



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

SUAY'ED

EL VIAJE FRUSTRADO DEL HÉROE EN *DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS* Y "SÓLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO" DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Tesis Profesional

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA:

ANA CLARA MURO CHÁVEZ

ASESOR: LIC. ANDRÉS ARMANDO MÁRQUEZ MARDONES



FACULTAD DE
FILOSOFÍA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX.

2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN-----	5
CAPÍTULO 1 – CONTEXTO-----	9
1.1 Boom Latinoamericano-----	9
1.2 Realismo Mágico-----	16
CAPÍTULO 2 - EL MITO-----	26
2.1 ¿Qué es el mito?-----	26
2.2 El mito en Latinoamérica-----	31
2.3 El mito en la narrativa de Gabriel García Márquez-----	34
2.4 <i>El héroe de las mil caras</i> -----	39
CAPÍTULO 3 - EL VIAJE DEL HÉROE EN <i>DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS</i> -----	42
3.1 Argumento-----	42
3.2 Análisis del monomito en <i>Del amor y otros demonios</i> -----	45
3.2.1 Capítulo I - LA PARTIDA-----	47
3.2.1.1 La llamada de la aventura-----	47
3.2.1.2 La negativa al llamado-----	49
3.2.1.3 La ayuda sobrenatural-----	52
3.2.1.4 El cruce del primer umbral-----	54
3.2.1.5 El vientre de la ballena-----	56
3.2.2 Capítulo II - LA INICIACIÓN-----	58
3.2.2.1 El camino de las pruebas-----	58

3.2.2.2 El encuentro con la diosa-----	59
3.2.2.3 La mujer como tentación-----	61
3.2.2.4 La reconciliación con el padre-----	62
3.2.2.5 Apoteosis-----	65
3.2.2.6 La gracia última-----	67
3.2.3 Capítulo III - EL REGRESO-----	69
3.2.3.1 La negativa al regreso-----	69
3.2.3.2 La huída mágica-----	69
3.2.3.3 El rescate del mundo exterior-----	70
3.2.3.4 El cruce del umbral del regreso-----	71
3.2.3.5 La posesión de los dos mundos-----	73
3.2.3.6 Libertad para vivir-----	74
CAPÍTULO 4 - EL VIAJE DEL HÉROE EN "SÓLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO"-----	75
4.1 Argumento-----	75
4.2 Análisis del monomito en "Sólo vine a hablar por teléfono"-----	76
4.2.1 Capítulo I - LA PARTIDA-----	76
4.2.1.1 La llamada de la aventura-----	76
4.2.1.2 La negativa al llamado-----	77
4.2.1.3 La ayuda sobrenatural-----	78
4.2.1.4 El cruce del primer umbral-----	79
4.2.1.5 El vientre de la ballena-----	79
4.2.2 Capítulo II - LA INICIACIÓN-----	79
4.2.2.1 El camino de las pruebas-----	79

4.2.2.2 El encuentro con la diosa-----	81
4.2.2.3 La mujer como tentación-----	82
4.2.2.4 La reconciliación con el padre-----	82
4.2.2.5 Apoteosis-----	84
4.2.2.6 La gracia última-----	84
4.2.3 Capítulo III - EL REGRESO-----	85
4.2.3.1 La negativa al regreso-----	85
4.2.3.2 La huida mágica-----	86
4.2.3.3 El rescate del mundo exterior-----	86
4.2.3.4 El cruce del umbral del regreso-----	87
4.2.3.5 La posesión de los dos mundos-----	87
4.2.3.6 Libertad para vivir-----	87
CAPÍTULO 5 – Tabla comparativa-----	88
CONCLUSIONES-----	93
BIBLIOGRAFÍA-----	103

«Las ideas no son de nadie», dijo. Dibujó en el aire con el índice una serie de círculos continuos, y concluyó:

«Andan volando por ahí, como los ángeles».
(García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 75)

INTRODUCCIÓN

Esta tesis surge de la inquietud de comparar dos textos de Gabriel García Márquez: "Sólo vine a hablar por teléfono" (1992) y *Del amor y otros demonios* (1994), el primero es un cuento y el segundo una novela. A pesar de la diferencias en el contexto, las narraciones, coinciden en dos aspectos: el nombre de la protagonista, María; y la forma en la que se desarrollan los acontecimientos, las dos son encerradas por motivos circunstanciales y acusadas de algo que no son por lo que permanecen en cautiverio.

El origen de "Sólo vine a hablar por teléfono" está en la película *María de mi corazón*, que ocurre en la Ciudad de México y los personajes, aunque comunes, juegan con la idea de la magia y lo improbable, que son las características identificadas comúnmente con el Realismo Mágico. La adaptación cinematográfica de este ha resultado muy controversial,¹ pues un ambiente de escepticismo hace sospechar de la posibilidad de adaptar obras del Realismo Mágico a la pantalla. Sin embargo, la película resulta verosímil, aunque se aleja de la estética distintiva del autor, más bien, la escritura del guión estuvo enmarcada en la estética propia del cine mexicano de los setenta. García Márquez, en un artículo que escribió en 1981,² cuando acababa de ver la película, afirmó estar satisfecho con el resultado, sin embargo, en el texto, más que hablar de la cinta, escribe el esbozo de un cuento, cuya atmósfera y tono difieren bastante del filme. En 1992 publica la colección *Doce cuentos peregrinos*, en los que coloca personajes latinoamericanos en Europa. En este libro se encuentra "Sólo vine a hablar por teléfono".

¹ Castro Hernández aborda los intentos de adaptar el Realismo Mágico al cine en su tesis "Realismo mágico: de la literatura al filme. Alcances y limitaciones en *Crónica de una muerte anunciada*".

Por otra parte el pensar las posibilidades cinematográficas del Realismo Mágico ha fungido como un punto de análisis para otras investigaciones sobre posmodernidad y poscolonialidad: "En Magic Realism in Film (1986a), Frederic Jameson busca señalar una diferencia fundamental en el uso de lo nostálgico de la historia en el cine posmoderno, en contraste con el uso de la historia en tres películas que él considera pertenecientes al ámbito estético del realismo mágico." (Walde, 1998, pág. 156).

²Gabriel García Márquez. "María de mi corazón" 5 de mayo 1981 http://elpais.com/diario/1981/05/05/opinion/357861609_850215.html

La siguiente publicación de García Márquez fue la novela *Del amor y otros demonios*, en 1994, cuando ya era un novelista famoso y experimentado. "La obra está ubicada en tiempo de la Colonia y en ella se combina sutilmente el Realismo Mágico y lo real maravilloso." (Castro Hernández, 2006, pág. 49). Se cuenta la historia de una niña mordida por un perro con rabia a la que acusan de estar endemoniada. Aunque podría pasar por una novela histórica, los términos vagos la difuminan entre la fantasía y los hechos comprobables. Sin embargo, sería poco asertivo calificarla como Realismo Mágico por el simple hecho de estar escrita por el colombiano; además, las características del término tienen distintas y confusas interpretaciones, como se revisará más adelante.

