba envuelta la pinga” (“*Crónica*, p. 71) y de Pablo se comenta que “se desató en una colerina pestilente... y había desbordado dos veces la letrina portátil” (*Crónica*, pp. 91-92). Se puede advertir como el autor se recrea en el aspecto corporal y escatológico en su descripción de los gemelos para ridiculizar su elevada misión de asesinar por honor. Otro de los personajes del que se espera el comportamiento digno y elevado de una dama es Ángela Vicario, la desencadenante del drama, que sin embargo está descrita como una solterona patética que manda dos mil cartas sin respuesta. Cuando después de diecisiete años sola se da cuenta de que en realidad quiere a Bayardo, en vez de un discurso revelador sobre sus sentimientos, su único comentario es “Mierda” (*Crónica*, p. 105). De la misma manera, la muerte y la autopsia de Santiago Nasar no están descritas como actos nobles y elevados, sino como dos episodios grotescos para

Nasar había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado su condición de hombres, y la hermana burlada estaba otra vez en posesión de su honor. El único que lo había perdido todo era Bayardo San Roman. “El pobre Bayardo”, como se le recordó durante años (*Crónica*, pp. 95-96).

subvertir el absurdo concepto de justicia que se presenta en la novela. Todo esto se realiza por medio de una confusión eminentemente carnavalesca, donde destaca el elemento escatológico: “vieron a Santiago Nasar empapado de sangre llevando en las manos el racimo de sus entrañas. Poncho Lanao me dijo: ‘lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda’” (*Crónica*, p. 134). De la autopsia se dice que “fue una masacre” (*Crónica*, p. 86) en la que los presentes luchaban por evitar que los perros se comieran las tripas del cadáver de Santiago, imagen que se repite cuando se describe el asesinato del mismo: “los intestinos completos afloraron con una explosión” (*Crónica*, p. 133). Estas imágenes escatológicas sobre el personaje principal pretenden parodiar la muerte del héroe de la tragedia griega. Por otro lado, el personaje principal de *Crónica de una muerte anunciada* dista mucho de ser el ‘héroe’ característico del tipo de tragedia mencionada, ya que aunque pertenece a una clase social alta, su comportamiento es opuesto a lo que cabría esperar. En vez de poseer grandeza moral, abusa de sus empleadas, se emborracha y es materialista, como indica el comentario: “Santiago Nasar era un hombre de fiestas y su gozo mayor lo tuvo la víspera de su muerte, calculando los costes de la boda” (*Crónica* p. 49).

En la tragedia griega, escritores como Aristóteles, Eurípides o Sófocles tratan de mostrar claramente los errores más terribles de la humanidad para despertar las conciencias de los ciudadanos a los problemas expuestos: “All

surviving plays by Aeschylus and Sophocles as well as the vast majority of those by Euripides are examples of the kind of literature that functions, in Walter Benjamin's terminology, as a means to produce 'a compulsion to decide.'³¹¹. No obstante, el texto de García Márquez parodia la misión de la tragedia griega, ya que, aunque parten de la misma idea de causalidad, es decir, del sentimiento de lo inevitable, en vez de centrarse en el sufrimiento, el enfrentamiento del hombre con su propio destino o la grandeza moral de los personajes principales, muestra a un grupo de personajes que tratan de vivir lo mejor que pueden y mienten si es necesario para salirse con la suya, como Ángela Vicario en referencia a su virginidad:

el hecho de que Ángela Vicario se atreviera a ponerse el velo y los azahares sin ser virgen, había de ser interpretado después como una profanación de los símbolos de la pureza. Mi madre fue la única que apreció como un acto de valor el que hubiera jugado sus cartas marcadas hasta las últimas consecuencias. En aquel tiempo —me explicó—, Dios entendía esas cosas." (*Crónica*, p. 48).

Ángela se ve forzada a mentir sobre su virginidad a todo el pueblo, incluido su marido, debido a la presión que se ejerce sobre ella para que se case con Bayardo, y si no es porque el novio se da cuenta, ella hubiese seguido con su mentira para salvaguardar su honor y el de su familia.

³¹¹ "Todos los dramas que tenemos de Esquilo y de Sófocles, al igual que la gran mayoría de los de Eurípides son ejemplos de la clase de literatura que funciona, en la terminología de Walter Benjamín, como un medio de producir 'una compulsión a tomar una decisión'." Katherine Callen King: "Santiago Tyrannos: Dialogic Voices in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*", *op. cit.* p. 311.

En *Crónica de una muerte anunciada* se va tan lejos en la parodia de la tragedia griega que incluso se ridiculiza una de las más conocidas universalmente, *Edipo Rey* (430 a. C) de Sófocles. Tanto en *Crónica de una muerte anunciada* como en el drama mencionado, la causalidad y la fatalidad hacen que el protagonista acabe inevitablemente muriendo sin que nada ni nadie puedan evitarlo. En *Edipo Rey*, el personaje principal conoce su destino y trata de evitarlo a toda costa: “It is this complete character –its reliance on swift action and intelligent reflection, its success and justified self-confidence, as well as its terrible anger and suspiciousness of plots –rather than a single tragic flaw, that produces the catastrophe”³¹². Sin embargo, en *Crónica de una muerte anunciada* la parodia radica en que Santiago no tiene ni idea de que va a morir y por tanto no hace nada al respecto. El contraste entre los esfuerzos de Edipo por evitar su muerte y la ingenuidad y el desconocimiento de Santiago hacen que la situación de este último resulte irrisoria. García Márquez compara el juego de causalidades que ocurre en *Edipo Rey* con el hecho de que nadie avise a Santiago de su muerte, ya que en el caso de este último, las coincidencias no son tales, sino actos intencionados. Sin ir más lejos, en la novela se deduce que Victoria Guzmán no previene a Santiago porque sabe que si este vive, su hija estará destinada a ser su

³¹² “Es este personaje completo –su confianza en cambiar la situación y la reflexión inteligente, su éxito y su justificada confianza en sí mismo, al igual que su terrible cólera y la sospecha de una conspiración –más que un único defecto trágico, lo que produce la catástrofe.” *Ibid.* pp. 312-313.

concubina, como ella lo fue del padre de Santiago: "...Divina Flor me confesó en una visita posterior, cuando ya su madre había muerto, que ésta no le había dicho nada a Santiago Nasar porque en el fondo de su alma quería que lo mataran" (*Crónica*, p. 17). Según Catherine Collen King, en *Crónica de una muerte anunciada* "Fatality is a refusal to see socio-political causes (ethnic prejudice, dogmatic religion, extreme materialism, sexual harassment, class antagonism behind what seems to be a chance or coincidence [...])"³¹³. Esta idea se reitera en varias ocasiones en la obra, de hecho, el propio narrador afirma cómo la gente del pueblo, a pesar de que la mayoría considera a Santiago Nasar inocente, no hace nada por evitar su muerte debido a prejuicios raciales y de clase:

No todos querían tanto a Santiago Nasar, por supuesto, Polo Carrillo, el dueño de la planta eléctrica, pensaba que su serenidad no era inocencia sino cinismo. "Creía que su plata lo hacía intocable," me dijo. Fausta López, su mujer, comentó: "Como todos los turcos" (*Crónica*, pp. 114-115).

El propio alcalde sabe, a través de varios testigos, que los hermanos Vicario quieren matar a Santiago, y lo único que hace, cuando se ve presionado a actuar, es quitarles las armas a los gemelos, que no tuvieron ningún problema en encontrar otras: "García Márquez invites a superficial critique of legal institutions in the novella by portraying the legal players in this crime narrative as bumbling,

³¹³ "La fatalidad es el negarse a ver las razones sociopolíticas (prejuicios étnicos, el dogmatismo religioso, el materialismo extremo, el acoso sexual, el antagonismo de clases, en lo que parece ser la casualidad o la coincidencia [...])" *Ibid.* p. 315.

ineffectual, and virtually irrelevant actors in the story”³¹⁴. Sobre la actuación del alcalde, se dice que Clotilde Armenta, “sufrió una desilusión más con la ligereza del alcalde, pues pensaba que debía arrestar a los gemelos hasta esclarecer la verdad” (*Crónica*, p. 66).

Aunque Santiago, en el último momento, sabe que lo van a matar, rechaza las armas que se le ofrecen y se dirige a la ‘puerta fatal.’ Al final de la obra, el lector se encuentra con esta ambigüedad, esta pregunta sin respuesta. Sin embargo, el hecho que está claro es que, al igual que Edipo, Santiago es sacrificado por su pueblo. En el caso de este último, ‘lo inevitable del destino’ es la excusa que utiliza la comunidad para justificar un asesinato del que todos son culpables, reduciendo, de este modo, la tragedia griega a la caricatura.

4.1.4 LA PARODIA BÍBLICA

Crónica de una muerte anunciada muestra lo absurdo de algunas tradiciones y costumbres latinoamericanas a través de la parodia de la Biblia. Por un lado, se hace referencia a la figura de Cristo, y por otro a la onomástica de los nombres de los personajes. También se critica la hipocresía de los miembros de la Iglesia y todo ello para subvertir los valores comunales que defienden ritos ancestrales

³¹⁴ “García Márquez invita a una crítica superficial de las instituciones legales en la novela al mostrar a los representantes legales de esta narrativa de crímenes como torpes, inefectivos, y actores virtualmente irrelevantes en la historia.” Rosanna Cavallaro: “Solution to Dissolution: Detective Fiction from Wilkie Collins to Gabriel García Márquez” en *Texas Journal of Women and the Law*, *op. cit.* p. 26.

como el código de honor y otros aspectos que preocupan al escritor, como los abusos y la opresión sufrida por el pueblo latinoamericano por parte de los colonizadores españoles, entre otros.

En la obra se realizan continuas analogías entre Santiago Nasar y Jesucristo. En primer lugar, ambos nacen en el Medio Oeste y hablan árabe. Por otro lado, el que el apellido de Santiago sea Nasar podría hacer referencia a Nasaré, el lugar de nacimiento de Jesús. Este último se sentía muy cercano a tres apóstoles, Pedro, Juan y Santiago, con los que comparte los momentos más importantes de su vida, como varios milagros o la transfiguración, a su vez, Santiago también tenía tres buenos amigos, el narrador, Cristo Bedoya y Luis Enrique, con los que celebra los acontecimientos importantes. La boda de Ángela es un gran evento para el pueblo y Santiago la pasa con sus amigos bebiendo, comiendo y bailando. La diferencia en este caso es que en *Crónica de una muerte anunciada*, las celebraciones se presentan de un modo carnavalesco, ya que reina la confusión y la locura, hechos que ‘supuestamente’ conducen a la muerte del protagonista. El que Santiago lleve un traje blanco cuando muere es muy significativo, ya que Jesús también llevaba una túnica blanca cuando murió. Ambos son inocentes de los hechos de los que se les acusan y sin embargo, el pueblo los condena a muerte. Cuando los gemelos acuchillan a Santiago se dice que: “Le había dado por lo menos tres veces y no había una gota de sangre”

(*Crónica*, p. 132). El énfasis en la utilización del número 3 es clara, ya que se repite unas frases más abajo, “Tres veces herido de muerte” (*Crónica*, p. 132), con el propósito de parodiar la importancia del número, que simboliza la Trinidad en la religión católica. Antes de morir, Jesús invoca a su padre, y algo parecido hace Santiago: “¡Ay mi madre!” (*Crónica*, p. 132).

En *Crónica de una muerte anunciada* se parodia la resurrección de Cristo, ya que minutos antes de que Santiago muriera, dos mujeres diferentes ya lo veían como una aparición. Divina Flor afirma: “Fue una visión nítida... Llevaba el vestido blanco, y algo en la mano que no pude ver bien, pero me pareció un ramo de rosas” (*Crónica*, p. 130) y Argénida Lanao comenta: “su rostro de sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca” (*Crónica*, p. 134). Es significativo que el mejor amigo de Santiago se llame Cristo Bedoya, y que sea este, irónicamente, el que lo conduzca a la muerte. El considerar a Santiago como la víctima de un sacrificio hace referencia a la pasión de Cristo, como se observa en el hecho de que tenga una herida en la mano, lo que recuerda a la estigmata en forma de llagas que aparecen en las zonas en las que fue herido Cristo durante su Pasión: “Tenía una punzada profunda en la palma de la mano derecha. El informe dice: ‘Parecía un estigma de Crucificado’ ” (*Crónica*, p. 87). También se habla de “piedra de sacrificios” (*Crónica*, p. 61) en referencia a los gemelos Vicario, y a los cuchillos que utilizan se les llama “útiles de sacrificio” (*Crónica*, pp.

59-60). Además, la gente del pueblo considera que los asuntos del honor son ‘sagrados’ (*Crónica*, p. 118). Según Hart, estas referencias a Cristo son completamente paródicas: “This set of referents to Christ operates like a mythical sub-text in the novel, casting a tragicomic light on the events portrayed”³¹⁵.

La onomástica de muchos personajes tiene caracteres bíblicos, como indica el propio apellido de los gemelos Vicario, que significa: “que tiene las veces, poder y facultades de otra persona o la substituye”³¹⁶. El Vicario de Jesucristo es el Sumo Pontífice, ya que representa el poder de Dios en la Tierra. Los nombres de los gemelos también tienen connotaciones religiosas. Pedro y Pablo son los dos principales apóstoles de la Iglesia Católica, Pedro fue el primer Papa, nombrado por Jesús para que guiara a sus seguidores y promulgara la fe cristiana y Pablo fue el primero en entrar a la tumba de Jesús y dar testimonio de su resurrección. El nombre de su hermana, Ángela Vicario es también simbólico ya que es el femenino de ángel, que es el mensajero de Dios, cuya misión es guiar y aconsejar a los humanos. El término denota la posesión de características como belleza, pureza y verdad, de las que Ángela, irónicamente, sólo posee la primera. De hecho, los ángeles en la ficción de García Márquez tienen un tratamiento

³¹⁵ “Este conjunto de referencias a Cristo opera como un subtexto mítico en la novela que ofrece una visión tragicómica de los eventos mostrados.” Stephen M. Hart: *Gabriel García Márquez: Crónica de una muerte anunciada*, op. cit. p. 33.

³¹⁶ Diccionario de la RAE (22 Edición), p. 2295.

irónico y satírico, como ocurre en su cuento “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), en el que se trata al ángel como un animal de feria: “Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre...”³¹⁷.

El nombre de la madre de Ángela, Purísima del Carmen Vicario, también tiene connotaciones religiosas. “Purísima” hace referencia a la Virgen María, ya que representa el mayor símbolo de pureza femenina. Por otro lado, es también una Vicario, por lo que se supone que debe guiar a sus hijas “por el buen camino”, el de la pureza, sin embargo, irónicamente, Ángela tiene relaciones sexuales con un hombre antes del matrimonio. El colmo de la ironía es que el padre de Ángela se llame Poncio, que hace referencia directa a Poncio Pilatos, el gobernador romano que se despreocupa del destino de un hombre inocente. Nancy Sanguinetti de Serrano y Eustorgio Serrano Forero aseguran que en esta novela la selección de los nombres está hecha, sin ninguna duda, “con algún propósito de sorna, o burla disimulada”³¹⁸.

La visita del obispo es uno de los acontecimientos más importantes en la obra en cuanto a la parodia religiosa se refiere, según Girgado es “una de las

³¹⁷ Gabriel García Márquez: “Un señor muy viejo con unas alas enormes” en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barcelona, Plaza & Janes, 2000, p. 10.

³¹⁸ Nancy Sanguinetti de Serrano y Eustorgio Serrano Forero: *El honor disfrazado de destino: Análisis de Crónica de una muerte anunciada, novela de Gabriel García Márquez: Crítica a una sociedad violenta*, Perú, San Marcos, 2005, p. 26.

muestras de humor teñido de ironía y crítica en la novela”³¹⁹. Esta visita simboliza también la colonización de América por los españoles, ya que la multitud se prepara para recibirle con sus mejores galas y ofrendas, y el cura y su séquito, irónicamente, pasan de largo. De hecho, García Márquez enfatiza la humillación a la que éste somete al pueblo mediante la siguiente escena, en la que se parodia el bautizo católico:

Lo que pasó fue que el silbato del buque soltó un chorro de vapor a presión al pasar frente al puerto, y dejó ensopados a los que estaban más cerca de la orilla. Fue una ilusión fugaz: el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos (*Crónica*, p. 22).

Plácida Linero ya había predicho la conducta del obispo: “echará una bendición de compromiso, como siempre, y se irá por donde vino” (*Crónica*, p. 12), y llega incluso a decir que el obispo “es el hijo de la peor madre” (*Crónica*, p. 90), una blasfemia de grandes proporciones. Dionisio Iguarán, el médico del pueblo, también se da cuenta de la falsedad de este miembro de la iglesia, y “consiguió que lo llevaran en el buque oficial para no estar aquí al día siguiente cuando llegara” (*Crónica*, p. 51). La gente del pueblo se calla las amenazas de muerte a Santiago Nasar por respeto a esta figura de la iglesia, sin embargo, cuando éste pasa de largo, la noticia de lo que piensan hacer los gemelos Vicario pasa a un primer plano. La hipocresía de la comunidad se demuestra en este

³¹⁹ Luis Alonso Girgado: *Crónica de una muerte anunciada: Guía de lectura, op. cit.* p. 94

hecho, ya que se supone que cree en la fe católica, pero no cumple con uno de sus mandamientos, el de no matarás. Este comportamiento ambivalente también se observa en la conducta de los hermanos Vicario, que se santiguan cuando ven pasar por la calle al padre Amador³²⁰ pero siguen con su plan de asesinar a Santiago. El cura mismo tiene conocimiento del crimen que los hermanos quieren cometer y no hace nada por evitarlo. Cuando se le pregunta que si sabía algo de las intenciones de los anteriores, este afirma:

“La verdad es que no supe qué hacer –me dijo–. Lo primero que pensé fue que no era un asunto mío sino de la autoridad civil, pero después resolví decirle algo de pasada a Plácida Linero.” Sin embargo, cuando atravesó la plaza lo había olvidado por completo. “Usted tiene que entenderlo –me dijo–: aquel día llegaba el obispo” (*Crónica*, p. 80).

La visita del obispo se emplea como una excusa para justificar la no intervención en el asesinato de Santiago, cuando irónicamente, el primero ni se molesta en parar en el pueblo: “Se respeta a la Iglesia y a sus representantes, pero, el honor y la venganza están por encima de todos los otros valores”³²¹. La defensa a ultranza de estos valores obsoletos se explica en el hecho de que la iglesia católica colombiana es una de las más conservadoras del mundo debido a varios factores: la necesidad inicial de una sociedad preindustrial de cohesión entre sus miembros, el aislamiento geográfico de ciertas áreas de Colombia, la

³²⁰ El nombre de este personaje, Amador, contradice su condición célibe de cura, lo que implica una crítica por parte del autor a la falsedad de los curas.

³²¹ Nancy Sanguinetti de Serrano y Eustorgio Serrano Forero: *El honor disfrazado de destino: Análisis de Crónica de una muerte anunciada, novela de Gabriel García Márquez: Crítica a una sociedad violenta, op. cit.* p. 26.

naturaleza rural de la organización social colombiana y la afinidad histórica creada por intereses comunes entre el partido conservador y la iglesia católica:

Except for the reverses suffered under the Liberals in the past century, the Catholic Church has held a dominant place in the social organization of the nation. The ritual, teachings, and influence of this “most conservative church in the world” has served without rival as the preserver of social values in Colombia³²².

La crítica que se realiza en la obra a los miembros de la iglesia emerge también de esta conexión histórica entre ellos y el partido conservador: “That relationship was sometimes of an almost symbiotic nature, for portions of the clergy were much involved in party affairs”³²³. El poder de los obispos y arzobispos en la política era tal que se sabía que en varias épocas históricas ejercieron una gran influencia en la elección de candidatos presidenciales, como es el caso del arzobispo de Bogotá a principios del siglo XX.

En la novela no sólo se critica al obispo y al padre Amador, sino que se caricaturiza también a la propia hermana monja del narrador, de la que se dice que en la boda de Ángela Vicario: “bailó un merengue con su hábito de tortera” (*Crónica*, p. 51) y “tenía una cruda de cuarenta grados” (*Crónica*, p. 81). Ambos

³²² “Excepto por los reveses sufridos a causa de los liberales el siglo pasado, la iglesia católica ha mantenido un lugar dominante en la organización social de la nación. El ritual, las enseñanzas y la influencia de “la iglesia más conservadora del mundo” ha servido sin rival como la preservadora de los valores sociales de Colombia.” Benjamin Edward Haddox: *A Sociological Study of the Institution of Religion in Colombia*, Florida, University Microfilms International, 1962, p. 149.

³²³ “La relación era a veces de naturaleza casi simbiótica, ya que ciertos sectores del clero estaban muy relacionados con asuntos políticos.” Kenneth N. Medhurst: *The Church and labour in Colombia*, London, Manchester University Press, 1984, p. 29.

ejemplos tienen tintes carnavalescos, ya que, irónicamente, al humanizar al personaje muestran su degradación espiritual, como se puede observar en la imagen de una monja bailando en su hábito, que recuerda a las máscaras disfrazadas de la fiesta del carnaval.

4.2 LA IRONIA

There is no correct understanding of the word irony, no historically valid reading of irony...

Joseph Dane³²⁴

Se piensa que la ironía se originó como un término coloquial de irrisión en la antigua Grecia, adquirió legitimidad en tiempos de los romanos y llegó al inglés de forma escrita en el siglo s. XVI. El concepto consiguió un estatus privilegiado con los románticos alemanes y disfrutó de gran popularidad entre los nuevos críticos americanos de los años cincuenta. Más tarde llegan las teorías postmodernistas en las que el término alcanza multiplicidad de puntos de vista, y actualmente, la ironía se considera como un elemento clave en la teoría, la crítica literaria y la literatura contemporánea³²⁵.

³²⁴ “No existe un entendimiento correcto de la palabra ironía, ni una lectura válida de la misma.” Joseph Dane: *The Critical Mythology of Irony*, Athens, University of Georgia Press, 1991, p. 10.

³²⁵ Para observar más detenidamente la evolución del término “ironía” ver Norman D. Knox: *The Dictionary of the History of Ideas*, URL: [\[http://etext.lib.virginia.edu/cgilocal/DHI/ot2wwwdhi?specfile=/texts/english/dhi/dhi.o2w&act=text&offset=9554416&query=sterne&tag=IRONY\]](http://etext.lib.virginia.edu/cgilocal/DHI/ot2wwwdhi?specfile=/texts/english/dhi/dhi.o2w&act=text&offset=9554416&query=sterne&tag=IRONY), (1/6/05), pp. 1-19.

Han sido muchos los autores que hasta la actualidad han ofrecido definiciones del término desde variadas perspectivas, aunque muchos otros opinan que no es posible definir la ironía y mucho menos sistematizar su uso: A. E. Dyson: “no theories or criteria are possible and that attempts to seek for them are invariably misplaced”³²⁶. Sin embargo, aunque la totalización sea imposible, sí se pueden precisar algunas definiciones de la ironía, los usos más importantes, y la clasificación de sus tipos para luego mostrar ejemplos de cómo García Márquez emplea este recurso en su obra.

El discurso irónico se caracteriza por ser intencional y por tener una consideración negativa. La intencionalidad parte del presupuesto de que las estrategias elaboradas por los ironistas se desenvuelven a partir de objetivos dictados por las circunstancias, y ésta se enmascara por medio del uso del discurso indirecto, en el que el significado literal tiende a ser sustituido por otro a partir de la información ofrecida en el contexto y por el conjunto de condiciones compartidas entre el ironista y su audiencia. Cuando la apreciación es negativa se debe considerar que la persona que utiliza la ironía, en ocasiones, tiene como objetivo reflejar hostilidad, un juicio despectivo o indignación.

³²⁶ “Ninguna teoría o criterio adoptados son posibles y los intentos de buscarlos son una pérdida de tiempo.” A.E. Dyson: *The Crazy Fabric: Essays in Irony*, London, Macmillan, 1965, p. ix.

Para localizar la ironía en un enunciado es necesario un conjunto de condiciones compartidas entre el ironista y los lectores, tales como el uso de elementos lingüísticos comunes, que sirven de pistas de cálculo para la audiencia con el fin de combinar el conocimiento del mundo y los factores pragmáticos y, de esa manera, apuntar a la ironía; el uso de inferencias para establecer una relación implícita en el enunciado entre dos elementos del mensaje y aportar lagunas que representan discontinuidad del sentido; y el uso de factores pragmáticos que contribuyen al reconocimiento de la ironía. El tono irónico presente en los textos humorísticos revela el efecto polifónico que determinados enunciados son capaces de producir.

Bergson, al abordar el tema de la ironía, utiliza el concepto de ‘interferencia de series’ como aspecto que posibilita la reflexión en torno a un mecanismo lingüístico, y define la ironía verbal como la asociación entre la ‘interferencia de series’ y la ‘transposición’, que consiste en el cambio de una expresión natural de una idea a otro tono. La transposición se efectúa con la comparación de términos extremos –lo grande y lo pequeño, lo mejor y lo peor– con la que se obtienen contrastes cada vez menores y efectos de transposición cómica cada vez más sutiles. Es decir, la ironía consiste en enunciar lo que debería ser fingiendo acreditar precisamente lo que es. Inversamente, el humor

describe cada vez de forma más meticulosa lo que es, fingiendo creer que así es como las cosas deberían ser³²⁷.

Aparte de existir infinidad de opiniones sobre cuáles son los elementos necesarios para que se produzca la ironía³²⁸ también se observan otras muchas sobre sus tipos, por ello, es importante distinguir entre diferentes clases de ironía

³²⁷ Henri Bergson: "Laughter" en Wylie Sypher (ed.): *Comedy, op. cit.*

³²⁸ En *Jokes and Their Relations to the Unconscious*, Freud estudia la ironía bajo el enfoque psicoanalítico, en el que se tiene en cuenta no sólo al locutor y el proceso de la ironía, sino también al receptor, y al delinear una definición del discurso irónico, este procura demostrar que el ironista dice lo contrario de lo que quiere sugerir, pero inserta en el mensaje una señal que, de cierta forma, previene al interlocutor de sus intenciones. El receptor del mensaje extrae placer del hecho de que la ironía le inspira una contradicción. Su esencia consiste en decir lo contrario de lo que se pretende comunicar, por eso se puede emplear cuando otra persona está preparada para escuchar lo opuesto, de otra manera, la ironía podría ser mal interpretada.

Bajo el punto de vista pragmático, filósofos como Searle en *The Philosophy of Language* (1971) colocan la ironía entre los actos lingüísticos que forman parte de la interlocución, es decir, la disociación entre aquello que el enunciado manifiesta –sentido literal- y la proposición examinada –lo implícito. De este modo, los autores definen la ironía como una proposición p, expresada directamente por la forma literal del enunciado, del cual se debe inferir una proposición q, que es una proposición implícita examinada. Estos autores añaden además, que si la inferencia q de p constituye una conversación implícita, en el sentido de Grice en *Syntax and Semantics* (1975), la ironía puede acontecer en la segunda hipótesis. Alguien que dice (o actúa como si fuese a decir algo) realiza una conversación implícita si se dan las siguientes condiciones:

a) El locutor respeta las máximas conversacionales, o al menos lo que dice respeta el principio de cooperación.

b) La hipótesis a no puede ser combinada por el hecho de que el locutor dice que p (o actúa como si fuera a decirlo o lo hace precisamente con esas palabras) a no ser que el locutor sea consciente o piense que q.

c) El locutor piensa (y espera del oyente que él piense que el locutor piensa de esa manera) que no es la competencia del oyente concluir o aprender intuitivamente que la hipótesis b es necesaria.

En *Discourse Processes* (1995), Giora establece un conjunto de condiciones para aceptar si la ironía está bien formada:

1. Obedece al principio de relevancia, en que se introducen informaciones sobre el tema discursivo accesible.

2. No obedece al principio del mensaje marcado con la introducción del mensaje. Es menos probable o menos informativo de lo que es requerido en el contexto ofrecido.

3. Hace al destinatario evocar una interpretación no marcada comparable al mensaje marcado, por medio de la diferencia entre ellas que se tornan perceptibles.

para esclarecer el uso de este recurso de mecanismos tan complejos y tan utilizados en *Cien años de soledad*. Como afirma Muecke, “The word ‘irony’ does not now mean only what it meant in earlier centuries, it does not mean in one country all it may mean in another, nor in the street what it may mean in the study, nor to one scholar what it may mean to another”³²⁹, con lo que quiere decir que el proceso de la ironía es tan complejo que tampoco los autores se ponen de acuerdo a la hora de clasificarla.

Muecke³³⁰ define los diferentes tipos de ironía, dedicándole un mayor espacio a “la ironía cósmica u observable”, que define como “the irony of the universe with man or the individual as victim”³³¹. El segundo tipo mencionado es la “ironía instrumental,” en la que el lenguaje es el principal instrumento y el ironista dice algo para que sea rechazado como falso o se vea que se ha dicho mal a propósito. Los siguientes tipos de ironía mencionados por Muecke son la

³²⁹ “La palabra ‘ironía’ no significa lo que significó en siglos anteriores, no significa en un país todo lo que puede significar en otro, ni en la calle lo que puede significar en el estudio, ni para un académico lo que puede significar para otro.” D.C. Muecke: *Irony and the Ironic*, London y New York, Methuen, 1970. p. 7.

³³⁰ Este autor, en su pequeño libro titulado *Irony and the Ironic* (1970), a parte de ofrecer un breve recorrido histórico por las diferentes consideraciones que ha tenido la ironía hasta entonces, nos ofrece una clasificación de la ironía amplia, pero muy sencilla. Según él, existen los siguientes tipos: 1. La ironía como refuerzo retórico. 2. La ironía autocrítica. 3. La ironía burlesca. 4. La ironía por analogía. 5. La ironía no verbal. 6. La ironía de ingenuidad. 7. La ironía dramática, o el espectáculo de la ceguera. 8. La ironía inconsciente. 9. La ironía de traición a sí mismo. 10. La ironía de los sucesos. 11. La ironía cósmica. 12. La ironía incongruente. 13. La ironía doble. 14. La ironía de la pescadilla que se muerde la cola. 15. La ironía romántica. Todas estas ironías corresponden a la concepción que se ha tenido del término desde la antigüedad y de cómo se ha ampliado la visión del mismo a medida que transcurre la historia.

³³¹ “La ironía del universo con el hombre o el individuo como víctima.” *Ibid.* p. 23.

‘ironía de auto-traición’ y la ‘ironía romántica’, que según él, son un grupo de ironías que se dan exclusivamente en la ficción. En ‘la ironía de auto-traición’ el personaje nos muestra una concepción falsa de sí mismo que contrasta con la imagen que el lector se forma de él, y en la ‘ironía romántica’, el autor añade caracteres románticos a la vida interior de sus personajes y al mismo tiempo vuelve banal su contexto social. Este último tipo de ironía coincide con la que emplea García Márquez continuamente, y que Colebrook define cómo: “a rejection of the city, a condemnation of institutionalised religion, and an attack on political oppression, militarism and poverty”³³². Otro tipo de ironía que Muecke describe extensamente es la ‘doble ironía’, en la cual la oposición inmediata no reside entre una apariencia favorable y la dura realidad, sino entre ambos bandos, ya que lo bueno y lo malo están mezclados. El autor da como ejemplo *Antífona* de Sófocles (442 A.C.), en que la ambivalencia se da en la actitud del narrador frente a los personajes. La ‘ironía por analogía’ esta definida como la ironía en la que “what seems to be an exposure of A is really or also an exposure of B whose resemblance to A has to be inferred”³³³. Las alegorías satíricas pertenecerían a esta categoría. Y la ‘ironía verbal’ es la que emplea la técnica de seguirle el juego a la persona sobre la que se quiere realizar un

³³² “un rechazo de la ciudad, una condena de la religión institucionalizada, un ataque de la opresión política, el militarismo y la pobreza.” Claire Colebrook: *Irony*, London, Routledge, 2004, p. 58.

³³³ “Lo que parece ser una exposición de A es realmente o también una exposición de B, cuyo parecido a A tiene que ser inferido.” *Ibid.* p. 63.

comentario irónico haciéndole un comentario aparentemente agradable, cuando se quiere decir todo lo contrario. En este último grupo se incluye el uso de la hipérbole y el absurdo.

Para los filósofos interesados en la literatura y la negatividad como Kierkegaard, y la crítica literaria con un interés en lo postmoderno como Lang o Hutcheon, la ironía multiplica sus puntos de vista. Uno de los más recientes estudios de interés de esta última crítica canadiense es *Irony's Edge* (1994), en el que se reorganizan los tipos de ironía ya mencionados por otros autores en el pasado, pero frente a Muecke o Booth, que consideraban la ironía como la evidencia de la coherencia del lenguaje y la literatura, se observará cómo en Hutcheon la ironía tiende a la incoherencia, y clasifica las ironías verbales y las estructurales según su función en el discurso y desde el punto de vista del intérprete de esas ironías y no desde el punto de vista del ironista.

4.2.1 LA IRONÍA EN *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

Como se ha podido observar, García Márquez critica diferentes aspectos culturales, religiosos y sociales de Latinoamérica a través de la parodia intertextual. Pues bien, estos elementos y muchos otros no podrían comprenderse completamente si no se explica también el uso de la ironía en la obra. De hecho, algunos críticos lo consideran uno de los elementos más

característicos de *Crónica de una muerte anunciada*: “Irony is used so consistently in CMA that the novel could be seen as an exercise in irony”³³⁴. Entre las ironías más destacadas de la novela se encuentran: la ironía de los hechos, la de auto-traición, la ironía por analogía, la doble ironía, la romántica y la verbal.

La principal ironía de la novela es el hecho de que el protagonista muera por un delito que no cometió. El propio juez instructor afirma: “lo que más me había alarmado al final de su diligencia excesiva fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio” (*Crónica*, p. 112). Este tipo de ironía se conoce como ironía cósmica, dramática o de los hechos. Karmele García Salmón asegura que en este caso, “la ironía reside no en la interpretación que hacemos del mensaje lingüístico, sino de la interpretación que damos a los hechos. Estos son considerados irónicos cuando siguen un orden casual y totalmente inesperado con un resultado burlesco...”³³⁵. El resto de las ironías utilizadas en la novela giran alrededor del anuncio de la muerte del protagonista. Los gemelos Vicario intentan por todos los medios que alguien les detenga para no cometer el crimen, y aun así éste se produce. A lo que le sigue una serie ininterrumpida de casualidades, como el hecho de la visita del obispo, el que normalmente Santiago

³³⁴ “La ironía se utiliza tan consistentemente en la obra, que podría ser considerada como un ejemplo texto irónico.” Stephen M. Hart: *Crónica de una muerte anunciada*, *op. cit.* p. 47.

³³⁵ Karmele García Salmon: “Niveles de ironía en *Crónica de una muerte anunciada*” en Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña (eds.): *Quinientos años de soledad*, Zaragoza, Túa Blesa, 1992, p. 522.

esté cazando ese día, el que no lleve armas encima, el que Cristo Bedoya llame al Club social para confirmar la partida de dominó y se retrase en avisar a Santiago, y otras muchas casualidades.

El autor emplea la ironía cósmica para criticar diferentes aspectos culturales de la sociedad latinoamericana, como cuando Pedro monta en cólera porque se descubre que su hermana no es virgen y sin embargo él acaba de llegar del burdel del pueblo. Según Penuel, “The double standard for men and women in sexual matters and the popularity of María Alejandrina Cervantes’s house of prostitution provide additional evidence of the halfhearted devotion to the cult of virginity”³³⁶. El tema del honor y el del machismo tratados irónicamente están interrelacionados en la novela. Pelayo considera que “The theme of machismo in *Chronicle of a Death Foretold* can be observed as a form of emphasis on male pride and on the characters’ sexual behavior”³³⁷. Incluso las mujeres permiten que los hombres actúen de forma promiscua porque es de machos, y estos pueden hacer lo que les parezca oportuno en términos sexuales, pero las mujeres deben mantenerse vírgenes hasta el matrimonio, ya que son consideradas sólo como un objeto del deseo, como alude la elección paródica de algunos nombres femeninos

³³⁶ “La doble moral en referencia al sexo en el hombre y la mujer y la popularidad del prostíbulo de María Alejandrina Cervantes muestran la indiferencia al culto de la virginidad.” Arnold M. Penuel: “*The sleep of Vital Reason in García Márquez’s Crónica de una muerte anunciada*” en *Hispania*, vol. 68, no. 2, (May 1985), p. 755.

³³⁷ “El tema del machismo en *Crónica de una muerte anunciada* se puede apreciar como una forma de énfasis en el orgullo masculino y en la conducta sexual de los personajes.” Ruben Pelayo: *Gabriel García Márquez: A Critical Companion*, op. cit. p. 15.

románticos como Divina Flor. La mujer no tiene más que dos opciones en la sociedad que García Márquez presenta, o es virgen, como implica el nombre Purísima del Carmen, de la que se dice que “Parecía una monja” (*Crónica*, p. 37) o prostituta, como María Alejandrina, de hecho, Ángela pasa de ser vista como virgen a ser percibida como prostituta, hasta que se le restaura su honor. Como asegura Urrego, a la mujer “no le estaba reconocida su dimensión sexual y aquellas que querían reivindicar esta faceta no tenían otra alternativa que quebrantar la moralidad de la sociedad y marginarse, sometiéndose a las habladurías o al señalamiento público”³³⁸.

El que la banda de música les cante a los recién casados a las 4 de la mañana cuando el matrimonio ya está destruido es también una ironía de los hechos: “Mi hermano Luis Enrique, que entonces tocaba la guitarra como un profesional, improvisó en honor de los recién casados una canción de equívocos matrimoniales” (*Crónica*, p. 76). La mención de los equívocos matrimoniales hace referencia a la confusión carnavalesca generada en la parranda de la boda, y también a la idea de que Ángela no se casa con el hombre que la deshonra, como debería ser según las leyes morales obsoletas que el autor critica.

³³⁸ Miguel Ángel Urrego: *Sexualidad, matrimonio y familia en Bogotá 1880-1930*, Santa Fe de Bogotá, Ariel, 1997, p. 214.

La ironía cósmica más extrema de la novela es que la propia madre de Santiago piense que su hijo está dentro de su casa y le cierre la puerta cuando intenta huir de los asesinos:

Estaba pasando la tranca cuando oyó los gritos de Santiago Nasar, y oyó los puñetazos de terror en la puerta, pero creyó que él estaba arriba, insultando a los hermanos Vicario desde el balcón de su dormitorio. Subió a ayudarlo. Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta (*Crónica*, p. 131).

Como se puede observar en este ejemplo, el autor presenta la ironía de los hechos a través de un humor mordaz, en el que se hace a la propia madre cómplice indirecta del asesinato de su hijo Santiago. El hecho de que le cierre la puerta implica que la madre de Santiago ya le había condenado al fracaso y a la muerte al educarle a seguir un código moral obsoleto en el que existe una gran disparidad entre lo que se espera del hombre y de la mujer. Cuando Ángela le insinúa a su madre que no quiere casarse con Bayardo San Roman, la última la silencia de forma rotunda con la siguiente frase: “También el amor se aprende” (*Crónica*, p 41). Esta costumbre se sigue en la propia familia de Santiago Nasar, ya que su padre también se casa con su madre en un matrimonio concertado, y se espera de Santiago que haga lo mismo:

Los padres de Santiago Nasar y Flora Miguel se habían puesto de acuerdo para casarlos. Santiago Nasar aceptó el compromiso en plena adolescencia, y estaba resuelto a cumplirlo, tal vez porque tenía del matrimonio la misma concepción utilitaria que su padre (*Crónica*, p. 125).

A través de la ironía de los hechos se implica que si se siguen tradiciones como la del culto a la virginidad o la de los matrimonios de conveniencia, las puertas de la felicidad se cierran para ambos, el hombre y la mujer:

El matrimonio, debido a la herencia española y a principios como honor, tradición y el valor del apellido, se constituyó en una instancia de control de las relaciones de los hijos y especialmente de las hijas, ejercida por los padres, y determinó el predominio de un discurso asexuado sobre el matrimonio de las clases dominantes del siglo XIX y parte del XX. En los sectores dominantes de la ciudad el matrimonio fue considerado como un espacio ajeno al placer. Varios hechos explican esta circunstancia. El poder que tenían los padres en la celebración del matrimonio, de un buen matrimonio, llevó a que éste fuese considerado un deber de clase... lo básico era cumplir con las exigencias sociales³³⁹.

En este contexto, la prostitución sirve como el único espacio reservado para el placer y como instrumento para mantener el orden social. Esta profesión quedaba generalmente reservada para las inmigrantes rurales que querían vivir en la ciudad y no veían otra alternativa para mantener a su familia.

En *Crónica de una muerte anunciada*, los presagios mal interpretados muchas veces se reflejan a través de la ironía de los hechos. Cuando Santiago le cuenta a su madre que ha soñado con pájaros ésta le dice: “Todos los sueños con pájaros son de buena salud” (*Crónica*, p. 10) y sin embargo cuando él se levanta “se siente por completo salpicado de cagadas de pájaros” (*Crónica*, p. 7). Santiago también sueña con árboles, que se asocian con la muerte³⁴⁰, y sin embargo, su madre, la certera intérprete de sueños “no le puso atención a los árboles” (*Crónica*, p. 10).

³³⁹ *Ibid.* p. 210.

³⁴⁰ Cf. Susana Hernández Araico: *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanistica, 1986, p. 50.

En otras palabras, la mala interpretación de los presagios lleva a Santiago a su trágico final.

La escena macabra en la que Victoria Guzmán les echa las entrañas de los conejos a los perros también es una ironía de los hechos, ya que la escena se repetirá en la autopsia de Santiago, es decir, la primera es un presagio de lo que le ocurrirá a Santiago posteriormente. En el primer caso se dice: “Pero no pudo eludir una rápida ráfaga de espanto al recordar el horror de Santiago Nasar cuando ella arrancó de cuajo las entrañas de un conejo y les tiró a los perros el tripajo humeante” (*Crónica*, p. 14), y en la autopsia del mismo se comenta: “el párroco³⁴¹ había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo que hacer con ellas, y les impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura” (*Crónica*, p. 88)³⁴². Por otro lado, el hecho de que se le llame a Santiago Nasar ‘gavilán-carnicero’ (*Crónica*, p. 18), al principio de la obra es una ironía de los hechos, ya que también funciona como una premonición paródica de la grotesca muerte del protagonista y de su siniestra autopsia.

³⁴¹ El hecho de que sea un párroco el que realice este acto es significativo, ya que muestra el poco respeto que la iglesia tiene por el cuerpo humano en general, preocupándose solamente por el aspecto espiritual de la persona.

³⁴² En este caso, García Márquez está empleando, al mismo tiempo, otro tipo de ironía conocida como la ironía por analogía, en la que lo que parece ser una exposición de A es también la exposición de B, cuyo parecido a A tiene que ser inferido. El que Santiago le diga a su amigo en la boda de Ángela que no quería flores en su entierro es irónico, por ejemplo, ya que poco después es asesinado. Este tipo de ironía se produce por el contraste que existe entre la información que posee el lector y la que poseen los personajes. El primero posee muchos más detalles que el personaje, por la que puede reconocer fácilmente la ironía de los eventos.

La ironía de los hechos se repite cuando se dice casi al final de la novela que Bayardo San Román vuelve con Ángela después de años sin verse. Es más, García Márquez explica cómo se decide a escribir *Crónica de una muerte anunciada* cuando un amigo le comenta que Miguel Reyes (Bayardo San Román) vuelve a buscar a Margarita Chica (Ángela Vicario) y que ambos viven felices a partir de ese momento: “No tuvo que decirme más –dice el colombiano– para que yo comprendiera que había llegado al final de una larga búsqueda”³⁴³. El autor se da cuenta de que la ironía de ese hecho le pondría el broche de oro a la novela, ya que le ayudaría a enfatizar la parodia de unos valores anticuados e irracionales.

Donald L. Shaw asegura que la propia estructura de la novela es irónica, principalmente la colocación del capítulo cuarto y el quinto:

[...] the positioning of this fourth chapter is of major importance. By inserting it before the detailed account of the murder itself, whose significance is thus virtually nullified, García Márquez achieves one of the main effects of irony in the narrative. Irony is in fact one of the basic over-all features of the novel³⁴⁴.

El hecho de que el capítulo cuarto trate de la reconciliación entre Ángela y Bayardo diecisiete años más tarde y de que el siguiente y último sea el asesinato de Santiago, muestra la ironía del hecho, ya que se acusa y se asesina a un

³⁴³ Richard L. Predmore: “El mundo moral de *Crónica de una muerte anunciada*” en *CHA*, 390 (1982), p. 711.

³⁴⁴ “La posición del cuarto capítulo es de mayor importancia. Al insertarlo antes de la descripción detallada del propio asesinato, su significado queda completamente anulado. García Márquez consigue aquí uno de los mejores efectos irónicos de la novela. La ironía es, de hecho, una de las características principales de la novela.” Donald L. Shaw: “Chronical of a Death Foretold: *Narrative Function and Interpretation*” en *Critical Perspectives on Gabriel García Márquez*, *op.cit.* p. 92.

inocente para devolverle el honor a la familia de la novia y ella vuelve con el hombre que la rechaza inicialmente por no atenerse a la tradición obsoleta de llegar virgen al matrimonio.

Además, la percepción que el narrador tiene de sí mismo y la que el lector posee de él son muy diferentes. El narrador se presenta como un fiable compilador de datos, que intenta reflejar unos hechos concretos, y para ello, ofrece horas precisas de los acontecimientos y datos sobre el tiempo, entre otros detalles, sin embargo, cuando el lector observa la contradicción de los argumentos presentados, se da cuenta de que no se puede fiar de él, y tendrá que sacar sus propias conclusiones de cómo interpretar la historia. Esta técnica literaria se conoce como la ironía de auto-traición, ya que el narrador tiene una concepción falsa de sí mismo que contrasta con la concepción que el lector tiene de él. Este tipo de ironía no sólo ocurre con el narrador, sino también con otros personajes, es decir, se suele “hacer una presentación irónica de la actuación de los personajes lograda fundamentalmente por la incoherencia entre lo que los personajes dicen de sí mismos y la personalidad que el lector deduce de sus actos”³⁴⁵. Las características que el autor les atribuye a sus personajes se producen mediante un contraste carnavalesco.

³⁴⁵ Karmele García Salmon: “Niveles de ironía en *Crónica de una muerte anunciada*” en Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña (eds.): *Quinientos años de soledad, op. cit.* p. 526.

La ironía de autotraición se refleja en la novela desde el principio, como cuando inicialmente se dice que Santiago es un ‘gavilán carnicero’ (*Crónica*, p. 18) y al final de la obra, cuando lo iban a matar, se le describe como a ‘un pajarito mojado’ (*Crónica*, p. 129), es decir, el cazador acaba siendo cazado por los hermanos Vicario. De la madre de Santiago se dice que “parecía tener hilos de comunicación secretos con la otra gente del pueblo” (*Crónica*, p. 26) y sin embargo, irónicamente, no es capaz de evitar la muerte de su hijo: “No es justo que todo el mundo sepa que le van a matar el hijo, y que ella sea la única que no lo sabe” (*Crónica*, p. 28). Estos contrasentidos o ironías de autotraición también se muestran por medio de la utilización por parte del autor de significantes que no se corresponden con el significado. A la casa de prostitución del pueblo se le llama “Casa de misericordias” y, según el narrador, la regente de la misma posee un “regazo apostólico.” Con esta ironía, el autor quiere mostrar como las prostitutas proveían al pueblo de una mayor compasión y piedad que la propia Iglesia. Por otro lado, se dice que el padre de Ángela, un ciego, es el encargado de cuidar su honra, y se insiste en repetir el nombre de la casa del viudo de Xius, “la villa feliz”, siendo allí donde ocurre el drama entre Ángela y Bayardo. La ironía se produce en estos dos últimos casos porque el lector les lleva ventaja a los personajes, ya que conoce el final de la obra desde el principio de la narración y

por ello se da cuenta del contraste entre el nombre de los personajes o sus características y su función en la obra.

Otro tipo de ironía por analogía es la que presenta el autor entre la vida y la literatura³⁴⁶, que se puede advertir en los comentarios del juez sobre el asesinato de Santiago Nasar: “nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura” (*Crónica*, p. 112), es decir, el asesinato de Santiago Nasar le parece tan literario o más que la propia literatura. Además, incluso le da nombre literario a la puerta en la que muere Santiago: ‘la puerta fatal’³⁴⁷ (*Crónica*, p. 17).

En la novela también se emplea la doble ironía, caracterizada por la ambivalencia, puesto que se mezclan lo bueno y lo malo. El hecho de que el asesinato ocurra justo después de la boda implica que en vez de ser una celebración de la unión de Ángela con Bayardo es un festín carnavalesco que precede al sacrificio humano. Las conexiones entre la boda y el asesinato se pueden apreciar en el siguiente fragmento de la obra en el que se relata el asesinato de Santiago: “Lo único que recuerdo es que se oía a lo lejos un ruido de mucha gente, como si hubiera vuelto a empezar la fiesta de la boda, y que todo el

³⁴⁶ De este aspecto no se hablará extensamente ya que ha sido tratado en este estudio en relación a la parodia de la escritura.

³⁴⁷ Según R. A. Kerr, las puertas en *Crónica de una muerte anunciada* también poseen características simbólicas carnavalescas, ya que estas representan, en su opinión, los orificios del cuerpo. Cf. R. A. Kerr: “*Archetypic Imagery in García Márquez’s Crónica*” en *Hispanofila* 131, (Enero 2001), p. 89.

mundo corría en dirección a la plaza” (*Crónica*, p. 29). Como se puede notar, la celebración se presenta en el mismo ambiente de confusión carnavalesca que el asesinato de Santiago Nasar, del que se dice: “Poncho Lanao, su esposa y sus cinco hijos no se habían enterado de lo que acababa de ocurrir a 20 pasos de su puerta. ‘Oímos la gritería –me dijo la esposa–, pero pensamos que era la fiesta del obispo’ ” (*Crónica*, p. 134), donde la ironía radica en el hecho de que se confunda la algarabía del asesinato con la llegada de un miembro importante de la iglesia.

La ironía romántica también tiene un papel fundamental en la obra, y está relacionada con la parodia de la novela sentimental y la del código de honor. El empleo de esta técnica literaria se puede observar en el contraste entre los sentimientos de Ángela hacia Bayardo, –al que había idealizado desde la noche del drama–, y la realidad, –el amado ha ganado peso, sufre de calvicie y lleva una camisa sudada–:

Siguió escribiendo sin cuartel durante diecisiete años. Un mediodía de agosto mientras bordaba con sus amigas, sintió que alguien llegaba a la puerta. No tuvo que mirar para saber quien era. “Estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, y ya necesitaba espejuelos para ver de cerca –me dijo–. ¡Pero era él, carajo, era él.” Se asustó, porque sabía que él la estaba viendo tan disminuida como ella lo estaba viendo a él... (*Crónica*, p. 108).

Como se ha podido observar, para lograr el efecto de la ironía romántica, el autor añade características románticas a la vida interior de sus personajes y al mismo tiempo vuelve banales los acontecimientos que ocurren en sus vidas.

El ataque a la institución eclesiástica, de la que ya se ha hablado extensamente en referencia a la parodia, también refleja una ironía romántica, de hecho, cabe mencionar un elemento en el que el uso de la ironía es esencial en la obra para entender la crítica que pretende realizar el autor, y es la utilización del simbolismo de los gallos: “Both humorous and ironic, the cocks prepared for the bishop’s arrival play a significant role in the novel’s symbolism”³⁴⁸. Los habitantes del pueblo se esmeran en prepararle una sopa de crestas de gallo al obispo porque saben que es su favorita y éste ni siquiera para en el pueblo. Los gallos simbolizan la traición del obispo a la gente del pueblo, que es análoga a la traición de Pedro a Jesucristo³⁴⁹, de cualquier manera, los gallos representan la decadencia de la iglesia como institución, el fallo de la misma de proveer al individuo de apoyo espiritual. Por otro lado, existe también un contraste entre lo que se espera de cualquier figura de la iglesia, como la negación de los placeres del cuerpo, y su gusto por los manjares culinarios.

La ironía también se percibe en los comentarios de los propios personajes, un recurso literario conocido como ironía verbal, en la que se expresa algo que de entrada parece agradable, cuando lo que se quiere decir es lo contrario. Un ejemplo de este uso de la ironía es cuando se dice que Santiago “a todos les

³⁴⁸ “La escena de los gallos preparados para la llegada del obispo, es humorística e irónica, y tiene un papel significativo dentro del simbolismo de la novela.” Arnold M. Penuel: “*The sleep of Vital Reason in García Márquez’s Crónica de una muerte anunciada*” en *Hispania*, *op. cit.* p. 757.

³⁴⁹ Aquí se puede observar también, por tanto, una ironía por analogía.

comentó de un modo casual que era un día muy hermoso” (*Crónica*, p. 8) y, sin embargo, el lector sabe de antemano que ese es precisamente el día que va a ser asesinado. También Santiago comenta en voz alta en la boda de Ángela: “Así sería mi matrimonio, dijo. No les alcanzará la vida para contarlo” (*Crónica*, p. 24) y el lector sabe que ese es el día que Santiago va a morir y nunca llegará a casarse. La hipérbole utilizada por Santiago en la última frase, lo muestra como una persona presuntuosa y acentúa también otro tipo de ironía de la que se habló anteriormente, la ironía de los hechos. El cura que estudia en Salamanca y practica la autopsia de Santiago comenta que éste “tenía un provenir brillante” (*Crónica*, p. 87), justo antes de descuartizarlo. Se puede observar en los ejemplos utilizados que este tipo de ironía está estrechamente relacionada con la ambigüedad y el absurdo carnavalesco.

CAPÍTULO 5

LA PARODIA Y EL CARNAVAL EN *EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA*

Parody is to be understood as a mode of aesthetic foregrounding in the novel. It defines a particular form of historical consciousness, whereby form is created to interrogate itself against significant precedents...

Robert Burden³⁵⁰

5.1 LA AUTOPARODIA Y LA PARODIA DE TEXTOS UNIVERSALES

El amor en los tiempos del cólera muestra una reflexión sobre la tarea propia del escritor y la función de la escritura. En primer lugar, el autor incluye hechos autobiográficos ficcionalizando de esta manera eventos de su propio pasado y mostrando la preocupación por la relación entre el autor y su obra, y luego alude a obras ejemplares de la cultura latinoamericana y universal para replantearlas. Algunos de los textos utilizados en la novela con una función paródica son: la Biblia y la novela sentimental, que se emplean para cuestionar los valores sociales y culturales aludidos en los mismos. Por otro lado, también se subvierte la visión unívoca de la historia latinoamericana ofrecida hasta ahora, ya que la alternativa a los valores obsoletos y tradicionales presentados tanto en la literatura como en la historia latinoamericana son, entre otros, la parodia y el carnaval, reflejados no sólo en la estructura de la novela, que pasa a ser polifónica e intertextual, sino en

³⁵⁰ “La parodia ‘debe ser entendida como un modo estético de primer plano en la novela. Define un modo particular de consciencia histórica, en la que la forma se crea para interrogarse a sí misma frente a sus importantes precedentes.” Robert Burden: “The Nobel Interrogates Itself: Parody as Self-Consciousness in Contemporary English Ficción”, Malcolm Bradbury & David Palmer (eds.) en *The Contemporary English Nobel*, London, Edward Arnold, 1979, p. 136.

los propios recursos estilísticos utilizados por el autor, como lo grotesco, lo irónico y lo hiperbólico, percibidos en la descripción de los personajes y situaciones de la obra.

5. 1. 1 LA PARODIA DE LA ESCRITURA Y EL ESCRITOR

En *El amor en los tiempos del cólera* se restaura la idea de la literatura como conversación paródica con el pasado. De entrada, el autor incluye detalles de su propia vida dentro de la novela, ya que asegura haber utilizado la historia de amor de sus padres: “Fermina Dasa representa a Luisa de ochenta y siete años hoy, y Florentino Ariza es Gabriel Eligio García, un telegrafista, el padre del escritor, que murió a la edad de ochenta y cuatro años”³⁵¹. Este no es el único detalle de su vida que se advierte en la obra, en una reseña que aparece en la revista mexicana *Vuelta*, el escritor y crítico José Miguel Oviedo señala otros aspectos:

Pero hay mucho más de personal en este relato. Varias figuras y memorias privadas están entrelazadas con ciertos personajes y situaciones... Varias mujeres que transitan por aquí, y no sólo Fermina, dejan la persistente sugestión de que conjuran presencias cercanas, aunque no identificables, al corazón del autor. El doctor Urbino, sobre todo, parece encarnar buena parte de las actitudes del joven García Márquez, especialmente tras su retorno de París, en 1958. Lo que debió pensar al volver a Colombia, lo piensa en esta novela el doctor cuando él también regresa de Europa y ve su tierra con otros ojos...³⁵².

³⁵¹ Pete Hamill: “Love and Solitude” en *Vanity Fair*, 131 (Marzo 1988), p. 132.

³⁵² José Miguel Oviedo, “*El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez”, *Vuelta*, No. 114, (mayo 1986) p. 35.

No obstante, la mayor semejanza en la novela se encuentra entre el autor y Florentino Ariza, a través del cual se autoparodia, de hecho, la siguiente escena es una burla del trabajo del escritor, que corrige y vuelve a corregir su texto, e incluso el de otros, incansablemente:

Por otra parte, cuando él leyó el mensaje que Hildebranda llevaba escrito le preguntó si aceptaba una sugerencia, y ella estuvo de acuerdo. Florentino Ariza hizo primero unas correcciones entre líneas, las suprimió, las volvió a escribir, se quedó sin espacio, y al final rompió la hoja y escribió completo un mensaje distinto que a ella le pareció enternecedor³⁵³.

A través de Florentino, el autor, también hace referencia a la idea de la escritura como un proceso penoso:

Florentino Ariza escribía todas las noches sin piedad para consigo mismo, envenenándose letra por letra con el humo de las lámparas de aceite de corozo en la trastienda de la mercería, y sus cartas iban haciéndose más extensas y lunáticas cuanto más se esforzaba por imitar a sus poetas preferidos de la Biblioteca Popular (*El amor*, p. 80).

El hecho de que se mencione la imitación de otros autores, en este caso, los de la Biblioteca popular, refuerza la parodia.

De Florentino Ariza se comenta que “escribía cualquier cosa con tanta pasión, que hasta los documentos oficiales parecían de amor” y se continúa diciendo: “Los manifiestos de embarque le salían rimados por mucho que se esforzara en evitarlo, y las cartas comerciales de rutina tenían un aliento lírico que les restaba autoridad” (*El amor*, p. 183). Además de parodiar la literatura sentimental, en este fragmento, a través del personaje de Florentino, se

³⁵³ Gabriel García Márquez: *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana, 1988 (1985), p. 144. A partir de aquí se citará la novela abreviada con el número de página en el texto.

hiperboliza la pasión que el escritor siente por su trabajo, dándole a entender al lector que es un sentimiento incontrolable que ocupa todas las facetas de su vida. La autoparodia llega a límites tan extremos que el autor se acaba comparando con un loco, ya que se asegura que en ocasiones Florentino “terminó comprometido en una correspondencia febril consigo mismo” (*El amor*, p.188).

La equiparación entre Florentino y el autor también se observa en el hecho de que entre los demás personajes “ninguno lograba identificarlo en su memoria” (*El amor*, p. 199). Incluso Fermina dice de él que es “como si no fuera una persona sino una sombra” (*El amor*, p. 201). El poder de Florentino para hacer y deshacer dentro de la misma ficción, capacidad que sólo posee el autor, se demuestra en el comentario de Fermina, que afirma que este personaje está “inspirado por la gracia del espíritu santo” (*El amor*, p. 61). Fermina vuelve a comparar el poder de Florentino con el de Dios, y por tanto, con el del autor, cuando comenta: “Necesitó tres días para aprender la posición de las letras en el teclado, ...otros tres para poder terminar las cartas sin errores después de romper media resma de papel” (*El amor*, p. 318). La referencia al número tres simboliza a Dios y, por consiguiente, hace alusión a la figura del autor, que tiene la capacidad de manipular el texto en la medida que le apetezca.

Philippe Lejeune piensa que la equiparación entre autor, narrador y protagonista es un ingrediente necesario para considerar la novela autobiográfica:

“In order for there to be autobiography (and personal literature in general), the *author*, the *narrator*, and the *protagonist* must be identical”³⁵⁴. Este teórico diferencia entre autobiografía y novela autobiográfica, considerando que esta última engloba “all fictional texts in which the reader has reason to suspect, from the resemblances that he thinks he sees, that there is identity of author and *protagonist*, whereas the author has chosen to deny this identity, or at least not to affirm it”³⁵⁵ y continua analizando estos dos géneros literarios advirtiendo que la novela autobiográfica, en cambio,

includes personal narratives (identity of narrator and protagonist) as well as “impersonal” narratives (protagonists designated in the third person); it is defined at the level of his contents. Unlike autobiography, it involves degrees. The “resemblance” assumed by the reader can be anything from a fuzzy “family likeness” between the protagonist and the author, to the quasi-transparency that makes us say that he is “the spitting image”³⁵⁶.

Lejeune asegura que si el nombre del protagonista y el del autor son diferentes, se excluye la idea de que estamos ante una autobiografía y se demuestra que nos encontramos frente a una novela autobiográfica y, por tanto, una obra de ficción: “1. *Name of the protagonist* ≠ *name of the author*... [confirms]

³⁵⁴ “Para que haya autobiografía (o literatura personal en general), el autor, el narrador y el protagonista deben ser el mismo”. Philippe Lejeune: *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 5.

³⁵⁵ “Todos los textos ficticios de los que el lector sospecha, por los parecidos que encuentra entre el autor y el protagonista, donde el autor ha elegido negar su identidad, o al menos no la afirma”. *Ibid.* p. 13.

³⁵⁶ “incluye la narrativa personal (la identidad del narrador y del protagonista) y la narrativa “impersonal” (los protagonistas en tercera persona); y se define según su contenido. A diferencia de la autobiografía, tiene que ver con el “grado” de parecido. El “parecido” asumido por el lector puede ir desde un parecido borroso entre el protagonista y el autor, hasta casi la transparencia que nos hace decir que algo es “idéntico”. *Ibid.*

that the work is fiction”³⁵⁷. En el texto de *El amor en los tiempos del cólera*, este aspecto se observa por medio del anuncio de los eventos que van a suceder antes de que ocurran, es decir, se expone el proceso de la escritura de forma explícita. El narrador relata cómo los personajes estaban “en una ciudad donde todo se sabía, y donde muchas cosas se sabían inclusive antes de que ocurrieran” (*El amor*, p. 255). Este comentario refuerza la idea de ficcionalidad de la obra, ya que se demuestra que una fuerza mayor controla los acontecimientos, y esa fuerza mayor es el autor, representado en el texto por Florentino, que llega a mencionar la muerte de Juvenal Urbino antes de que ocurra:

Ni siquiera se puso a pensar en el inconveniente de que fuera casada porque al mismo tiempo decidió, como si dependiera de él, que el doctor Juvenal Urbino tenía que morir. No sabía ni cuándo ni cómo, pero se lo planteó como un acontecimiento inevitable, que estaba resuelto a esperar sin prisas ni arrebatos, así fuera hasta el fin de los siglos” (*El amor*, p. 181).

Esta cualidad metaliteraria de la novela se advierte también en la utilización del recurso del espejo, que ofrece la ilusión de realidad. En *El amor en los tiempos del cólera* hay una escena en la que Florentino Ariza le compra el espejo al dueño de un restaurante sólo porque Fermina se ha reflejado en él, es decir, pretende guardar el espejo como sustituto de la realidad: “Florentino Ariza colgó el espejo en su casa, no por los primores del marco, sino por el espacio interior,

³⁵⁷ “1. *El nombre del protagonista ≠ el nombre del autor...* [confirma que] estamos ante una obra de ficción” *Ibíd.* p. 15.

que había sido ocupado durante dos horas por la imagen amada” (*El amor*, p. 250).

Las cartas que Florentino le manda a Fermina al final de la obra son una referencia al texto de la novela, ya que, según el primero, son “meditaciones sobre la vida, el amor, la vejez, la muerte: ideas que habían pasado muchas veces aleteando como pájaros nocturnos por su cabeza, pero que se le desbarataban en un reguero de plumas cuando trataba de atraparlas” (*El amor*, p. 325). La idea de equiparar las cartas al texto de la novela se advierte en el hecho de que Florentino aluda a la constante organización y colocación de sus cartas para que sus lectores las comprendan, como haría un escritor con su novela: “empezó a enumerar las cartas a partir del primer mes, y a encabezarlas con un resumen de las anteriores como los folletines en serie de los periódicos, por temor de que Fermina Daza no cayera en la cuenta de que tenían una cierta continuidad” (*El amor*, p. 320). Casi al final de *El amor en los tiempos del cólera*, Fermina le comenta a Florentino que se entristece porque está pensando “En los pobres viejitos... Los que mataron a remazos en el bote” (*El amor*, p. 363), hecho que sirve para volver a recordar al lector la ficcionalidad del texto, ya que si se leen los antecedentes de la novela, se sabe que este es precisamente el acontecimiento real que inspira a García Márquez a escribirla.

5.1.2 LA PARODIA RELIGIOSA

En *El amor en los tiempos del cólera* se utiliza un texto universal tan conocido como la Biblia con una función paródica, concretamente, para mostrarle al lector las múltiples lecturas de un texto, y con ello la imposibilidad de llegar a una única verdad, y para cuestionar algunos de los valores planteados por la Iglesia Católica y sus representantes en relación al contexto cultural del siglo XX. La obra alcanza su mayor grado paródico a través de la mención de un personaje bíblico³⁵⁸, el profeta Jeremías³⁵⁹, ya que en la novela se mencionan muchas de las características de este profeta que ya aparecen en la Biblia, como su exilio, la equiparación de su figura con la de Jesucristo, la descripción de su cadáver, el sitio donde lo entierran, el hecho de que se suicide el día de Pentecostés, su canibalismo, sus predicciones, su relación con una mulata y su carácter reservado, entre otros muchos aspectos.

En la novela de García Márquez se hace referencia al exilio del Jeremías bíblico, de hecho, a Jeremiah de Saint-Amour se le llama “el refugiado antillano” (*El amor*, p. 9). La comparación de este último con Jesucristo se observa en la descripción de su cadáver, que coincide con la del Redentor tras cargar la cruz:

³⁵⁸ Cf. Isabel Rodríguez-Vergara: *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, *op. cit.* pp. 134-144.

³⁵⁹ García Márquez no es el único autor que parodia la figura del profeta Jeremiah, Francisco de Quevedo y Rubén Darío ya lo hicieron en las *Lamentaciones del profeta Jeremiah* (580 a.C.) y *El salmo de la pluma* (1883-1889), respectivamente, por lo que se puede observar una tradición paródica en relación a este personaje.

“el vientre atravesado por una cicatriz antigua cosida con nudo de enfardelar. Su torso y sus brazos tenían una envergadura de galeote por el trabajo de las muletas” (*El amor*, p. 10). Esta idea queda reforzada cuando se comenta que Jeremiah de Saint-Amour “era un santo” (*El amor*, p. 12) y el doctor Juvenal Urbino lo quiere enterrar “en tierra sagrada” (*El amor*, p. 12). Por otro lado, Jeremiah elige para morir el día de Pentecostés, “que era la fiesta mayor de la ciudad, consagrada al Espíritu Santo” (*El amor*, p. 23). Como estudia René Girad³⁶⁰, el propio suicidio de Jeremiah en *El amor en los tiempos del cólera* representa un rito de sacrificio para expiar los pecados del pueblo:

Jeremiah de Saint-Amour había suspirado de pronto: “Nunca seré viejo.” Ella lo interpretó como un propósito heroico de luchar sin cuartel contra los estragos del tiempo, pero él fue más explícito: tenía la determinación irrevocable de quitarse la vida a los sesenta años (*El amor*, pp. 22-23).

A su vez, en la Biblia se menciona lo siguiente en relación al sacrificio del profeta: “¿Crees por ventura que los sacrificios y las carnes santificadas de las víctimas pueden evitarte el castigo y salvarte?” (*Jeremías* 11, 15). También coincide con la figura bíblica el hecho de que se diga que Jeremiah había estado en la cárcel y era antropófago: “no es más que un prófugo de Cayena condenado a cadena perpetua por un crimen atroz –dijo el doctor Urbino–. Imagínate que hasta había comido carne humana” (*El amor*, p. 50), pero Jeremías sólo obedece lo que le pide Dios: “Así dice Yavé Sebaot, Dios de Israel: Aumentad el número

³⁶⁰ Cf. René Girad: *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 1-45.

de vuestros sacrificios y comed la carne de vuestras víctimas” (*Jeremías* 7, 21). Por otro lado, ambos tienen una relación con una mulata, que en el caso de Jeremiah de Saint-Amour es un hecho que se emplea para criticar la pobreza que existía en ciertos barrios de la ciudad y también para reflejar el racismo contra los negros, ya que el propio Jeremiah mantenía a su amante escondida, como si su relación fuera algo vergonzoso: “Ella lo había acompañado hasta muy pocas horas antes de la muerte, como lo había acompañado durante media vida ...y sin que nadie lo supiera...” (*El amor*, p. 21).

El Jeremías bíblico habla en sus profecías sobre el abandono de las ciudades que iban a quedar en ruinas debido a las guerras: “todas las ciudades eran ruinas ante Yavé, ante el furor de su cólera” (*Jeremías* 4, 29). Por otro lado, en *El amor en los tiempos del cólera* la cólera divina, a la que el Jeremías bíblico hace alusión constantemente en la Biblia, se ve reflejada en el texto a través de la enfermedad del cólera, que causa estragos en la población y tiene los mismos resultados que la guerra, como la muerte y la destrucción:

En un mismo día vio pasar flotando tres cuerpos humanos, hinchados y verdes, con varios gallinazos encima. Pasaron primero los cuerpos de dos hombres, uno de ellos sin cabeza, y después el de una niña de pocos años cuyos cabellos de medusa se fueron ondulando en la estela del buque. Nunca supo, porque nunca se sabía, si eran víctimas del cólera o de la guerra, pero la tufanada nauseabunda contaminó en su memoria el recuerdo de Fermina Daza (*El amor*, p. 198).

La parodia de la biografía de Jeremías también representa la propia novela, ya que en la primera se mencionan hechos que ocurren en *El amor en los tiempos del*

cólera, como las guerras, los amores, las predicciones y la muerte, entre otros temas, aspecto que se advierte concretamente en el cadáver de Jeremiah, que tiene que ser interpretado, como el propio texto de la obra: “es el montaje de un microtexto que resume también las claves críticas para su interpretación”³⁶¹. Al ofrecer otra lectura de los hechos bíblicos no sólo se trata de reflejar la idea de la posible reinterpretación de textos universales, debido a la multiplicidad de lecturas que estos pueden admitir, sino también la imposibilidad de la existencia de una única verdad, cuestionando por tanto cualquier versión oficial.

5.1.3 LA PARODIA DE LA HISTORIA LATINOAMERICANA

Además de la autoparodia y la parodia bíblica, en la novela se parodian algunos de los eventos más importantes de la historia latinoamericana como el descubrimiento de América, la explotación de dicho continente, –reflejada en la matanza de los trabajadores bananeros–, la lucha por el control del país, –representado a través de las guerras entre liberales y conservadores–, la liberación e independencia de España, la enfermedad del cólera, el racismo y la función de la iglesia católica, entre otros. Por otro lado, también se desmitifica a algunos personajes históricos clave como Cristóbal Colón o Simón Bolívar, todo ello en un ambiente de carnaval literal y textual. La función de estos elementos históricos

³⁶¹ Isabel Rodríguez-Vergara: *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1991, p. 134.

en el texto es la de dar impresión de verosimilitud y, al mismo tiempo, mostrar la cara oculta de la historia latinoamericana, es decir, recrear el pasado reflejando la versión de los marginados.

Una referencia histórica muy importante en la novela es cuando se menciona que “un investigador holandés estuvo haciendo excavaciones para probar que allí estaba la tumba verdadera de Cristóbal Colón: la quinta,” ya que nos hace remontarnos al 12 de Octubre de 1492, día en el que Colón descubrió América, y sirve para mostrarnos cómo, desde la perspectiva Europea, ese es el momento en el que empieza la historia de Latinoamérica. La mención al galeón San José alude al comienzo de una larga historia de explotación colonial: “El viernes 8 de junio de 1708 a las cuatro de la tarde, el galeón San José que acababa de zarpar para Cádiz con un cargamento de piedras y metales preciosos por medio millón de pesos, fue hundido por una escuadra inglesa frente a la entrada del puerto” (*El amor*, p. 23). Este fragmento no sólo hace referencia a la explotación del continente, sino también a la lucha hegemónica de unos pocos por el control de las riquezas del mismo, como demuestran anécdotas como la siguiente:

... en 1536 Gonzalo Jiménez de Quesada se introdujo en el país de Colombia, acompañado de 60 soldados, a la busca del cacique Bogotá que, según opinión de los nativos, se hacía espolvorear de oro antes de sumergirse en la laguna de Guatavita, por cuya razón dieron los españoles, a este cacique el nombre de El

Dorado, nombre, que por extensión, ha pasado a ser el símbolo de una región rica en metales preciosos³⁶².

Además de la conquista de América, el hecho histórico que más parece obsesionar al autor en relación a la explotación imperialista de Latinoamérica es la masacre bananera, de hecho, en la novela se comenta que uno de los personajes “fue repudiado ... a raíz de su actuación indigna en la matanza de los obreros del banano en San Juan de la Ciénaga,” lo que hace referencia al asesinato de los obreros de las plantaciones de bananos en Santa Marta que se pusieron en huelga en 1928 durante la presidencia de Miguel Abadía Méndez, que estuvo en el poder de la República de Colombia de 1926 a 1930 y a quien le sucede en el poder el partido liberal. La importancia de este evento, que ocurrió el mismo año que nació el autor, se percibe en su constante reiteración, ya que aparece incluso en otras de sus obras, como *Cien años de soledad* (1967) o *La hojarasca* (1955), de la que se convierte en el tema central.