En las dos, "Sólo vine a hablar por teléfono" y *Del amor y otros demonios*, el tiempo en que se cuenta la historia y en que ocurre, son distintos, sobreponen realidades completamente opuestas, el presente moderno y el pasado incierto. En el cuento, el narrador no sabe qué fue de los protagonistas y el final queda abierto a los posibles rumores, y en la novela, aunque termina con la muerte de la protagonista, queda abierta la conexión entre la leyenda que menciona el periodista al principio y la marquesita.

Las dos son obras publicadas en los noventa, cuando García Márquez ya estaba completamente formado como un escritor de prestigio. Su obra, por lo general, es analizada desde el Realismo Mágico o el Boom Latinoamericano, pero estas obras, aunque son posteriores a la euforia de *Cien años de soledad*, continúan con la búsqueda de una identidad latinoamericana. Por lo tanto, la lectura parte de una revisión al contexto cultural en el que García Márquez se desarrolló y consolidó como autor.

Para esta época, la imagen de García Márquez como un escritor reconocido y relevante en la literatura latinoamericana estaba consolidada. Aunque no se comprometió políticamente, sí era visto como un difusor de la cultura latinoamericana. Desde esa perspectiva, es muy relevante analizar estas obras, una novela que parte de una historia de tradición oral y presenta una visión del imaginario colombiano de la Colonia, y cuentos sobre latinoamericanos en Europa, que contraponen las distintas visiones de la realidad.

El objetivo de esta tesis será realizar un análisis comparativo de las dos obras a través de la estructura del viaje del héroe propuesta en *El héroe de las mil caras* (1949),

conocido como el monomito, en el que Joseph Campbell analiza cada uno de los pasos que se repiten en mitos e historias populares de muchas y muy diversas culturas. Este procedimiento permite la revisión cuidadosa de cada trama a partir de las acciones de los personajes y cómo estas se significan, al mismo tiempo que expresan a la sociedad en la que se desarrollan. Resulta pertinente puesto que ambas parten, dentro de la ficción, de una historia de tradición oral y las protagonistas se mitifican a partir de sus historias. Para esto primero será importante definir qué es un mito y cómo puede estudiarse, también revisar cómo ha funcionado el concepto de mito en Latinoamérica, particularmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, en la que surgen estas nuevas búsquedas narrativas.

El objetivo del análisis a partir del monomito es comprender la estructura narrativa de ambos textos y cómo se construye la historia a partir de la imposibilidad de las protagonistas de terminar la aventura, cómo y por qué se convierten en aventuras frustradas. Al analizar cada etapa de las protagonistas será posible comprender su transformación personal, la relación que tienen con la sociedad en la que viven, su valor simbólico dentro de ella y las razones por las cuales les resulta imposible librarse de su cautiverio; el análisis también buscará explicar por qué sus parejas no pueden tampoco completar la aventura.

Es también un objetivo de esta investigación trazar una línea entre interpretaciones de la obra de García Márquez de décadas anteriores, como la de Jean Franco, que hace una lectura de los textos desde el contexto sociocultural en que fueron escritos; y estas obras escritas en los noventa que se presentan como una continuación de la búsqueda de identidad latinoamericana posterior a la euforia política que se vivió en la década de los sesenta y setenta.

Así, el primer capítulo contextualiza la obra de García Márquez desde la época en que se convirtió en un escritor de prestigio. El primer apartado aborda el Boom Latinoamericano, su relación con la Revolución Cubana y la Guerra Fría, y cómo los escritores se convirtieron en figuras políticas; se considera lo fundamental que se volvió a encontrar una identidad latinoamericana para compartir con sus lectores y con el resto del mundo. La transformación de estas obras literarias jugó un papel fundamental en este

proceso, pues una de las discusiones más prolíficas fue la posibilidad de crear un arte revolucionario y lo que eso significaba.

El segundo apartado analiza el concepto de Realismo Mágico en el que normalmente se ha clasificado a García Márquez. Se revisa el concepto de lo "Real Maravilloso" en contraste con el origen del término de Realismo Mágico, que se remonta a la Alemania de principios del siglo XX. El objetivo de este apartado es tener presente estas características a lo largo de la tesis y ver cómo funcionan cuando se intenta aplicar a estos textos, que se publican cuando es lo más común clasificar la obra de García Márquez dentro del Realismo Mágico.

El segundo capítulo revisa qué es el mito desde teorías estructuralistas como la de Lévi-Strauss y posestructuralistas, como la de Barthes. A partir de estas definiciones se busca la influencia del mito en la literatura latinoamericana y cómo ayudó a redefinir la identidad que se buscó a partir del proceso de modernización en Latinoamérica en el contexto de la Guerra Fría. Este capítulo también examina cómo funciona el mito en la narrativa de García Márquez y en específico, en las obras del corpus de esta tesis.

El tercer y cuarto capítulos abordan las obras del corpus, "Sólo vine a hablar por teléfono" y *Del amor y otros demonios*, desde *El héroe de las mil caras* y los pasos del monomito propuestos por Campbell. La estructura del monomito está dividida en tres capítulos que se han comparado con la estructura dramática de tres actos. Cada capítulo tiene varias etapas, se analizará a los personajes de las dos obras a lo largo de estas. El quinto capítulo presenta una tabla comparativa en la que se resume cada etapa en las dos historias. Las conclusiones abordan esta comparación como una expresión del contexto sociocultural de la publicación de ambas obras.

CAPÍTULO I

CONTEXTO

1.1 Boom Latinoamericano

Se ha discutido mucho sobre el origen del Boom Latinoamericano, se ha rumorado que fue un proyecto editorial, sin embargo, esta hipótesis ha sido muchas veces descartada como leyenda. Ángel Rama lo define como un "fenómeno sociológico enteramente nuevo en el continente" (Rama, 2005, pág. 166) en el que el mercado, recién transformado a causa del aumento inusitado de lectores, seleccionó a algunos autores (lo que provocó la discriminación de otros), aunque no coincidían temporalmente, y los catapultó a la fama.

Vargas Llosa, aunque se pronunció en contra de los aspectos que Rama veía como perjudiciales, aseguró en el Coloquio del Libro celebrado en Caracas en 1972, que nadie sabía qué era el Boom, y aunque tal vez los editores lo habían aprovechado, podría calificársele más bien como un accidente histórico. Cortázar también se adhiere a la opinión de que tiene más que ver con la transformación del público. En cambio Donoso piensa en términos de calidad literaria. Gilman lo explica desde una perspectiva sociopolítica, en la que el fenómeno editorial surge desde una necesidad de los intelectuales que se posicionaron desde una lógica revolucionaria y latinoamericanista que se conjuntó con coincidencias estéticas.

Cortázar afirma en una entrevista que le hicieron en 1977, en un programa de televisión español llamado "A fondo", que fue una suerte de coincidencia aprovechada por los editores. Y es que, de pronto, distintos autores latinoamericanos, de diferentes países, comenzaron a publicar libros, sobre todo textos narrativos, de mucha calidad, y no solo eso, la gente empezó a leerlos. Los autores adquirieron prestigio y se convirtieron, además de en celebridades literarias, en figuras políticas que opinaban sobre el desarrollo de sus países de origen y el futuro de Latinoamérica. Además, en la agenda política de la izquierda se presentó como una necesidad imperante la presencia de los intelectuales como guías, estos a su vez, adoptaron la responsabilidad como portavoces de la necesidad de un cambio. Gilman explica así el inicio del proceso a principios de los sesenta: "los intelectuales

encontraron en la esfera de la cultura un trabajo político en la medida en que hacía falta no solamente interpelar a un público sino, más todavía, *crearlo*." (Gilman, 2003, pág. 86).