Otro acontecimiento histórico relacionado con la violencia en Colombia es la guerra entre liberales y conservadores, que comienza en el siglo XIX con “scuffles that provoked thirteen coups and uprisings”³⁶³ entre 1849 y 1900, y que

³⁶² Ángel Díaz Arenas: “Construcción y Reconstrucción en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez y otros estudios de literatura hispana” en *Hispanistik in Schule und Hochschule*, No. 12, Bonn, Romanistischer Verlag, 1987, p. 263.

³⁶³ “Reyertas que provocaron trece golpes de estado y revueltas.” Robin Kirk: *More Terrible Than Death: Massacres, Drugs, and America's War in Colombia*, New York, Public Affairs, 2003, p. 15.

se aprecia entre 1948 y 1964 en un periodo conocido como “La violencia”³⁶⁴. Este es el preámbulo a veinticinco años en estado de emergencia militar en Colombia en el que ambos partidos cometen abusos inhumanos que continúan hasta el día de hoy. El primer personaje que menciona este evento en *El amor en los tiempos del cólera* es Jeremiah de Saint-Amour, que asegura que “había escapado de un pelotón de fusilamiento”³⁶⁵. (*El amor*, p. 41) en la guerra anterior y había quedado inválido a consecuencia de ello. Cuando intentan atrapar al loro de Juvenal Urbino, éste grita muerto de risa “viva el partido liberal, viva el partido liberal, carajo” (*El amor*, p. 33), que resulta una burla al doctor Urbino y su familia que son conservadores. La ironía se intensifica cuando se nos informa que este personaje se muere de una caída intentando coger al loro, hecho que podría reflejar la derrota de los conservadores en ese momento.

Siguiendo el consejo de su tío, León XII, Florentino se va de viaje en un buque cuando se entera de que su amada Fermina se va a casar con el doctor Urbino, y en ese trayecto se les aconseja precaución a los pasajeros porque “aquel año había estallado un episodio más de la guerra civil entre liberales y conservadores” (*El amor*, p. 156). La mención de la guerra civil continúa durante toda la novela, en algunos casos se la culpa de muchos de los otros males que

³⁶⁴ Para más información sobre este periodo histórico ver: Germán Guzmán Campos et al: *La violencia en Colombia*, 2 Vols, Bogotá, Taurus Historia, 2005.

³⁶⁵ Este comentario hace, al mismo tiempo, alusión al personaje de una obra anterior del autor, Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*.

afectan el país, como la situación de la educación pública: “después de tantos desórdenes de gobierno por tantas guerras civiles superpuestas, los criterios escolares eran menos selectivos que antes, y había un revoltijo de orígenes y condiciones sociales en las escuelas públicas” (*El amor*, p. 284). Además, la violencia que plagaba el país, como las amenazas personales a miembros de ambos partidos, resultaba en muchos casos en el desplazamiento de la población a otras partes de Colombia, en las que tardaban casi dos años en adaptarse, creando retrasos escolares:

Displaced children are entitled to attend schools in their new communities, but in practice they face significant hurdles in continuing their education. Some children are turned away because they are asked to produce school records or forms of identification they no longer possess. Others are denied enrollment because schools have no room for them. In many cases, the matriculation fees and related costs of schooling prevent them from attending³⁶⁶.

En *El amor en los tiempos del cólera*, el tío de Florentino también habla de la situación política de Colombia en relación a la vida en la colonia:

—Voy a cumplir cien años, y he visto cambiar todo, hasta la posición de los astros en el universo, pero todavía no he visto cambiar nada en este país... Aquí se hacen nuevas constituciones, nuevas leyes, nuevas guerras cada tres meses, pero seguimos en la Colonia (*El amor*, pp. 290-291).

³⁶⁶ “Los niños desplazados tienen la posibilidad de ir al colegio en su nuevo lugar de residencia, pero en la práctica se enfrentan con contratiempos al intentar continuar con su educación. Algunos niños son rechazados cuando se les pide las notas del colegio anterior u otras formas de identificación personal que ya no poseen. A otros se les niega la matrícula porque no hay espacio para ellos en la escuela. En muchos casos, el costo de la matrícula y otros costes relacionados con la escuela hacen que no puedan ir al colegio.” *Displaced and Discarded: The plight of Internally Displaced Persons in Bogotá and Cartagena*, Human Rights Watch, Vol. 17, No. 4 (B), p. 5.

En este fragmento de la novela, al margen de la mención de la guerra civil se implica que Colombia todavía sigue teniendo los problemas de una colonia, de un país explotado y luego abandonado, como muestra la siguiente descripción de la ciudad: “desde allí vieron entera la ciudad histórica, los tejados rotos y los muros carcomidos, los escombros de las fortalezas entre los matorrales, el reguero de islas de la bahía, las barracas de miseria alrededor de las ciénagas, el Caribe inmenso” (*El amor*, p. 147). Esta misma idea se subraya en la descripción de la ciudad donde viven los personajes, en la que existe una clara separación entre los ricos, que viven en el barrio de la Manga, y los pobres, que viven amontonados en barrios sucios y malolientes. Este ambiente se muestra para reflejar “la vida propia de la ciudad colonial” (*El amor*, p. 25), en la que uno de los principales problemas es la falta de higiene, no sólo de los barrios marginales, sino de los mercados públicos. Este aspecto se percibe en la preocupación de Juvenal Urbino, del que se afirma que

Su obsesión era el peligroso estado sanitario de la ciudad... Las casas coloniales bien dotadas tenían letrinas con pozas sépticas, pero las dos terceras partes de la población hacinada en las barracas a la orilla de las ciénagas hacía sus necesidades al aire libre. Las heces se secaban al sol, se convertían en polvo, y eran respiradas por todos con regocijos de pascua en las frescas y venturosas brisas de diciembre (*El amor*, p. 122).

La falta de higiene acaba causando la epidemia del cólera, que ataca no sólo a la población de los barrios marginales, sino a todos los ciudadanos, ocasionando estragos iguales o mayores que los de la guerra civil. En la novela se

equipara el resultado de las guerras civiles con el exterminio masivo que produjo la enfermedad del cólera, como se observa en las continuas menciones a los muertos que flotaban en el río Magdalena, de los que Florentino dice que “Nunca supo, porque nunca se sabía, si eran víctimas del cólera o de la guerra” (*El amor*, p. 157). Los estragos causados en la población por esta enfermedad se advierten hasta en el final de la novela, en el que se afirma que los dos amantes, Florentino y Fermina, son capaces de viajar ininterrumpidamente por el Magdalena porque izan la bandera del cólera: “Lo único que permitía saltar por encima de todo era un caso de peste a bordo... Al fin y al cabo cualquiera sabía que los tiempos del cólera no habían terminado, a pesar de las cuentas alegres de las autoridades sanitarias” (*El amor*, p. 372). El problema del cólera en Colombia debido a la falta de control en la higiene de los alimentos, llega hasta hoy en día como muestra el siguiente artículo:

El consumo de alimentos poco higiénicos o mal manipulados es una de las formas más comunes para adquirir la bacteria *Vibrio cholerae*, transmisora del cólera. Desde julio del año pasado se han registrado varios casos de esta enfermedad en Colombia. Aunque la zona afectada se encuentra en el departamento de Narino, muy cerca de Ecuador y lejos de los límites criollos, las autoridades nacionales recomiendan estar alerta³⁶⁷.

En *El amor en los tiempos del cólera*, no sólo se critica la situación política y sanitaria del país, sino también el racismo patente contra los negros que viven en

³⁶⁷ Joseph Poliszuk: “Falta de controles en puestos callejeros de alimentos amenazan expandir cólera.” *Noticias Financieras*, Miami, 20 de Agosto de 2004, p. 1. URL: [http://proquest.umi.com.proxy.library.emory.edu/pqdweb?did=680888801&sid=3&Fmt=3&clientId=1917&RQT=309&VName=PQD].

la ciudad. De entrada, se mencionan los orígenes de este sector de la población y se acusa a los españoles explícitamente de traer la esclavitud a Latinoamérica: “Florentino Ariza y la niña bajaron al patio de salitre que había servido de puerto negrero a los españoles y donde todavía quedaban restos de la pesa y otros fierros carcomidos del comercio de esclavos” (*El amor*, p. 300). Por otro lado, se hace referencia a la situación social de los negros, que no sólo ocupan los trabajos más duros, sino que viven en los peores barrios de la ciudad, como el de los esclavos, aspecto que se puede observar en la descripción de la zona donde vive la amante de Jeremiah de Saint-Amour: “Todo tenía un aspecto miserable y desamparado, pero de las cantinas sórdidas salía el trueno de música de la parranda sin Dios ni ley del Pentecostés de los pobres” (*El amor*, p. 20). Existen, además en la novela, prejuicios sexuales contra los negros, ya que se les considera promiscuos por el simple hecho de pertenecer a su raza: “En el área sexual – fuertemente asociada a la expresión musical y de la danza– la población ‘pura’ de los negros ejerce particular fascinación, tematizando la disponibilidad y ardor de la mujer, y la virilidad del hombre”³⁶⁸. Este aspecto se refleja en la novela en la descripción que Juvenal Urbino hace de las costumbres de los que vivían en el barrio de los esclavos: “hacían amores libres entre los matorrales de icaco, y a la

³⁶⁸ Elías Sevilla-Casas: “Perfiles de la sexualidad: a propósito de las diferencias entre hombres y mujeres en Colombia”, *Estudios demográficos y urbanos*, México D. F., Vol. 12, No. 1-2 (1997) p. 299.

media noche del domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todos contra todos” (*El amor*, p. 25). Cuando Florentino ve a Leona Cassiani por primera vez, se comenta que él pensó: “negra, joven y bonita, pero puta sin lugar a dudas” (*El amor*, p. 199), y aunque luego Florentino descubre que no es prostituta, y se siente atraído por ella, no intenta seducirla hasta que ya es demasiado tarde, a pesar de que, según la novela, ella “fue la verdadera mujer de su vida” (*El amor*, p. 199). Victoria Peralta, en un estudio sociológico sobre la sexualidad de los bogotanos afirma:

Las imágenes femeninas impuestas por la hegemonía cultural europeizante: las mujeres blancas, europeas y criollas eran vistas como destinadas a casarse, tener hijos o ir al convento, pues se les presionaba para tener una vida casi “asexuada” y “frígida”; por el contrario a las de las “castas” (clases inferiores) se les veía más aptas para la vida sexual por su debilidad innata frente al pecado³⁶⁹.

Este mismo estereotipo se demuestra en la novela en el hecho de que las negras sólo tienen el papel de prostitutas o amantes, nunca de esposas, como es el caso de las amantes de Jeremiah de Saint-Amour o la de Juvenal Urbino. Los prejuicios contra las mujeres de esta raza quedan patentes en el comentario que Fermina le hace a su marido cuando se entera de que tiene una amante negra:

Y lo peor de todo, carajo: con una negra. Él corrigió: “Mulata.” Pero entonces toda precisión salía sobrando: ella había terminado.
—Es la misma vaina —dijo—, y sólo ahora lo entiendo: era un olor de negra (*El amor*, p. 273).

³⁶⁹ Victoria Peralta: *El ritmo lúdico y los placeres en Bogotá*, Bogotá, Planeta, 1991, p. 118.

La referencia al olor de la amante de su marido muestra también uno de los prejuicios racistas que se tenía y todavía se tiene en algunas sociedades contra los negros, a los que se les acusa de tener un olor más fuerte a sudor que los blancos.

En la novela se menciona a varios personajes históricos de importancia, como los presidentes colombianos Rafael Núñez y Marco Fidel Suárez y hasta al mismo Simón Bolívar. No obstante, los dos primeros son simplemente nombrados para darle un marco histórico al texto, mientras que la alusión a Bolívar tiene una importancia considerable, ya que posteriormente, el autor escribirá una novela titulada *El general en su laberinto* (1989), con el propósito de reescribir parte de la historia de Latinoamérica, por medio de la parodia de la vida del general. La primera mención a Bolívar se hace en referencia a la descripción de una de las zonas de la ciudad, “donde apenas se distinguía la estatua de El Libertador entre las palmeras” (*El amor*, p. 19), que simboliza el hecho de que no se reconozca lo suficiente su tarea de liberar varios países latinoamericanos del dominio de los españoles e intentar mantener a Latinoamérica unida. En la novela se presentan varias fases de la carrera del Libertador, inaugurando buques fluviales, oponiéndose a la navegación fluvial, e incluso se habla de su muerte, como se observa en el fragmento en el que Fermina quiso ir a ver la casa donde vivió Simón Bolívar para

comprobar que la cama donde él murió, tal como se lo habían dicho, no sólo era pequeña para un hombre de tanta gloria, sino inclusive para un sietemesino. Sin embargo, otro visitante que parecía saberlo todo dijo que la cama era una reliquia falsa, pues la verdad era que al Padre de la Patria lo habían dejado morir tirado por los suelos (*El amor*, p. 276).

En este ejemplo se critica cómo en vez de ser alabado por sus hazañas políticas, Simón Bolívar muere solo y abandonado. Existen otros acontecimientos en la novela relacionados con el destino del Libertador, concretamente, la independencia del dominio español, como se puede advertir en la conversación de Florentino Ariza con el capitán del barco en el que navegaba:

le explicó en una tortilla de castellano y papamiento que el hombre de etiqueta era el nuevo ministro plenipotenciario de Inglaterra en viaje hacia la capital de la república, le recordó que aquel reino había aportado recursos decisivos para nuestra independencia del dominio español³⁷⁰ (*El amor*, p. 198).

La independencia de los españoles se consigue en dos etapas sucesivas, y la que nos interesa en este momento en relación a *El amor en los tiempos del cólera* es la primera, que ocurre con la “Proclamación de la Junta de Gobierno” en Bogotá el 20 de Julio de 1810. Ángel Díaz Arenas recuerda que “el acta de este día se considera históricamente como la de la independencia colombiana, al menos sobre el papel, la cual fue corroborada definitivamente y para siempre en la

³⁷⁰ En este fragmento se hace referencia a los viajes que Simón Bolívar hizo a Inglaterra y Francia para buscar apoyo económico y militar, lo que finalmente consiguió en 1806. Ese año, con la ayuda de los norteamericanos y los británicos, se llevan dos expediciones a Venezuela para proclamar la república, y aunque no logran su objetivo sientan las bases para la proclamación de la “Junta de Gobierno de Caracas” (1810). Ese mismo año regresa a Inglaterra y vuelve acompañado de Francisco Miranda (1750-1816) con quien funda un club revolucionario conocido como “Sociedad Patriótica.”

batalla de Boyacá, librada el 7 de agosto de 1819³⁷¹. Estos acontecimientos históricos están, a su vez, ligados a las vidas de los personajes, de hecho, se dice que uno de los eventos más importantes de la vida del tío de Florentino Ariza, León XII, fue “que el Libertador lo había cargado en sus brazos, en la población de Turbago, cuando iba en su viaje desdichado hacia la muerte” (*El amor*, pp. 292-293). Cuando Fermina se separa de su marido por dos años debido a la infidelidad de este, decide emprender un viaje en el que pasa por San Pedro Alejandrino, “adonde quiso ir a ver lo que le habían dicho, que la cama en que murió el Libertador es tan pequeña como la de un niño” (*El amor*, p. 274). Al enlazar la vida de Simón Bolívar con la de los personajes se pretende, no sólo enmarcar la novela temporalmente, sino desmitificar esta conocida figura, una tendencia que el autor ya utiliza en *El otoño del patriarca*. En este ejemplo se observa cómo el énfasis en el tamaño diminuto de su cama pone en tela de juicio su grandeza personal.

En la novela también se cuestionan algunos de los valores promulgados por la Iglesia Católica, ya que ésta representa la presencia de la herencia de los conquistadores españoles en Latinoamérica. No sólo se pone en duda la vigencia de las tradiciones que esta institución defiende, sino que también se critica a sus propios representantes, que desde la colonización española justificaban su

³⁷¹ Ángel Díaz Arenas: “Construcción y Reconstrucción en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez y otros estudios de literatura hispana” *op. cit.* p. 264.

violación de los derechos humanos a través de la excusa de la conquista espiritual de los que ellos consideraban unos salvajes: “The church, through its missionaries, becomes an important part of the European ‘spiritual advancement,’ for instance, by seizing ‘idols’ and selling them for profit”³⁷². Se muestra cómo los miembros de la iglesia se comportan de forma inmoral, ya que no cumplen las normas de conducta que ellos mismos promulgan, de hecho, en varias ocasiones se afirma de manera explícita la falsedad de las monjas, que echan a Fermina Daza del colegio por mantener correspondencia con Florentino Ariza y, sin embargo, luego la intentan convencer de que se case por interés con un hombre que no ama. La monja que realiza este acto no sólo utiliza un rosario para hipnotizar a Fermina, sino que la amenaza con mandarle al arzobispo que, según ella, tomaría medidas mayores para obligarla a casarse:

—No me explico cómo es que usted se presta para esto —dijo—, si le parece que el amor es pecado.

La hermana Franca de la Luz fingió pasar por alto la notificación, pero sus párpados se encendieron. Siguió moviendo el rosario frente a sus ojos.

—Es mejor que te entendas conmigo —dijo—, porque después de mí puede venir el señor arzobispo, y con él las cosas son distintas (*El amor*, p. 141).

Como se puede observar en este ejemplo, se acusa a los miembros de la iglesia de estar al servicio del poder, representado en este caso por Urbino, sin

³⁷² “La iglesia, a través de sus misioneros, se convierte en una parte importante del ‘avance espiritual’ europeo, por ejemplo, al robar ‘ídolos’ y venderlos para conseguir beneficios.” Edna Aizenberg: “Historical Subversion and Violence of Representation in García Márquez and *Ouologuem*”, en *PMLA Publications of the Modern Language Association of America*, (Oct 1992), Vol. 107, No. 5, p. 1242.

importarles si para ello tienen que emplear métodos poco adecuados de conducta. Esta doble moral se advierte en el hecho de que siempre estén al lado del partido gobernante, sea quien sea el que dirija en ese momento. En los colegios se aleccionaba a los estudiantes a través de textos en los que difundían “mensajes diseñados para defender tanto al gobierno elegido como a la fe católica,”³⁷³ sin importarles las ideas que promulgaran.

En la novela también se trata a los curas y las monjas de alcahuetes, aspecto que se puede observar cuando Juvenal Urbino le dice a su mujer que le acaba de contar su infidelidad a su confesor y Fermina furiosa le proclama: “—Es como contárselo a un culebrero de los portales... Para ella era el final. Estaba segura de que su honra andaba de boca en boca desde antes de que su marido terminara de cumplir la penitencia” (*El amor*, p. 273). El odio de Fermina por los representantes de esta institución se observa también en la ocasión en la que ésta y su marido pasan meses sin hablarse, y él le propone ir a confesarse con el arzobispo, a lo que ella responde: “¡A la mierda el señor arzobispo!” y se dice a continuación: “El comentario estremeció los cimientos de la ciudad, dio origen a consejas que no fue fácil desmentir, y quedó incorporado al habla popular con aires de zarzuela: ¡A la mierda el señor arzobispo!” (*El amor*, p. 38). Este ejemplo demuestra además cómo la Iglesia le falla al ciudadano espiritual y moralmente,

³⁷³ Michael J. LaRosa: *De la derecha a la izquierda: La iglesia católica en la Colombia contemporánea*, Bogotá, Planeta, 2000, p. 65.

de hecho, Fermina afirma abiertamente que “la doblez de las monjas le había provocado una resistencia contra los ritos” (*El amor*, p. 172).

La ridiculización de los miembros de la iglesia se produce, en ocasiones, a través de su animalización, como se puede advertir en la escena en la que se compara a un arzobispo con un animal salvaje:

encadenado por la cintura en el mango del patio, hubo un mico amazónico que suscitaba una cierta compasión porque tenía el semblante atribulado del arzobispo Obdulio y Rey, y el mismo candor de sus ojos y la elocuencia de sus manos, pero no fue esa la razón por la que Fermina se deshizo de él, sino por su mala costumbre de complacerse en honor a las señoras (*El amor*, p. 30).

La imagen del mico amazónico realizando semejante acto privado delante de las señoras de la alta sociedad sirve para ridiculizar claramente a la figura del arzobispo. Con estos comentarios sueltos insertados en la novela, el autor pretende demostrar que los miembros de la Iglesia, al margen de no predicar con el ejemplo, son corruptos y están al servicio del poder.

Por medio de la recreación de los eventos históricos sucedidos en Colombia a finales del siglo XIX y principios del XX desde el punto de vista del marginado se muestra la necesidad de recuperar la memoria colectiva de un pueblo que hasta entonces había sido definido por las oligarquías conservadoras que dominaban Colombia. Estas se aliaban con la iglesia cuando les resultaba conveniente, y viceversa, para controlar al pueblo y justificar las injusticias cometidas contra los más desfavorecidos, y otras veces creaban lazos con Norteamérica debido a intereses comerciales que monopolizaban varios sectores

de la economía como las plantaciones de bananas. De ahí la necesidad de mostrar la otra cara de la historia, la que no se encuentra en los libros de texto escolares manipulados por la iglesia y las instituciones al poder para asegurar su hegemonía: “García Márquez plunges into the nightmare of (neo)colonial Colombian and Latin American history as a strategy of liberation: his task, in the words of the novel, is to annihilate a past ‘consuming itself from within’ ”³⁷⁴. Por medio de la recreación histórica de lo acontecido en Latinoamérica se trata, no sólo de reflejar una versión o versiones alternativas de lo ocurrido, sino también de ofrecerle al pueblo una identidad positiva para que sea capaz de mirar hacia el futuro con optimismo.

5.1.4 LA PARODIA DE LA NOVELA SENTIMENTAL

Aunque tanto la novela sentimental como *El amor en los tiempos de cólera* parten de la historia de amor de dos personajes que luchan contra el medio por defender su amor, la obra de Márquez acaba resultando una parodia de este tipo de obras: “En otras novelas, el estilo de la novela histórica tradicional, al modo de los folletines decimonónicos, resulta un eficaz modo narrativo contemporáneo

³⁷⁴ “García Márquez se sumerge en la pesadilla de la Colombia (neo)colonial y la historia latinoamericana como una estrategia de liberación: su tarea, en palabras de la novela, es aniquilar un pasado que se consume a sí mismo.” Edna Aizenberg: *Historical Subversión and Violence of Representation in García Márquez and Ouloguem*, *op. cit.* p. 1243.

[...] mimetizan un estilo que no es el de las crónicas o relaciones, sino el de la novela romántica”³⁷⁵.

El estudio de la ficción sentimental es problemático debido a que los elementos utilizados por los diferentes autores varían en gran medida, sin embargo, la mayoría de ellos emplean al menos algunos de los que se mencionan en el siguiente esquema realizado por Armando Durán:

Ambiente aristocrático
Amor sentimental
Relaciones rey-amantes
Muerte
Tercera persona³⁷⁶

Entre los componentes de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI se encuentra la ambientación de la obra en un mundo caballeresco idealizado, en la que los personajes son de clase social alta, caballeros y damas nobles de alta distinción: “La gran mayoría de los libros de ficción sentimental ubican la vida emocional de sus personajes en un ambiente cortesano, o cortés de reyes o de nobles”³⁷⁷. Frente al contexto aristocrático que caracterizaba a la ficción sentimental, en la novela de García Márquez se reflejan dos trasfondos en continuo contraste, el de los ricos, como el doctor Urbino y Fermina al casarse con él, y el de los de clase media y baja, como Florentino y las mujeres que viven

³⁷⁵ Fernando Aínsa: *Reescribir el pasado: Historia y ficción en América Latina*, *op. cit.* p. 70.

³⁷⁶ Armando Durán: *Estructura y Técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid, Gredos, 1973, p. 62

³⁷⁷ Alan Deyermond: “El estudio de la ficción sentimental: Balance de los últimos años y vislumbre de los que vienen” en *Ínsula* 651 (Marzo, 2001), p. 4.

en el barrio de esclavos. Además, existen incursiones sexuales de algunos personajes ricos al barrio de los esclavos³⁷⁸, caracterizado por su pobreza, suciedad y pestilencia. Las principales escenas de amor de la novela no tienen lugar en un ambiente cortesano, y si lo tienen están parodiadas mediante el uso de lo excrementicio. La primera vez que Florentino Ariza y Fermina Daza se ven a solas, ocurre lo siguiente:

Ella vio el sobre azul temblando en una mano petrificada de terror, y levantó el bastidor para que el pusiera la carta, pues no podía admitir que también a ella se le notara el temblor de los dedos. Entonces ocurrió: un pájaro se sacudió entre el follaje de los almendros, y su cagada cayó justo sobre el bordado (*El amor*, p. 72).

Pero la burla de la escena amorosa no termina ahí, luego se dice que el mismo Florentino “cuando empezó a esperar la respuesta a su primera carta, la ansiedad se le complicó con cagantinas y vómitos verdes” (*El amor*, p. 72).

No obstante, el contraste mayor entre la literatura sentimental y *El amor en los tiempos del cólera* es que los personajes de la novela de García Márquez comienzan su historia de amor durante la vejez, frente a la juventud de las damas y caballeros de la novela sentimental. Además, se reitera constantemente el hecho de que el cuerpo ya no funciona como en la juventud y se enfatiza lo escatológico de las necesidades corporales, dentro de las cuales se encuentra: el orín, los excrementos, la comida y el sexo, ya que si bien el cuerpo es un mero ornamento en la literatura sentimental, en la obra de García Márquez se convierte en una

³⁷⁸ El Doctor Urbino tiene una relación sexual con una mujer que vive en el barrio de esclavos.

parodia: “Estos elementos de la risa callada se articulan en series de naturaleza grotesca... que producen una imagen alegre dinámica y viva, que se contrapone a la descripción estática, jerárquica y patética vulgar del mundo folletinesco”³⁷⁹.

Este aspecto se puede observar en el siguiente fragmento de la obra:

El doctor Urbino trataba de convencerla, con argumentos fáciles de entender por quien quisiera entenderlos, de que aquel accidente no se repetía a diario por descuido suyo, como ella insistía, sino por una razón orgánica: su manantial de joven era tan definido y directo, que en el colegio había ganado concursos de puntería para llenar botellas, pero con los usos de la edad no sólo fue decayendo, sino que se hizo oblicuo, se ramificaba, y se volvió por fin una fuente de fantasía imposible de dirigir, a pesar de los muchos esfuerzos que él hacía por enderezarlo... Contribuía a la paz doméstica con un acto cotidiano que era más de humillación que de humildad: secaba con papel higiénico los bordes de la taza cada vez que la usaba (*El amor*, p. 39).

El hecho de que se ofrezca tal cantidad de detalles sobre un problema tan personal del doctor Juvenal Urbino no sólo parodia las detalladas narraciones de la novela sentimental, sino que al subrayar lo personal se ridiculiza lo social, es decir, el contraste entre su alta posición y las indignidades que sufre, rebaja a este personaje a la estatura de cualquier otro individuo, lo humaniza.

Relacionado con lo corporal y excrementicio se encuentra el sentido del olor, que en la novela también se emplea para parodiar la vejez de los personajes principales. Cuando Fermina y Florentino se besan al final de la historia “Florentino Ariza se estremeció: en efecto, como ella misma lo había dicho, tenía el olor agrio de la edad... La viuda de Nazaret, que no se guardaba nada, se lo dijo

³⁷⁹ Luis Beltrán Almería: “La parodia en *El amor en los tiempos del cólera*” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1997; 23 (46), p. 397.

de un modo más crudo: “Ya olemos a gallinazo”” (*El amor*, p. 365). Luis Beltrán Almería enfatiza la importancia de este elemento en las novelas de García Márquez, sobre las que afirma: “Las referencias a los olores son centenares y a menudo se entremezclan con otras series”³⁸⁰. En el caso de *El amor en los tiempos de cólera* el olor se combina algunas veces con la comida, otras con las relaciones sexuales y otras muchas con la muerte: “Las enfermedades mortales tenían un olor propio, pero ninguno era tan específico como el de la vejez” (*El amor*, p. 51).

Los personajes principales de la novela sentimental quedan invertidos en esta obra, no sólo por medio del uso de lo escatológico y las continuas menciones al olor, sino también a través de su descripción física. En vez de un galán joven y apuesto se muestra a un personaje viejo y decrepito³⁸¹ vestido con un atuendo poco adecuado para su condición de conquistador de las damas:

Era lo que parecía: un anciano servicial y serio. Tenía el cuerpo óseo y derecho, la piel parda y lampiña, los ojos ávidos detrás de los espejuelos redondos con monturas de metal blanco, y un bigote romántico de punteras engomadas, un poco tardío para la época. Tenía los últimos mechones de los aladares peinados hacia arriba y pegados con gomina en el centro del cráneo reluciente como solución final a una calvicie absoluta (*El amor*, p. 59).

³⁸⁰ *Ibíd*, p. 399.

³⁸¹ Florentino Ariza podría ser comparado con Don Quijote, ya que no sólo se parecen físicamente, sino que tienen muchos ideales en común. Los dos persiguen un ideal que no existe, ambos se comportan como locos y sufren por la incompreensión general, los dos dedican demasiado tiempo a la lectura de libros que persiguen ideales fantásticos, y los dos tienen buenas intenciones, pero son malinterpretados. Karen S. Christian asegura que “Como la vida errante de don Quijote y otros héroes problemáticos, la vida del sujeto amoroso es una búsqueda perpetua del amor perfecto.” Laren S. Christian: “El discurso amoroso en *El amor en los tiempos del cólera*” en *Chiricú*, Vol. 6, No. 1 (1990), p. 8.

Lo mismo ocurre con la descripción de la amada, frente a la joven de la novela sentimental, en la novela de García Márquez se muestra a una mujer mayor con un cuerpo degradado por el paso del tiempo: “El la miró, y la vio desnuda hasta la cintura, tal como la había imaginado. Tenía los hombros arrugados, los senos caídos y el costillar forrado de un pellejo pálido y frío como el de una rana. Ella se tapó el pecho con la blusa que acababa de quitarse, y apagó la luz” (*El amor*, p. 368). Los estragos de la vejez en su cuerpo son una parodia de los protagonistas de las novelas rosas, que son jóvenes y apuestos. Además, el hecho de que la historia central de la novela sea el amor entre dos personas durante los últimos años de su vida es precisamente una inversión de las reglas de la novela sentimental: “La ruptura o inversión profunda de la novela consiste en que esa historia culmina como amor en la vejez y no como amor en la juventud”³⁸².

Otro punto de contraste con la novela rosa es el hecho de que existan relaciones sexuales entre los ancianos y se relaten de forma explícita: “Ni siquiera el deterioro de la edad les impide el disfrute de placeres sexuales y sensuales. He aquí la más directa y profunda negación del mundo folletinesco, que no reconoce otro tiempo vital que el de la juventud”³⁸³. Los amantes de la novela sentimental

³⁸² Víctor Flores Olea: “*El amor en los tiempos del cólera*: El libro de una educación sentimental” en *Cuadernos americanos*, Vol. 264, No. 1, (1986), p. 204.

³⁸³ Luis Beltrán Almería: “La parodia en *El amor en los tiempos del cólera*”, *op. cit.* p. 398.

también tienen relaciones sexuales, pero este hecho es castigado: “la novela sentimental llevará a mostrar que la mujer que hace esto es castigada y que con ella lo es su pretendiente”³⁸⁴. Además de una parodia de la novela rosa, el hecho de que se muestre el amor en la vejez es una crítica a la sociedad colombiana, que tiene una formación religiosa muy cerrada y considera las relaciones sexuales entre viejos impensables:

[...] la lógica de la vida es sufrir para obtener la recompensa en la otra vida. Concepto fatalista que no permite que se enseñe a las personas a afrontar con éxito el envejecimiento. En el aspecto sexual se crea la no existencia del sexo para los ancianos, se le considera inapropiado socialmente, grotesco o patológico³⁸⁵.

La propia hija de Fermina, Ofelia, asegura: “El amor es ridículo a nuestra edad, –le gritó–, pero a la edad de ellos es una cochinada” (*El amor*, p. 351).

Las convenciones literarias de la novela sentimental también son subvertidas mediante el uso de la ‘ironía de los hechos’:

En un estudio del estilo de García Márquez, debería señalarse algo que llamaría aquí su capacidad de inversión o de ruptura, de cambio inesperado y sorprendente en la línea del relato, tanto al nivel de la frase como en el de la estructura global de la narración. El poder de evocación de su obra y hasta el suspense de la misma estarían vinculados también a estos imprevistos que disparan de pronto la intensidad del relato...Es ésta seguramente una de las formas en que se materializa literariamente la imaginación de García Márquez con un ingrediente que sus lectores agradecemos: la ironía, el sentido del humor³⁸⁶.

³⁸⁴ Regula Rohland de Langbehn: “Nobela sentimental: La cuestión genérica” en *Ínsula*, 651 (Marzo 2001), p. 10.

³⁸⁵ Carmenza Kline: *Los orígenes del relato: Los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, Colombia, CEIBA Editores, 1992, p. 273.

³⁸⁶ Víctor Flores Olea: “*El amor en los tiempos del cólera*: El libro de una educación sentimental”, *op. cit.* p. 204.

Al igual que lo carnavalesco, este tipo de ironía también se puede utilizar para ridiculizar a un personaje que previamente ha sido descrito como alguien importante³⁸⁷. Una de las primeras ironías de la obra es que cuando el lector espera que Juvenal Urbino resuelva el misterio de Jeremiah de Saint-Amour este se muere de la forma más inesperada:

El doctor Urbino agarró el loro por el cuello con un suspiro de triunfo: *¿a y est.* Pero lo soltó de inmediato porque la escalera resbaló bajo sus pies y él se quedó un instante suspendido en el aire, y entonces alcanzó a darse cuenta de que se había muerto sin comunión, sin tiempo para arrepentirse de nada no despedirse de nadie, a las cuatro y siete minutos de la tarde del domingo de Pentecostés... Fue una muerte memorable,..." (*El amor*, pp. 52-53).

El último comentario expuesto es irónico, ya que se sitúa textualmente tras la descripción de su fallecimiento, el de un personaje de alcurnia del que se espera que tenga una muerte digna. Para volver la situación más irrisoria, se comenta que justo antes del accidente el doctor y su loro se pelean:

—Sinvergüenza —le gritó
El loro replicó con una voz idéntica:
—Más sin vergüenza serás tú, doctor (*El amor*, p. 52).

El hecho de que el doctor Urbino mantenga una conversación con su loro lo sitúa al mismo nivel que el animal, es decir, lo animaliza y por tanto lo degrada.

Otro ejemplo de la desvalorización de las situaciones que de entrada el lector espera que sean románticas y dignas es la llegada de Fermina Daza al

³⁸⁷ Este aspecto, característico del discurso carnavalesco, se conoce como el paso “de rey a bufón”, en el que el protagonista del evento es ridiculizado y, con ello, las ideas que éste defiende.

puerto después de un año sin ver a Florentino Ariza: “A las ocho, después de esperar en vano a que escampara, un cargador negro con el agua a la cintura recibió a Fermina Daza en la borda de la goleta y la llevó en brazos hasta la orilla, pero estaba tan ensopada que Florentino Ariza no pudo reconocerla” (*El amor*, p. 111). Con esta clase de ejemplos irónicos, el autor pretende ridiculizar los eventos solemnes de la novela sentimental, como el reencuentro entre amantes. Este tipo de hechos inesperados es muy característico del autor, como lo han reconocido ya varios críticos, entre los que se encuentra Víctor Flores Olea, que asegura que: “En un estudio del estilo de García Márquez, debería señalarse algo que llamaría aquí su capacidad de inversión o de ruptura, de cambio inesperado y sorprendente en la línea del relato, tanto al nivel de la frase como en el de la estructura global de la narración”³⁸⁸. Cuando Florentino Ariza, desesperado por la noticia de que Fermina se va a casar con otro, le da una serenata con el fin de hacerla cambiar de opinión, ocurre lo siguiente:

La víspera del viaje cometió a conciencia una locura última del corazón que bien pudo costarle la vida. Se puso a la media noche su traje de domingo, y tocó a solas bajo el balcón de Fermina Daza el valse de amor que había compuesto para ella, que sólo ellos dos conocían, y que fue durante tres años el emblema de su complicidad contrariada. Lo tocó murmurando la letra, con el violín bañado en lágrimas, y con una inspiración tan intensa que a los primeros compases empezaron a ladrar los perros de la calle, y luego los de la ciudad...” (*El amor*, p. 153).

³⁸⁸ Víctor Flores Olea: “*El amor en los tiempos del cólera*: El libro de una educación sentimental”, *op. cit.* p. 204.

Como se puede observar, en esta situación también sucede lo contrario de lo que se espera, y este evento inesperado e irónico se emplea en este caso para ridiculizar las acciones desmesuradas de los galanes de la novela sentimental y el final patético de las mismas: “La acción de la novela sentimental puede ser más o menos completa, [...] Pero indefectiblemente se caracteriza por la dirección trágica que toman los eventos”³⁸⁹.

Las damas protagonistas de este tipo de obras también están parodiadas en escenas como en la que se dice que cuando Fermina Daza se va en el barco con Florentino Ariza “tomó tanto anisado que tuvieron que ayudarla a subir las escaleras, y sufrió un ataque de risa con lágrimas que llegó a alarmarlos a todos” (*El amor*, p. 375). El desfase entre lo que se espera de una dama de su categoría y su comportamiento libertino contrasta con el papel de la dama de la novela sentimental.

En los ejemplos mencionados también se puede observar el uso de la hipérbole, que se utiliza en la obra para describir los actos irrisorios y descabellados de los personajes y para parodiar, de esta manera, la novela sentimental: “Estas diferentes caras del amor yacen escondidas bajo la descripción hiperbólica sobre las relaciones entre Fermina Daza y Florentino

³⁸⁹ Regula Rohland de Langbehn: “Novela Sentimental: La cuestión genérica”, *Ínsula*, *op. cit.* p. 10.

Ariza”³⁹⁰. Este aspecto se refleja en los actos exagerados de los personajes, como el que Florentino Ariza se coma “las gardenias que Tránsito Ariza cultivaba en los canteros del patio” o que se beba “un frasco de un litro del Agua de colonia” (*El amor*, p. 76) por las ansias de esperar la respuesta de su amada. Cuando Florentino se queda a solas con Fermina Daza en el barco está tan nervioso de estar con ella y por la posible intimidad entre ellos que “se tomó sorbo a sorbo dos termos de café cerrero” (*El amor*, p. 356). La ansiedad de la protagonista por las mismas razones se demuestra a través de otra hipérbole “enrollaba cigarrillos y se los iba dando encendidos, hasta que se acabó la caja” (*El amor*, p. 357).

La exageración numérica es un recurso muy utilizado por García Márquez para volver los hechos y las situaciones de la novela rosa irrisorias. La más importante de la obra es que los protagonistas tengan que esperar “cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días” (*El amor*, p. 63) para quererse. La exactitud numérica enfatiza la parodia y lo ridículo de tener que esperar toda una vida para poder disfrutar de un amor verdadero. Este aspecto también se emplea en la novela para mostrar la efusividad del protagonista por demostrarle su amor a su amada a través de cartas. La primera carta que Florentino le quiere mandar a Fermina “tenía más de sesenta pliegos escritos por ambos lados”, pero cuando la madre del primero se da cuenta de la barbaridad que iba a hacer su hijo “Empezó

³⁹⁰ Isabel Rodríguez-Vergara: *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, *op. cit.* p. 121.

por convencerlo de que no entregara el mamotreto lírico, con el que sólo lograría asustar a la niña de sus sueños” (*El amor*, p. 67). La exageración numérica en este caso sirve para parodiar los cambios literarios que se estaban produciendo en la novela sentimental, ya que con el tiempo ésta comienza a incluir otros géneros como el de la novela epistolar: “Esta ‘modernización’ de la novela sentimental termina, naturalmente, con el *Proceso de cartas*. En cierto sentido es una evolución paralela a la que conduce a la novela sentimental desde la medieval forma de *tractatus* latino hasta la de novela epistolar”³⁹¹. El aspecto mencionado se advierte desde el principio de la novela, los dos protagonistas mantienen correspondencia tres veces al día, luego él escribe un *Secretario de los Enamorados* para ayudar a los que sufren por amor “del que tuvo unas mil cartas en tres tomos tan cuadrados como el diccionario de Covarrubias” (*El amor*, p. 188) y más tarde, cuando el marido de Fermina muere, le manda cartas a diario durante semanas hasta que ella accede a tener una relación con él.

Otro de los aspectos parodiados de la novela sentimental es la idealización de la amada, que se compara con Dios³⁹², y del estado de enamoramiento, que se equipara con la forma más extrema de sufrimiento, que a la vez se encuentra placentero. Esta característica se puede observar en obras como *Siervo libre de amor*

³⁹¹ Armando Durán: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, p. 58.

³⁹² Florentino incluso le puso un nombre a su amada, el de “La Diosa Coronada” (82).

(1440), en las que el protagonista pretende elevar su amor a un estado divino: “Siervo traces the author’s abjuration of early passion through repentance to the subsequent embracing of divine love”³⁹³. Sobre Florentino Ariza se realizan comentarios como “se complació en el dolor” (*El amor*, p. 164), o “lo que anhelaba Florentino Ariza era todo lo contrario: gozar de su martirio” (*El amor*, p. 73), ideas que quedan enfatizadas en el hecho de que el amor se compare con una enfermedad, concretamente la del cólera, ya que según el narrador: “los síntomas del amor son los mismos que los del cólera” (*El amor*, p. 72). El amor también se asimila a un dolor de muelas para realzar la idea de sufrimiento extremo, comparable al de los místicos: “los dolores de muelas ...lo habían atormentado desde niño, casi con tanta crueldad como los dolores de amor” (*El amor*, p. 287). En ocasiones, se efectúa la parodia del amor místico por medio de la utilización de un comentario terrenal en un momento idealizado de la historia de amor, como es la petición de mano de Florentino a Fermina, a la que la protagonista contesta: “Está bien, me caso con usted si me promete que no me hará comer berenjenas” (*El amor*, p. 83). Este comentario infantil rebaja la previa idealización de la amada y los sentimientos elevados que el amado tiene hacia ella, de hecho, en la novela se dice justo después, que el propio “Florentino Ariza no

³⁹³ “Siervo muestra el abandono de la pasión inicial a través del arrepentimiento para llegar, acto seguido, al amor divino.” Joseph J. Gwara & E. Michael Gerli: *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*, London, Tamesis, 1997, p. viii.

estaba preparado para esa respuesta...” (*El amor*, p. 83), es decir, que se queda desconcertado con la contestación de Fermina a su propuesta de matrimonio.

El amor en los tiempos del cólera muestra los peligros de la adopción de valores obsoletos como los defendidos en la ficción sentimental, en la que se idealiza a la mujer y se la dota de características inalcanzables y poco realistas, de hecho, los conflictos entre hombre y mujer se deben, en gran parte, a la diferente educación que estos reciben, haciendo que aumente la incompreensión entre ellos: “El conservatismo y la Iglesia desarrollan una compleja actividad encaminada a lograr la moralización de las conductas públicas y privadas de los hombres y las mujeres”³⁹⁴ en las que los primeros gozaban la vida pública y la libertad de tener amantes y sin embargo, “las señoritas de sociedad aprendían desde hacía dos siglos el arte y el oficio de ser esposas diligentes y sumisas” (*El amor*, p. 66). Otro factor, ya reflejado en otras obras del autor, que contribuye a los conflictos de pareja es la visión que se tenía de la mujer en la que su único papel era el de virgen o prostituta. En el primer caso, que es el que nos atañe, se idealiza a la amada, lo que conduce a futuras decepciones. En *El amor en los tiempos del cólera* se comenta de los sentimientos de Florentino: “Poco a poco fue idealizándola, atribuyéndole virtudes improbables, sentimientos imaginarios, y al cabo de dos semanas ya no pensaba más que en ella” (*El amor*, p. 67). Al mismo tiempo, se

³⁹⁴ Miguel Ángel Urrego: *Sexualidad, matrimonio y familia en Bogotá: 1880-1930*, Bogotá, Ariel, 1997, p. 342.

critican los matrimonios de conveniencia, ya que aunque se puedan sobrellevar o soportar, no conducen a la felicidad de la pareja, como muestran las palabras de Florentino Ariza, que asegura que el doctor Juvenal Urbino no se casaba con Fermina por amor, sino que la quería “como un adorno social” (*El amor*, p. 161). El comentario de Juvenal Urbino en su noche de bodas corrobora esta idea: “era consciente de que no la amaba. Se había casado porque le gustaba su altivez, su seriedad, su fuerza, y también por una pizca de vanidad suya...” (*El amor*, p. 176). Por otro lado, ella se casaba presionada por la iglesia y por su padre, ya que ese matrimonio le garantizaba estabilidad: “pudo hacer sin remordimientos lo que la razón le indicó como lo más decente” (*El amor*, p. 225), pero sabía que su único papel era el de “sirvienta de lujo (*El amor*, p. 241).

Lo que se esperaba del hombre en la sociedad colombiana de finales del siglo XIX era muy diferente. A una mujer liberada sexualmente se la consideraba una prostituta, pero a un hombre que tenía varias aventuras dentro o fuera del matrimonio se le veía como a ‘un macho’, como se observa en el caso de Florentino Ariza, que tuvo abiertamente muchas relaciones amorosas con viudas y, sin embargo, éstas tienen que disfrutar de su sexualidad a escondidas. Una de las amantes de Florentino le dice: “Te adoro porque me volviste puta” (*El amor*, p. 167) y la otra le confiesa que no podía realizar muchos de los juegos sexuales de los que hacía con Florentino con su esposo “para que no la creyera una

corrompida” (*El amor*, p. 165). Este tipo de comentarios demuestran cómo la represión sexual a la que se somete a la mujer no sólo causa su infelicidad, sino también la de su marido. Por otro lado, se critica la falta de información que se les da a las mujeres ‘decentes’ sobre el sexo, ya que se considera algo pecaminoso. Este aspecto se puede advertir en la escena en la que se muestra lo que siente Fermina en su noche de bodas: “...siguió arrastrando la creencia de que la pérdida de la virginidad era un sacrificio sangriento... todo el miedo del que era capaz lo tenía ocupado por la inminencia de la violación.” (*El amor*, p. 170), que refleja cómo un acontecimiento que tendría que ser gratificante, como es una relación sexual, lo percibe la mujer como una violación. Los dos personajes principales, Fermina y Florentino, tienen que esperar hasta el final de su vida e irse en un barco a la deriva para disfrutar de su amor sin tener que soportar los prejuicios de los demás. Es más, Fermina considera que si la llevan a puerto “va a ser como morirse” (*El amor*, p. 375), ya que ya no puede soportar “el horror de la vida real” (*El amor*, p. 376), de modo que deciden navegar eternamente para no tener que seguir unas normas morales estrictas y ridículas que no les permiten ser felices.

El final de *El amor en los tiempos del cólera* también resulta una parodia de la ficción sentimental, ya que los protagonistas se quedan juntos navegando eternamente por el río Magdalena, rebelándose, de esa manera, contra estas reglas

impuestas por la sociedad y la novela sentimental, que terminaba con la muerte del protagonista y la infelicidad de ambos:

La gran mayoría de los amantes protagónicos –los varones– de la novela sentimental terminan por suicidarse o por darse una muerte violenta. En ningún momento tienen abierto el camino de una posible justificación de sus intenciones ni el de una perfección y una realización plena de sus capacidades personales [...] todo lleva a que sus héroes necesariamente deban sucumbir ante una sociedad reacia a lo que ellos pueden aportar y cerrada frente a sus pretensiones de felicidad personal³⁹⁵.

Sólo cuando uno de los dos amantes rechaza al otro, se llega a una situación de arrepentimiento y a un aprendizaje ético, como ocurre en *Siervo libre de amor* en la historia que relata el narrador.

La última característica mencionada por Durán en relación a la novela sentimental es la presencia de un narrador en tercera persona que debe contar los hechos de forma objetiva y no ofrecer nunca sus propias reflexiones sobre lo que acontece en la novela, ya que su función “es la de acotación [...], es decir, la de unir, hilvanar las deposiciones de los diferentes personajes: cerrar sus hablas, ceder la palabra a uno y otro, describir reacciones externas de éstos, situarlos espacial o temporalmente.”³⁹⁶ Sin embargo, como se observa anteriormente, el narrador de *El amor en los tiempos del cólera* introduce varios discursos en los que realiza críticas a la iglesia, al gobierno, y a las ideas obsoletas sobre lo que debe ser el comportamiento del hombre y el de la mujer en sociedad.

³⁹⁵ *Ibíd.* p. 11.

³⁹⁶ *Ibíd.*

5.2 EL CARNAVAL

El elemento carnavalesco tiene una gran importancia en *El amor en los tiempos del cólera*, no sólo de forma textual, como se ha podido observar, a través del dialogismo o la introducción de diferentes discursos paródicos en el texto, sino también por medio de elementos como el contraste carnavalesco o la propia fiesta del carnaval.

El uso del contraste carnavalesco se puede observar en la descripción que se hace de los barrios ricos y pobres de la ciudad. Cuando Urbino observa el barrio de la mulata amante de Jeremiah de Saint- amour se acuerda “sin amargura de la botica de un anticuario de Paris, un lunes de otoño del siglo anterior, en el número 26 de la calle Montmartre” (*El amor*, p. 20) En este ejemplo se observa un tiempo estático, característico de la escena carnavalesca ficcionalizada, como lo es la siguiente descripción de su ciudad: “La misma ciudad ardiente y árida de sus terrores nocturnos y los placeres solitarios de la pubertad, donde se oxidaban la flores y se corrompía la sal, y a la cual no le había ocurrido nada en cuatro siglos, salvo el envejecer despacio entre laureles marchitos y ciénagas podridas” (*El amor*, p. 25) Sin embargo, en la novela este ambiente de pobreza se asocia, generalmente, al barrio de los esclavos, del que se comenta: “Era la misma muchedumbre impetuosa que el resto de la semana se infiltraba en las plazas y

callejuelas de los barrios antiguos, con ventorrillos de cuanto fuera posible comprar y vender, y le infundían a la ciudad muerta un frenesí de feria humana olorosa a pescado frito: una vida nueva” (*El amor*, p. 25). A pesar de que la clase baja vive en un estado de completa miseria, la algarabía que forma su gente hace revivir la ciudad, la hace renacer. Este contraste entre muerte y renacimiento también es completamente carnavalesco, ya que por medio de la fiesta todo se regenera:

El carnaval está caracterizado también como una turba expresiva gozosa, en la cual la conducta colectiva es una expresión de la liberación de la monotonía de la vida diaria. Liberación expresada en bromas, burlas, bullicio general, propio de la locura colectiva, la informalidad y la fantasía popular que se desborda. Brotan las masas populares un número de danzas típicas, conjuntos semiteatrales, grupos vocales, músicos y cantores ambulantes, todos poseídos de febril entusiasmo³⁹⁷.

Este aspecto se observa también en las descripciones de Florentino sobre el ambiente de los puertos que visita cuando se embarca tratando de olvidar a Fermina: “el puerto apareció convertido en una feria dominical, con indios que vendían amuletos de tagua y bebedizos de amor, en medio de las recuas preparadas para emprender el ascenso de seis días hasta las selvas de orquídeas de la cordillera central” (*El amor*, pp. 160-161). En este fragmento, el autor utiliza una descripción carnavalesca para describir el contraste entre ricos y pobres que reinaba en la zona, ya que los pasajeros de clase alta se veían abordados por una multitud de indios pobres que intentaban sobrevivir vendiendo ungüentos. Como

³⁹⁷ Martín Orozco Cantillo y Rafael Soto Mazonett: *Carnaval: Mito y Tradición*, Colombia, editorial Antillas, 1993, p. 17.

se puede observar, cuando se describe el ambiente carnavalesco se menciona a dos razas: la negra y a la india, que corresponden a las discriminadas. En Colombia, después de la independencia y hasta mediados del siglo XIX los “procesos de especialización de la demografía nacional están fuertemente ligados a los procesos sociales de jerarquización y discriminación, y a los procesos de explotación y defensa de patrones culturales de conducta”³⁹⁸. Se comienza a establecer la oposición civilización/ barbarie con tierras altas y bajas, es decir, los criollos basan la diferenciación entre las tres razas en el influjo del clima en el individuo:

Así los “países andinos” constituían “la zona tórrida del corazón humano, el término superior donde ha llevado el hombre la cultura y los ganados”, donde vivían los criollos los indios de los Andes con costumbres moderadas y ocupaciones tranquilas. En los “países ardientes”, por el contrario, habitaban los indios de las costas, los errantes, los mulatos, los zambos y negros, guiados por el salvajismo, las pasiones, la agresividad y los vicios³⁹⁹.

En la obra se observa una crítica del estereotipo del carácter supuestamente bárbaro de las castas inferiores por medio de lo carnavalesco: “Durante el fin de semana bailaban sin clemencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambiques caseros, hacían amores libres entre los matorrales de icaco, y a la media noche del domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todos contra todos” (*El amor*, p. 25).

³⁹⁸ Elías Sevilla-Casas: “Perfiles de la sexualidad: a propósito de las diferencias entre hombres y mujeres en Colombia”, *op. cit.* 298.

³⁹⁹ Julio Arias Vanegas: *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*, Bogotá, Uniandes, 2005, p. 76.

En *El amor en los tiempos del cólera*, el contraste entre ricos y pobres también se muestra por medio de la idea del mundo al revés. La casa de Juvenal Urbino, por ejemplo, refleja una atmósfera carnavalesca, ya que reina la confusión desde el primer momento mediante la mezcla de flores ecuatoriales, multitud de animales exóticos, criados, y Fermina y Juvenal, en un desorden total:

una tarde de lluvias, al término de una jornada agotadora, encontró en la casa un desastre que lo puso en la realidad. Desde la sala de visitas hasta donde alcanzaba la vista, había un reguero de animales muertos flotando en una ciénaga de sangre. Las sirvientas, trepadas en las sillas sin saber que hacer, no acababan de reponerse del pánico de la matanza (*El amor*, p. 31).

Las lluvias torrenciales de ese día empeoran la acción que cometen los mastines enloquecidos por la rabia, y originan situaciones caóticas que tienen mucho de carnavalescas, como se observa en la catástrofe ocurrida durante la celebración de las bodas de Plata del Dr. Olivilla, donde las lluvias torrenciales causan el caos, ya que se mezclan las tarjetas que situaban a los comensales en la mesa: “las tarjetas con los nombres se confundieron dentro de la casa, y cada quien se sentó como pudo, en una promiscuidad de fuerza mayor que al menos por una vez contrarió nuestras supersticiones sociales” (*El amor*, p. 44). Este ejemplo también refleja el aspecto carnavalesco de la mezcla o inversión de clases sociales durante el carnaval, en el que todas las jerarquías desaparecen e incluso los extremos irreconciliables se acaban uniendo en la confusión de la fiesta: “El arzobispo le hizo notar al doctor Urbino que aquél era en cierto modo un almuerzo histórico: allí estaban por primera vez juntos en una mesa, cicatrizadas

las heridas y disipados los rencores, los dos bandos de las guerras civiles que habían ensangrentado el país desde la independencia” (*El amor*, p. 45).

Fermina y su prima Hildebranta se arreglan en una ocasión de forma tan ridícula para ser retratadas por un fotógrafo belga que parecen estar disfrazadas: “Habían olvidado que tenían las caras blancas de almidón y los labios pintados de una pomada del color del chocolate, y que sus ropas no eran propias de la hora ni de la época. La calle las recibió con una rechifla de burla” (*El amor*, p. 149). Esta alusión al carnaval sirve para contrastar las aficiones de la clase alta, que se dedicaba a juegos y demás actividades inútiles, mientras el resto del pueblo se moría de hambre. La envidia y el odio de las clases más bajas a las familias ricas por este tipo de conducta se advierte en el comentario que Sara Niega, una de las amantes de Florentino, hace de Fermina:

—Es una puta —dijo.

Lo dijo al pasar, viendo un grabado de Fermina Daza disfrazada de pantera negra en un baile de máscaras... (*El amor*, p. 218).

El que Fermina y otras personalidades de clase alta se disfracen también implica un intento de escapar de los roles que tradicionalmente tienen que ejercer: “El hecho de disfrazarse le ha permitido al ser humano, hombre o mujer, cambiar de carácter, de sexo. Inversiones de toda clase proyectan deseos que son

posibles por la licencia carnavalesca”⁴⁰⁰. José Donoso está de acuerdo con este aspecto, ya que opina que “al hablar de máscara o disfraz ya se habla de transformación de la destitución de los signos del yo y su reemplazo por los signos de la otredad”⁴⁰¹ como demuestra la elección de un animal salvaje como disfraz, un felino, que refleja que aunque Fermina tiene que mantenerse amaestrada frente a la sociedad, puede mostrar su verdadera personalidad en las fiestas del carnaval, ya que en ellas todo está permitido.

El contraste entre clases sociales también se percibe en la novela por medio de la carnavalización cultural del Caribe, patente en la descripción de eventos como las normas impuestas para la asistencia al teatro, en el que se exigía “la misma etiqueta de los grandes estrenos de Europa, que las damas aprovechan para lucir sus trajes largos y sus abrigos de pieles en la canícula del Caribe, pero fue necesario autorizar también la entrada a los criados para que llevaran las sillas y las lámparas” (*El amor*, p. 54). En este fragmento se advierte, por un lado, una burla a la equiparación de las normas europeas como correctas, por medio de la ridiculización del hecho de que las señoras se pongan abrigos de pieles en un clima tan caluroso como el del Caribe por el simple hecho de seguir la moda

⁴⁰⁰ Juan Carlos Conto Díaz del Castillo: “Esencia en el carnaval de San Juan de Pasto” en *Cultura y carnaval*, María Cristina Gálvez V. y Jaime Hernán Cabrera E. (eds.), Colombia, Ediciones Unariño, 2000, p. 95.

⁴⁰¹ José Donoso: *Impostura e impostación: La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Ricardo Gutiérrez Mouat (ed.) MD, U.S.A., Hispamérica, p. 235.

européa. Por otro lado, se percibe una crítica al hecho de que la única razón por la que a los esclavos se les permite acceder a la cultura era porque se les necesitaba para cargar con el mobiliario necesario para la función. Este ejemplo muestra por tanto dos contrastes carnavalescos: Latinoamérica frente a Europa y ricos frente a pobres.

En *El amor en los tiempos del cólera* el ambiente carnavalesco se observa también en las festividades públicas de pueblos y ciudades, de hecho, la propia ciudad donde viven los protagonistas celebra el carnaval de forma frenética. La idea de que todo es posible en estas fiestas se enfatiza en lo que le ocurre a Florentino en una de sus conquistas:

Era ajena por completo al revoltijo de música de las calles, los puñados de polvos de arroz, los chorros de anilina que les tiraban a los pasajeros al paso del tranvía, cuyas mulas iban blancas de almidón y con sombreros de flores durante aquellos tres días de locura. Aprovechándose de la confusión, Florentino Ariza la invitó a tomar un helado, porque pensó que no diera para más. Ella lo miró sin sorpresa. Dijo: “Acepto con mucho gusto, pero le advierto que estoy loca.” El se rió de la ocurrencia, y la llevó a ver el desfile de carrozas... la muchacha le había hecho una seña de que fueran al faro cuando dos cancerberos y una enfermera del manicomio de la Divina Pastora le cayeron encima (*El amor*, p. 198).

El ambiente de confusión que reina en el carnaval hace que Florentino no se dé cuenta de que la chica que pretende conquistar está realmente loca:

No fue fácil llevársela. Se defendió con unas tijeras de podar que tenía ocultas en el corpiño, y se necesitaron seis hombres para ponerle la camisa de fuerza, mientras la muchedumbre atascada en la Plaza de la Aduana aplaudía y rechiflaba de júbilo, creyendo que la captura sangrienta era una de las tantas farsas del carnaval (*El amor*, p. 199).

Esta escena es tan increíble que la gente del pueblo irónicamente se piensa que están frente a una farsa carnavalesca, ya que en el carnaval todo es posible.

En *El amor en los tiempos del cólera* se carnavaaliza el propio texto no sólo a través de la intromisión y mezcla de varios discursos, sino también por medio de asociación de personajes y hechos de la obra con el carnaval, como se puede advertir en la escena en la que Fermina se deshace de los restos de la memoria de su marido, que implica la desmitificación la ficción:

La casa quedó bajo el régimen de la muerte. Todo objeto de valor se había puesto a buen recaudo, y en las paredes desnudas no quedaban sino las huellas de los cuadros descolgados... y los espacios vacíos parecían inmensos y las voces tenían una resonancia espectral, porque los muebles grandes habían sido apartados... (*El amor*, p. 57).

Esta referencia a la destrucción de la obra de ficción alude también a la muerte y resurrección carnavalesca en la que todo se renueva, en este caso se implica que la protagonista se ha deshecho de los valores culturales machistas representados por su marido, entre los que se encuentran la sumisión femenina al hombre y la imposibilidad de realización personal. Esta idea queda reiterada en la escena en la que se menciona la destrucción del cuadro que se pinta para honrar la muerte de Urbino en el que aparece subido a un árbol intentando coger a un loro: "...fue colgado en un segundo funeral en la Escuela de Bellas Artes, de donde lo sacaron muchos años después los propios estudiantes de pintura para quemarlo en la Plaza de la Universidad como símbolo de una estética y unos

tiempos aborrecidos” (*El amor*, p. 56). En este ejemplo se implica también la destrucción carnavalesca de los valores estéticos de la novelística anterior.

Por medio del carnaval se denuncian diferentes aspectos de la sociedad colombiana, y latinoamericana en general, que preocupan al escritor, tales como el racismo, la diferencia de clases o el machismo. La confusión y la ambigüedad que se genera en el carnaval ofrecen otra visión de los hechos, un mundo al revés en el que todo es posible y los vencedores ocupan el lugar de los vencidos.

CAPÍTULO 6

EL GENERAL EN SU LABERINTO O LA SUBVERSIÓN DE LA HISTORIA LATINOAMERICANA

“No hay nada más peligroso que la memoria escrita”
Gabriel García Márquez⁴⁰²

El hecho de que García Márquez trate de recrear los últimos días de Simón Bolívar es significativo, ya que con su muerte se inicia la historia de Latinoamérica: “The Latin American novel was “born” at the moment the Spanish colonies became independent, and many of the significant early novels were historical –an indication that imaginatively re-creating the past is a necessary part of the nation-building project”⁴⁰³. Este deseo de re-escribir el pasado como forma de búsqueda de identidad se vuelve experimental a partir de los años sesenta con los escritores del Boom, ya que estos rechazan la tendencia documental a favor de modos de contar populares y orales, aspecto que se intensifica en los años siguientes, en los que se enfatizan las voces locales y marginales. Fernando Aínsa categoriza a los autores actuales que emplean la reescritura histórica y sitúa a García Márquez entre los precursores de lo irrisorio. En su opinión, el primer autor que desmantela la novela histórica tradicional a favor de su alternativa humorística es Carlos Fuentes, que en sus obras *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Terra Nostra* (1975) y *Cambio de piel* (1967) “ingresó en el

⁴⁰² Gabriel García Márquez: *El general en su laberinto*, New York, Vintage Books, 2003 (1989), p. 150. A partir de aquí se citará la obra abreviada con el número de página en el texto.

⁴⁰³ “La novela latinoamericana nació en el momento en que las colonias españolas se independizaron, y muchas de las primeras novelas de importancia eran históricas –una indicación de que parte de que la recreación imaginativa del pasado es una acción necesaria para la reconstrucción de la nación.” Edna Aizenberg: “Historical Subversion and Violence of Representation in García Márquez and Oulouguem”, *PMLA*, October 1992, 107, 5, p. 1236.

género histórico por la anacronía, la ironía y lo grotesco e inauguró la corriente de obras donde los hechos históricos si bien son reconocibles, han sido integrados a la ficción a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada”⁴⁰⁴. Por otro lado, Alejo Carpentier, en *Concierto Barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1978) amplía las posibilidades de la nueva novela histórica por medio de la parodia de personajes como Cristóbal Colón, la Reina Isabel la Católica o Antonio Vivaldi. Lo mismo hará García Márquez con Simón Bolívar, lo humanizará mostrándolo en sus momentos más escatológicos y grotescos para bajarlo de su pedestal.

La necesidad de una subversión histórica conlleva la subversión textual, por lo que entre los métodos más adecuados para representar lo ocurrido en este momento en Latinoamérica se encuentran la parodia, la ironía y el carnaval: “Ahora [...] se multiplican las novelas sobre temas históricos, donde a través de la reescritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos”⁴⁰⁵. Además, “Paradójicamente, la perspectiva paródica rehumaniza personajes históricos a los que se había transformado en “hombres de mármol”⁴⁰⁶. En su estudio *Latin America's New Historical Nobel*, Seymour Menton (1993) incluye, precisamente, estas

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁰⁵ Fernando Aínsa: *Reescribir el pasado: Historia y ficción en América Latina*, Venezuela, Celarg, 2003, p. 76.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 86.

características entre los rasgos definitorios de la nueva novela histórica⁴⁰⁷, y opina que los componentes de este género son seis: la imposibilidad de una sola versión de la historia, la distorsión intencional de la misma con rasgos como la elipsis y la hipérbole, el uso de figuras históricas como protagonistas, la metaficción, la intertextualidad y los conceptos que defiende Bajtín de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia, y todo ello dedicado a invertir la representación de la realidad que espera el lector. En *El general en su laberinto* tienen cabida todos estos elementos, existiendo un mayor énfasis en los tres mencionados anteriormente. Aunque Menton no alude concretamente a la ironía dentro de las características de la nueva novela histórica, la importancia de este elemento en la obra de García Márquez ha sido reiterada por muchos críticos: “Figuras de dicción como la ironía cobran un papel fundamental en la producción literaria actual. Su recurrente empleo señala una tendencia a develar instancias desde las que es posible re-construir la realidad social colombiana”⁴⁰⁸. El estudio de la parodia, el carnaval y la ironía es indispensable en ésta y otras

⁴⁰⁷ Aunque Menton no considera que la novela *El general en su laberinto* pertenece a la Nueva novela histórica porque no encuentra en ella los aspectos mencionados, otros autores discuten su posición. María Cristina Pons y Edna Aisenberg, por ejemplo, aseguran que uno de los aspectos más importantes de la novela de García Márquez es su discusión de la relación entre Historia y Ficción, Rodríguez Vergara percibe en ella elementos paródicos y Penuel defiende la importancia de sus aspectos carnavalescos, entre otros.

⁴⁰⁸ Pablo García Dussán: “El papel de la ironía y la metaficción en *El general en su laberinto*” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (March- June, 2004), No 26, p. 1. [URL: www.ucm.es/info/especulo/numero26/general.html]

novelas del autor a la hora de cuestionar la veracidad de los hechos históricos ofrecidos hasta ahora sobre Latinoamérica y contemplar otras posibles versiones de los mismos.

6.1 LA PARODIA EN *EL GENERAL EN SU LABERINTO*

Parody, a mayor form of twentieth century “inter-art discourse”, is closely aligned with historical consciousness, as artists seek to relate the past to the present in periods of ideological instability.

Edna Aizenberg⁴⁰⁹

En la historia de Latinoamérica se suele observar la tendencia a canonizar a los héroes de la conquista y de la independencia, ya que como explica Jacques Le Goff en un análisis de la historia de este pueblo: “el culto del pasado constituyó a finales del siglo XIX y principios del XX uno de los elementos fundamentales de las ideologías de derecha... Todavía hoy coincide ese culto del pasado con el conservadurismo social”⁴¹⁰. La historia oficial tenía como propósito consagrar a estas figuras históricas debido a la necesidad de mantener una identidad nacional, pero en la nueva novela histórica “se coagulan mejor las denuncias sobre las ‘versiones oficiales’ de la historiografía, ya que en la libertad

⁴⁰⁹ “La parodia es una forma importante de discurso entre las artes, está muy relacionada con la consciencia histórica, ya que los artistas buscan una relación entre presente y el pasado en periodos de inestabilidad ideológica.” Edna Aizenberg: “Historical Subversion and Violence of Representation in García Márquez and Ouologuem, *PMLA*, *op. cit.* p. 1248.

⁴¹⁰ Jacques Le Goff: *History and Memory*, trad. Steven Rendall and Elizabeth Claman, New York: Columbia University Press, 1992, p. 44.

que da la creación se llenan vacíos y silencios, o se pone en evidencia la falsedad de un discurso”⁴¹¹. Los autores de la nueva novela histórica se dan cuenta de que la literatura les permite plantear con franqueza los aspectos que la historia ha tratado de mostrar de forma objetiva o se ha propuesto silenciar, por lo que se propone que los novelistas latinoamericanos traten de destruir la historia oficial y reflejen la otra historia, la que se encuentra alejada del discurso hagiográfico. *El general en su laberinto* trata, precisamente, de hacer esto último al presentar la realidad de forma paródica, ya que utiliza la excusa de documentar los últimos años de la vida de Bolívar para introducir varios discursos sociales, religiosos e incluso literarios sobre la situación de Latinoamérica.

6.1.1 LA PARODIA RELIGIOSA

Uno de los aspectos advertidos en esta novela es la necesidad de subvertir textos universales como la Biblia, empleados hasta ese momento para defender el discurso colonialista: “The Bible, from Genesis to the Apocalypse, is an insistent blueprint, and its diction is continually mimicked”⁴¹². La tradición bíblica, que fue además un instrumento de conquista, queda destruida en *El general en su laberinto*

⁴¹¹ Fernando Aínsa: “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana” en Carl Kohut (ed.), *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 1997, p. 114.

⁴¹² “La biblia, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, es un insistente cianotipo, y su dicción se ridiculiza constantemente.” Edna Aizenberg: “Historical Subversion and Violence of Representation in García Márquez and *Ouologuem*, *PMLA*, *op. cit.* p. 1246.

por medio de alusiones paródicas en las que se compara a Bolívar con Jesucristo. Se implica que ambos mueren para pagar por nuestros pecados, es decir, se sacrifican por salvar a los hombres. En el caso de Bolívar se infiere que éste lucha hasta el final de sus días por la libertad del pueblo latinoamericano, incluso cuando se encontraba gravemente enfermo y decepcionado, como se puede observar en la siguiente escena:

“Quédese”, le dijo el ministro, “y haga un último sacrificio por salvar la patria.”
“No, Herrán”, replicó él, “ya no tengo patria por la cual sacrificarme” (*El general*, p. 35).

El autor utiliza la analogía entre estos dos personajes para parodiar, y de esta manera humanizar, la figura del general tantas veces elogiada de manera tan extrema que dejaba de parecer un ser humano para convertirse en un dios. Esta misma aproximación la toma Álvaro Mutis en el cuento titulado “El último rostro”, a través de un personaje, el coronel polaco llamado Napierski:

Lo encontramos tendido en el catre, envuelto completamente en una sábana empapada en el sudor de la fiebre, que le había aumentado de forma alarmante. Su rostro tenía de nuevo esa desencajada expresión de máscara funeraria helénica, los ojos abiertos y hundidos desaparecerían en las cuencas, y, a la luz de la vela, sólo se veían en su lugar dos grandes huecos que daban a un vacío que se suponía amargo y sin sosiego según era la expresión de la fina boca entreabierta⁴¹³.

Como se puede observar, Mutis también refleja de forma explícita la situación deplorable de Bolívar en sus últimos meses de vida para humanizar al héroe de leyenda.

⁴¹³ Álvaro Mutis: “El último rostro” en *El último rostro*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, p. 53.

La escena se asemeja a la descripción de Bolívar al principio de *El general en su laberinto*, en la que se comenta que su sirviente lo encuentra tumbado en la bañera en tal estado que su cuerpo “parecía de alguien que ya no era de este mundo” (*El general*, p. 3), es decir, se le equipara con un ser sobrenatural. Esta idea se repite en los comentarios de la gente que le dice cuando lo ve pasar por la calle: “Ve con Dios, fantasma” (*El general*, p. 39). Al igual que el coronel Aureliano Buendía o los patriarcas y Matriarcas de otras obras del autor, Bolívar se cree inmune a la muerte, de ahí la analogía entre su figura y la de Dios: “Había hecho todas sus guerras en la línea de peligro, sin sufrir ningún rasguño, y se movía en medio del fuego contrario con una serenidad tan insensata que hasta sus oficiales se conformaron con la explicación fácil de que se creía invulnerable” (*El general*, p. 8). El fallecimiento de todos estos personajes de García Márquez, que representan al poder, parodia las expectativas de los mismos, que se consideraban invulnerables a la muerte.

La analogía entre Bolívar y Dios se consigue, en ocasiones, a través de la utilización de la numerología sagrada utilizada de forma profana, concretamente en el énfasis en el número tres:

“Sábado ocho de mayo del año treinta, día en que los ingleses flecharon a Juana de Arco”, anunció el mayordomo. “Está lloviendo desde las tres de la madrugada.”

“Desde las tres de la madrugada del siglo diecisiete”, dijo el general con la voz todavía perturbada por el aliento acre del insomnio. Y agregó en serio: “¡No oí los gallos.”

“Aquí no hay gallos”, dijo José Palacios.

“No hay nada”, dijo el general. “Es tierra de infieles” (*El general*, pp. 4-5).