Fueron décadas de álgidos debates políticos, juventudes entusiasmadas, promesas de progreso y modernidad, amenazas, diferencias ideológicas y un gran movimiento intelectual. En el marco de la Guerra Fría, entre la URSS y Estados Unidos disputándose la supremacía cultural y económica, América Latina buscaba consolidarse como un territorio autónomo. Las distintas culturas que habían vivido bajo un pensamiento colonialista por varios siglos, se asumían como parte del resto del mundo. Después de haber vivido un proceso de asimilación identitaria, los hispanoparlantes americanos redescubrían una voz propia. Además, a partir de la Revolución Soviética, los ideales del comunismo se propagaron por todo el mundo, y un nuevo orden social pareció posible.

Las Revoluciones cubana y nicaragüense parecieron surgir naturalmente de sus respectivos pasados nacionales y apelaron al siempre vigente programa de liberación nacional que permitiría a los países latinoamericanos desarrollar su propio estilo de modernización en territorios liberados, sin la mácula de la corrupción y el materialismo del pasado. (Franco, 2003, pág. 11).

La revalorización de lo americano como un valor fundamental en los intelectuales de la izquierda latinoamericana que se hubo desarrollado durante las primeras décadas del siglo XX después de los procesos de nacionalización del siglo XIX en los países de Latinoamérica, culminó en ciertos círculos intelectuales con el triunfo de la Revolución Cubana, con la que ganaban los ideales que contrarrestaban al capitalismo: la revalorización de las manifestaciones culturales originarias, la lucha contra del individualismo, la idealización de valores y costumbres indígenas, como la vida comunitaria. En general, se produjo una búsqueda introspectiva que se convirtió en un espíritu de lucha. Aunque, a causa de la Guerra Fría, se presentaban dos posiciones encontradas, el valor de lo americano por un lado y el de la universalidad por el otro, ambos llevaron a las instituciones culturales hacia una búsqueda de la identidad.

Dos acontecimientos que parecieron cumplir deseos de naturaleza diferente a comienzos del período intervinieron en conjunción para aglutinar a los escritores y sus producciones y confirmar sus expectativas de transformación, en el doble sentido de modernización cultural y cambio social. La Revolución Cubana y el surgimiento de un incipiente mercado editorial sugerían que las expectativas de participación en un proceso de transformación eran posibles

y que la cultura y la política en el continente hallaban finalmente ese estado inaugural. (Gilman, 2003, pág. 30).

Así, el proceso de resignificación de la identidad latinoamericana se consolidó en la literatura como un imaginario abierto a la manipulación de mitos y relatos fundacionales. La búsqueda de una escritura propia y original dio frutos en distintos autores, que fundamentaban su prestigio tanto en la originalidad como en la técnica. Dice Cortázar en la entrevista que los escritores del Boom comenzaron a escribir en la soledad, leyendo a europeos y estadounidenses, pero no a sus predecesores de lengua española. Y que es durante esos años que los latinoamericanos comienzan a leerse entre sí, a buscar referencias e influencias entre sus contemporáneos.

"Borges me hizo sentir que escribir en español era una aventura mayor, e incluso un mayor riesgo, que escribir en inglés" (Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, 2011, pág. 122) escribe Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana*. La reapropiación del español es otro de los recursos de estos escritores, tanto desde los que la defendían como una herramienta de la civilización occidental, como los que apreciaban sus distintos dialectos que expresaban culturas únicas. Tras el conflictivo establecimiento de los países latinoamericanos y sus identidades nacionales, se puede asumir a la lengua como un instrumento poderoso en el que caben el mestizaje y las culturas que lo han conformado, el español se presenta nuevamente como el vehículo posible de grandes y originales obras literarias. Ambos bandos defendieron la importancia del uso de la literatura como una bandera, ya universal, ya como instrumento de lucha anticolonialista.

A pesar de que el concepto de generación suele resultar vago e impreciso, es verdad que muchos de los escritores de esta época, a pesar de las diferencias de estilo y de cultura, compartían ideales y métodos. Se leían entre sí, comentaban sus textos, existía una retroalimentación, y aunque los discursos y las culturas eran distintas, había puentes que conformaron una identidad y una búsqueda. La retroalimentación alcanza a las obras más reconocidas. García Márquez aseguró en un programa radiofónico con el motivo del cincuentenario de *El llano en llamas*, que Juan Rulfo había sido una influencia tan grande como Kafka. Cortázar dice en la misma entrevista que Carlos Fuentes le escribió inmediatamente para contarle que había leído *Cien años de soledad*. Aunque hay muchas

diferencias entre las clasificaciones de los escritores que fueron parte del Boom, existe una búsqueda técnica e imaginativa que abre una nueva infinidad de posibilidades de escritura.

Así, estos escritores buscaron en sus lugares de origen, nuevas posibilidades narrativas. El fenómeno editorial se conjugó con una necesidad de generar una identidad latinoamericana. La literatura entonces buscó en las mitologías de sus culturas, historias, motivos y símbolos para validar las propuestas del nuevo orden social que entusiasmó a las nuevas generaciones. La Revolución Cubana detonó un proceso de construcción identitaria que se reflejó en los distintos ámbitos culturales y el comienzo de la modernización transformó a las sociedades de Latinoamérica. Los años sesenta están marcados por una definitiva movilidad social, que continuaría en las siguientes dos décadas. "En los años sesenta, el Estado-nación era todavía el vehículo para el desarrollo y la modernización, empresa en la cual la literatura tenía un interés considerable." (Franco, 2003, pág. 17).

Las ciudades crecieron, la gente del campo estudió carreras universitarias y la idea de progreso se entremezcló con los ideales revolucionarios. Las nuevas clases medias tuvieron la posibilidad y el impulso de recurrir a la lectura como un método de reapropiación de identidad. La nueva clase letrada buscó un soporte teórico, una justificación moral que indicara que iban por buen camino, pero al mismo tiempo, que mantuviera presente la nostalgia del pueblo y del campo durante el camino hacia la civilización.

En el presente y en el futuro los escritores no morl no morl znt y l un prol m t stt unqu no stt znt us n morl y stt t n pro u r una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos. Pero esta actitud es ya una proyección al futuro que la visión de hoy no percibe con la antigua ilusión romántica, sino nuevamente dentro de un cuadro crítico: no como una simple mecánica del desarrollo económico, sino como una compleja urdidumbre del desarrollo vital; no como una consagración inmóvil de categorías abstractas, sino como una contradicción en movimiento de posibilidades concretas (Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, 1972, pág. 35).