La alusión a la captura de Juana de Arco, símbolo de la unidad francesa, crea una analogía entre la misión de Bolívar de liberar al pueblo latinoamericano del dominio español y la de Juana de arco de independizar a Francia de los ingleses. El tres simboliza a Dios por la Trinidad, y la referencia a los gallos, la traición de San Pedro a Cristo, al que negará tres veces: “Pedro volvió a negar, y al instante cantó un gallo”⁴¹⁴. El comentario realizado por el general al final del párrafo reitera la idea de abandono del gobernante por parte del pueblo latinoamericano y la de traición por parte de algunos de sus oficiales, como Santander. En la misma página un poco más abajo, se describe el ritual de limpieza del general, que enfatiza la idea del sacrificio: “Aquella madrugada oficiaba la misa diaria de la limpieza con una servicia más frenética que la habitual, tratando de purificar el cuerpo y el ánimo de veinte años de guerras inútiles y desengaños de poder” (*El general*, p. 6). En este fragmento también se equipara el ritual de la limpieza personal del general con el de la preparación para la misa de un cura o de Jesucristo antes de reunirse con sus apóstoles.

El mismo nombre del general, Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar Palacios y Blanco, hace referencia al número tres y es, por tanto, una referencia paródica, es decir, el hecho de que el general no sea inmortal, y

⁴¹⁴ *Biblia: Nuevo Testamento*, Juan 18:27.

mucho menos perfecto, es irrisorio. Estas imperfecciones de su carácter se evidencian en otras partes de la obra en la que, de nuevo, se introduce el número tres para contrastar su figura con la de Dios. Por ejemplo, tras la escena en la que se relata que Bolívar no consiente perder a las cartas, pero al mismo tiempo se pone furioso si descubre que le dejan ganar, se menciona que “un gallo cantó tres veces”, y justo después se dice “Es un gallo loco... no son más de las dos”, con lo que se pretende contrastar el comportamiento justo y comedido que tendría Dios, representado en el número tres, en esa situación, con la actitud del general, que se muestra injusto e inmaduro en el juego. Y por si quedaba alguna duda de la intención paródica del autor con esta oposición, más abajo se afirma: “sus compañeros de juego se concertaron para dejar que él ganara tres partidas continuas” (*El general*, p. 62), lo que enfatiza el hecho de que Bolívar no es el ser todopoderoso que se le suponía que era, de hecho, el mismo se da cuenta al final de que sus oficiales se están dejando ganar y se pasa la noche con pesadillas e insultando a uno de sus generales: “–No es necesario que lo haga tan mal, mi querido Wilson, dijo ‘al fin y al cabo es justo que nos vayamos a dormir’” (*El general*, p. 63).

El número tres también se utiliza para parodiar los recibimientos a los que le sometían los habitantes de los diferentes pueblos por los que pasaba: “una alegre cabalgata salió a recibirlo en el puerto, y el gobernador Posada Gutiérrez

preparó una banda de músicos y juegos de pólvora para tres días, pero la lluvia desbarató la fiesta... Este desastre habitual se repitió sin ninguna variación en los tres días siguientes” (*El general*, p. 67). El hecho de que las inclemencias del tiempo arruinen la intención de los habitantes del pueblo, no sólo implica una ironía de los hechos, sino que alude al diluvio bíblico, al que se hace referencia en otras partes de la novela refiriéndose al clima de la zona, caracterizado por: “El calor mortal, las tempestades bíblicas...” (*El general*, p. 84). Como afirma José Ángel Vargas Vargas, en *El general en su laberinto*

La naturaleza es descrita detalladamente, lo cual la hace aparecer con su exuberancia y con sus rasgos prodigiosos y mágicos. En ella predomina un clima tropical con un intenso calor, convertido en motivo estructurante de algunos textos, y una lluvia intensa y continua, que se compara con el mismo diluvio⁴¹⁵.

Estas particularidades climáticas son parte del realismo mágico que el autor ha venido desarrollando en toda su trayectoria de escritor. En un artículo titulado “The Role of Climate in Twentieth-Century Spanish American Fiction”, George R. McMurray analiza el papel del clima en la ficción latinoamericana y asegura que “In several Spanish American works of fiction that come to mind, climate stands out as a major factor in the creation of humor”⁴¹⁶. En esa misma colección de artículos, Gary S. Elbow pone como ejemplo de la influencia del

⁴¹⁵ José Ángel Vargas Vargas: “*El general en su laberinto*: hacia un verosímil latinoamericano” en *Sociocriticism*, Vol. VIII, I (no.15), p. 42.

⁴¹⁶ “En varias novelas latinoamericanas que él recuerde, el clima destaca por ser un factor importante en la creación del humor.” George R. McMurray: “The Role of Climate in Twentieth-Century Spanish American Fiction” en *Climate and Literature: Reflections of Environment*, Texas, Texas Tech University Press, 1995,

clima en la acción de una obra, varias novelas de García Márquez, entre ellas, *Cien años de soledad*, sobre la que afirma: “In other works, such as *One Hundred Years of Solitude*, atmospheric conditions may set the mood of the action or, less frequently, play a role in zapping the behavior of a character”⁴¹⁷. Elbow no es el único crítico que asegura que en la obra de García Márquez el clima afecta la personalidad, McMurray también advierte que:

García Márquez, whose dislike for Bogotá is legendary, suggests in the gloomy scenes of his novel set in the Colombian highlands that the cold, dreary climate, in contrast to Macondo’s steamy tropical temperatures, is at least in part responsible for the dichotomy in temperament between Colombians⁴¹⁸.

A través de la descripción de sus personajes y del ambiente climático que les rodea, García Márquez trata de representar la realidad social, cultural y religiosa colombiana, entre ellas, la falsa deificación de las figuras al poder. En *El general en su laberinto*, concretamente, se compara a Bolívar con Dios y sin embargo el general no puede controlar los fenómenos meteorológicos que le desbaratan sus planes y le ponen de mal humor.

Este falso paralelismo también se produce por medio de la analogía entre la agonía y crucifixión de Jesucristo y la del general, como se puede observar en

⁴¹⁷ “En otras obras, tales como *Cien años de soledad*, las condiciones atmosféricas podrían tener influencia en el carácter de la acción o, menos frecuentemente, tener influencia en la conducta errática de alguno de los personajes.” Gary S. Elbow: “Creating an atmosphere: Depiction of Climate in the Works of Gabriel García Márquez” en *Climate and Literature*, *op. cit.* p. 74.

⁴¹⁸ “García Márquez, conocido por su odio hacia Bogotá, sugiere que las oscuras escenas de su novela situada en las tierras altas, que el clima frío y tenebroso, en contraste con el clima tropical y húmedo de Macondo, es, al menos, en parte, responsable de la dicotomía en el carácter de los colombianos.” *Ibid.* p. 62.

diferentes fragmentos de la obra. En alusión a las conquistas del general se comenta que “No hubo agonía más fructífera que la suya” (*El general*, p. 16), ya que aunque estaba enfermo llevó a cabo la liberación de toda Latinoamérica, y cuando llega a una de las ciudades por las que pasa antes de llegar a la costa, se afirma que pasó la noche en vilo “crucificado por los zancudos, pues se negaba a dormir con mosquitero” (*El general*, p. 69). Esta crucifixión podría aludir la traición del mariscal Sucre, al que tanto admiraba, ya que más abajo se menciona que el correo “Llevaba una carta del mariscal Sucre, que era un lamento entrañable por no haber llegado a tiempo a las despedidas” (*El general*, p. 69). A pesar de que Bolívar admiraba a Sucre por sus dotes militares y capacidad de liderazgo, este no se presentó a despedirse de Bolívar antes de su partida a Europa, lo que el primero resiente.

El viaje final de Bolívar es una parodia del ‘via crucis’, en la que los creyentes peregrinan desde el lugar en el que Cristo fue condenado por Poncio Pilatos hasta su crucifixión en el Calvario, de hecho, la novela relata que Bolívar realiza catorce paradas antes de llegar a su destino final en San Pedro Alejandrino. Además, el catecismo muestra diversas correspondencias entre el ‘via crucis’ y el penoso viaje de Bolívar, por ejemplo, mientras Cristo carga con la cruz por el perdón de nuestros pecados, Bolívar tiene que viajar con el peso de su cuerpo enfermo y con el conocimiento de que ha sido condenado por su propia

gente, como muestra la siguiente exclamación: “¡Vámonos... Volando, que aquí no nos quiere nadie!” (*El general*, p. 9). Cuando Cristo se cae por el peso de la cruz, Santa Verónica lo cuida y lo consuela, lo mismo ocurre en el caso de Bolívar, que encuentra a una virgen que le hace compañía y lo anima en sus últimos momentos:

Él se quitó la camisa de dormir y le pidió a la muchacha que lo examinara a la luz del candil. Entonces ella conoció palmo a palmo el cuerpo más estragado que se podía concebir: el vientre escuálido, las costillas a flor de piel, las piernas y los brazos en la osamenta pura, y todo él envuelto en un pellejo lampiño de una palidez de muerto, con una cabeza que parecía de otro por la curtiembre de la intemperie (*El general*, p. 175).

A Bolívar, al igual que Jesucristo, se le supone la capacidad de hacer milagros, hecho que se evidencia en la escena en la que navega por el río Magdalena, cuando “recibió en el champán la filas de viudas, los disminuidos, los desamparados de todas las guerras que querían verlo” (*El general*, p. 95). Muchos le consideran incluso un santo:

El comandante Juan Glen, prefecto de la ciudad, apareció en medio de la tormenta con la noticia de que había arrestado a una mujer del servicio del señor Visual, porque estaba vendiendo como reliquias sagradas los cabellos que el general se había cortado en Soledad. Una vez más lo deprimió el desconsuelo de que todo lo suyo se convirtiera en mercancía de ocasión.
“Ya me tratan como si me hubiera muerto”, dijo.
La señora Molinares había arrimado el mecedor a la mesa de juego para no perder palabra.
“Lo tratan como lo que es”, dijo: “un santo” (*El general*, pp. 226-227).

El hecho de que sólo vendan su pelo para obtener beneficios económicos parodia su sacralización.

6.1.2 LA PARODIA DEL ACTO DE FICCIÓN

Linda Hutcheon postula que no existe una verdad externa que unifique o verifique, sólo existe autorreferencialidad, destilación de la intertextualidad inscrita en el discurso de la cultura, y afirma que el referente “Es el principal eslabón del texto con el ‘mundo’, que reconoce su identidad como artefacto y no como simulacro de una ‘realidad’ externa”⁴¹⁹. El mismo Bolívar afirma en la novela: “Estoy condenado a un destino de teatro” (*El general*, p. 79). Edna Aizenberg también enfatiza esta idea, ya que asegura que la ficción de los escritores del Tercer Mundo, entre ellos García Márquez, “refers not only to other fictions but also to themselves”⁴²⁰, y hace referencia a la técnica del espejo utilizada por este autor en *Cien años de soledad*. Pues bien, este recurso literario, empleado para explicitar la propia obra de ficción, es uno de los que aparecen en *El general en su laberinto* con el propósito de parodiar la versión oficial de la vida de Simón Bolívar, ya que se introducen comentarios del autor sobre la creación de la obra literaria, mezclados con hechos históricos y alusiones a la vida personal del general. Desde las primeras páginas del libro se hace referencia al autor en el texto: “Terminó afeitándose a ciegas sin dejar de dar vueltas por el cuarto, pues

⁴¹⁹ Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory & Fiction*, New York, University of Texas Press, 1970, p. 119.

⁴²⁰ “se refiere no sólo a otras ficciones sino también a sí mismas.” Edna Aizenberg: “Historical Subversion and Violence of Representation in García Márquez and *Ouologuem*,” *PMLA*, *op. cit.* p. 1248

procuraba verse en el espejo lo menos posible para no encontrarse con sus propios ojos” (*El general*, p. 5). Como se puede observar, “el discurso ficcional supone [...] un diálogo cerrado, autorreferencial y su lenguaje se nutre de la ambigüedad o multívoca connotación textual”⁴²¹, ya que aunque se supone que es Bolívar el que se mira al espejo para afeitarse, en realidad, este es un comentario metaliterario que hace referencia al propio autor viéndose a sí mismo a través de sus personajes.

Los ‘sueños’ son otro elemento que parodian los hechos históricos relatados sobre la vida de Bolívar, ya que crean ambigüedad en el texto, como se puede percibir en la escena en la que José Palacios habla sobre el estado mental de Bolívar: “José Palacios no sabía cuándo eran reales y cuándo eran imaginarios los sueños de su señor con el general Santander” (*El general*, p. 53). El énfasis que se pone en la imposibilidad de distinguir entre realidad y ficción se debe a los nuevos avances de la psicología, dentro de los cuales se encuentra el uso del subconsciente, gracias a lo cual el historiador ahora puede ahondar en las intimidades de los personajes históricos: “La historia ya no aborda solamente la vida pública de los personajes históricos, sino también su vida secreta, el develamiento de su intimidad. El hombre histórico se redimensiona en ‘hombre

⁴²¹ Fernando Aínsa: *Reescribir el pasado*, op. cit. p. 55.

real”⁴²². A partir del psicoanálisis de Freud y Lacan, la novela histórica ha tendido hacia la ficción, los sueños y el surrealismo. Cuando Bolívar llega al pueblo de Mompox le dice al párroco:

“¡Por fin, algo que sigue igual”...

“Perdóneme, Excelencia”, dijo, “pero hasta donde llegan mis luces usted no había estado antes aquí.”

También se sorprendió José Palacios, pues nunca habían visitado esa casa, pero el general persistió en sus recuerdos con tantas referencias ciertas que a todos los dejó perplejos. Al final, sin embargo, intentó reconfortarlos con su ironía habitual.

“Quizás haya sido en una reencarnación anterior, dijo.

“A fin de cuentas, todo es posible en una ciudad donde acabamos de ver un excomulgado caminando bajo palio” (*El general*, p. 105).

El ‘déjà vu’ acontecido en esta escena también alude a la creación literaria, concretamente a la escritura de un posible borrador de la novela que el autor corrige, en la que el personaje principal es el mismo, pero se producen algunos cambios en los detalles circundantes. Por otro lado, también hace referencia a la reescritura de la historia, ya que se implica que los eventos mencionados en la novela se repiten una y otra vez, es decir, vuelven a suceder cada vez que alguien la lee. En referencia al primer aspecto mencionado, Marx en el 18 Brumario recuerda que “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se le olvidó agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa”⁴²³. La historia ha tenido que aceptar la ruptura de los parámetros clásicos, “las otras historias

⁴²² *Ibid.* p. 42

⁴²³ Karl Marx y Friedrich Engels: *Obras escogidas I*, Moscú, Progreso, 1978, p. 408.

posibles, el revisionismo histórico como alternativa a la historia dominante, la versión individual frente a la oficial”⁴²⁴. El comentario final de Bolívar en el ejemplo anterior vuelve a hacer referencia a la propia ficción, ya que en esta “todo es posible”, hasta “ver un excomulgado caminando bajo palio.”

Este tipo de paramnesia le ocurre también a José Palacios en otra ocasión:

José Palacios se estremeció. Había vivido ese instante en otro lugar y otro tiempo, y el general estaba idéntico a entonces, descalzo en los ladrillos crudos del piso, con los calzoncillos largos y el gorro de dormir en la cabeza rapada. Era un antiguo sueño repetido en la realidad.

“No lo oiremos”, dijo José Palacios, y agregó con una precisión deliberada: “Ya el general Pilar fue fusilado en Angostura, y no hoy a las cinco de la tarde, sino un día como hoy de hace trece años” (*El general*, p. 219).

Esta escena tiene un doble propósito en el texto, por un lado, alude a la creación de la ficción, en este caso los personajes recuerdan el lugar y los hechos que los rodean y tienen la sensación de haber estado antes allí y de haber vivido esa situación anteriormente, por lo que podría hacer referencia a la corrección de escenas que debe realizar todo escritor antes de publicar una obra. Y por otro, se rememora el momento en el que el general Bolívar toma la decisión de fusilar a uno de sus apreciados generales porque este le contradice públicamente, es decir, se desmitifica a la figura de Bolívar ya que se muestra al general como un ser vengativo que decide sacrificar a uno de los suyos para mantenerse en el poder.

Frente a la objetividad que se pretendía en la novela decimonónica, en la nueva novela histórica se explicita la posición de relativismo del autor frente a la

⁴²⁴ Fernando Aínsa: *La reescritura de la historia*, op. cit. pp. 48-49.

escritura de la historia, ya que se trata de evitar articular un consenso entre dos o más versiones diferentes:

En su reconstrucción de pasado de y desde los márgenes, *El general en su laberinto* también pone de manifiesto la indudable intencionalidad con que se escribe la novela histórica en cuanto que se escribe para algo o para alguien, en favor o en contra. En cuanto se refiere a la subjetividad de la escritura de la Historia, el texto es transparente en sugerir que las versiones del pasado dependen desde donde se escriba y se lea la Historia⁴²⁵.

Este aspecto se observa en el texto en la escena en la que ocurre una disputa entre Bolívar y un francés en la que el primero acusa a los europeos de prepotentes:

El coronel Wilson le refirió este episodio a un cronista de la época, que no se tomó la molestia de recordarlo. “El pobre general es un caso acabado”, dijo. En el fondo, esa era la certidumbre de cuantos lo vieron en su último viaje, y tal vez fue por eso que nadie dejó un testimonio escrito. Incluso, para algunos de sus acompañantes, el general no pasaría a la historia (*El general*, p. 121).

En este fragmento se quiere enfatizar la subjetividad y relatividad de la historia y, por consiguiente, que el lector no debe aceptar una sola versión de la misma, como se le ha ofrecido hasta ahora, sino que tiene que considerar como válidas otras perspectivas de los hechos. En otras palabras, la historia es la memoria escrita, y para tener una visión más completa de la misma se deben añadir otros posibles discursos a los ya ofrecidos, que es lo que se intenta con esta novela.

⁴²⁵ María Cristina Pons: *Memorias del olvido, Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, op. cit. p. 200.

Al final de *El general en su laberinto* se añade un epílogo titulado “Gratitudes” en el que el autor, no sólo reconoce la ayuda que le prestaron algunos escritores e historiadores en su proyecto, sino que confiesa la utilización de diferentes fuentes históricas a la hora de escribir la novela, y todo ello para demostrar la supuesta veracidad de los hechos históricos que se narran. Esto desconcierta al lector, ya que lo que acaba de leer tiene mucho de subjetivo y ambiguo, por lo que se advierte en seguida que se trata de una parodia de los procedimientos seguidos por la novela histórica precedente: “Con ‘Gratitudes’ García Márquez obviamente recoge una de las convenciones del género: la de indicar las fuentes históricas en las que se basa la novela, y legitimar así la fidelidad de la misma al pasado histórico documentado y la veracidad de lo narrado en la novela”⁴²⁶. Este epílogo no sólo parodia los parámetros de la novela histórica anterior, sino que cuestiona el hecho de que la realidad se mida por la referencia a documentos históricos anteriores⁴²⁷. Como explica Pons, *El general en su laberinto*:

⁴²⁶ *Ibíd.* p. 193.

⁴²⁷ Otras obras que también parodian el mecanismo de legitimación de las fuentes literarias son *Lope de Aguirre* de Miguel Otero y *Yo el supremo* de Roa Bastos. En la primera aparece una nota en la novela en la que se dice: “El novelista que ha escrito todos sus libros anteriores nutriéndose de experiencias propias y de testimonios ajenos, se vio enfrentado en esta oportunidad a un obstáculo cuasi insalvable: no existía sobre la faz de la tierra un solo superviviente del siglo XVI a quien interrogar. El novelista se sometió a la humillación de husmear en bibliotecas y archivos...” (249). En *Yo el supremo* se parodia este mecanismo de legitimación a través de la figura del compilador, que afirma en su nota final: “Esta transcripción ha sido entresacada –más honrado sería decir sonsacada- de unos veinte mil

Cuestiona desde el margen la manera en que los límites de exclusión /inclusión son construidos en las versiones de la historiografía oficial, en la novela histórica tradicional como expresión cultural de tales versiones, en las lecturas de la Historia, ... La novela (y su autor) al recordar el pasado, así, desde los límites, renuncia al “privilegio” de permanencia y pertenencia –a un punto de vista histórico oficialista, a la novela histórica tradicional...⁴²⁸.

Al colocarse en una situación siempre cambiante y relativa, la nueva novela histórica, lucha contra los pasados estáticos, que representaban la memoria histórica colectiva, y también contra el olvido.

6.2 LA IRONÍA

6.2.1 LA IRONÍA DE LOS HECHOS

En la figura de Bolívar parece que el texto regresa al momento histórico en que la farsa apenas empezaba, al momento de lo que pudo haber sido y no fue, sino que degeneró en ese desfile de repeticiones burlescas de los libertadores y los padres de la patria, haciendo de la historia latinoamericana una interminable ironía⁴²⁹.

La ironía es uno de los discursos utilizados en la novela, en concreto la ‘ironía de los hechos’, ya que por medio de esta figura retórica se ofrece una perspectiva diferente de la historia latinoamericana, en el caso de *El general en su laberinto*, se trata de subvertir la imagen tradicional del héroe de la independencia y se realizan comentarios y críticas indirectas sobre diferentes aspectos que

legajos, suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espidados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales” (467).

⁴²⁸ María Cristina Pons: *Memorias del olvido, Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, op. cit. p. 211.

⁴²⁹ *Ibíd.* pp. 208-209.

afectan a Latinoamérica. La ironía de los hechos se caracteriza también porque ocurren situaciones opuestas a lo esperado, siendo uno de los ejemplos más claros el caluroso recibimiento que le dan a Bolívar en todos los pueblos por los que pasa antes de abandonar Latinoamérica para irse a Europa, es decir, aunque va camino del auto-destierro, le tratan con grandes honores como si aún fuese el presidente del país:

En esta ocasión, el general llegaba tan desengañado de su gloria y tan predispuesto contra el mundo, que le sorprendió encontrar una muchedumbre esperándolo en el puerto... Había un funeral de cruz alta en la iglesia de La Concepción. Las autoridades civiles y eclesiásticas en pleno, las congregaciones y escuelas, las gentes principales con sus crespones de gala estaban en la misa de cuerpo presente, y el escándalo de las campanas les hizo perder la compostura, creyendo que era alarma de fuego...

“¡El presidente está en puerto!” Pues muchos ignoraban que ya no lo era... De modo que el equívoco hizo más efusiva la casualidad de la recepción, y hasta la familia en duelo entendió que la mayoría de sus condolientes abandonarían la iglesia para acudir a la albarrada. El funeral quedó a medias... (*El general*, pp. 100-101).

El que toquen las campanas por la muerte de alguien y Bolívar se piense que lo hacen por él, para darle la bienvenida, es irónico, al igual que lo es el hecho de que vayan a recibirlo por una confusión. La ironía se produce, en ambos casos, por medio del contraste entre lo que se piensa y lo que en realidad es, ya que los habitantes del pueblo no van a ver al general por cariño ni admiración, como en su gloria de antaño, sino por curiosidad, como se puede advertir en el siguiente comentario que le hace Bolívar al alcalde: “Por desgracia esto no es amor sino novelería” (*El general*, p. 103). El estado mental y físico derrotado del

personaje contrasta, irónicamente, con el espíritu festivo con que lo reciben en todos los pueblos:

En realidad, estaba peor de lo que revelaba su mal humor, ... No pudo impedir, sin embargo, que siguieran reventando cohetes hasta que se acabó la pólvora, y que instalaran muy cerca de allí un conjunto de gaitas que había de seguir tocando hasta muy avanzada la noche... Llévense lejos de aquí ese bochinche, dijo (*El general*, pp. 130-131).

En este caso, es irónico que los habitantes del pueblo realicen el esfuerzo de complacer al general por medio de fuegos artificiales y comparsas y el general lo rechace debido a su dolor de cabeza, es decir, su estado físico le impide disfrutar los festejos que se organizan en su honor: “Inspiraría pena incluso en mis enemigos. Sólo soy un esqueleto viviente”⁴³⁰. Como observa German D. Carrillo, también es irónico que el general disminuya “de su talla y peso, mientras la comitiva disfruta de numerosos homenajes y banquetes”⁴³¹, es decir, es incapaz de disfrutar lo que le ofrecen.

Bolívar parte desde Bogotá hasta orillas del Magdalena y pretende continuar su viaje en un barco a vapor pero no lo consigue, porque el comodoro Elbers, dueño de la compañía de buques a vapor, no lo deja tomar uno de sus barcos. Esto ocurre porque durante su presidencia, Bolívar le quitó el monopolio de la navegación y declaró la libertad de navegación fluvial en todo el país (*El*

⁴³⁰ Gerhard Masur: *Simón Bolívar*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1969, p. 485.

⁴³¹ Germán D. Carrillo: “La parodia de la historia en *El general en su laberinto*” en *Revista Interamericana de Bibliografía: Review of Interamerican Bibliography*, Vol. 41, No. 4, 1991, p. 604.

general, p. 80), por lo cual Elbers se negó a poner un barco suyo a disposición de Bolívar y éste no tuvo más remedio que seguir su camino en un champán. Pues bien, la ironía histórica contenida en este hecho se explota en el siguiente episodio por medio de su reflejo literario:

La navegación era más rápida y serena, y el único percance lo ocasionó un buque de vapor del comodoro Elbers que pasó resollando en sentido contrario, y su estela puso en peligro los champanes, y volteó el de las provisiones. En la cornisa se leía el nombre con letras grandes: *El Libertador*. El general lo miró pensativo hasta que pasó el peligro y el buque se perdió de vista. “El Libertador” murmuró. Después, como quien pasa a la hoja siguiente, se dijo: “¡Pensar que ese soy yo!” (*El general*, p. 122).

En este ejemplo la ironía recae además en el hecho de que aunque el barco se llame “El Libertador”, como designan al general, Bolívar ya no tiene fuerzas ni para caminar y mucho menos para liberar a ningún pueblo.

Cuando Bolívar, al encontrarse al borde de la muerte se pone a redactar sus últimos deseos, divide el mando de los diferentes países latinoamericanos entre sus principales militares y sin embargo no sólo no muere, sino que acaba combatiendo en Venezuela cinco años más tarde con esos mismos generales:

Tal vez sus oficiales no imaginaron nunca hasta que punto aquel reparto unificaba sus destinos. Pues todos ellos iban a compartir para bien o para mal el resto de sus vidas, incluso la ironía histórica de estar juntos otra vez en Venezuela, cinco años más tarde, peleando al lado del comandante Pedro Carujo en una aventura militar a favor de la idea bolivariana de la integración (*El general*, pp. 240-241).

Con esta ironía se pretende desconcertar al lector, que previamente había sido informado en varias páginas del deplorable estado del general y de repente se le informa de lo contrario, Bolívar no sólo no muere, sino que vuelve a la

batalla años más tarde. Una situación muy parecida le ocurre a Bolívar cuando pasa por Turbago:

...el capitán Iturbide le dijo algo al oído. Él escuchó con gravedad, pero luego se echó hacia atrás en el asiento, riendo de buena gana.

“Oigan esto, por favor”, dijo, “tenemos aquí una delegación de Cartagena que viene a mi entierro.”

Los hizo entrar. A Montilla y sus acompañantes no les quedó más recurso que seguir el juego. Los edecanes hicieron llamar unos gaiteros de San Jacinto que andaban por ahí desde la noche anterior, y un grupo de hombres y mujeres ancianos bailaron la cumbia en honor de los invitados (*El general*, p. 153).

Es irónico, no sólo que manden una delegación a su entierro y Bolívar esté vivo, sino que a él le resulte gracioso y lo celebre con una fiesta. Este contraste entre lo que se espera y lo que acaba ocurriendo pretende reflejar la relatividad que puede tener la realidad y que por tanto no debemos fiarnos de la historia contada hasta ahora, ya que puede ser falsa o confusa. Unas líneas más abajo, se dice:

De pronto, en una pausa de la música, se oyeron gritos de ovación y una serie de explosiones trepidatorias y disparos de armas de fuego. Camille se asustó.

El conde dijo en serio:

“¡Caray, es una revolución!”

“No se imagina la falta que nos hace”, dijo el general, riendo. “Por desgracia, no es más que una riña de gallos” (*El general*, p. 153).

El hecho de que el conde pensara que la pelea de gallos era una revolución es irónico, ya que, de nuevo, ocurre un contraste entre lo esperado y lo acontecido, entre lo serio, que es una posible revolución y lo cómico, que es la celebración de un evento social. Y por si la analogía no había quedado clara, más tarde, una de las amantes de Bolívar, comenta sobre la pelea de gallos, “Nunca

me imaginé una fiesta tan sangrienta”... “Pero me encanta” (*El general*, p. 153), con lo que vuelve a equiparar ambos eventos.

El sueño de Bolívar era liberar del dominio español a todos los países latinoamericanos y mantenerlos unidos, sin embargo, algunos de ellos pretenden hacerse independientes, como se observa en una conversación entre el mariscal Sucre y Bolívar, en la que el primero le dice al segundo: “Es una burla del destino... Tal parece como si hubiéramos sembrado tan hondo el ideal de la independencia, que estos pueblos están tratando ahora de independizarse unos de los otros” (*El general*, p. 17). El comentario del mariscal refleja la preocupación que sienten Bolívar y sus seguidores al darse cuenta de que la independencia no iba solucionar todos los problemas que tenía Latinoamérica, es más, ahora tendrían que hacerse cargo de las necesidades de cada país en particular y también erradicar los intentos separatistas que se estaban empezando a manifestar en países como Colombia. Los habitantes de uno de los pueblos por los que pasa en su camino al destierro le plantean, precisamente, ese dilema: “Ya tenemos la independencia general, ahora díganos qué hacemos con ella”, a lo que Bolívar les replica: “La independencia era una simple cuestión de ganar la guerra”... “Los grandes sacrificios vendrían después, para hacer de estos pueblos una sola patria” (*El general*, p. 96). El tema de la incertidumbre de los países latinoamericanos tras la independencia de España se vuelve a repetir irónicamente cuando Bolívar le

comenta a una esclava negra después de violarla: “El amor te ha hecho libre” (*El general*, p. 49), con lo que quiere decir que se la compraba a su dueño y la dejaba libre por los servicios prestados. Sin embargo, lo que ocurre entre ellos dos no es amor, por lo menos por parte de la esclava, que se entrega por miedo, sino que el general la utiliza y luego la libera. Resulta aún más irónico que la esclava decida quedarse con su amo, a pesar de ser libre, con lo que se sugiere que ésta no sabe qué hacer con su libertad. Aunque esta escena, de entrada parece no aportar nada al relato, en realidad tiene un papel metonímico en la novela, ya que la esclava puede representar Latinoamérica, que obtiene la independencia, (no sin antes ser explotada) y después no sabe qué hacer con su libertad, de hecho el propio Bolívar afirma: “No he conseguido sino la independencia. Esa era mi misión”⁴³². La desilusión de Bolívar por la decisión de la esclava de quedarse con su dueño a pesar de tener la libertad es patente en el siguiente comentario del general José Antonio Páez: “Eso nos pasa por querer meternos a libertadores” (*El general*, p. 49). La analogía entre la escena de la esclava y la situación de Latinoamérica tras la independencia se enfatiza más abajo en el texto cuando tras lo ocurrido con ella se dice que “fue una noche de derrota” y que el general estuvo toda la noche soñando con Casandro, que “Era el nombre con que llamaba en secreto al general granadino Francisco de Paula Santander”, su

⁴³² Gerhard Masur: *Simon Bolívar, op. cit.* p. 492.

principal enemigo a la hora de mantener Latinoamérica unida. El hecho de que Bolívar llame Casandro a Santander resulta también simbólico, ya que es una variación del mito griego de Casandra, en el que el personaje posee el don de predecir desgracias y sin embargo nadie la toma en serio. Se dice que alguien tiene el síndrome de Casandra cuando vaticina desgracias constantemente, que en ocasiones se cumplen debido a la actitud negativa del individuo, aspecto conocido como ‘profecía autocumplida.’ Pues bien, el que Bolívar le llame Casandro a Santander podría implicar que el primero considera a este último un pájaro de mal agüero, de hecho, la profecía de Santander se cumple: “Miranda had died in a Spanish prison; San Martín was in exile; Sucre lay murdered; he himself, on this burning and sterile coast was outlawed and waiting for death”⁴³³. Tras la muerte de Bolívar Latinoamérica acaba dividida, y todos los oficiales de Bolívar desaparecen.

6.2.2 LA IRONÍA VERBAL

La ironía verbal se produce cuando se cambia de tono al expresar una idea, y se comparan términos extremos con los que se obtienen contrastes cada vez menores y efectos de transposición cómica cada vez más sutiles, es decir, la ironía

⁴³³ “Miranda había muerto en una prisión española; San Martín estaba en el exilio; Sucre había sido asesinado; y él mismo era un proscrito que esperaba la muerte en esta costa ardiente y estéril.” *Ibid.* p. 484.

consiste en enunciar lo que debería ser fingiendo acreditar precisamente lo que es. Pues bien, esta técnica se utiliza en *El general en su laberinto* muy frecuentemente con la función de reflejar la decadencia del estado físico, económico y político de Bolívar y, al mismo tiempo, para reflejar la situación de inestabilidad en la que se encuentra Latinoamérica tras la independencia de España.

A su llegada a Santa Fe de Bogotá, Bolívar oyó un gran estruendo en la calle, y “le contestaron que era la fiesta. Así no más, ‘Es la fiesta mi general’”, sin embargo, “cuando Manuela se lo contó en la visita de la noche supo que eran las gentes de sus enemigos políticos, los del partido demagogo, como él decía, que andaban por la calle alborotando contra él a los gremios de artesanos, con la complacencia de la fuerza pública” (*El general*, p. 12). Esta ironía verbal se agudiza cuando el propio Bolívar admite que su frágil estado físico le hizo creerse las mentiras que le contaron: “Muy mal deben andar las cosas”, dijo, “y yo peor que las cosas, para que todo esto hubiera ocurrido a una cuadra de aquí y me hayan hecho creer que era una fiesta” (*El general*, p. 13). Lejos de ser una fiesta, el alboroto que había en la calle eran los santanderistas, que lo acusaban de promover la desobediencia militar, de querer la presidencia vitalicia y de fingir un viaje al exterior para irse a Venezuela a retomar el poder junto con las tropas insurgentes, mientras lo que ellos querían era la separación de este país:

“Santander’s followers, sometimes called faithful Constitutionalists, sometimes Republicans, and sometimes Patriots, now began to demand separation from Venezuela. A coup d’état was even attempted”⁴³⁴. Aunque Santander evitó este golpe de estado, se dio cuenta de que los opositores de Bolívar serían sus seguidores si decidía enfrentarse a él.

La ironía verbal no sólo se utiliza para mostrar la caída política del general, sino también la física, como se puede observar en la siguiente escena en la que se establece una analogía entre Bolívar y un perro enfermo:

Nadie volvió a acordarse del perro que habían recogido en la vereda, y que andaba por ahí, restableciéndose de sus mataduras, hasta que el ordenanza encargado de la comida cayó en la cuenta de que no tenía nombre. Lo habían bañado con ácido fénico, lo perfumaron con polvos de recién nacido, pero ni aun así consiguieron aliviarle la catadura perdularia y la peste de la sarna. El general estaba tomando el fresco en la proa cuando José Palacios se lo llevó a rastras.

“¿Qué nombre le ponemos?”, le preguntó.

El general no lo pensó siquiera.

“Bolívar”, dijo (*El general*, p. 97).

El hecho de que se le dé al perro el nombre del general es irónico, ya que hace que se establezca una inevitable comparación entre los dos; al mismo tiempo que se humaniza al perro se animaliza al general, lo que contribuye a desmitificar su figura.

La ironía verbal también se emplea en ocasiones para realizar una crítica al estado económico en el que se encuentra Latinoamérica en general. Cuando

⁴³⁴ “Los seguidores de Santander, algunas veces llamados Constitucionalistas, otras Republicanos, y otras Patriotas, ahora comenzaban a exigir la separación de Venezuela. Incluso se intentó un golpe de estado.” *Ibid.* p. 434.

Bolívar recibe la noticia de que el gobierno le había concedido la pensión vitalicia que le acordó el congreso, le manda una carta al presidente Mosquera, no exenta de ironía, y al terminar le dice a José Palacios: “Somos ricos” (*El general*, p. 161), con lo que implica precisamente lo contrario, que las pensiones que el gobierno les da a los ciudadanos, si es que la reciben algún día, es lo mínimo para subsistir. La preocupación del autor por este hecho es tan acusada que incluso la hace tema central de una de sus novelas, *El coronel no tiene quien le escriba*, en la que el protagonista espera toda su vida por la carta del gobierno con su pensión vitalicia y esta nunca llega.

6. 3 EL CARNAVAL

Just as Rabelais subverted the “official versions” of his time, helping solidify the humanistic gains of the Renaissance in Europe, employing similar techniques, García Márquez challenges the aesthetic, religious, political, and social dogmas of his culture and time.

Arnold M. Penuel⁴³⁵

Las técnicas a las que se refiere Arnold M. Penuel, son las carnavalescas, por medio de las cuales se denuncia la costumbre de explicar la historia a través de las hazañas de un individuo. Bolívar es el caso más claro en cuanto a la historia latinoamericana, ya que por medio de este personaje se reducen veinte

⁴³⁵ “Así como Rabelais subvirtió las ‘verdades oficiales’ de su tiempo, ayudando a solidificar el humanismo renacentista en Europa, mediante técnicas similares, García Márquez desafía los dogmas estéticos religiosos, políticos y sociales de su cultura y de su tiempo.” Arnold M. Penuel: *Intertextuality in García Márquez*, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1994, p. 58.

años de guerras de independencia, de ahí que en esta novela se pretenda mediante lo carnavalesco, por un lado, desmitificar la figura del general y darle importancia en la medida en la que se la merece y por otro, criticar varios aspectos del contexto socio-económico, político, religioso y cultural en el que se desarrolla la obra.

6.3.1 BOLÍVAR, DE REY A BUFÓN

En vez de mostrarnos al héroe idealizado de las épicas, en *El general en su laberinto* se presenta a una figura histórica en su momento de caída física, política y moral:

Con *El general en su laberinto* García Márquez desafía la versión mitificada de la figura histórica de Bolívar: una figura eternizada por una historia oficial convertida “en un museo de cera”, en una colección de héroes y proezas en las que es difícil creer a pie juntillas, como los textos sagrados exigen⁴³⁶.

En esta novela se presenta a un hombre no sólo con sus virtudes, como sus buenas intenciones para América, su habilidad como estratega militar o su carácter generoso, sino también con sus debilidades –como su gusto excesivo por las mujeres: “This man who possessed many women [...] was influenced little by any of them”⁴³⁷, el hecho ser un mal perdedor en el juego y sus errores políticos, siendo la principal sus acciones y opiniones, en ocasiones, contradictorias: “His

⁴³⁶ José Miguel Oviedo: “García Márquez en el laberinto de la soledad”, *Revista de estudios colombianos*, 7, (1989), p. 19.

⁴³⁷ “Este hombre que poseyó a tantas mujeres... no se dejó influenciar por ninguna.” Gerhard Masur: *Simón Bolívar, op. cit.* p. 31.

weakness, his errors, his contradictions, cannot be denied. Bolívar was both great and tragic”⁴³⁸. Este contraste o ambivalencia carnavalesca se percibe típicamente también en los quehaceres políticos del general. Bolívar sueña con mantener a América unida, concretamente, pretende “extender la guerra hacia el sur, para hacer cierto el sueño fantástico de crear la nación más grande del mundo: un solo país libre y único desde México hasta el Cabo de Hornos” (*El general*, p. 46), sin embargo, dentro de este pensamiento encontramos algunas contradicciones. Por un lado, se aspira a conseguir una identidad común a todos los pueblos, pese a su heterogeneidad, y al mismo tiempo se quiere marcar una distinción entre Latinoamérica, y Europa y Norteamérica. Por otro lado, Bolívar propone una forma de organización política que se sitúa entre los sistemas coloniales autocráticos y la democracia ideal, algo que no resulta posible en el momento de la constitución de la república. Su teoría era que para bien de asegurar la paz en los países independizados se tendrían que mantener algunas de las reglas del antiguo régimen. Su pensamiento político tiene otras contradicciones, como la ruptura de la Constitución y el régimen democrático propugnado por él mismo al proclamar la dictadura con la excusa de salvar al país. Además, acaba denunciando a los demagogos y a los fomentadores de la anarquía, siguiendo, de esa manera, las bases de la derecha latinoamericana hasta la actualidad:

⁴³⁸ “Sus debilidades, sus errores, sus contradicciones, son innegables. Bolívar era tan brillante como trágico.” *Ibíd.* p. 491.

Bolívar failed as a politician because his ideas did not coincide with the most deep-seated instincts and desires of the nations liberated by him. He had intended to lead Hispano-America out of the war as it had entered the war, a united and solid whole... He was republican only as far as the form was concerned; he did not accept the essential significance of the concept. Ultimately, it was his belief that only a military and authoritarian regime could give stability to South America, and his dream of a South American super-state demanded this stability⁴³⁹.

El mismo Bolívar enumera en un largo párrafo las críticas contra él y reconoce que su conducta resulta, en ocasiones, poco consistente, pero asegura que se justifica a la luz de la independencia del continente:

“Ya se que se burlan de mí porque en una misma carta, en un mismo día, a una misma persona le dijo una cosa y la contraria, que si aprobé el proyecto de monarquía, que si no lo aprobé, o que si en otra parte estoy de acuerdo con las dos cosas al mismo tiempo.” Lo acusaban de ser veleidoso en su modo de juzgar a los hombres y de manejar la historia, de que peleaba contra Fernando VII y se abrazaba con Morillo, de que hacía la guerra a muerte contra España y era un gran promotor de su espíritu, de que se apoyó en Haití para ganar y luego lo consideró como un país extranjero para no invitarlo al congreso de Panamá, de que había sido masón y leía a Voltaire en misa, pero era el paladín de la iglesia, de que cortejaba a los ingleses mientras se iba a casar con una princesa de Francia, de que era frívolo, hipócrita, y hasta desleal, porque adulaba a sus amigos en su presencia y denigraba de ellos a sus espaldas. “Pues bien: todo eso es cierto, pero circunstancial”, dijo, “porque todo lo he hecho con la sola mira de que este continente sea un país independiente y único, y en eso no he tenido ni una contradicción ni una sola duda.” Y concluyó en caribe puro: “¡Lo demás son pingadas!” (*El general*, pp. 194-195).

Además de las contradicciones políticas, en la novela también se resaltan otros detalles personales con el fin de carnavalizar a Bolívar, de hecho, “la decadencia física es la nota primordial en la reconstrucción y en la desacralización

⁴³⁹ “Bolívar falló como político porque sus ideas no coincidían con los instintos y deseos más arraigados de las naciones liberadas por él. Él había intentado sacar de la guerra a la misma Hispanoamérica que había entrado en ella, una Hispanoamérica unida y sólida... Él era republicano solamente en teoría, ya que no aceptaba el significado esencial del concepto. En realidad creía que sólo un régimen autoritario y militar podría ofrecerle estabilidad a Sudamérica, y su sueño de un superestado Sudamericano exigía esta estabilidad.” *Ibid.* p. 447.

del personaje histórico”⁴⁴⁰. Este aspecto se puede percibir ya desde las primeras páginas de la obra en la que se nos describe a un general físicamente decadente:

...la taza le castañeaba con el temblor de las manos. Meses antes, poniéndose unos pantalones de gamuza que no usaba desde las noches babilónicas de Lima, el había descubierto que a medida que bajaba de peso iba disminuyendo de estatura. Hasta su desnudez era distinta, pues tenía el cuerpo pálido y la cabeza y las manos como achicharradas por el abuso de la intemperie. Había cumplido cuarenta años el pasado mes de julio, pero ya sus ásperos rizos caribes se habían vuelto ceniza y tenía los huesos desordenados por la decrepitud prematura, y todo él se veía tan desmerecido que no parecía capaz de perdurar hasta el julio siguiente (*El general*, p. 4).

La carnavalización física del personaje es tan extrema que en ocasiones parece una caricatura: “Tenía las piernas cazcorvas de los jinetes viejos y el modo de andar de los que duermen con las espuelas puestas, y se le había formado alrededor del sieso un callo escabroso como una penca de barbero, que le mereció el apodo honorable de Culo de Fierro” (*El general*, p. 41). En este ejemplo se hace alusión a Don Quijote, y se compara, implícitamente, a éste con el general, ya que no sólo se ofrece una imagen de Bolívar como un ‘caballero andante’, sino que también se enfatiza la idea de que tanto el personaje de Cervantes como el general luchan por un ideal inalcanzable: “Hay algo quijotesco, para empezar, en un Bolívar empecinado en crear una nación enorme, especie de Insula de Barataria, para hacer que la realidad coincida con ideales que

⁴⁴⁰ María Antonia Zandanel de González: “De la historia a la ficción: Simón Bolívar” en *Revista de Literaturas Modernas*, Vol 30, 2000, p. 174.

ha sacado de libros”⁴⁴¹. Por si no queda clara la analogía, en *El general en su laberinto*, se vuelven a ofrecer alusiones a Don Quijote a través de la descripción del caballo de Bolívar, que recuerda mucho a Rocinante: “En vez de Palomo Blanco, su caballo histórico, venía montado en una mula pelona con gualdrapas de estera, con los cabellos encanecidos y la frente surcada de nubes errantes, y tenía la casaca sucia y con una manga descosida. La gloria se le había salido del cuerpo” (*El general*, p. 15). Este último comentario aclara, sin lugar a dudas, la intención desmitificadora del autor, es decir, se pretende contrastar la situación anterior y la actual de Bolívar para ofrecer una versión hasta ahora no vista del personaje histórico.

La analogía entre Don Quijote y Bolívar⁴⁴² tiene relación con la utilización de los dobles carnavalescos. La imagen grotesca del cuerpo tiende a “exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo... Del primero se desprende, en una u otra forma, un cuerpo nuevo”⁴⁴³. Bolívar y su criado, José Palacios también representan un par carnavalesco, que podrían, a su vez, parodiar a Don Quijote y Sancho,

⁴⁴¹ Roberto González Echevarría: “García Márquez y la voz de Bolívar” en Joanne Engelbert (ed.): *Hacia un nuevo canon literario*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1995, p. 34.

⁴⁴² Para obtener más información sobre la analogía entre Don Quijote y Bolívar ver María Eugenia Arguedas: “El Quijote de la Mancha en *El general en su laberinto*” en *Revista filológica y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 19, No. 1, (Jan-June 1993), pp. 61-64.

⁴⁴³ Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1974, p. 30.

respectivamente, de hecho, se dice que José Palacios: “Se identificó con él hasta en el modo de vestir y de comer, y exageró su sobriedad” (*El general*, p. 255). El general y su criado, no sólo habían sido compañeros inseparables, sino que cuando Bolívar se muere, José Palacios le dice: “Lo justo es morirnos juntos” (*El general*, p. 255), y así ocurre, y fallece en la miseria como el general. A lo largo de la novela se invierten los papeles varias veces de forma carnavalesca, Sancho (José Palacios) se quijotiza, ya que se le describe como una persona capacitada para sus labores que pretende seguir con las aventuras de su amo a la muerte de este, y Quijote (Bolívar) se sanchifica, puesto que habla y actúa de forma grosera y obscena: “El sello corroborativo de la rememoración está a cargo de José Palacios, parodia del otro yo del general y visión plurifocal orgánica del texto”⁴⁴⁴. Al equiparar al general con su criado mediante la inversión carnavalesca se pretende cuestionar la importancia de algunos personajes históricos y ofrecer otras posibles alternativas de lo ocurrido. Para esto también se muestra en la obra otro par carnavalesco, Bolívar y Santander, su contrincante político. A pesar de que Bolívar lo odia por su traición, su campaña de desprestigio y un supuesto intento de asesinato contra él, el propio Bolívar le llama “mi otro yo”, con lo que se quiere reflejar en el texto que en términos generales, ni Bolívar fue un santo, ni Santander un demonio sino que en realidad los dos eran altos cargos políticos

⁴⁴⁴ Rafael Correa: “Por el Magdalena de García Márquez: o la excentricidad de la escritura” en *Actas Irving -92: Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 4, 1994, p. 334.

que luchaban por lo mismo, el dominio del país: “Una de las tantas veces en que el general pensó renunciar, le había dicho a Santander que se iba tranquilo de la presidencia, porque “lo dejo a usted, que es otro yo, y quizás mejor que yo” (*El general*, p. 50). Con esta afirmación se deja claro que los dos personajes históricos no son más que dos caras de la misma moneda y que si no llega a estar uno al poder, estaría el otro, es decir, ninguno es mejor que el otro: “During the seven years they had worked together, Santander has administered Colombia and had helped Bolivar to win his victories... His general attitude was not at fault, for the defense of the Constitution was incumbent upon him”⁴⁴⁵.

La carnavalización física de Bolívar en la novela se produce principalmente a través del ‘realismo grotesco’, dentro del cual se pone un énfasis especial en lo escatológico, concretamente en las funciones del cuerpo: “El despliegue de los flujos corporales genera el distanciamiento de la pretendida belleza espiritual del héroe. El ascetismo y la pureza de fluidos se anulan por el espectáculo de los sonidos y emanaciones que escapan de su cuerpo”⁴⁴⁶. En *El general en su laberinto* se ofrecen descripciones explícitas de diferentes situaciones personales del general con el fin de humanizar a Bolívar y, por consiguiente, desmitificarlo:

⁴⁴⁵ “Durante los siete años que habían trabajado juntos, Santander se había encargado de la administración de Colombia y había ayudado a Bolívar a ganar sus victorias ... Su actitud, en general, no era errónea, ya que le incumbía la defensa de la constitución.” Gerhard Masur: Simón Bolívar, *op. cit.* p. 433.

⁴⁴⁶ Gilberto Trivino y Edson Faúndez: “La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana”, *Acta Literaria*, no. 27, 2002, p. 31.

En la obra de GGM no se encuentra, pues, a un Bolívar heroico, ... Ciertamente, se trazan pincelazos que dibujan la soledad de un personaje cargado de glorias prehistóricas a quien la utopía se le va desvaneciendo en la tos, en los vómitos, en las indigestiones, en la impotencia sexual frente a una virgen vibrante⁴⁴⁷.

Este último aspecto no sólo se observa en la escena en la que Bolívar trata de mantener relaciones sexuales con una virgen y no puede llevar a cabo la hazaña, sino que tampoco parece poder ya satisfacer sexualmente a su amante fija, Manuela Sáenz, ya que en la descripción que se realiza de la intimidad entre ellos, el narrador asegura que Bolívar “no tenía ya suficiente cuerpo para complacer su alma” (*El general*, p 24). El hecho de que el ‘héroe’ del relato haya perdido la batalla contra el tiempo, no pueda realizar sus ideales, y ni siquiera cumpla con las expectativas que se le imponen en el terreno sexual resulta penoso y embarazoso en una sociedad como es la latinoamericana en la que se presiona al hombre para que sea un ‘macho’. Esto se observa en comentarios como el siguiente que realiza Bolívar sobre los santanderistas cuando pretenden crear una insurrección contra él: “No tenga cuidado”, dijo, “parece que a los muy maricones se les enfrió la pajarita” (*El general*, p. 52). El que un hombre no pueda llevar a cabo con éxito un encuentro sexual es el mayor insulto posible en una sociedad en la que la hombría se mide a través del número de relaciones sexuales que se tiene con una o varias mujeres.

⁴⁴⁷ Roberto J. Salazar Ramos: “*El general en su laberinto* o El laberinto del general” en Germán Marquínez Argote et al. (eds.): *El Bolívar de Gabo*, Bogotá, El búho, 1990, p. 64.

Uno de los aspectos más reiterados sobre el estado físico de Bolívar en la novela es la disminución de su estatura, mencionada incluso en otras novelas del autor, como *El amor en los tiempos del cólera*, para reducir visualmente la imagen de Bolívar como un ser grandioso. En *El general en su laberinto*, se advierte este hecho en el siguiente comentario del narrador: “Para entonces, el general se había disminuido tanto, que tuvieron que darle una vuelta más a los puños de la camisa y le cortaron una pulgada a los pantalones de pana” (*El general*, p. 246). En la obra de Mutis, “El último rostro”, también se hace referencia a la reducida estatura del general:

Nos acercamos a saludar al héroe mientras unos soldados, todos con acentuado tipo mulato, colocaban unas sillas frente a la que ocupaba el enfermo. Mientras éste hablaba con el capitán del velero, tuve oportunidad de observar a Bolívar. Sorprende la desproporción entre su breve talla y la enérgica vivacidad de las facciones⁴⁴⁸.

En *El general en su laberinto*, la degradación corporal de Bolívar coincide con su caída del poder, es decir, el general pasa de ser el hombre más admirado de Latinoamérica a un payaso de circo, como se puede observar en la siguiente escena en la que se describe su entrada a uno de los pueblos por los que pasa antes de su destierro:

El general fue invencible una vez más. Entró por la calle principal, despechugado y con un trapo de gitano amarrado en la cabeza para recoger el sudor, saludando con el sombrero por entre los gritos y los cohetes y la campana de la iglesia que no dejaban oír la música, y montado en una mula de trotecito alegre que acabó de quitarle al desfile cualquier pretensión de solemnidad” (*El general*, p. 57).

⁴⁴⁸ Álvaro Mutis: “El último rostro” en *El último rostro*, *op. cit.* p. 40.

En vez de ir subido a un corcel, como se espera de un caballero de su alcurnia, hace su llegada en una mula enana, por lo que se percibe la intención burlesca de la escena. Este procedimiento literario se conoce como ‘el paso de rey a bufón’ y es una característica carnavalesca destinada, en este caso, a desmitificar la figura del general:

En la base del rito de coronación y destronamiento del rey se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el *pathos* de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo... Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente⁴⁴⁹.

Esta concepción carnavalesca muestra la idea de la inversión de papeles en la que los plebeyos se convierten en reyes y éstos últimos en plebeyos. Con las continuas descripciones físicas grotescas del general y su entorno, y a través de las inversiones carnavalescas se trata de demostrar que los héroes de la historia oficial podrían en realidad no haber sido tales héroes, o al menos que no son las personas perfectas que se nos había querido hacer ver. Bolívar fue una persona de carne y hueso con sus virtudes, pero también con sus fallos.

En *El general en su laberinto* se pone un gran énfasis en los orígenes africanos de Bolívar, lo que difiere enormemente de la descripción del héroe realizada hasta

⁴⁴⁹ Mijail Bajtin: *Problemas de la poética de Dostoyevsky*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 175-176.

entonces que posee las características físicas de la raza dominante. Sólo en las últimas biografías del personaje se menciona brevemente que Bolívar poseía “a slight strain of Negro Blood. In South America many people are, as the saying goes, ‘café con leche’ ”⁴⁵⁰. En otras palabras, en esta novela Bolívar no es un hombre blanco de facciones afiladas, como se suele decir, sino un mulato de labios gruesos y pelo encrespado: “Ella había de recordarlo siempre como un hombre que parecía mucho mayor de sus treinta y dos años, óseo y pálido, con patillas y bigotes ásperos de mulato, y el cabello largo hasta los hombros.” Más abajo se dice: “Estaba vestido a la inglesa... y la gardenia de los románticos en el ojal. Vestido así, en una noche libertina de 1810, una puta galante lo había confundido con un pederasta griego en un burdel de Londres” (*El general*, p. 74). Es decir, no sólo se alude al general como a un hombre hipersensible, un romántico empedernido al que le gusta bailar, cantar y recitar poemas y se siente muy afectado por las críticas de los demás, características que no suele tener el héroe tradicional, sino que incluso se le compara con un perverso sexual. Por otro lado, el hecho de que se escoja narrar los últimos años del general también contribuye a subvertir físicamente la figura del héroe tradicional, ya que no sólo se describen explícitamente los síntomas de la vejez del general, sino que el narrador se regocija en los detalles de su enfermedad para presentarlo en sus

⁴⁵⁰ Gerhard Masur: *Simón Bolívar*, *op. cit.* p. 21.

momentos más degradantes. Se comenta, por ejemplo, que ven al general “atravesado bocabajo en la cama, tratando de vomitar las entrañas” (*El general*, p. 9) y que “soltaba unas ventosidades pedregosas y fétidas” (*El general*, p. 10). En estos ejemplos, se emplea la técnica carnavalesca del realismo grotesco, concretamente, se enfatiza lo escatológico.

La figura del patriarca también queda desmitificada cuando se le hace partícipe de diferentes situaciones carnavalescas, como por ejemplo, los recibimientos y celebraciones que tienen lugar cada vez que pasa por un pueblo, ya que en vez de resultar eventos formales y respetuosos, acaban siempre en desastre y confusión, lo que hace alusión a la fiesta carnavalesca. Como explica Germán D. Carrillo, “La carnavalización consiste en el ambiente de feria y circo permanentes en torno a la figura de Bolívar a su paso por el río/arteria del país”⁴⁵¹. Este aspecto se observa en *El general en su laberinto* en la escena en la que una niña tiene que recitar un poema de memoria en honor a Bolívar y se olvida de los versos, teniendo que recordárselos el propio general:

Una niña de diez años con alas de ángel y un traje de volantes de organza recitó de memoria, ahogándose en la prisa, una oda a las glorias del general. Pero se equivocó, volvió a empezar por donde no era, se le traspapeló sin remedio, y sin saber qué hacer fijó en él sus ojitos de pánico. El general le hizo una sonrisa de complicidad y le recordó los versos en voz baja:
“El brillo de su espada
Es el vivo reflejo de su gloria” (*El general*, p. 68).

⁴⁵¹ Germán D. Carrillo: “La parodia de la historia en *El general en su laberinto*” en *Revista Interamericana de bibliografía: Review of Interamerican Bibliography*, Vol. 41, No. 4, 1991, p. 605.

Lo irrisorio de la situación, combinado con la ironía de los dos versos finales, acaba con cualquier solemnidad que se pudiera pretender con el acto oficial de recibimiento, en otras palabras, se produce una inversión de papeles entre el general y la niña, algo que sólo puede suceder en el carnaval:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto⁴⁵².

Las ceremonias oficiales mantenían el orden vigente y tenían como finalidad exhibir las condecoraciones y los títulos, mientras que las carnavalescas fomentaban un contacto libre y familiar que permitía establecer nuevas relaciones: “esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales”⁴⁵³. La mezcla de lo alto y lo bajo es una característica carnavalesca que implica que en esta fiesta cualquier cosa es posible y en este caso se produce algo impensable en una celebración formal como era la bienvenida del general; la complicidad y la simpatía entre Bolívar y la niña.

⁴⁵² Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona: Barral, 1974, p. 65.

⁴⁵³ *Ibid.* p. 55.

El ambiente caótico y carnavalesco en el que se produce la mayoría de los recibimientos se debe, en muchas ocasiones, a las inclemencias del tiempo: “...una alegre cabalgata salió a recibirlo en el puerto, y el gobernador Posada Gutiérrez preparó una banda de músicos y juegos de pólvora para tres días. Pero la lluvia desbarató la fiesta antes de que la comitiva llegara a las calles del comercio” (*El general*, p. 67). El énfasis en el mal tiempo pretende reflejar el estado de ánimo del general. Se insiste en las lluvias tan fuertes que parecen diluvios y entorpecen cualquier acto social o reunión, y un calor sofocante que impide la concentración y el sueño de los personajes, concretamente el del general: “a cualquier hora del día o de la noche, adentro o afuera, se oía resollar el calor” (*El general*, p. 68). La fiesta que se le organiza a Bolívar en el puerto para recibirlo ocurre en un ambiente completamente carnavalesco:

El puerto estaba lleno desde las cinco de la mañana con gentes de a caballo y de a pie, reclutadas a toda prisa por el gobernador en las veredas cercanas para fingir una despedida como las de otras épocas. Numerosas canoas merodeaban en el atracadero, cargadas de mujeres alegres que provocaban a gritos a los soldados de la guardia, y éstos le contestaban con piropos obscenos (*El general*, p. 82).

La pretendida solemnidad con la que se trataba de llevar a cabo el acto contrasta con el ambiente de mercado que tenía lugar a su alrededor, ya que se mezcla a figuras de alcurnia como el gobernador, con prostitutas y soldados de bajo rango. Este ambiente carnavalesco, en el que no existe distinción de clases, se emplea en este ejemplo con el propósito de rebajar la figura del general, de ponerla a la altura de las prostitutas y soldados.

La eliminación de relaciones jerárquicas fomentaba un tipo de comunicación en el carnaval impensable en otras situaciones, es decir, “Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta”⁴⁵⁴. Este tipo de relaciones condujeron a la creación de un lenguaje carnavalesco típico, caracterizado por el empleo de groserías y obscenidades, que se convirtieron en una manera de renovar el mundo, y en este caso la historia. En la novela, y al contrario de lo que se espera de un héroe, Bolívar emplea constantemente términos obscenos. Cuando se enfada porque pierde jugando a las cartas con sus generales dice: “Este es un juego de mierda”, y al darse cuenta de que los generales le dejan ganar durante un tiempo, exclama: ¡De aquí nadie se mueve, carajos!” (*El general*, p. 61). Después de este comentario se va a dormir, pero no lo consigue por la rabia y culpa de su insomnio a Wilson, uno de sus generales, al que insulta llamándole “truchimán.” Acto seguido, acusó de su enfermedad a un indio que lo intentó curar y no pudo: “Me sentía muy bien”, dijo, “hasta que me sugestionaron con el cabrón indio de la camisa” (*El general*, p. 63). Además, cada vez que algo le sorprende exclama: “¡La pinga!” (*El general*, p. 44, p. 143 y p. 195).

⁴⁵⁴ *Ibíd.* p. 56.

Estas palabrotas puestas en boca del general sirven para enfatizar sus debilidades, como el hecho de que no sea buen perdedor y el que sea impaciente e incrédulo.

También se ponen groserías en boca de diferentes personajes de la obra cuyo nombre ni se menciona para representar a la voz del pueblo en relación a lo que sienten en ese momento por Bolívar. Cuando iba pasando por la calle, alguien desde un balcón le grita:

¡Longanizo!

No tuvo tiempo de esquivar una bosta de vaca que le arrojaron desde algún establo y se le reventó en mitad del pecho y alcanzó a salpicarle la cara (*El general*, p. 26).

Con esta obscenidad se pretende mostrar que la admiración que el pueblo podría haber sentido por Bolívar en sus años de gloria, ahora ha desaparecido. El general se encuentra en un momento de decadencia política y personal.

6.3.2 *EL GENERAL EN SU LABERINTO*: UN DISCURSO POLIFÓNICO

En *El general en su laberinto* existe una polifonía de voces en la que se mezclan leyendas, mentiras, eventos personales y políticos, entre otros discursos, creando un ambiente de confusión típicamente carnavalesco. Desde el título se hace alusión a un laberinto. El general no sólo se encuentra en un laberinto de opciones que tomar, sino que el continente mismo también lo está, ya que tras la emancipación de España se le presentan muchas opciones y decisiones

importantes. El laberinto también puede referirse a la ambigüedad carnavalesca que se observa en la presentación de los hechos con el fin de demostrar que la verdad, histórica en este caso, es relativa.

Uno de los discursos introducidos en la novela es la crítica al absolutismo europeo, que se realiza a través de un personaje francés, Diocles Atlantique, al que se describe como un grosero y un pedante. Este representa la actitud europea frente a Latinoamérica, como demuestra el siguiente ejemplo. Según el narrador, Diocles asistió a un almuerzo con Bolívar “con unas ansias insaciables de demostrar ante tan insignes huéspedes sus conocimientos universales sobre los enigmas de esta vida y la otra” (*El general*, p. 117). El propio Bolívar, en su agitada discusión con él, le recrimina: “Los europeos piensan que sólo lo que inventa Europa es bueno para el universo, y que todo lo que sea distinto es execrable” (*El general*, p. 118), lo que demuestra que el general pensaba que Latinoamérica tenía sus propias características, de hecho, él mismo reconoce que no son europeos, pero tampoco indígenas, de ahí que deteste cualquier insinuación de que se debían aplicar los moldes europeos a Latinoamérica. Cuando se le acusa de revolucionario pone de ejemplo las guerras de la historia europea y exclama: “no traten que seamos iguales a ustedes, no pretendan que hagamos bien en veinte años lo que ustedes han hecho tan mal en dos mil”... “Por favor, carazos, déjenos hacer tranquilos nuestra Edad Media” (*El general*, pp. 120-121). Según

Rama, lo que pone de manifiesto la novela es que la realidad latinoamericana no estaba preparada en ese momento para poner en práctica las ideas liberales europeas en cuanto a su proyecto económico⁴⁵⁵. Las ideas expuestas en la novela, son, a su vez, un eco de parte del discurso que el autor da al aceptar el Premio Nobel en 1982:

La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de vernos en su propio pasado. Si recordara que Londres necesitó 300 años para construir su primera muralla y otros 300 para tener un obispo, que Roma se debatió en las tinieblas de incertidumbre durante 20 siglos antes de que un rey etrusco la implantara en la historia, y que aún en el siglo XVI los pacíficos suizos de hoy, que nos deleitan con sus quesos mansos y sus relojes impávidos, ensangrentaron a Europa con soldados de fortuna. Aún en el apogeo del Renacimiento, 12 mil lansquenets a sueldo de los ejércitos imperiales saquearon y devastaron a Roma, y pasaron a cuchillo a ocho mil de sus habitantes⁴⁵⁶.

En la novela se mencionan, en diversas ocasiones, los problemas del sistema sanitario en Latinoamérica, y cómo la falta de higiene acaba generando epidemias como la viruela, la gonorrea o la rabia, causando pérdidas tan devastadoras como las de las guerras civiles⁴⁵⁷, sin embargo, estas enfermedades contagiosas podrían referirse a los españoles. En el caso de la viruela se comenta, por ejemplo: “los patriotas habían terminado por temerle más que a los españoles

⁴⁵⁵ Cf. Ángel Rama: *Los dictadores latinoamericanos*, México, Fondo de cultura económica, 1976, p. 34.

⁴⁵⁶ Gabriel García Márquez: *La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982 -Texto completo* [<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm>].

⁴⁵⁷ La preocupación del autor por la falta de control médico y el contagio descontrolado de estas enfermedades se puede observar en muchas de sus obras. A la protagonista de *El amor y otros demonios*, por ejemplo, le muerde un perro y se contagia de la rabia, e incluso aparece en el título de una de sus novelas más famosas, *El amor en los tiempos del cólera*, entre otros muchos casos.

desde la mortandad que causó en las tropas libertadoras durante la campaña de río” (*El general*, p. 102). Este fragmento también recuerda el gran número de enfermedades sexuales que trajeron los españoles a América con la llegada de Colón y la mortandad que se produjo, de esa manera, de muchos indígenas, es decir, se quiere enfatizar la idea de que los españoles no trajeron nada bueno a Latinoamérica, sólo enfermedades, aspecto que se vuelve a advertir en la mención de la epidemia de gonorrea que se extiende entre los soldados del general

“Lo que nos tiene jodidos no es la moral, Excelencia”, le dijo. “Es la gonorrea.” Sólo entonces lo supo. Los médicos locales, habiendo agotado su ciencia con lavativas de permanganato y paliativos de azúcar de leche, remitieron el problema a los mandos militares, y éstos no habían logrado ponerse de acuerdo sobre lo que debían hacer. Toda la ciudad estaba ya al corriente del riesgo que la amenazaba, y el glorioso ejército de la república era visto como el emisario de la peste (*El general*, p. 227-228).

El hecho de que el ejército del general se perciba ahora como el emisario de la peste es una ironía, ya que el pueblo huye precisamente de los que les venían a salvar, lo que refleja la ingratitud que le mostraba el pueblo a Bolívar y a sus oficiales, después de que estos pelearan hasta la muerte por conseguir liberarlos del dominio español.

El mismo trato despectivo que se les ofrece a los europeos se les concede también a los estadounidenses, a los que se considera arrogantes y prepotentes, como se puede observar en la conversación entre Bolívar e Iturbide, en la que el general le advierte a este último: “No se quede con Urbaneta”... “Ni tampoco se

vaya con su familia a los Estados Unidos, que son omnipotentes y terribles, y con el cuento de la libertad terminarán por plagarnos a todos de miserias” (*El general*, p. 215). La novelista canadiense Margaret Atwood recuerda la relevancia contemporánea de este comentario y hace referencia a la política intervencionista americana en Latinoamérica: “the patterns of Latin American politics, and of United States intervention in them, have not changed much in 160 years”⁴⁵⁸. El propio Bolívar le recuerda a Santander que “lo bueno que hiciéramos por la nación no serviría de nada si aceptábamos la deuda, porque seguiríamos pagando réditos por los siglos de los siglos de los siglos. Ahora lo vemos claro: la deuda terminará derrotándonos” (*El general*, p. 212). Y afirma sobre la intromisión de los Estados Unidos en los asuntos de Latinoamérica que “el golpe mortal contra la integración fue invitar a los Estados Unidos al congreso de Panamá... Era como invitar al gato a la fiesta de los ratones” (*El general*, pp. 181-182). El bloqueo a la realización del congreso de Panamá fue una estrategia política para impedir la creación de una fuerza común que defendiera los intereses latinoamericanos contra la amenaza colonialista americana, por la misma razón, los estadounidenses hicieron todo lo posible por frenar la unidad de los

⁴⁵⁸ “Las normas de la política latinoamericana, y la intervención norteamericana en ellas, no han cambiado mucho en 160 años.” Margaret Atwood: “A slave to His Own Liberation. Review of *The General in His Labyrinth*”, *New York Times*, (16 de Septiembre, 1990), p. 30.

diferentes países latinoamericanos, como apunta J. L. Salcedo Bastardo en su estudio “Bolívar: Un continente y un destino”:

Paralelo al naufragio de Colombia, proyección menor del programa integracionista de la revolución bolivariana, es el fracaso del americanismo que el Libertador sustenta. Intereses análogos a los que quiebran la República grande, son los que fragmentan, desvirtúan y anulan el ideal magno de contorno hispanoamericanista. La visión local de caudillos y grupos oligárquicos, los intereses de las potencias adversas al sistema, todo, en fin, conduce al mismo resultado: a la negación de la interamericanidad bolivariana, y a la recurrencia al consabido y arcaico estilo, el cual ahora sirve espléndidamente a los apetitos inmediatos e inconfesables que van contra el futuro y contra las conveniencias auténticas de nuestros pueblos⁴⁵⁹.

Ya desde 1823 el gobierno norteamericano comienza a trazar una política intervencionista en Latinoamérica, y como los planes de Bolívar bloquean estos objetivos, se crea una campaña contra él, aspecto que se puede advertir en el comentario que el Departamento de Estado le hace a su ministro Richard C. Anderson, Embajador de Bogota el 27 de mayo de ese mismo año: “durante un tiempo han fermentado en la imaginación de muchos estadistas teóricos los propósitos flotantes e indigestos de esa Gran Confederación Americana”⁴⁶⁰. El complot contra Bolívar se refleja en la novela en la actitud de los seguidores de Santander, que forman una campaña contra él a través de la propagación de acusaciones falsas:

⁴⁵⁹ J. L. Salcedo Bastardo: *Bolívar: Un continente y un destino*. Caracas, Venezuela, Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 56.

⁴⁶⁰ Francisco Pividal: *Bolívar: Pensamiento Precursor del Antiimperialismo*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1977, p. 22.

Le dio unos recortes de prensa acabados de recibir en el correo de Santa Fe, en los cuales lo acusaban una vez más de haber promovido en secreto la rebelión de los granaderos para volver al poder contra la decisión del congreso. “Groserías infames”, dijo. “Mientras yo pierdo mi tiempo predicando la unión, estos sietemesinos me acusan de conspirador” (*El general*, p. 139).

Además de las injurias contra Bolívar en relación a su estrategia política y militar, también se trata de arruinar su reputación en el terreno personal, acusándolo de libertino:

Su interés era comprensible, porque durante años lo había perseguido de Caracas a Lima el murmullo insidioso de que entre Anita Lenoit y él había surgido una pasión desatinada e ilícita a su paso por Tenerife durante la campaña del río. Le preocupaba, aunque nada pudiera hacer para desmentirlo... la leyenda prosperó... (*El general*, pp. 123-124).

La mala reputación que perseguía al general en este ámbito no sólo provenía de los seguidores de Santander, sino que en el texto se implica que detrás podría estar la mano de Estados Unidos, como se insinúa en el siguiente comentario del narrador: “En todo caso, la prensa santanderista no era la única que evocaba sus noches libertinas para desacreditarlo” (*El general*, p. 110). Los estadounidenses apoyaban, estratégicamente, a los criollos adinerados para que estos paralizaran “las posibilidades de desarrollo independiente, traicionando los intereses nacionales, en provecho de su clase”⁴⁶¹. En el texto, esta idea se advierte en el comentario siguiente: “Las oligarquías de cada país, que en la Nueva Granada estaban representadas por los santanderistas, y por el mismo Santander,

⁴⁶¹ *Ibid.* p. 26.

habían declarado la guerra a muerte contra la idea de la integridad, porque era contraria a los privilegios locales de las grandes familias” (*El general*, p. 194).

En la novela se ofrecen otros discursos, siendo uno de los más importantes la crítica de la Iglesia como institución, de hecho, en varias ocasiones se trata de demostrar la falsedad de la misma acusándola de poseer un gran afán de poder:

El cristianismo traicionó sus propios principios religiosos escritos en la Biblia, promoviendo la “idolatría” para cautivar adeptos y manipular la fe de los feligreses, en un mórbido teatro de figuras inanimadas al mejor estilo del panteón religioso egipcio, donde decenas de figuras pedían contribuciones económicas que subvencionaban a la “iglesia”, como la institución financiera promotora de la fe y hacedora de los “milagros”⁴⁶².

El propio Bolívar se lamenta de esta situación y lanza la siguiente pregunta retórica: “¿Qué será de nuestros hijos en un país donde las revoluciones se acaban por la diligencia de un obispo?” y continúa diciendo refiriéndose al obispo: “pues él no ha puesto paz en La Ciénaga por amor a Dios, sino por mantener unidos a sus feligreses en la guerra contra Cartagena” (*El general*, pp. 229-230). La opinión que Bolívar posee sobre los miembros de la iglesia también se puede advertir en el siguiente fragmento:

Lo que quería decir, en jerga del caribe, que el presidente era un débil, y el vicepresidente un oportunista capaz de cambiar de partido según los rumbos del viento. Anotó además, con una acidez típica de sus tiempos peores, que no era extraño que cada uno de ellos fuera hermano de un arzobispo (*El general*, p. 135).