"durante dos décadas [...] los escritores fueron más importantes que los críticos y los académicos como árbitros del gusto literario, y más importantes que los políticos en cuanto guías de la corrección política" (Franco, 2003, pág. 14). Pero la relación entre la cultura y el

Estado, que ya era muy tensa a causa de las diferencias que provocó la Revolución Cubana y los programas de control cultural de la CIA,³ se complicó mucho más a partir de la represión que vino con la modernidad en términos del progreso, la globalización y la industrialización, que llegaron junto con la Guerra Fría. Jean Franco comenta cómo hubo una ola de represiones por parte de los regímenes autoritarios en los distintos países de Latinoamérica que cambiaron la perspectiva del "ideal republicano":

Junto a ese sentimiento de desilusión del ideal republicano, ocurrieron una cantidad de incidentes violentos que destruyeron materialmente sus monumentos: hechos como el ataque con tanques al Palacio de Justicia en Bogotá, en el cual la guerrilla tuvo cautivos a los jueces de la Corte Suprema; la destrucción del Palacio de la Moneda en Chile durante el golpe militar contra Salvador Allende (1973); el ataque contra los manifestantes en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco (1968); el desalojo de la Plaza de Mayo por el gobierno militar de Argentina; y el asalto a la Embajada de España por el ejército guatemalteco. [...] Fueron actos reveladores de un profundo desdén hacia esos valores por parte de los militares, uno de los pilares del Estado republicano (Franco, 2003, págs. 22-23).

La militarización fue una herramienta utilizada para luchar contra el comunismo, desestabilizar los Estados de bienestar y establecer como única opción el Estado neoliberal. Justamente, palabras como libertad quedaron en medio de una disputa feroz; Estados Unidos, que defendía la libertad contra el comunismo, desarrolló una serie de mecanismos de control, como instituciones culturales pagadas por la CIA,⁴ que promovían determinados valores por Latinoamérica.

La Revolución Cubana estableció una línea divisoria desde la que tenía que posicionarse todo intelectual. "Pero la idealizada austeridad del guerrillero y la idealizada sencillez del campesino no eran compatibles con la exuberancia y el exceso de la estética, ni con el estatus del escritor como héroe." (Franco, 2003, pág. 12). Jean Franco analiza las distintas perspectivas de los escritores del Boom y cómo afrontaron sus perspectivas sociales; ella, a diferencia de Neil Larsen, sostiene que la autonomía del texto permite reflejar la institución política.

³ "En este sentido, se impone una constatación sugestiva, que permite elaborar una línea de análisis sobre la especificidad de las artes visuales y su menor capacidad de resistencia frente a las políticas de cooptación y seducción que los Estados Unidos practicaron, con la promesa de constituir a las grandes capitales latinoamericanas en centros de arte internacional." (Gilman, 2003, pág. 130).

⁴ Revistas como *Cuadernos* y *Mundo Nuevo* se vieron implicadas en fuertes controversias por el origen del financiamiento que recibían, mismo que se rastreaba hasta la CIA.

Unlike its North American analogue of roughly a decade earlier, *this* modernism refuses the mantle of "political apoliticism" and, at least at first, openly encourages an image of itself at somehow *engagé*. Why? Perhaps because, putting it bluntly, the Latin American "Boom" modernist is an anti-*yanqui* nationalist before he or she is an anticommunist. When the populist illusions of the 1960s are dispelled by the brutal reaction of the 1970s in Latin America (in fact the death of Che in 1967 can be taken as the symbolic inauguration of a period of counterinsurgency and repression that begins as early as 1964 in Brazil) the seeming right/left aphasia of the "Boom" vanishes with it. (Larsen, 1995, págs. 71-72).

Dice Franco de Larsen: "Su respuesta es que el *Boom* marcó una desconexión política y un alejamiento con respecto al realismo histórico y social." (Franco, 2003, pág. 17). Porque las características del Boom que Larsen identifica son: la conciencia de la técnica literaria, las ventas masivas y el autor convertido en una celebridad nacional, alejado de la controversia política. Paradójicamente, porque no está identificado en otras listas, Larsen encuentra en *Gabriela, clavo y canela*, la novela que escribió Jorge Amado cuando se desvinculó de la vida política, el mejor ejemplo del Boom Latinoamericano, al que relaciona profundamente con la Guerra Fría: "the novel's distinctively Cold War modernist subtext: above all, the careful retreat from the objectives of social or socialist realism and the avoidance of any open signs of political engagement." (Larsen, 1995, pág. 77).

Por medio de esta perspectiva se puede comprender el escepticismo de Ángel Rama cuando habla del Boom, incluso desde la forma de nombrar a esta corriente de escritores latinoamericanos:

Ella no proviene sino remotamente de la vida militar, como onomatopeya de explosión, *boom* no sus orígenes ni la terminología "marketing" ni el uso de *boom* para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. Postula la existencia previa de dichas sociedades, tal como se percibió desde la posguerra en los enclaves urbanos más desarrollados de América Latina, donde ya se había producido el *Boom* de los artículos de tocador y pronto se registraría el de las calculadoras y los electrodomésticos. (Rama, 2005, pág. 165).

Sin embargo, Jean Franco está en desacuerdo, piensa que en la complejidad de la ficción se desarrollan las fantasías periféricas, que reflejan lo devastadora que fue la carrera por alcanzar la modernidad a cualquier costa: "Para muchos escritores del Boom, la historia ha sido una secuencia de experimentos fallidos, pues sus novelas reconstruyen el inevitable hundimiento de aquellos otros booms literarios que dejaron un paisaje marcado por los monumentos del fracaso." (Franco, 2003, pág. 18).

Del caso de Fuentes "s 'v l z n' ljos pro ur r l l o el sentimiento de identidad o el encuentro con valores comunes, era una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave." (Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, 1972, pág. 28). Y como él, otros escritores latinoamericanos expresaron distintas opiniones y perspectivas sobre la modernidad y la pertinencia de tenerla en los países de América Latina.

Del caso de García Márquez, cuyo compromiso político fue mucho menor en comparación con el resto que suelen colocar como parte del Boom, Ángel Rama, uno de sus más importantes promotores, lo clasifica como una excepción:

Esta capacidad intelectual los dotó de una mayor audiencia y les permitió actuar sobre el medio de diversas formas. Sus opiniones fueron recabadas para diversos aspectos de la vida nacional y los discursos que produjeron se soldaron a su obra estrictamente literaria dotándola de una fundamentación explícita. (Aquí convendría hacer una excepción con García Márquez, la cual se extiende a casi todas las reglas que constituyen el nuevo grupo de escritores al mediar el siglo XX. Siendo un autor de incomparable éxito de público y ocupando por eso el puesto visible de la renovación, no es sin embargo, asimilable a los comportamientos generales: ni su profesionalismo es categórico ni ejerce el discurso intelectual, y tampoco su obra, a pesar de la novedad técnica que ilustra, se canaliza por el mismo tipo de búsquedas. De hecho es él la prueba de la arbitrariedad con que se ha formalizado el criterio de *boom*, al cual sólo pertenece por su éxito popular; (Rama, 2005, págs. 202-203).

Ángel Rama separa a García Márquez como la excepción a la autoridad moral que conllevaba un compromiso explícito. Pero Jean Franco valora su lectura de la modernidad, del progreso y su recepción en el contexto latinoamericano:

Más que un alejamiento de un proyecto revolucionario que García Márquez no parece haber considerado nunca seriamente, la novela es la fantasía de una sociedad basada en el parentesco: Macondo aspira a ser una sociedad «fría», por usar el término de Lévi-Strauss para las sociedades cuyos mecanismos son conservadores al cambio. El cambio que viene de afuera es una degeneración. (Franco, 2003, pág. 18).