⁴⁶² Jorge Mier Hoffman: *Bolívar y las sociedades secretas*, URL: [http://www.simon-bolivar.org/bolivar/soc_secret01.html], (2/9/08), p. 1.

Mediante estas palabras se percibe que Bolívar no tenía, precisamente, en alta estima a los eclesiásticos y consideraba a la Iglesia como una institución que tergiversaba la cristiandad y justificaba la colonización del Nuevo Mundo:

Lo que es el pueblo: su credulidad e ignorancia, hacen de los católicos una secta de idólatras, que echa peste sobre los paganos nativos de América, porque adoraban las estatuas de sus dioses, mientras imponían la adoración y el culto de estatuas de piedra, esculturas de madera groseramente esculpidas, y retazos de lienzos mal embadurnados, que le generan inmensas riquezas..! Ah, sacerdotes hipócritas e ignorantes. En estas dos clases los pongo a todos⁴⁶³.

Las desavenencias de Bolívar con esta institución se demuestran no sólo en sus comentarios sobre los miembros de la misma, sino también en su comportamiento justo antes de morir con el obispo al que mandaron llamar para confesarlo:

El general amaneció tan mal el 10 de diciembre, que llamaron de urgencia al obispo Estévez, por si quería confesarse. El obispo acudió de inmediato, y fue tanta la importancia que le dio a la entrevista que se vistió de pontifical. Pero fue a puerta cerrada y sin testigos, por disposición del general, y sólo duró catorce minutos. Nunca se supo una palabra de lo que hablaron. El obispo salió de prisa y descompuesto, subió a su carroza sin despedirse, y no ofició los funerales a pesar de los muchos llamados que le hicieron, ni asistió al entierro (*El general*, p. 255).

A pesar de que existe una gran ambigüedad en la escena y no se cuenta lo que ocurre exactamente entre Bolívar y el obispo, la descripción que se ofrece de los hechos implica un gran enfrentamiento entre los dos personajes, ya que éste último sale “descompuesto” y se niega incluso a asistir al entierro, y el general

⁴⁶³ Citado en Jorge Mier Hoffman: *Bolívar y las sociedades secretas*, op. cit. p. 1.

“quedó en tan mal estado, que no pudo levantarse solo de la hamaca, y el médico tuvo que alzarlo en brazos” (*El general*, p. 255). El odio que le profesaba el general a la mayoría de los miembros de la iglesia era mutuo, como se puede observar en los siguientes comentarios del narrador: “Las relaciones entre él y el monseñor Estévez no fueron nunca las más fluidas” (*El general*, p. 229) o “los obispos tronaban contra él en el púlpito y fue excomulgado por masón concupiscente” (*El general*, p. 224). Con estos comentarios se pretende mostrar un Bolívar contrario a la versión oficial, ya que está plagado de debilidades humanas y morales, como se puede observar en el hecho de que la Iglesia Católica lo excomulgara por ateo y masón⁴⁶⁴.

Mediante los diferentes discursos articulados en *El general en su laberinto* se pretende ofrecer una visión de la historia que incluya el mayor número de perspectivas posibles, y todo ello, para cuestionar la versión oficial monológica del poder:

Más allá de marchar a la par de las tendencias más radicales de la historiografía contemporánea, en la novela histórica latinoamericana reciente se trata específicamente de un cuestionamiento al discurso historiográfico en cuanto discurso producido desde los espacios hegemónicos de poder y su producción de las versiones oficiales de la Historia⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ El investigador argentino Jorge Mier Hoffman asegura que el libertador se unió a la masonería en su viaje a París: “Bolívar tenía alta estima por los individuos que en su rebeldía intelectual buscaban el conocimiento y la verdad, sin importar el veto impuesto por la iglesia; y que en su inquebrantables deseo de superación, se agrupaban en esa Sociedad Secreta conocida como Francmasonería, donde pregonaban la justicia social y la igualdad del hombre.” *Ibíd.* p. 5.

⁴⁶⁵ María Cristina Pons: *Memorias del olvido, Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, *op. cit.* p. 259.

En vez de fomentar el culto al pasado para mantener la idea de una identidad propia, como ocurría en el siglo XIX, la nueva historiografía trata de abrir un debate sobre el lugar sobre el que se escribe la historia y sus consecuencias sociales, políticas y culturales. En *El general en su laberinto*, se carnavaliza a Bolívar y se presentan diferentes discursos de la historia latinoamericana para ofrecer otra visión de los hechos, en la que los héroes no son tan héroes y los malos no son tan malos, es decir, se cuestiona la veracidad de la historia contada en los libros de texto para plantear unas posibles versiones alternativas: “Like Rabelais, García Márquez, through recourse to a multiplicity of voices and with the cleansing effect of laughter, undermines the ready-made values and ideologies society would impose upon its members”⁴⁶⁶. El carnaval es uno de los recursos más apropiados para escribir nuevas historias, no sólo por su discurso polifónico, sino también porque las nociones relativas a éste y a la dinámica de la carnavalización literaria constituyen un conjunto interrelacionado en el cual se puede observar la idea de cambio, renovación y relatividad.

⁴⁶⁶ “Como Rabelais, García Márquez, a través de un recuento de multiplicidad de voces y con el efecto limpiador de la risa, subvierte los valores e ideologías existentes que la sociedad les impone a sus miembros.” Arnold M. Penuel: *Intertextuality in García Márquez*, *op. cit.* p. 58.

CONCLUSIÓN

NACE UN NUEVO CONCEPTO, LO REAL HUMORÍSTICO

Ritual grew up in sacred play; poetry was born in play and nourished on play; music and dancing were pure play. Wisdom and philosophy found expression in words and forms derived from religious contests. The rules of warfare, the conventions of noble living were built up on play-patterns. We have to conclude, therefore, that civilization is, in its earliest phases, played. It does not come *from* play like a babe detaching itself from the womb: it arises *in* and *as* play, and never leaves it.

J. Huizinga⁴⁶⁷.

Al igual que Huizinga, García Márquez ve la vida como un juego y lo refleja en su arte, la literatura. Como muchos otros escritores, es consciente del poder curativo de la risa⁴⁶⁸, y por ello, trata de reconstruir la realidad latinoamericana de forma humorística. Iván Ulchur Collazos asegura que “Vivimos otra entonación. La historia se repite como parodia”⁴⁶⁹. Sin embargo, como se ha podido observar, el humor, representado por el chiste, la hipérbole o el elemento carnavalesco, no sólo tiene un propósito catártico e intrascendente, sino que también tiene una función hostil y subversiva representada a través de la ironía y la parodia, principalmente:

⁴⁶⁷ “El ritual creció con el juego sagrado; la poesía nació con el juego y se nutrió del juego; la música y el baile eran puro juego. La sabiduría y la filosofía se expresan con palabras y formas derivadas de los concursos religiosos. Las reglas de la guerra, las convenciones de la vida noble se construyeron con patrones del juego. Tenemos que concluir, por tanto, que la civilización es, en sus primeras fases, un juego. No viene del juego como un bebé que se separa del útero: se eleva en el juego y como el juego, y nunca lo abandona.” J. Huizinga: *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, *op. cit.* p. 173.

⁴⁶⁸ En opinión de gran parte de los médicos, el sentido del humor es un factor importante a la hora de mejorar la calidad de vida de las personas y predisponerlas a una vida larga. Cf. Raymond A. Moody, Jr.: *Laugh after Laugh: the Healing Power of Humor*, Florida, Headwaters Press, 1978, p. 27.

⁴⁶⁹ Iván Ulchur Collazos: *Del humor y otros dominios*, *op. cit.* p. 252.

The methods that serve to make people comic are: putting them in a comic situation, mimicry, disguise, unmasking, caricature, parody, travesty, and so on. It is obvious that these techniques can be used to serve hostile and aggressive purposes⁴⁷⁰.

García Márquez trata, mediante el uso de estos recursos, de recordarles a sus compatriotas colombianos y a los latinoamericanos en general, la explotación de su pueblo por parte de grandes potencias económicas, como Estados Unidos; las interminables luchas internas que arrasan el país a manos de los partidos conservadores y los liberales, el intento de manipulación que la iglesia trata de ejercer sobre el individuo y el machismo en su sociedad, entre otros muchos factores, para que, de esta manera, actúen en consecuencia y tomen las riendas de su propia vida.

El autor emplea diferentes anécdotas de su vida, la de su familia y la de personajes históricos latinoamericanos con el fin de parodiar los valores obsoletos defendidos por el partido conservador y la Iglesia Católica, tales como la defensa del honor o la virginidad hasta el matrimonio. Al mismo tiempo, a través de la parodia, la ironía y el carnaval, denuncia diversas atrocidades ocurridas en Latinoamérica que no aparecían en los libros de texto escolares, haciendo que el lector se cuestione la posibilidad de una única verdad:

García Márquez attempts to undermine “official versions” of reality with his many-voiced narrative fiction... Just as Rabelais subverted the “official

⁴⁷⁰ “Los métodos que sirven para volver a las personas cómicas son: ponerlas en una situación cómica, imitarlas, disfrazarlas, desenmascararlas, caricaturizarlas, parodiarlas y travestirlas, etc. Es obvio que estas técnicas se pueden usar para servir propósitos hostiles y agresivos.” *Ibíd.* p. 234.

versions” of his time, helping solidify the humanistic gains of the Renaissance in Europe, employing similar techniques, García Márquez challenges the aesthetic, religious, political, and social dogmas of his culture and time⁴⁷¹.

Las técnicas literarias utilizadas por García Márquez para lograr el cuestionamiento de la historia oficial van desde el empleo de la intertextualidad hasta el uso de la metaficción, con recursos como el del espejo, los dobles carnavalescos, la historia dentro de otra historia, la equiparación del autor con el personaje principal, la utilización de un narrador nada fiable o la existencia de diferentes puntos de vista sobre una misma historia. Todos estos elementos crean confusión y ambigüedad por lo que fuerzan al lector a cuestionarse los hechos presentados.

Este trabajo es innovador ya que, salvo la existencia de unos pocos artículos que mencionan algún que otro aspecto lúdico de la obra de García Márquez, no existe ningún estudio que trate específicamente el tema del humor como elemento característico a toda la obra del autor. En *Historia de un deicidio* Mario Vargas Llosa habla de lo carnavalesco como uno de “demonios culturales” de García Márquez, elementos que Brian J. Mallet encuentra en “Los funerales de la Mamá Grande”. Robert L. Sims trata de demostrar cómo el “espacio carnavalesco” es determinante en la estructura de las obras de García Márquez.

⁴⁷¹ “García Márquez intenta minar las ‘versiones oficiales’ de la realidad por medio de su ficción multinarrativa. Así como Rabelais subvirtió las ‘versiones oficiales’ de su tiempo, ayudando a solidificar los logros humanistas del Renacimiento en Europa, empleando técnicas similares, García Márquez desafía los dogmas estéticos, religiosos, políticos y sociales de su cultura y su época”. Arnold M. Peniel: “Carnivalized Discourse in Cien años de soledad and Crónica de una muerte anunciada” en *Intertextuality in García Márquez*, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1994, p. 57.

Michael Palencia- Roth versa sobre los intertextos en *El Otoño del Patriarca*, centrándose en la presencia de personajes como Julio Cesar, Cristóbal Colón o Rubén Darío. Gene Bell-Villada analiza en términos generales la influencia de Rabelais en García Márquez. Arnold M. Penuel estudia los elementos intertextuales en varias obras de García Márquez comparándolas con obras clásicas como *La odisea* o *La Ilíada*. Y por último, Isabel Rodríguez Vergara muestra la influencia de la sátira menipea en varias novelas del autor empleando para ello la teoría de autores como Bajtín o Highet. Sin embargo, no existe ningún texto que trate las novelas analizadas en esta tesis e incluya todos los aspectos humorísticos mencionados en la misma.

En este estudio se han elegido sólo algunas de las novelas más representativas del autor por razón de espacio, lo que no significa que en el resto de su obra no aparezcan las técnicas literarias mencionadas, sin embargo, se han analizado aquellas en las que los aspectos anteriores se observan muy claramente.

Primero se realiza la lectura de fuentes bibliográficas teóricas para aclarar la utilización de términos como: La ironía, la parodia, el carnaval, el chiste, el humor y el realismo mágico, entre otros. Y consiguientemente, se procede a la lectura de fuentes bibliográficas que tratan la crítica literaria sobre el autor y sus obras.

Como se ha podido observar, aunque todas las obras mencionadas emplean la parodia, la ironía y el carnaval, en el caso de *El otoño del Patriarca* destaca el uso de elementos carnavalescos más que la parodia de obras anteriores a excepción de la bíblica. En *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera* y *El general en su laberinto*, sin embargo, la crítica se centra más en la autoparodia, la parodia de obras universales anteriores y en la reflexión sobre el propio proceso de escritura.

En *Cien años de soledad* el humor se ve reflejado, principalmente, a través del chiste, que funcionaría de forma catártica, es decir, como el arma que García Márquez emplea para tratar de liberar al individuo de su dolor y su represión, ya sea sexual, social, política o religiosa, y llevarle a la diversión a través de su inmersión en un mundo grotesco. Mediante la variedad de chistes utilizada, que van desde la simple broma escatológica hasta la crítica más mordaz al gobierno, el autor quiere que seamos conscientes de la complejidad de la vida en Latinoamérica en general. Por otro lado, el nivel de lo real se tiende a hinchar y se hiperbolizan los datos de lo real objetivo, es decir, el narrador se apropia de la voz de la gente de la calle, sus chismes y cotilleos y los dota de fantasía. A través de la hipérbole aumenta el tamaño de los hechos y los colorea mostrándonos de esa manera, no la verdad histórica, sino la del mito.

Mediante la exageración se parodia el uso de la alquimia, se realiza una crítica de la situación social de la mujer en Colombia, se satiriza la figura del dictador y la del macho en general, se parodia a la iglesia como institución a través de la burla del comportamiento de los curas, se critica el imperialismo en Latinoamérica y se recuerda a los ciudadanos colombianos la importancia de mantener sus raíces culturales. Para generar estas hipérbolas García Márquez emplea varias técnicas, entre las que destacan la exageración numérica, el contraste, el énfasis en los sentidos, como el olfato, y la minimización de lo previamente desmesurado. Este recurso literario representa, principalmente, una forma de acabar con el realismo desgastado de la época anterior.

En *El otoño del patriarca*, la historia se presenta como una leyenda sobre la vida del dictador en la que se contraponen las versiones oficiales del gobierno, las del patriarca, las del pueblo y las de algunos personajes. A través de esta atmósfera polifónica carnavalesca se comienzan a cuestionar las verdades absolutas difundidas por el poder y se empieza a escuchar la voz del pueblo: “The novel is subversive in the attempt to change the world by transforming our imaginative perception of it, and, in this way the author unequivocally demonstrates a double commitment to literature and social change”⁴⁷². García

⁴⁷² “La novela es subversiva en el intento de cambiar el mundo transformando nuestra percepción imaginativa de él, y, de esa manera, el autor demuestra de forma inequívoca su doble compromiso con la literatura y el cambio social.” Timothy A.B. Richards: “Grotesque Realism in *El otoño del patriarca*”, *op. cit.* p. 103.

Márquez considera que la historia ha de escapar de esa servidumbre del poder, ya que, como opina Sergio Benvenuto, “carecer de historia es nuestro modo continental subhumano, deshumanizado, de existir en ella”⁴⁷³. La ambigüedad carnavalesca de la novela, no sólo se refleja en el texto, sino también la utilización de dobles paródicos y otras oposiciones binarias, que se advierten en la simultaneidad temporal y espacial en la novela y en el hecho de que algunos personajes conversen con sus dobles, y los personajes principales de la novela aparezcan en pares, como Patricio Aragonés y el patriarca. El concepto del doble llega a términos irrisorios ya que ni el propio patriarca acaba sabiendo si hace las cosas él o su doble, produciendo un ambiente de confusión y ambigüedad.

Otra técnica utilizada en *El otoño del patriarca* es la hipérbole, empleada con el fin de desestabilizar lo institucional, es decir, para caricaturizar al gobierno y a la iglesia. Esta técnica, al igual que el realismo grotesco, con aspectos como lo corporal y lo escatológico, se utiliza inicialmente para desmitificar la figura del dictador latinoamericano⁴⁷⁴, (“la intención paródica se resuelve estilísticamente en un exagerar la exageración del mito para desmitificarlo”⁴⁷⁵). Se comienza

⁴⁷³ Sergio Benvenuto: “Estética como historia” en Pedro Simón Martínez (ed.): *Sobre García Márquez*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971, p. 160.

⁴⁷⁴ El uso de elementos humorísticos como la parodia, la sátira y el carnaval funcionan como contrapunto a la situación dramática que viven los personajes, ya que sin este recurso, la realidad latinoamericana corre el peligro de no ser creíble debido al intenso dramatismo que posee.

⁴⁷⁵ Edgar Paiewonsky-Conde: *La parodia como pre-dicción histórica: Los funerales de la Mamá Grande*, New York, Hobart and William Smith Colleges, 1986, p. 135.

ridiculizando a la persona del dictador y se continúa con todo lo que lo rodea, su familia, los altos cargos militares y su propio espacio vital, el palacio, que parece más un circo o un zoológico que el alojamiento de un jefe de estado. Se enfatiza la idea de que aunque el dictador posee el poder de oprimir a sus ciudadanos, él también es una marioneta del poder del imperialismo de las potencias extranjeras y de su propia esposa.

A través de la parodia irónica se pretende desestabilizar a la institución eclesiástica por su falsedad y ambición económica, por lo que se censura a todos los escalafones de la iglesia, desde los curas y las monjas hasta los arzobispos y cardenales. Desde la institución eclesiástica se trasmite, en algunas ocasiones, un modo externo de cumplimiento de preceptos. De ahí, que también se parodien ritos católicos como el del bautismo con el fin de subvertir los valores comunales que defienden ritos ancestrales como el código de honor.

Por medio de este recurso estilístico también se demuestra la falsa deificación del dictador, ya que a pesar de las pretensiones oficiales, éste carece de cualquier elemento divino. La muerte final del patriarca verifica que su desaparición no es el Apocalipsis, sino todo lo contrario, genera un gran júbilo en el pueblo, que se ve liberado de su opresión, y la ocasión se celebra con una fiesta a modo de carnaval:

...volando entre el rumor oscuro de las últimas hojas heladas de su otoño hacia la patria de tinieblas de la verdad del olvido, agarrado de miedo a los trapos de

hilachas podridas del balandrán de la muerte y ajeno a los clamores de la muchedumbre frenéticas que se echaban a las calles cantando los himnos de la noticia jubilosa de su muerte y ajeno para siempre jamás a las músicas de liberación y los cohetes de gozo y las campanas de gloria que anunciaron al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado (*El otoño*, p. 297).

La ausencia de puntuación en este último fragmento del libro representa el triunfo final sobre el tiempo estancado que existía durante la vida del dictador, fenómeno que lleva a Jorge S. Filer a ver en esta novela “un devenir que nos muestra que hasta este longevo patriarca es mortal”⁴⁷⁶.

En *Crónica de una muerte anunciada*, a través de diferentes tipos de parodias e ironías, el autor rompe con las expectativas del lector y muestra su disconformidad con algunos valores morales y culturales expresados en el texto, entre los que se encuentran la adhesión a valores obsoletos como el código del honor, el machismo, la xenofobia, la diferencia de clases, el racismo y, por último, aunque o por ello menos importante, la incapacidad de la iglesia católica para ayudar a los individuos espiritualmente, ya que le interesa más lucirse en rituales vistosos que la propia espiritualidad.

Entre los tipos de parodia utilizados destaca la de los principios de veracidad, en concreto, la parodia de la novela policial. En el género novelístico, en primer lugar, se ficcionaliza el acontecimiento y luego se muestra la necesidad de la búsqueda de la verdad a través de estrategias como la investigación y la

⁴⁷⁶ Jorge Scherman Filer: *Carpentier y García Márquez: desafiando el mito... op. cit.* p. 65.

recopilación de pruebas, testimonios y fuentes. Sin embargo, se observará cómo en *Crónica de una muerte anunciada* este proceso se ridiculiza desde el comienzo, ya que no se respeta la linealidad temporal y el autor emplea un discurso polifónico. El propio narrador se muestra confuso en varias ocasiones y sólo tiene un conocimiento parcial de los hechos, creándose, por tanto, una gran ambigüedad textual. El mismo título de la obra parodia el género literario de la crónica.

Por otro lado, García Márquez parodia la escritura y la figura del escritor mediante el reflejo en la novela de la confusión entre la vida y el arte. El autor compara a los personajes principales con la literatura, muestra referencias intertextuales, confiesa su preocupación por las fuentes literarias que utiliza y declara su propia consciencia de ficcionalidad de la obra, ya que el narrador interrumpe la trama para contarnos las fuentes literarias que utiliza. La mención de un sobre que relata la historia de Santiago Nasar hace referencia a la misma novela. Este efecto del espejo se produce también en alusión al narrador, que es un reflejo del autor.

En esta novela también se parodian los valores sociales y culturales del drama del Siglo de Oro español, concretamente los encontrados en las obras de Lope de Vega. El autor utiliza símbolos de este género literario como los presagios y los invierte empleando elementos escatológicos carnavalescos. También emplea algunos temas como por ejemplo el del amor no correspondido,

considerar que la honra se circunscribe sólo a la virginidad de la mujer o la venganza, para exponer lo erróneo de estas creencias obsoletas.

El texto de García Márquez parodia la misión de la tragedia griega, ya que, aunque parten de la misma base de casualidades y del sentimiento de lo inevitable, en vez de centrarse en el sufrimiento, el enfrentamiento del hombre con su propio destino o la grandeza moral de los personajes principales, *Crónica de una muerte anunciada* muestra a un grupo de personajes que tratan de vivir lo mejor que pueden y mienten si es necesario para salirse con la suya. El autor realiza un gran contraste paródico entre la dignidad que se supone que tienen los personajes y las diferentes escenas carnavalescas en que participan. En *Crónica de una muerte anunciada*, el autor parodia concretamente un clásico de la tragedia griega, *Edipo Rey*, ya que contrasta los esfuerzos de Edipo por evitar su muerte, y la ingenuidad y el desconocimiento de Santiago. Sin embargo, lo cierto es que la comunidad de Santiago utiliza la excusa de “lo inevitable del destino” para justificar un asesinato del que todos son culpables, reduciendo, de este modo, la tragedia griega a la caricatura.

García Márquez también usa la Biblia en esta novela para parodiar lo ridículo de algunas tradiciones y costumbres latinoamericanas. En primer lugar, se equipara a Santiago con Jesucristo por medio de referencias al sacrificio o a la ropa que llevaba puesta el día en que murió, entre otros muchos ejemplos. La

onomástica de los nombres también tiene caracteres bíblicos, y todos ellos se utilizan de forma paródica. Se parodia la resurrección de Cristo por medio de menciones fantasmales de la figura de Santiago Nasar. No obstante, uno de los acontecimientos más importantes en la obra en cuanto a la parodia religiosa es la visita del obispo, que es una réplica de la colonización de América por los españoles.

Además de la parodia, el autor emplea la ironía para criticar diferentes aspectos culturales, religiosos y sociales de Latinoamérica que le parecen insostenibles. Entre las más utilizadas en la novela se encuentran la ironía de los hechos, la de auto-traición, la ironía por analogía, la doble ironía, la romántica y la verbal.

En *Crónica de una muerte anunciada* la parodia intertextual y la ironía funcionan como el punto de partida del escritor para contar su historia, caracterizada por su ex-centricidad, por su alejamiento del centro, de la forma de narrar tradicional y de la visión tradicional de los hechos. En otras palabras, mediante estos dos recursos estilísticos, García Márquez subvierte la historia oficial de Latinoamérica, es decir, la recrea desde otros puntos de vista, alejados de los que se tenía hasta entonces.

El amor en los tiempos del cólera muestra una reflexión sobre la propia tarea del escritor y la función de la escritura. En primer lugar, el autor incluye hechos

autobiográficos ficcionalizando de esta manera eventos de su propio pasado y mostrando la preocupación por la relación del autor con su obra, y luego alude a obras ejemplares de la cultura latinoamericana y universal para replantearlas. Entre los textos utilizados en la novela con una función paródica se encuentran la Biblia y la novela sentimental, que cuestionan los valores planteados en relación al contexto cultural del siglo XX. Por otro lado, también se subvierte la visión unívoca de la historia latinoamericana ofrecida hasta ahora. La alternativa a los valores tradicionales y obsoletos presentados tanto en la literatura como en la historia latinoamericana es, entre otros, la parodia y el carnaval, reflejados no sólo en la estructura de la novela, que pasa a ser polifónica e intertextual, sino en los propios recursos estilísticos utilizados por el autor, como lo grotesco, lo irónico y lo hiperbólico, evidentes en la descripción de los personajes y situaciones de la obra.

Por medio del carnaval en esta obra se denuncian diferentes aspectos de la sociedad colombiana y latinoamericana en general, que preocupan al escritor, tales como el racismo, la diferencia de clases y el machismo. La confusión y la ambigüedad que se genera en el carnaval ofrecen otra visión de los hechos, un mundo al revés en el que todo es posible y los vencedores ocupan el lugar de los vencidos.

El general en su laberinto sigue la tendencia de la narrativa postmoderna de desrepresentar varias realidades⁴⁷⁷, es decir, desmitifica lo ofrecido hasta ahora por la historia oficial y muestra otras versiones de los eventos con el fin de intentar devolverles la identidad perdida a los latinoamericanos. Como explica Aizenberg: “for Latin Americans the writing of historical novels was not just a way of seeking a particular social or class identity but a search for identity itself”⁴⁷⁸. García Márquez cambia el curso de la historia al tomar una posición ante la misma, es decir, se da cuenta de que la verdadera historia, “es la imaginación o percepción que vive en la conciencia colectiva de un pueblo”⁴⁷⁹. En la novela se percibe la idea de que para conseguir una identidad propia, Latinoamérica debe liberarse de la opresión de sus dictadores y de la explotación colonizadora de Europa y Estados Unidos, es decir, esta obra representa el deseo de “actualizar el pensamiento bolivariano y reiniciar la lucha por la independencia, una lucha que reviste formas diferentes pero en el fondo es la misma”⁴⁸⁰. Cuando en una entrevista se le pregunta a García Márquez que cuál es

⁴⁷⁷ Julio Ortega: “El postmodernismo en América Latina” en *Homenaje a Alfredo A. Roggiano*, 1990, p. 408.

⁴⁷⁸ “para los latinoamericanos la escritura de novelas históricas no era un modo de buscar una identidad particular social o de clase, sino una búsqueda de identidad en sí misma.” Edna Aizenberg: “Historical Subversion and Violence of Representation in García Márquez and Ouologuem,” *PMLA*, *op. cit.* p. 1237.

⁴⁷⁹ Hugo Méndez Ramírez: “Simón Bolívar y la imaginación literaria americana: Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda” en *BHS*, *op. cit.* p. 212.

⁴⁸⁰ Jose Ángel Vargas Vargas: “Biografía; Historia y Literatura (a propósito de *El general en su laberinto*)” en *Káñina*, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica, Vol. XVIII (I), p. 48

su visión para Latinoamérica, este explica: “I want to see a Latin America that is united, autonomous and democratic”⁴⁸¹, y trata de conseguirlo a través del arma que mejor domina, la escritura.

Además del rito carnavalesco, en las obras García Márquez también se observan diferentes tipos de ritos con una finalidad humorística. Los principales son: los de purificación, los de sangre, los de transición, los funerarios, los de iniciación, los relativos a fenómenos naturales, los exorcismos, los de consagración y los de conmemoración, entre otros.

Los ritos de purificación se celebran a través del uso del agua en baños rituales, aspecto que se puede observar en las escenas como la primera que aparece en *El general en su laberinto* (1989), donde Bolívar aparece flotando en la bañera. En este caso, el significado simbólico de este rito queda invertido, ya que el protagonista, en vez de sentirse mejor tras “lavar” sus pecados, continúa en su descenso espiral hacia la muerte.

Los ritos de sangre consisten, la mayoría de las veces, en sacrificios, aspecto que se puede observar en *Crónica de una muerte anunciada* (1981), en la que se implica que el protagonista sirve de cabeza de chivo, para reflejar las debilidades de su comunidad, como la adherencia a valores culturales obsoletos.

⁴⁸¹ “Quiero ver una Latinoamérica unida, autónoma y democrática.” Marlise Simona: “García Márquez on Love, Plagues and Politics” en *New York Times Book Review*, (Feb. 21, 1988), p. 318.

El rito de paso –que tiene lugar en los momentos claves de la vida de una persona, como: el nacimiento, la pubertad, el matrimonio o la muerte–, se muestra de forma ejemplar en *El otoño del patriarca* con propósitos paródicos, es decir, se observa la transición del personaje de la juventud a la vejez, a la muerte. *El general en su laberinto* también se centra en la última etapa de la vida de Bolívar describiendo su enfermedad de forma explícita para humanizarlo. El rito funerario, que está relacionado con la muerte y el paso a la otra vida, está presente en varias obras del autor, entre ellas, *El otoño del Patriarca*, en la se muestran los excesos del poder y cómo puede existir una posible esperanza para el pueblo latinoamericano tras la muerte del dictador.

Entre los ritos más comunes se encuentra el de iniciación, que está relacionado con el de transición en cuanto a que el iniciado tiene que pasar por una prueba a fin de introducirse a ciertos misterios. Este tipo de rito puede consistir en el paso de una etapa a otra de la vida, por ejemplo la transformación de niño a hombre, y puede ser de carácter sexual, como ocurre en relación a Aureliano y su hermano gemelo, que se turnan para acostarse con la prostituta del pueblo con el fin de ‘convertirse en hombres’, según establece la tradición cultural de su país.

También existen ritos relativos a fenómenos naturales, como las estaciones del año o la recogida de la cosecha. Este tipo de rito se observa de forma

humorística en las novelas de García Márquez en el fruto de las relaciones sexuales entre personajes, como es la proliferación de animales que tiene lugar cada vez que Aureliano Segundo se acuesta con Petra Cotes. En este caso, el autor está estableciendo una analogía entre el acto amoroso y el rito de la siembra, de la que posteriormente se recogen los frutos. Dentro de este tipo de ritos relacionados con la naturaleza se encuentra el de los fenómenos meteorológicos, como las tempestades o diluvios, que al mismo tiempo tienen una simbología religiosa paródica en la obra de García Márquez, como es la furia divina.

El rito de consagración, de concederle a alguien fama o preeminencia, se presenta en las novelas de García Márquez de forma opuesta, es decir, el autor utiliza la parodia de este rito. El ejemplo más claro es el de *El otoño del patriarca*, en el que se emplea el realismo grotesco para invertir las creencias populares que deificaban al dictador. El propio *El general en su laberinto* muestra a Bolívar, un personaje histórico en sus momentos más degradantes para humanizarlo y con el fin de que el lector cuestione la veracidad de la historia oficial latinoamericana. El empleo del rito de conmemoración o recuerdos de eventos importantes, es constante en todas las novelas y cuentos de García Márquez, ya que con la excusa de enmarcar sus obras en un contexto histórico determinado rememora acontecimientos fundamentales de la historia latinoamericana con un propósito

de crítica social. Un ejemplo de esto es la continua reiteración de episodios históricos acontecidos en Latinoamérica como la masacre bananera, que se menciona a veces de pasada y otras de manera detallada en varias de sus novelas, entre ellas *Cien años de soledad*. Con el uso del rito de conmemoración, el autor pretende recuperar la memoria colectiva, la otra historia del pueblo latinoamericano, al que ha recordado en varias ocasiones la importancia de recuperar la historia o, más bien, ‘las historias’ como manera de mantener sus raíces culturales. Este aspecto se puede apreciar en la simbólica enfermedad del olvido que ocurre en *Cien años de soledad*, en la que los habitantes del pueblo tienen que poner notas amarillas por todas partes para recordar el nombre de las cosas.

El rito incluye todo tipo de juegos o competiciones. En la obra de García Márquez, de hecho, se puede observar su uso más literal en los concursos en los que participan algunos de los personajes de *Cien años de soledad*, como el ocurrido entre Aureliano Buendía y la Elefanta para ver quién puede consumir una mayor cantidad de alimentos o de bebidas alcohólicas, o los concursos literarios en los que participaba Florentino Ariza en *El amor en los tiempos del cólera*, con los que pretendía obtener prestigio social y hacerse visible frente a los ojos de su amada Fermina Daza. Por otro lado, el hecho de que los concursos en los que participa Florentino sean de poesía implica la idea de juego, de diversión.

Muchas de las competiciones poseen un significado trascendental, es decir, el resultado de las mismas puede cambiar el curso de los hechos. Dentro de este tipo de juegos se encuentra la idea de la búsqueda del conocimiento. El orden cósmico, mantenido por los dioses y por los rituales de los seres humanos, se salvaguarda por medio del conocimiento de las cosas, de sus nombres secretos y del origen del mundo, de ello la importancia de los acertijos. Este aspecto se puede observar en *Cien años de soledad* en el comportamiento del último Buendía, que pretende resolver el enigma de su propia vida interpretando los pergaminos de Melquíades.

La utilización del rito del juego o concurso también se aprecia en *Crónica de una muerte anunciada*, donde los asesinos de la novela participan en una carrera frenética para matar al protagonista, Santiago Nasar, con el fin de vengar el honor de su hermana. Este aspecto de la obra también es característico de muchos ritos. Esta novela es, precisamente, una parodia del rito del juego ya que los personajes hacen lo posible por no matar a Santiago Nasar y aún así este acaba muerto. *Crónica de una muerte anunciada* también está conectada con el poder de la palabra y del conocimiento, ya que toda la obra se basa en la idea de que la falta de conocimiento conlleva a la muerte del protagonista. Es decir, los personajes que podían haber evitado su muerte avisándolo, y por una circunstancia u otra, no lo hacen.

El autor se da cuenta de que los métodos de reescritura más apropiados para mostrar la nueva realidad latinoamericana son los que subvierten los discursos colonialistas y opresivos anteriores, como el chiste, la parodia, la ironía, el rito y el carnaval, ya que las técnicas literarias de la novela anterior no estaban capacitadas para describir unos hechos tan increíbles, míticos y pluralistas como son los que caracterizan a la historia de Latinoamérica. Los latinoamericanos no sólo se enfrentaban a fenómenos meteorológicos extremos, continuas guerras, primero contra los españoles y luego entre ellos mismos con los partidos liberales y conservadores, sino también contra las potencias extranjeras que los explotaban y los propios dictadores que oprimían a la mayoría de sus países. Si además se tienen en cuenta las enfermedades y plagas ocurridas por la suma pobreza en la que se encontraba la mayoría de la población y el hecho de que la única esperanza que les quedaba a los latinoamericanos era la espiritual y se encontraban con una Iglesia corrupta y manipuladora, nos queda una realidad que no puede ser representada más que a través de métodos que reflejen la ambigüedad, la ironía y lo carnalesco de lo que acontece.

BIBLIOGRAFÍA

A) FUENTES

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad: Estudio introductorio de Joaquín Marco*, Madrid, Espasa-Calpe, (1962) 1985.

_____: “Contar el cuento” en *El País*, Madrid, 26 de agosto de 1981.

_____: *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Plaza & Janes, (1981) 2001.

_____: *Diatriba de amor contra un hombre sentado: Monólogo en un acto*, Bogotá, Arango Editores, 1994.

_____: *El amor en los tiempos del cólera*, México D.F., Diana, (1985) 1988.

_____: *El coronel no tiene quien le escriba*, México, Ediciones Era, (1961) 1997.

_____: *El general en su laberinto*, New York, Vintage Books, 2003 (1989).

_____: *El otoño del patriarca*, México D.F, Diana, (1978) 1986.

_____: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*, Barcelona, Plaza & Janes, (1972) 2000.

_____: *La soledad de América Latina: Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982 -Texto completo* [<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm>], (5/10/07).

_____: *Los funerales de la Mamá Grande*, Madrid, Alfaguara, (1979) 1983.

_____: *Memorias de mis putas tristes*, New York, Vintage Español, 2004.

_____: *Ojos de Perro Azul*, Bogotá, La oveja negra, 1972.

_____: “Un señor muy viejo con unas alas enormes” en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barcelona, Plaza & Janes, 2000.

B) ESTUDIOS

ADAM, Alfred Mac: *Modern Latin American Narratives: The Dreams of reason*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1977.

AÍNSA, Fernando: “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana” en Carl Kohut (ed.), *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 1997.

AIZENBERG, Edna: “Historical Subversion and Violence of Representation in García Márquez and Ouologuem”, en *PMLA Publications of the Modern Language Association of America*, (Oct 1992), Vol. 107, No. 5.

ALAZRAKI, Jaime: *Jorge Luis Borges*, New York & London, Columbia University Press, 1971.