Si bien García Márquez no fue realmente una autoridad moral, sí escribió la obra que disparó las ventas editoriales y cambió el paradigma de la proyección de la literatura latinoamericana hacia el resto del mundo. Es muy famosa su aseveración sobre la técnica

de su escritura en la que se dedica a registrar los sucesos mágicos de la vida cotidiana a los que no prestamos atención por estar muy acostumbrados a ellos.⁵

Aunque no superó nunca el éxito en ventas de *Cien años de soledad*, García Márquez continuó como un escritor célebre, símbolo popular de la escritura latinoamericana. Su falta de definición política no afectó de ninguna forma a su éxito comercial, puesto que asumió, desde la ficción, la identidad mágica del folclor, a la que tampoco se comprometía científicamente, ya que sus intenciones no eran de ningún modo antropológicas; "a diferencia de Fuentes o Cortázar, García Márquez 'escondía' su erudición y sus lecturas fabricando una máquina comunicativamente perfecta" (Gilman, 2003, pág. 101). Se inscribió en la corriente de Carpentier desde el Realismo Mágico, un término ambiguo que funcionaba comercialmente porque resulta muy atractivo y se le ha dado muchas y muy diversas interpretaciones.

1.2 Realismo Mágico

Desde que se popularizó el término Realismo Mágico, aplicado para las obras de escritores latinoamericanos durante la década de los sesenta, ha existido la controversia sobre los alcances del mismo y su contraposición con el término acuñado por Carpentier, lo Real Maravilloso. En el famoso prólogo a *El reino de este mundo* dice: "lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad" (Carpentier, 1973, pág. 4).

Carpentier opinaba que en Latinoamérica lo Real Maravilloso estaba en todos lados, porque hay una visión mágica con la que se ve la realidad. Continuamente el Realismo Mágico también es definido de esta forma, y en ambas maneras de clasificar a las obras literarias, se ha reconocido a muchos escritores latinoamericanos. La misma descripción de García Márquez sobre cómo empezó su proceso de escritura, surge de una realidad en la que todo el tiempo ocurren sucesos extraordinarios como parte de la vida

⁵ "La vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias." (Mendoza, 2005, pág. 52). García Márquez habla de la influencia que tuvo en su estilo la parsimonia con la que su abuela contaba cosas terribles. Por otro lado, identifica como un momento importante de su formación la lectura de *La metamorfosis* de Kafka, en el que el tratamiento de lo extraordinario era sumamente ordinario.

cotidiana.⁶ Aunque también se han llegado a confundir características de la literatura fantástica y las manifestaciones surrealistas, por lo general se ha defendido la diferencia con las primeras, puesto que la relación con el realismo es fundamental en el Realismo Mágico, no es un mundo completamente inventado, sino que forma parte de la vida cotidiana.

A lo largo de muchos años, el debate entre las definiciones de Realismo Mágico, lo Real Maravilloso, la fantasía y el surrealismo, ha resultado álgido y con diversas conclusiones. Seymour Menton se dedicó a tratar de definir el Realismo Mágico con un ímpetu totalizador. En 1994 le pidieron que hiciera una recopilación de sus textos de investigación, de la que resultó el libro: *Historia verdadera del realismo mágico*. En este, hace un recuento desde el origen del término, que sitúa en Alemania en los años veinte, aplicado a una corriente postexpresionista de pintores a la que también se le llamó "nueva objetividad", hasta su uso a finales del siglo XX en distintos escritores de todo el mundo.

Y es que Menton asegura que el término definitivamente no es exclusivo de la literatura latinoamericana, sin embargo, habla de *Cien años de soledad* como la obra cumbre de la tendencia. Admite que las obras más importantes del Realismo Mágico surgieron de latinoamericanos en las décadas de los sesenta y setenta⁷⁰, y que "ha alcanzado fama internacional a través de la narrativa de Jorge Luis Borges y de Gabriel García Márquez." (Menton, 1998, pág. 12). Aunque también propone otros ejemplos, como André Schwartz-Bart y Truman Capote.

Para empezar, aclara cómo surgió el término y cuáles fueron los criterios para establecer una nueva categorización de la forma de pintar de ciertos alemanes a principios del siglo XX. La publicación más antigua la encontró en un texto escrito por el crítico de arte Franz Roh, en 1925. Este propone una nueva clasificación para pintores postexpresionistas que se opusieron estéticamente a los pintores expresionistas y hace una lista de veintidós características que los hacen distintos. Wielan Schmied las resumió en

⁶ "Leí La metamorfosis. Ya hablamos de aquella revelación. Recuerdo la primera frase: «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontré en la cama convertido en un enorme insecto». «Coño —pensé—, así hablaba mi abuela». Fue entonces cuando la novela empezó a interesarme." (Mendoza, 2005, pág. 44).

cinco, en 1969. Menton las rescata como punto de partida para analizar algunas obras literarias:

1. Sobriedad y enfoque preciso; una visión desprovista de sentimientos y de emociones.
2. Temas insignificantes de la vida cotidiana; ninguna timidez en pintar lo desagradable.
3. Una estructura estática de unidad exacta, que a menudo sugiere un espacio totalmente sin aire, un espacio parecido al vidrio, que en términos generales da preferencia a lo estático por encima de lo dinámico.
4. La eliminación de las indicaciones del proceso de pintar, borrando "la mano", la factura.
5. Por fin una nueva relación espiritual con el mundo de las cosas.

(Menton, 1998, pág. 20).

Esta descripción de Realismo Mágico, aplicado al análisis literario, cambia la perspectiva común sobre las características del mismo, que se confunden mucho con lo Real Maravilloso propuesto por Carpentier. Sin embargo, la definición de Menton no se queda únicamente en estos puntos, utiliza ciertos rasgos que él mismo ha observado como el uso del oxímoron o "lo improbable" (y por lo tanto, asombroso) de los acontecimientos que parecen mágicos pero pertenecen a la realidad de la ficción.

Menton propone una definición tentativa: "El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático, ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca." (Menton, 1998, pág. 20). Así, él mismo presenta siete características:

1. Enfoque ultrapreciso:

Las representaciones se acercan a los objetos cercanos para dejar fuera de foco a los objetos que están lejos, de modo que la realidad, de tan cercana parece distorsionada. En textos se traduce a la descripción detallada de una imagen con el objetivo sensorial de acercarlo al lector.

2. Objetividad:

Es la característica que ofrece una visión de realidad en un ambiente mágico o fantástico. El narrador prescinde de escribir emociones y se limita a una descripción, aunque sea de una perspectiva subjetiva.

3. Frigidez:

Menton hace énfasis en la carencia de emociones, incluso en las situaciones más terribles.

4. Primer plano y fondo. Visión simultánea de lo cercano y lo lejano.

Centrípeto:

"para provocar la reacción intelectual, el artista fragmenta la atención del observador" (Menton, 1998, pág. 27), o sea, juega con la falta de perspectiva para poner juntas imágenes que están separadas por tiempo o espacio.

5. Eliminación del proceso de pintar: capa lisa y delgada de color:

Como se busca la sensación de realidad, se omiten los adornos y el narrador se limita a un lenguaje sencillo.

6. Miniaturista, primitivista:

La falta de perspectiva hace que los objetos pierdan su dimensión y pueda parecer el mundo como si fuera una caja de juguetes.

7. Representación de la realidad:

El realismo mágico destaca los elementos improbables de la realidad que pueden ser inesperados o asombrosos pero nunca fantásticos.

Menton se esfuerza mucho por compaginar su definición de Realismo Mágico con la característica del "concepto original" del crítico de arte alemán. Sin embargo, este método parece engañoso, ya que, si se aplican con rigor estas características, comienzan a surgir muchas contradicciones entre lo que se piensa usualmente como Realismo Mágico y las obras que propone Menton. Por ejemplo, afirma que *Pedro Páramo* no es Realismo Mágico sino fantasía, pues todos están muertos. Esto es congruente cuando lo compara con "Luvina", el cuento de *El llano en llamas*, porque en este todo parece mágico pero es real, parecen muertos, pero nadie asegura que lo estén, y el pueblo se encierra en un aura de misterio que nunca se dilucida.

El Realismo Mágico sin embargo, se popularizó como una manifestación latinoamericana confundida con otras propuestas literarias como lo Real Maravilloso, que está asociado con el neobarroco en el que también se enmarca a Carpentier, porque él afirmaba que lo Real Maravilloso es la naturaleza de lo latinoamericano. En cambio, el

Realismo Mágico, tal y como Menton lo presenta, debería ser más bien sobrio, incluso frígido. Porque la pintura alemana de los veinte a la que él se refiere, es más bien parca.

Sin embargo, cuando analiza las obras literarias representativas del Realismo Mágico, aunque asegura que son sobrias, tiene que admitir que son engañosamente sobrias. Características como el uso de los juegos verbales, las variaciones de personajes o los efectos temporales, de los que hace uso García Márquez en *Cien años de soledad*, parecen más bien técnicas propias del neobarroco, como observa Severo Sarduy.

Cuando Menton explica dos de las características del Realismo Mágico: objetividad y frigididad, utiliza como el principal ejemplo a Borges. Aunque, admite después que el trabajo de García Márquez, en ese sentido es diferente. Menciona a un "narrador tramposo" que hace que "Los lectores se sienten divertidos al reconocer que han sido engañados por el autor, igual que los que presencian la prestidigitación de un mago" (Menton, 1998, pág. 73). Aunque Borges juega también con un "narrador tramposo", Menton se refiere a una sensación temporal a la que relaciona con la visión simultánea de lo cercano y lo lejano: "Una de las técnicas temporales más originales de *Cien años de soledad* es el contraste entre el futuro y el pasado sin la participación del presente. [...] La ausencia del presente en esta inolvidable oración inicial engancha a los lectores inmediatamente obligándolos a asombrarse ante este laberinto temporal." (Menton, 1998, págs. 62-63).

Justamente, Severo Sarduy, en su artículo "El barroco y el neobarroco", explica que el barroco se define por lo excesivo, lo inútil, pero dice: "Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. Esta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, un sin razón que no se expresa más que a sí mismo, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende" (Sarduy, 1998, pág. 183).

Y cuando comenta *Cien años de soledad*, sin dudar lo clasifica como neobarroco:

Entre otros gestos barrocos, Gabriel García Márquez realiza en *Cien años de soledad* un ejemplo de la utilización de la naturaleza como un elemento de la comunicación lingüística. No es sino un recurso tomado de la tradición literaria por el autor. Como se puede ver en el capítulo de *El siglo de los Cortés* de Rocamadour de *Rayuela* otro ejemplo es el de la novela de Cruz y Cruz que utiliza un personaje que vive en un mundo paralelo a los otros.

ts prson js r s s ont xtos que en la obra hacen referencia a las obras precedentes del autor. (Sarduy, 1998, pág. 177).

El oxímoron, "«orr l on s nr íl s»⁷ o yuxtaposiciones improbables" (Menton, 1998, pág. 56), es un recurso que más bien se relaciona con el barroco. Menton hace evidente que "uno de los ejes estructurantes, de la novela sea los cuatro elementos básicos en que consistía el mundo según la creencia que prevalecía en los tiempo de los griegos y antes: el agua, el fuego, la tierra y el aire." (Menton, 1998, pág. 64). Y explica que la primera escena es mucho más dramática por la contraposición del fusilamiento con el hielo, que después se complementa cuando, al final del capítulo, Aureliano coloca la mano en el hielo y dice "está hirviendo". Por supuesto, es inevitable pensar en la herencia de "Es hielo abrasador, es fuego helado" de Quevedo.

Entonces, lo que Menton llama Realismo Mágico, o lo que Severo Sarduy clasifica como neobarroco, podría también leerse como una muestra de la prefiguración de la narrativa posmoderna que analiza Lauro Zavala con el objetivo de analizar la minificción:

La estética clásica es circular, está organizada alrededor del concepto de verdad. Por lo tanto, tiene un centro y sólo admite una única interpretación. Su paradigma es la clásica historia policiaca. La estética moderna es manierista o arbórea, y tiene la forma (alegórica) de un árbol, en el sentido de que admite, como ramificaciones del texto, más de una verdad y más de un centro epistémico. Por lo tanto, es polisémica por naturaleza, con muchas ramificaciones derivadas de un esquema básico. La estética posmoderna, por su parte, es reticular, lo cual significa que en su interior admite a la vez una lógica circular y permite la coexistencia de más de una lógica arbórea. Por lo tanto, en la estética posmoderna puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación. (Zavala, 2004, pág. 20).

Define así, a la literatura posmoderna desde el procedimiento de sobreponer un elemento clásico con uno moderno, tomando como referente a la cultura del pastiche que se desarrolla en la cultura posmoderna, en la que más que nunca, las posibilidades de echar mano de cualquier fuente, género o corriente, están a la disposición de todo el mundo.

"el pastiche: en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario." (Jameson, 2010, pág. 22). Esto, en la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, comienza a perfilarse con el uso del

⁷ Menton cita una entrevista a García Márquez que le hizo Raphael Sorin en 1969. En esta explica por qué la realidad cotidiana es mágica y él solamente lo tiene que hacer evidente.

concepto "barroco" así como la apropiación de distintas técnicas literarias que se mezclan, se sobreponen o se conjugan en la búsqueda experimental de la posmodernidad.

Pero, también explica Jameson que no es únicamente la imitación como parodia y que se encuentra en todo tipo de manifestaciones culturales, y dice que en los setenta comenzaron a surgir películas que evocaban el pasado y momentos generacionales específicos de décadas anteriores, a esto se le llama "cine de la nostalgia". Dice por ejemplo de *La guerra de las galaxias*, en la que no es tan obvia la evocación como en otras películas, incluso en otras del mismo George Lucas:

Una de las experiencias culturales más importantes de las generaciones crecidas entre los años treinta y los cincuenta fue la de las series de los sábados a la tarde, del tipo Buck Rogers, villanos alienígenas, verdaderos héroes norteamericanos, heroínas en peligro, el rayo de la muerte o la caja del fin del mundo y la circunstancia crítica del final, cuya solución milagrosa se dejaba para el sábado siguiente. *La guerra de las galaxias* reinventa esa experiencia en la forma de pastiche; la parodia de esas series no tiene sentido, dado que desaparecieron hace mucho. Lejos de ser una sátira inútil de dichas formas muertas, *La guerra de las galaxias* satisface un profundo (¿me atreveré a decir incluso reprimido?) anhelo de volver a experimentarlas (Jameson, 2010, pág. 23).