ALMERÍA, Luís Beltrán: “La parodia en *El amor en los tiempos del cólera*” en *Quinientos años de soledad*, Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña (coord.), Zaragoza, Túa Blesa, 1992.

ALONSO GIRGADO, Luis: *Crónica de una muerte anunciada*: Guía de lectura, A Coruña, Tambre, 1993.

ALONSO, Martín: *Enciclopedia del idioma*, Madrid, Aguilar, 1958, II.

ÁLVAREZ-BORLAND, Isabel: “From Mystery to Parody: (Re)readings of García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*”, en *Symposium*, (Winter 1984-85).

AMARASINGHAM RHODES, Lorna: “Laughter and Suffering: Sinhalese Interpretations of the Use of Ritual Humor” en *Soc. Sci. Med.* Vol. 17. No. 14, Great Britain, 1983.

ANGULO, María-Elena: *Magic Realism: Social Context and Discourse*: New York & London, Garland Publishing Inc., 1995.

ARCILA ARENAS, Darío: “Género y sistema penal: a propósito de la ley 360 de 1997” (Ponencia), *Seminario sobre la Ley 360 de 1997 sobre delitos sexuales*,

- Medellín, Gobernación de Antioquia, Conserjería para la mujer, junio de 1997.
- ARENAS, Reinaldo: *La loma del ángel*, Miami, Mariel Press, 1987.
- ARGUEDAS, María Eugenia: “El Quijote de la Mancha en *El general en su laberinto*” en *Revista filológica y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 19, No. 1, (Jan-June 1993).
- ARIAS VANEGAS, Julio: *Nación y diferencia en el siglo XIX Colombiano: orden nacional, racialismo y taxionomías poblacionales*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2005.
- ARISTOTLE: “Poetics” en *Rhetoric. Poetics*, New York, Random House, 1954.
- ATWOOD, Margaret: “A slave to His Own Liberation. Review of *The General in His Labyrinth*”, *New York Times*, (16 de Septiembre, 1990).
- AUBOUIN, Elie: *Technique et psychologie du comique*, Marseilles, 1948.
- AYLEN, Leo: *Greek Tragedy and the Modern World*, London, Methuen, 1964.
- AZORÍN: *Clásicos y modernos, Renacimiento*, Madrid, 1913.
- BAIN, Alexander: *Emotions and the Will*, London, Kessinger Publishing, 1865.
- BAKHTIN, Mikhail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.
- _____: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____: *Problemas de la poética de Dostoyevsky*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____: *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1992.
- BARROSO, Juan: “Realismo Mágico” y “Lo real maravilloso” en *El reino de este mundo y El siglo de las luces*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1977.

- BARTHES. Roland: *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1987.
- BATISTA FALLA, Víctor: “¿adónde va nuestra narrativa?”, *Exilio*, VI, núm. 3, (1972).
- BEATI, James: “An essay on laughter, and ludicrous composition en *Essays*”, New York, Garland, 1971.
- BENVENUTO, Sergio: “Estética como historia” en Pedro Simón Martínez (ed.): *Sobre García Márquez*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio: “Eréndida” en Julio Ortega (comp.): *Antes de releer a García Márquez*, México, Joral Editores, 2003.
- BERGSON, Henri: *Laughter: An essay on the meaning of the comic*, New York, Macmillan, 1928.
- — — — —: “Laughter” en Wylie Sypher (ed.): *Comedy*, New York, Doubleday, 1956.
- BERMÚDEZ G., Suzy: *Hijas, esposas y amantes: género, clase, étnia y edad en la historia de America Latina*, Santafé de Bogotá, UNLANDES, 1992.
- BETANCUR, Belisario: “García Márquez en el laberinto del general” en *El País Semanal*, (13 de Marzo de 1989).
- BETHEA, David H. y DAVYDOV, Sergei: “Pushkin’s Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in the ‘Tales of Belkin’” en *PMLA*, 96, 1981.
- BIBLIA: *Nuevo Testamento*, Juan 18:27.
- BORGES, Jorge Luis: *Aleph and Other Stories*, New York, Penguin Books, 2004.
- — — — —: *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1995.
- BOX, Ben: *García Márquez: El coronel no tiene quien le escriba*, Valencia, Grant & Cutler, 1990.

- BRITTO GARCÍA, Luis: “Golpe de gracia: El humor en siete pecados capitales y una letanía” en Carolina Farías et al. (eds.): *Del humor en la literatura: Compilación*, México, Consejo para las artes y la cultura de Nuevo León, 2001.
- BRUSCO, Elizabeth E.: *The Reformation of Machismo: Evangelical Conversion and Gender in Colombia*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- BURDEN, Robert: “The Nobel Interrogates Itself: Parody as Self-Consciousness in Contemporary English Ficción”, Malcolm Bradbury & David Palmer (eds) en *The Contemporary English Nobel*, London, Edward Arnold, 1979.
- BURKE, Peter: *Popular Culture in Early Modern Europe*, England Scolar Press, 1978 (1994).
- CAMAYD FREIXAS, Eric: *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham, University Press of América, 1998.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel: Césares, tiranos y santos en *El otoño del patriarca: La falsa biografía del guerrero*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1997.
- CAMACHO, E.: “Cien años... veinticinco después”, en *Anthropos*, (1999), 187.
- CAMÍN H., Aguilar: *Historias conversadas*, México, Cal y arena, 1992.
- CAMPANAS, Luis: *Humor y Psicoanálisis*, URL: (<http://www.chasque.apc.org/frontpage/relation/0208/humor.htm>), (13/2/2004).
- CANFIELD, Martha: “El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, octubre-diciembre de 1986, n° 137.
- CANTOR, Zillman & Joanne R.: “A disposition theory of humour and mirth en Anthony Chapman & Hugh C. Foot (eds.): *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, London, Wiley, 1976.
- CARDONA, Francesc L.: “Estudio preliminar”: *Francisco de Quevedo: Antología poética*, Barcelona, Edicomunicación, 1994.

- CARO BAROJA, Julio: *El carnaval: Análisis histórico cultural*, Madrid, Taurus, 1965.
- CARRERAS GONZÁLEZ, O.: *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, Barcelona, ed. Universal, 1974.
- CARRILLO, Germán D.: “La parodia de la historia en *El general en su laberinto*” en *Revista Interamericana de Bibliografía: Review of Interamerican Bibliography*, Vol. 41, No. 4, 1991.
- CASARES, Julio: *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa Calpe, 1961.
- CAVALLARO, Rosanna: “Solution to Dissolution: Detective Fiction from Wilkie Collins to Gabriel García Márquez” en *Texas Journal of Women and the Law*, Austin, (Fall 2005) Vol. 15, No. 1.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1987.
- _____: *El licenciado Vidriera*, Santiago de Chile, Ediciones Colihue, 1995.
- _____: “Prólogo”: *Don Quijote de la Mancha I*, John Jay Allen (ed.), Madrid, Cátedra, 2003.
- CHANADY, A.B.: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, Nueva York y Londres, Garland, 1985.
- CHIAMPI, Irlemar: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila, 1983.
- CHRISTIAN, Laren S.: “El discurso amoroso en *El amor en los tiempos del cólera*” en *Chiricú*, Vol. 6, No. 1 (1990).
- COLEBROOK, Claire: *Irony*, London, Routledge, 2004.
- COLMAN, Hugh C. & HARMON, William: *A Handbook to Literature*, New York, MacMillan, 1986.

- COLOMBIA: DISPLACED AND DISCARDED: The Plight of Internally Displaced Persons in Bogotá y Cartagena, Human Rights Watch, Vol. 17, No. 4 (B).
- COLOMBIA, *Leyes, Código Penal* (Ley 95 de 1936, Decreto 2300), Bogotá, Imprenta Nacional, 1937.
- CONTO DÍAZ DEL CASTILLO, Juan Carlos: “Esencia en el carnaval de San Juan de Pasto” en *Cultura y carnaval*, Maria Cristina Gálvez V. y Jaime Hernán Cabrera E. (eds.), Colombia, Ediciones Unariño, 2000.
- COREA, Rafael: “Por el Magdalena de García Márquez: o la excentricidad de la escritura” en *Actas Irving -92: Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 4, 1994.
- CORNEJO-PARRIEGO, Rosalía: “The Delegitimizing Carnival of *El otoño del patriarca*” en Terry J. Peavler (ed.): *Structures of power: Essays on the twentieth Century Spanish American Fiction*, Albany, State University of New York, 1996.
- CORR, Rachel: “Death, Dice, and Divination: Rethinking Religion and Play in South America” en *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 13, I. (Abril 2008).
- COSTA, René de: *Humor en Borges*, Detroit, Wayne State University Press, 2000.
- CROCE, Benedetto: “L’umorismo: Del vario significato della parola e dell’uso nella critica literaria” en *Journal of Comparative Literature*, Vol. 1, 1903.
- CRUZ PÉREZ, Francisco José: “Gabriel García Márquez: el mediador de realidades”, en *Repertorio Crítico sobre García Márquez*, Tomo I, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- CULIN, Steward: “American Indian Games” en *The Journal of American Folklore*, 11, 43.
- DANE, Joseph: *The Critical Mythology of Irony*, Athens, University of Georgia Press, 1991.

- DANOW, David K.: *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*, Lexington, Kentucky, the University Press of Kentucky, 1995.
- DARWIN, Charles: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London & Chicago, University of Chicago Press, 1965.
- DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America 1492-1493*, Trad. Oliver Dunn y James E. Kelley Jr., Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1989.
- DEYERMOND, Alan: "El estudio de la ficción sentimental: Balance de los últimos años y vislumbre de los que vienen" en *Ínsula* 651 (Marzo, 2001).
- DÍAZ ARENAS, Ángel Díaz: "Construcción y Reconstrucción en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez y otros estudios de literatura hispana" en *Hispanistik in Schule und Hochschule*, No. 12, Bonn, Romanistischer Verlag, 1987.
- DIAZ SEIJAS, Pedro: *La gran narrativa latinoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- DÍAZ BILD, Aída: *Humor en la literatura: Entre la liberación y la subversión*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 2000.
- DICCIONARIO DE LA RAE (22^a edición).
- DISPLACED AND DISCARDED: The plight of Internally Displaced Persons in Bogotá and Cartagena, Human Rights Watch, Vol. 17, No. 4 (B).
- DONOSO, José Donoso: *Impostura e impostación: La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Ricardo Gutiérrez Mouat (ed.) MD, U.S.A., Hispamérica.
- DORRIAN, Mark: "On the monstrous and the grotesque" en *Word & Image: A journal of Verbal/ Visual Enquiry*, XXVI, 3, (July-September 2000).
- DUISIT, Lionel: *Satire, Parodie, Calembout: Esquisse d'une Théorie des modes devalues*, California, Anna Libri & Co., 1978.
- DUMAS, G.: "Le rire" en *Nouveau Traité de Psychologie*, Vol. 3, Paris, Alcan.

- DURÁN, Armando: *Estructura y Técnicas de la novela sentimental y cabalresca*. Madrid, Gredos, 1973.
- DURKHEIM, Emile: *Rules of Sociological Method*, New York, Free Press, 1982.
- DWORKIN, Andrea: *Intercourse*, New York, The Free Press, 1987.
- DYLON, A.E.: *The Crazy Fabric: Essays in Irony*, London, Macmillan, 1965.
- EASTMAN, Max: *Enjoyment of Laughter*, New York, Halcyon House, 1939.
- EISENBERG, Daniel: “Capítulo 4. El humor de Don Quijote” en la *Interpretación cervantina del Quijote*, URL: [http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/interpret/ICQcap4.htm], (25/5/04).
- EICHINGER FERRO-LUZZI, Gabriella: “Humorous Hinduism: Non-blasphemous Tamil Jokes on Religious Matters” en *Rites and Beliefs in Modern India*, Venice, Manohar, 1990.
- ELBOW, Gary S.: “Creating an atmosphere: Depiction of Climate in the Works of Gabriel García Márquez” en *Climate and Literature*, Texas, Texas Tech University Press, 1995.
- ELLIS, Havelock: *Studies in the Psychology of Sex*, Philadelphia, F. A. Davis, 1911.
- EMPSON, William: *Seven Types of Ambiguity*, London, Meridian Book Paperback, 1930.
- ÉXODO 14:21-22.
- FERNÁNDEZ DE LARA, Roberto Aguirre: “Montaje y polifonía: Iván el terrible, análisis textual” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- FERRO, Roberto: “Parodia de la escritura de los dramas de sangre: *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez”, Buenos Aires, Instituto de literatura hispanoamericana.
- FIDDIAN, Robin: *García Márquez*, London & New York, Longman, 1995.

- FILER, Jorge Scherman: *Carpentier y García Márquez: desafiando el mito del dictador latinoamericano*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.
- FLORES OLEA, Víctor: “El amor en los tiempos del cólera: El libro de una educación sentimental” en *Cuadernos americanos*, Vol. 264, No. 1, (1986).
- FREUD, Sigmund: “Humour” en *International Journal of Psychoanalysis* (1928) Vol. IX.
- — — —: *Jokes and Their Relations to the Unconscious*, New York & London, Norton & Company, 1960.
- FRY, William F. Jr.: *Sweet Madness*, Palo Alto, CA, Pacific Books, 1963.
- GALLAGHER, D. P.: “Gabriel García Márquez (Colombia 1928-)”: *Modern Latin American Literature*, New York, Oxford University Press, 1973.
- GARCÍA, Juan Carlos: *El dictador en la literatura hispanoamericana*, Santiago, Mosquito editores, 2000.
- GARCÍA DUSSÁN, Pablo: “El papel de la ironía y la metaficción en *El general en su laberinto*” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (March- June, 2004), No 26, p. 1. [URL: www.ucm.es/info/especulo/numero26/general.html].
- GARCÍA FONT, Juan: *Historia de la alquimia en España*, Madrid, Editorial Nacional, 1976.
- GARCÍA RAMOS, Juan-Manuel: *La seducción de la escritura*, Las Palmas de Gran Canaria, EDICA, 1992.
- GARCÍA SALMÓN, Karmele: “Niveles de ironía en *Crónica de una muerte anunciada*” en Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña (coord.): *Quinientos años de soledad*, Zaragoza, Túa Blesa, 1992.
- GAVRILOVICH CHEMYSHEVSKY, Nikolay: *The elevated and the comic*, Moscow, Pravda, 1974.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

- GIORA, Rachel: "On irony and negation", en *Discourse Processes* (1995) 19.
- GISSI, Jorge.: *Psicología e identidad latinoamericana: sociopsicoanálisis de cinco premios nobel de literatura*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2002.
- GOETHE, J.W.: *Italian Journey* (1786-1788), trad. W.H. Auden and E. Mayer, Hamondsworth, 1982.
- GÓMEZ BUENDÍA, Blanca Inés y CASTILLO PERILLA, Myriam: "Ecos y huellas para una teoría del palimpsesto" en *Cuadernos de Literatura: Serie Literatura y Lectores*, No. 2, 1999.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto: "The Dictatorship of Rhetoric/ The Rhetoric of Dictatorship", en *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin, University of Texas Press, 1985.
- GIARDINELLI, Mempo: "La risa en la literatura, una meditación" en Carolina Farías et al. (eds.): *Del humor en la literatura: Compilación*, México, Consejo para las artes y la cultura de Nuevo León, 2001.
- GIRAD, René: *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- GIRGADO, Luis Alonso: *Crónica de una muerte anunciada: Guía de lectura*, A Coruña, Ed. Tambre, 1993.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto: "García Márquez y la voz de Bolívar" en JoAnne Engelbert (ed.): *Hacia un nuevo canon literario*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1995.
- GRICE, H.P.: "Logic and conversation", en P. Cole and J. Morgan (eds.): *Syntax and semantics* 3, Speech Acts. Academic Press, 1975.
- GRIFFIN, Clive: "The Humor of One Hundred Years of Solitude", *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude: A Casebook*, New York, Oxford University Press, 2002.
- GROTJAHN, Martin: *Beyond Laughter*, New York, MacGraw-Hill, 1975.

- GUREVICH, Aarón: "Bakhtin and his Theory of Carnival" en Jan Bremmer and Herman Roodenburg (eds.): *A Cultural History of Humour*, Oxford, MA, U.S.A., 1997.
- GUTMANN, Matthew C.: *The Meaning of Macho: Being a Man in México City*, Los Angeles, University of California Press, 1996.
- GUTWIRTH, Marcel: *Laughing Matter. An Essay on the Comic*, Ithaca & London, Cornell university Press, 1993.
- GUZMÁN CAMPOS, Germán et al: *La violencia en Colombia*, 2 Vols, Bogotá, Taurus Historia, 2005.
- GWARA, Joseph J. & GERLI, E. Michael: *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*, London, Tamesis, 1997.
- HADDOX, Benjamin: *A Sociological Study of the Institution of Religion in Colombia*, Florida, University Microfilms International, 1962.
- HAMILL, Pete: "Love and Solitude" en *Vanity Fair*, 131 (Marzo 1988).
- HARRIS, Marvin: *Cultural Anthropology*, NY, Harper & Row, 1983.
- HART, Stephen: *García Márquez: Crónica de una muerte anunciada*, Valencia, Grant & Cutler, 1994.
- HAZERA, Lydia D.: *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1985.
- HAZLITT, William: "On wit and humour" en *Collected Works*, Vol. VIII, London, Dent, 1903.
- HEIDEGGER, Fritz: *The Ideology of Carnival: Part Five*, URL: [<http://mooresmetaphysics.freewebspace.com/carnival5.htm>], (5/7/2004).
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanistica, 1986.

- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María: *Interpretaciones a la obra de García Márquez*, Monografías de Aldeu, Mississippi State University, 1986.
- HERRERA MOLINA, Luis Carlos: *El cuento, estructura y símbolo: Análisis tentativo de los cuentos de Gabriel García Márquez*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1998.
- HOBBS, Thomas: *Leviatán*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- _____: *The English Works of Thomas Hobbes*, Vol. IV, London, John Bohn, 1840.
- HOOD, Edward Waters: *La Ficción de Gabriel García Márquez: Repetición e Intertextualidad*, New York, Lang, 1993.
- HUIZINGA, J.: *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, NY, Roy Publishers, 1950.
- HUTCHEON, Linda: *A Theory of Parody*, New York & London, Methuen, 1985, p. 36.
- _____: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory & Fiction*, New York, University of Texas Press, 1970.
- HYERS, Conrad: *The Spirituality of Comedy: Comic Heroism in a Tragic World*, New York, Paperback, 2008.
- JAIN, Jasbir: “Innocent Erendida: The Reversal of a Fairy Tale” en *García Márquez y Latin America*, Alok Bhalla (ed.), Stosious, 1987.
- JANSEN, André: “La progresión del humor en las tres novelas mayores de Gabriel García Márquez” en *Annali- Sezione romanza*, XXXIII, 1, (1991).
- JOSET, Jacques: *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, Madrid, Iberoamericana, 1995.
- KANT, Immanuel: *Critic of Judgement*, New York, Hafner, 1951.
- KERCHER, Dona M.: “García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*: Notes on Parody and the Artist” en *Latin American Literary Review* (1985) XIII, 25.

- KERR, R. A.: “*Archetropic Imagery in García Márquez’s Crónica*” en *Hispanofila* 131, (Enero 2001).
- KING, Katherine Callen: “Santiago Tyrannos: Dialogic Voices in García Márquez’s *Crónica de una muerte anunciada*” en *Comparative Literature*, Fall 1991, vol. 43, no. 4.
- KIERKEGAARD, Soren: *The Journals*, 722, London, ed. Oxford, 1847.
- KIRK, Robin: *More Terrible Than Death: Massacres, Drugs, and America’s War in Colombia*, New York, Public Affairs, 2003.
- KLINE, Carmenza: *Los orígenes del relato: Los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- KLOSSOWSKI DE ROLA, Stanislas: *Alchemy: The Secret Art*, London, Thames and Hudson, 1973.
- KNOX, Norman D.: *The Dictionary of the History of Ideas*, URL: [<http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/ot2www-dhi?specfile=/texts/english/dhi/dhi.o2w&act=text&offset=9554416&query=sterne&tag=IRONY>], (1/6/05).
- KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.
- “La Alquimia”: *Prodiversitas*, URL: [www.prodiversitas.bioetica.org/alquimia.htm], (23/09/04).
- LAGE, Nilson: *Técnica de Redação 4 –texto 10: “Textos de Humor”*, URL: [<http://www.jornalismo.ufsc.br/bancodedados/md-redacao410.html>], (13/02/2004).
- LAIGNELET ROJAS, Victor: Lo bueno y lo malo de *El amor en los tiempos del cólera*, 1990.
- LAROSA, Michael J.: *De la derecha a la izquierda: La iglesia católica en la Colombia contemporánea*, Bogotá, Planeta, 2000.

- LAS CASAS, Fray Bartolomé de: *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America 1492-1493*, Trad. Oliver Dunn & James E. Kelley Jr., Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1989.
- LAUER, A. Robert: *Amor*, URL: [<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/Amor.html>], (3/5/04).
- LEACOCK, Stephen: *Humour and Humanity: An Introduction to the Study of Humour*, London, Thornton Butterwoth, 1937.
- LEAL, Luis: "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Americanos*, CLIII (julio-agosto, 1967).
- LE GOFF, Jacques: *History and Memory*, trad. Steven Rendall and Elizabeth Claman, New York: Columbia University Press, 1992.
- LEJEUNE, Philippe: *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- LEVINE, Jacob: "Approaches to humor appreciation" en *Motivation in Humor*, New York, Atherton, 1969.
- LLARENA, Alicia: *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Las Palmas de Gran Canaria, Hispamérica, 1997.
- — — — —: "Un balance crítico: la polémica del Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano (1955-1993)" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 261 (1997).
- "Lo mágico y lo maravilloso en *Cien años de soledad*": *Mundo Latino: Cultura*, URL: [<http://www.mundolatino.org/cultura/garciamarquez/ggm4.htm>], (5/26/04).
- LORENZ, Gunter W.: "Diálogo con Miguel Angel Asturias", *Mundo Nuevo*, 43 (1970).
- LOSADA, Miguel: "Lo hiperbólico en Gabriel García Márquez: El insomnio del ser" en Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña (coord.): *Quinientos años de soledad*, Zaragoza, Túa Blesa, 1992.

- LOUIS, Pierre: *La femme e le pantin*. Citado por André Jansen: “Procesos humorísticos de *Cien años de soledad* y sus relaciones con el Barroco” en *XVII Congreso de Literatura Iberoamericana*, Sevilla-Madrid, 1975.
- LUDMER, Josefina: *Cien años de soledad: Una interpretación*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- LUDOVICI, Anthony M.: *The Secret of Laughter*, London, Constable Press, 1932.
- MARCH, Kathleen N.: “Crónica de una muerte anunciada: García Márquez y el género policiaco” en Ana María Hernández de López (coord.): *Interpretaciones a la obra de García Márquez*, Spain, ALDEEU, 1986.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 1986.
- MARCOS, Victoria: *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich: *Obras escogidas I.*, Moscú, Progreso, 1978.
- MASUR, Gerhard: *Simón Bolívar*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1969.
- MAZZEI, Norma: *Postmodernidad Narrativa Latinoamericana*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Filofalsía, 1990.
- MCGHEE, Paul E.: “A model of the origins and early development of incongruity-based humour” en Anthony Chapman & Hugh C. Foot (eds.): *It's a Funny Thing. Humour*, Oxford, Pergamon, 1977.
- MCNERNEY, Kathleen: *Understanding Gabriel García Márquez*, South Carolina, University of South Carolina Press, 1989.
- MCMURRAY, George R.: “The Role of Climate in Twentieth-Century Spanish American Fiction” en *Climate and Literature: Reflections of Environment*, Texas, Texas Tech University Press, 1995.
- MEDHURST, Kenneth N.: *The Church and Labour in Colombia*, London, Manchester University Press, 1984.

- MENDEZ RAMÍREZ, Hugo Méndez: “La reinterpretación paródica del código de honor en *Crónica de una muerte anunciada*” en *Hispania* 73, Diciembre (1990).
- — — — —: “Simón Bolívar y la imaginación literaria americana: Gabriel García Márquez, Jorge Luís Borges y Pablo Neruda” en *BHS*, LXXIV (1997).
- MENEZES, Luis Carlos: *Fundamentos de una clínica freudiana*, São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- MENTON, Symour: *El cuento hispanoamericano: antología crítica histórica*, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- MEREDITH, George: *An Essay on Comedy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
- MIER HOFFMAN, Jorge: *Bolívar y la Iglesia*, URL: [http://www.simonbolivar.org/bolivar/bol_y_la_iglesia_01.html] (25-10-07).
- — — — —: *Bolívar y las sociedades secretas*, URL: [http://www.simonbolivar.org/bolivar/soc_secret01.html], (2/9/08).
- MILLAR, Susan: *Review: Textual Carnivals*, URL: [http://www.msu.edu/~chrenkal/portfolio/pworksreview.htm], (5/7/2004).
- MINDESS, Harvey: *Laughter and Liberation*, Los Angeles, Nash, 1971.
- MITCHELL, William E.: “Introduction: Mother Folly in the Islands” en *Clowning as a Critical Practice: Performance Humor in the South Pacific*, PA, University of Pittsburgh Press, No. 13, 1992.
- MOLINA MOLINA, Juan: *Hendidura e hipérbole del cuerpo: Correspondencias entre Botero y García Márquez*, Venezuela, Ediciones Mucuglifo, 1998.
- MONRO, D. H.: *Argument of Laughter*, Melbourne, Melbourne University Press, 1951.

- MOODY, Raymond A. Jr.: *Laugh after Laugh: the Healing Power of Humor*, Florida, Headwaters Press, 1978.
- MORA, Gabriela: “An Approach Using Ideology and History” en María Elena de Valdés y Mario J. Valdés (eds.): *Approaches to teaching García Márquez’s One Hundred Years of Solitude*, New York, The Modern Language Association, 1990.
- MORALES-GUDMUNDSSON, Lourdes Elena: “Biblical Justice and the Military Hero in Two Nobels of Gabriel García Márquez” en *Postcolonial Literature and the Biblical Call for Justice*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.
- MUECKE, D.C.: *Irony and the Ironic*, London & New York, Methuen, 1970.
- MUTIS, Álvaro: “El último rostro” en *El último rostro*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990.
- NEWELL, Stephanie: “Re-‘placing’ the Postcolonial Nation: *The Autumn of the Patriarch*” en *Link & Letters* 4, 1997.
- OLIVARES, Jorge: “Crónica de una muerte anunciada as metafiction” en *Contemporary Literature*, 2001.
- OROZCO CANTILLO, Martín y SOTO MAZENETT, Rafael: *Carnaval: Mito y Tradición*, Colombia, editorial Antillas, 1993.
- ORTEGA, Betsy M.: “La significación de los funerales en los cuentos de García Márquez: ‘La Mamá Grande’ y ‘El ahogado más hermoso del mundo’ en Ana María Hernández de López (coord.): *Interpretaciones a la obra de García Márquez*, Spain, ALDEEU, 1986.
- ORTEGA, Julio: “El postmodernismo en América Latina” en *Homenaje a Alfredo A. Roggiano*, 1990.
- OVIEDO, José Miguel: “El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez”, *Vuelta*, No. 114, (mayo 1986).
- — — — —: “García Márquez en el laberinto de la soledad”, *Revista de estudios colombianos*, 7, (1989).

- PACHECO, Carlos: "Yo el supremo: La insurrección polifónica" (Introd.) en *Yo el supremo*, Caracas, Venezuela, Ayacucho, p. XIV.
- PAIEWONSKY-CONDE, Edgar: *La parodia como pre-dicción histórica: Los funerales de la Mamá Grande*, New York, Hobart and William Smith Colleges, 1986.
- PALENCIA-ROTH, Michael: *Gabriel García Márquez: La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983.
- PASCAL, Blaise: *Pensées*, trad. A.J. Krailsheimer, New York, Penguin, 1995.
- PEAVLER, Terry J.: *Structures of power: Essays on the twentieth Century Spanish American Fiction*, Albany, State University of New York, 1996.
- PELAYO, Ruben: *Gabriel García Márquez: A Critical Companion*, Westport, Connecticut & London, Greenwood Press, 2001.
- PENUEL, Arnold M.: *Intertextuality in García Márquez*, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1994.
- PERALTA, Victoria: *El ritmo lúdico y los placeres en Bogotá*, Bogotá, Planeta, 1991.
- PERERA DE SOTO, Hilda: *Sincretismo cultural en "Cuentos negros de Cuba"*, Miami, University of Miami, 1970.
- PÉREZ LUNA, Nines: "Reseñas: El humor en la literatura": *Texto Sentido*, URL: (<http://textosentido.org/textosentido/resenas/humor1.html>), (2 de Abril de 2004).
- PHILIPS, Gerald: *Intertextuality; Words, Literature and the World*, Baltimore, CEAMAGazine, vol. 17, 2004-2005.
- PIETRI, Uslar: *Letras y hombres de Venezuela*, Méjico, FCE, 1948.
- __ __ __ __ __: "Lo criollo en la literatura", *Las nubes*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1956.
- PIVIDAL, Francisco: Bolívar: *Pensamiento Precursor del Antiimperialismo*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1977.

- POLISZUK, Joseph: “Falta de controles en puestos callejeros de alimentos amenazan expandir cólera.” *Noticias Financieras*, Miami, 20 de Agosto de 2004, p. 1. URL: [http://proquest.umi.com.proxy.library.emory.edu/pqdweb?did=680888801&sid=3&Fmt=3&clientId=1917&RQT=309&VName=PQD].
- POOT HERRERA, Sara: “Arreoladas y arreolitos de humor” en Carolina Farías et al. (eds.): *Del humor en la literatura: Compilación*, México, Consejo para las artes y la cultura de Nuevo León, 2001.
- PREDMORE, Richard L.: “El mundo moral de *Crónica de una muerte anunciada*” en *CHA*, 390 (1982).
- PROPP, Vladimir: *Morphology of the Folktale*, Texas, The University of Texas Press, 1968.
- QUEVEDO, Francisco de
 URL:[<http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/fondo2000/vol1/desde-la-torre/html/18.html>], (4/9/05).
- RABELAIS, François: *Pantagruel*, Madrid, Cátedra, 2003.
- RABELL, Carmen: Periodismo y ficción en *Crónica de una muerte anunciada*, Chile, Instituto Profesional del Pacífico, 1985.
- RAMA, Ángel: “El boom en perspectiva”: *Más allá del boom*, México, Marcha editores, 1981.
- _____: *Los dictadores latinoamericanos*, México, Testimonios del fondo, 1976.
- RAPP, Albert: *The Origins of Wit and Humor*, New York, Dutton, 1951,
- RASKIN, Victor: *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, Boston, Lancaster, D. Reidel Publishing Co., 1985.
- REIFER BRICKER, Victoria: *Ritual Humor in Highland Chiapas*, Austin & London, University of Texas Press, p. 1973.

- RICHARDS, Timothy A.B.: "Grotesque Realism in *El otoño del patriarca*" en *Proceedings*, (March 1984).
- RIVERA PAGÁN, Luis: *Mito, exilio y demonios: Literatura y teología en América Latina*, Puerto Rico, Publicaciones Puertorriqueñas, 1996.
- RODRÍGUEZ VERGARA, Isabel: *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1993.
- ROLAND DE LANGBEHN, Regula: "Nobela sentimental: La cuestión genérica" en *Ínsula*, 651 (Marzo 2001).
- RUBIO, Javier: *La emigración de la Guerra Civil Española*, Vol. 1, Madrid, Editorial San Martín, 1977.
- RUSSELL, Peter E.: "Don Quijote" y la risa a carcajadas: *Temas de "La Celestina" y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978.
- RYAN, Helen L.: "The Grotesque in Gabriel García Márquez's *The Autumn of the Patriarch*" en Ana María Hernández de López (coord.): *Interpretaciones a la obra de García Márquez*, Spain, ALDEEU, 1986.
- SALAZAR RAMOS, Roberto J.: "El general en su laberinto o El laberinto del general" en Germán Marquínez Argote et al. (eds.): *El Bolívar de Gabo*, Bogotá, El búho, 1990.
- SALCEDO BASTARDO, J. L.: *Bolívar: Un continente y un destino*. Caracas, Venezuela, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- SÁNCHEZ, Gonzalo: *Violence in Colombia, 1990-2000: Waging War and Negotiating Peace*, Wilmington, DE, Scholarly Resources Books, 2001.
- SANGUINETTI DE SERRANO, Nancy y SERRANO FORERO, Eustorgio: *El honor disfrazado de destino: Análisis de Crónica de una muerte anunciada, novela de Gabriel García Márquez: Crítica a una sociedad violenta*, Perú, San Marcos, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, Leipzig, Crossherzog, 1859.

- _____: *The World as Will and Idea*, Vol. II, London, Routledge and Kegan Paul, 1819.
- SCHERMAN FILER, Jorge: *Carpentier y García Márquez: desafiando el mito del dictador latinoamericano*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.
- SEARLE, John R.: *The Philosophy of Language*, London, Oxford University Press, 1971.
- SEVILLA-CASAS, Elías: “Perfiles de la sexualidad: a propósito de las diferencias entre hombres y mujeres en Colombia”, *Estudios demográficos y urbanos*, México D. F., Vol. 12, No. 1-2 (1997).
- SHAW, Donald L.: *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981.
- SHINN, A.: “Masquerade, magic, and carnival in Ralph Ellison’s *Invisible Man*”: *Critical Essay*, URL: [http://articles.findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2_36/ai_89872240], (5/7/2004).
- SIERRA, Germán: “*El otoño del patriarca*: Epidemiología narrativa del estado despótico” en Julio Ortega (comp.): *Antes de releer a García Márquez*, México, Jorral Editores, 2003.
- SILVA GARCÍA, Mario A.: “El chiste, lo cómico, la sonrisa”, URL: (<http://www.chasque.apc.org/frontpage/relation/0005/chiste.htm>), (13/2/2004).
- SIMONA, Marlise: “García Márquez on Love, Plagues and Politics” en *New York Times Book Review*, (Feb. 21, 1988).
- SIMS, Robert L.: “Laboratorio periodístico de García Márquez: Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: la creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez” en *Hispania*, Marzo (1988) 71.
- _____: “Lo carnavalesco y la creación del espacio novelístico” en *Revista Iberoamericana* 137, Octubre-Diciembre (1986).

- SPENCER, Herbert: "The Physiology of Laughter" en *Essays on Education*, London, Dent, 1911.
- SUSA, Osvaldo de: "Humor, comicidad, risa": *Del humor de la Caricatura*. Lisboa, Salón nacional de la caricatura, 1988, URL: [www.nanopublik.com/nanocartoon/pienso003.html], (26/5/04).
- SUTTON-SMITH, Brian: *The ambiguity of Play*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- SWANSON, Philip: *Cómo leer a Gabriel García Márquez*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.
- TITTLER, Jonathan: *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Nobel*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1984.
- TORO, Fernando de: *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987.
- TRIVINO, Gilberto y FAÚNDEZ, Edson: "La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana", *Acta Literaria*, no. 27, 2002.
- TURNER, Victor: *Celebration, Studies in Festivity and Ritual*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1982.
- ULCHUR COLLAZOS, Iván: *Del humor y otros dominios*, Quito, Eskeletra, 1997.
- URREGO, Miguel Ángel: *Sexualidad, matrimonio y familia en Bogotá 1880-1930*, Santa Fe de Bogotá, Ariel, 1997.
- VALENCY, Maurice: *Tragedy*, New Cork, New Amsterdam, 1991.
- VARGAS LLOSA, Mario: *Historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Monte Ávila, 1971.
- VARGAS VARGAS, José Ángel: "El general en su laberinto: hacia un verosímil latinoamericano" en *Sociocriticism*, Vol. VIII, I (no.15).

- VELÁZQUEZ TORO, Magdalena: *Las mujeres en la historia de Colombia*: Tomo I: Mujeres, historia y política, Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.
- VIEIRA DE OLIVEIRA, Ester Abreu: “Estudio de la risa en el entremés del Retablo de las maravillas de don Miguel de Cervantes bajo teorías filosófica y lingüística” en *Proceedings*, II Congreso Brasileiro de Hispanitas, Sao Paulo, (2002) URL: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000001200200200016&script=sci_arttext], (2/9/2005).
- VIGARA, Ana M^a: “Sobre el chiste, texto lúdico”, URL: [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html>], (13/2/2004).
- VILAS, Santiago: *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- V. K. Krishna Menon: *A Theory of Laughter*, London, Allen and Unwin, 1931.
- W. FERNANDEZ, James: “Contemporary Carnival (Carnaval) in Asturias”: *The Dynamics of Changing Rituals: The Transformation of Religious Rituals within Their Social and Cultural Context*, Jens Kreinath et al., New York, Peter Lang, 2004.
- ZALAMEA, Jorge: *El gran Burundín Burundá ha muerto*, Cuba, La honda, 1968.
- ZANDANEL DE GONZÁLEZ, María Antonia: “De la historia a la ficción: Simón Bolívar” en *Revista de Literaturas Modernas*, Vol 30, 2000.