Por eso, cuando Menton analiza la presentación del tiempo en *Cien años de soledad*, lo clasifica en cuatro formas: mítico, histórico, cíclico y retrocedente, que son parte de un mismo ciclo; no solo es posible recordar el oxímoron de la técnica barroca, también resulta oportuno pensar en una evocación nostálgica del tiempo mítico que se contrapone con la realidad de la modernización y el cambio violento de la industrialización, que le tocó a esas generaciones en países latinoamericanos. En *Cien años de soledad*, esta evocación está presente en cada forma de expresar el tiempo e incluso hay momentos en que coinciden en el mismo momento de la novela, como expresión de la contraposición de lo clásico con lo moderno:

En efecto, la fusión del tiempo histórico con el cíclico ocurre con la reacción de Úrsula frente al plan de Aureliano Triste de llevar el ferrocarril a Macondo. Los dibujos le hacen recordar el proyecto de su marido de emplear la lupa como arma de guerra, concentrando los rayos solares: "Úrsula comprobó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo" (Menton, 1998, pág. 70).

Aunque dice Shin que esta teoría ya ha sido analizada y descartada:

La estética de la nueva novela hispanoamericana ha sido considerada como postmodernidad en el ámbito anglosajón, y Borges, García Márquez, Cortázar, Fuentes y Manuel Puig, entre otros, se califican como típicos postmodernistas. Pero la postmodernidad

implica, como afirma Charles Newman, una literatura que carece de paternidad conocida. Por lo tanto, interpretar la narrativa hispanoamericana actual según un criterio ajeno a la tradición hispánica implicaría el riesgo de perder de vista su rica tradición del barroco hispánico. (Shin, 2002, págs. 1678-1679).

Pero, por ejemplo, Ángel Rama, cuando está hablando de críticas que ensalzan a *Rayuela* y lo comparan con el *Ulises* de Joyce, dice: "Tales hipérboles se me antojan subjetivas e inadmisibles, porque *Rayuela*, a despecho del innegable talento y cultura del autor, es lo que los mexicanos llaman un 'r r to', es decir un 'potpurri' de los que la convierten en auténtico 'p st'." (Rama, 2005, págs. 179-180). Es decir, visto desde criterios estéticos modernos, *Rayuela*, como otras obras de la narrativa hispanoamericana, no puede ser valorada, pero sí desde una perspectiva postmodernista en la que el pegoste de distintas técnicas y recursos se convierten en una obra valiosa.

Neil Larsen identifica a los modernistas como antecesores de los escritores del Boom Latinoamericano, que son utilizados como un precedente paradójico, puesto que la modernidad mantiene a los países subdesarrollados fuera del mundo moderno, y se representa en sus obras lo que queda después de la intervención de la industria. De forma que la identidad queda rezagada en el imaginario puesto que ya no coincide con la realidad presente. "What, in the naturalist tradition, presents itself as the iron subjugation of human agency to the prehistorical torsion of the 'r' in the 't' of the 'Boom' novel pp rs st 'm g l' incongruity of life in the traditional 'kw r' sector with the other, increasingly urbanized and hypermodern Latin America." (Larsen, 1995, pág. 74).

Jameson nos presenta a la muerte del sujeto como una característica de la posmodernidad porque "en la era del capitalismo corporativo, del así llamado hombre organizacional, de las burocracias, tanto en las empresas como en el Estado, de la explosión demográfica, ese antiguo sujeto burgués individual ya no existe." o incluso que: "el sujeto burgués individual no sólo es cosa del pasado sino que también es un mito" (Jameson, 2010, pág. 21). Esta es la razón de que sea imposible pensar en el autor como se hacía en el modernismo.

García Márquez formula una representación latinoamericana en la que se identifica toda una cultura. Macondo es un pueblo arquetípico, un pueblo como cualquier otro que

tiene un mito fundacional y después una historia de destrucción cuando llega el neoliberalismo, la sensación del tiempo cambia porque ahora tiene una fecha de caducidad. García Márquez no escribió *Cien años de soledad*, que es su obra cumbre, desde su individualidad como creador, sino como el resultado de la vida con su familia, de los recuerdos de su infancia, de su percepción como migrante que ya no vive en el pueblo y de una representación del imaginario de la cultura en la que vive.

What García Márquez has achieved, and the achievement is no less extraordinary, is the magical appearance of a world of folk wisdom—because, after all, what characterizes the inhabitants of this novel is how little wisdom they actually possess and how ill equipped they are to confront the world it is their destiny and misfortune to inhabit. Theirs is a world where folk wisdom is no longer relevant or valid. The form could not be further from the form of those typical modernist works which are, nevertheless, the point of reference of this novel—written as if to show that the form is not a form and every story made by the novel in the first sixty years of the twentieth century. (Martin, 2010, pág. 344).

Condensa pastiches de lo que es ser latinoamericano, pues en su generación se vivió la transformación de la vida rural y el desencanto de la modernidad, tras el abandono de empresas multinacionales como la *United Fruit Company*. Existe en la narrativa de García Márquez una búsqueda de "la paternidad" en el tiempo mítico que se pierde con la industrialización. El Realismo Mágico, que en su nombre es ya un oxímoron, refleja, más que lo mágico que pueda ser un pueblo, la contraposición de estilos de vida y por tanto, formas de ver el mundo que se encarnan en una generación que siente la nostalgia de la cultura antigua y del auge de la modernización.

La estética clásica es mayoritariamente metonímica, es decir, presupone que es posible representar la realidad a través del empleo de convenciones genéricas (genológicas, architextuales). La estética moderna es más bien metafórica, y tiende a poner en evidencia los códigos que usamos para representar la realidad. No es un cuestionamiento directo de nuestra posibilidad de representar, pero sí cuestiona la convencionalidad de códigos específicos, en la medida en que éstos pertenecen a contextos que pre-existen al lector y que son necesariamente diferentes al contexto de este último. La estética posmoderna incluye ambos objetivos —a la vez y/o— y por lo tanto suspende la suspensión de incredulidad, y con ella suspende también la credibilidad de cualquier código particular cuya finalidad es representar la realidad de una manera específica. La estética posmoderna lleva implícito un compromiso político acerca de los límites convencionales de la representación, y por lo tanto tiene un sentido profundamente irónico. (Zavala, 2004, pág. 21).

Esta "suspensión de la incredulidad" es la que hace posible que existan conceptos como "Real Maravilloso" y Realismo Mágico, pues permiten atravesar una realidad específica a través de un imaginario al que no tiene por qué cuestionarse. La lectura de

obras escritas en este periodo permite realizarse desde la modernidad y desde una visión mitológica, sin que ninguna se contraponga.

"En realidad, lo que la crítica y los escritores se propusieron *no tenía nombre*. Después de todo, salvando conceptualizaciones como la del realismo maravilloso de Carpentier o el neobarroco de Sarduy, los nuevos proyectos novelísticos no se formularon en términos conceptuales muy precisos." (Gilman, 2003, pág. 324). Esta renovación de la literatura latinoamericana prefigura la posmodernidad desde la estructura como desde los temas.

Ahora bien, resulta pertinente preguntarse qué pasó con esas propuestas literarias y cómo evolucionaron. Las obras aquí analizadas fueron escritas por el mismo autor que supo narrar las historias de un pueblo desde los tiempos míticos (la pareja de pobladores fundadores), hasta la destrucción que trajo la modernidad. El final de *Cien años de soledad* puede interpretarse como la contraposición de una historia clásica con una moderna, de la que resulta una paradoja al mismo tiempo que una epifanía, el último Buendía que tiene la cola de cerdo que esperaron por tanto tiempo está destinado a morir sin dejar descendencia.

En los textos a analizar: "Sólo vine a hablar por teléfono" y *Del amor y otros demonios*, se alcanza a ver también esta contraposición que se refleja en los planos narrativos. Las dos historias se cuentan a partir de una voz en el presente que distingue dos tiempos distintos, uno mítico (fuera del tiempo) y otro moderno que resulta en un final paradójico a la vez que epifánico. Como se conseguirá ver más adelante, la imposibilidad de las protagonistas de terminar su historia viene de una crítica del presente a ciertos sistemas represores del pasado.

CAPÍTULO II

EL MITO

2.1 ¿Qué es un mito?

La pertinencia de estudiar a la ficción desde una lógica del mito tiene que ver no solo con la reinención de las formas de escritura en Latinoamérica que surgieron a causa de la búsqueda identitaria durante los sesenta y setenta, desde la resignificación de las mitologías dentro de discursos simbólico particulares, sino también con las necesidades inconscientes, que surgen de formas que se repiten en todas las culturas y que expresan inquietudes y problemáticas sociales latentes; "los escritores han optado por la de una síntesis cultural, donde se identifican con el pasado, resuelven los problemas planteados por la imposición de la civilización hispánica sobre la autóctona, y emplean construcciones mitológicas y símbolos arquetípicos dentro de las nuevas técnicas narrativas." (Lamb, 1971, pág. 108).

El análisis comparativo del estructuralismo nos ha hecho ver lo importante que son los gestos repetidos. Las historias expresan las necesidades humanas por medio de acciones que se vuelven representaciones simbólicas. El ser humano se mueve a través de impulsos inconscientes que se manifiestan como emociones y se traducen en una estructura social que provee una explicación para las reglas, obligaciones y costumbres de la comunidad.

Cuando volvemos, con esta imagen en la mente, a considerar los numerosos rituales extraños que se informa tuvieron lugar en las tribus primitivas y en las grandes civilizaciones del pasado, resulta claro que su finalidad y su efecto real era conducir a los pueblos a través de los difíciles umbrales de las transformaciones que demandan un cambio de normas no sólo de la vida consciente sino de la inconsciente." (Campbell, 2006, pág. 13).

Los mitos surgen de las necesidades del ser humano y las introducen en una narración específica dentro de un determinado contexto cultural. Los estudios antropológicos y psicoanalíticos se han encargado de desentrañar los impulsos inconscientes detrás de los mitos. Hay un mecanismo profundo en el que las culturas se reflejan en ellos y resuelven sus necesidades cotidianas por medio de estas historias ancestrales; cada acto de la vida diaria adquiere un significado mítico y fundamental, que tiene una correspondencia con el mundo de los dioses.

Por tanto, el mito se comprende cuando se descubren los impulsos que hacen funcionar a las sociedades, las necesidades inconscientes se sobreponen a las meras necesidades fisiológicas e, incluso, racionales; "los actos humanos [...] no dependen del puro automatismo; su significación, su valor, no están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplar mítico. [...] Esta repetición consciente de gestos paradigmáticos determinados remite a una ontología original." (Eliade, 1985, pág. 13).

Los mitos protegen del miedo que provocan las decisiones, las pérdidas o la pequeñez física ante la adversidad natural, y se convierten en alicientes sociales que impulsan a una comunidad a migrar, a un adolescente a cazar, a una joven mujer a tener hijos, a resistir una guerra o provocarla. El ser humano es un ser social que necesita una comunidad con la cual identificarse y esta sociedad se construye en la psique del individuo a través de símbolos. Las culturas entonces se construyen con de vasos comunicantes, de símbolos que se van haciendo cada vez más complejos y que continuamente se resignifican.

Así, el ser humano se relaciona con sus semejantes mediante un código, pero también a través de un universo simbólico; lenguaje y símbolos se corresponden y se retroalimentan, por eso son tan importantes las historias. En ellas se expresa este código condensado que explica la cosmovisión de cada cultura. Sabemos que es necesario para todo miembro de cualquier sociedad, conocer y comprender el lenguaje, porque es la única forma de desarrollarse dentro de ella. Esta es la razón de que los mitos entrañen ritos que los representan, el rito es la oportunidad de conocer y de vivir el mito para los miembros de la comunidad; "sea cual fuere aquel al que se atribuye el papel de original o de reflejo, el mito y el rito se reproducen el uno al otro, uno en el plano de la acción, el otro en el plano de las nociones." (Levi-Strauss, 1995, pág. 253).

La carga simbólica de los mitos se expresa en los ritos para que cada quien pueda hacer suyo ese sistema simbólico y comunicativo, y entonces, la comunidad funcione como tal. Para comprender este mecanismo es necesario entender la naturaleza del rito. Este pone en evidencia la necesidad humana de vivir las historias y aprender de ellas. Ser el espectador de una ficción es un asunto serio, hay que abstraerse del propio contexto para sumergirse en el de la historia; y al mismo tiempo, dejar que repercuta en la propia vida,

vivir un viaje emocional, porque consciente o inconscientemente, la historia transforma al espectador. El rito es la decisión consciente del espectador de hacer suya la historia y revivirla cada vez que sea necesario, porque revive el acto fundacional, el que le da sentido a la vida diaria y a los distintos momentos de evolución interior; también facilita la asimilación de los cambios sociales. Los mitos siempre marcan el inicio de un proceso de significación, por eso son arquetípicos.

Parece que los mitos surgen con la necesidad de comprender el mundo, pero es también su función la de hacer que el ser humano se comprenda a sí mismo; el universo, en las culturas tradicionales, gira alrededor suyo y todo se explica en función a esto; los dioses crean el mundo, pero suele ser un mundo sin sentido hasta que crean a alguien que pueda apreciarlo, que tenga la conciencia de lo maravilloso de esa creación. Los dioses (y todos los personajes mitológicos) son reflejos de miedos y deseos que se vuelven comprensibles y explicables cuando se materializan. Vemos nuestra historia a través de la representación de nosotros mismos en otras historias; este es un mecanismo que, aunque parece simple, resulta bastante complejo de desentrañar. Aun cuando los mitos, conforme pasa el tiempo, se van haciendo cada vez más complejos, resulta muy sorprendente encontrar cómo los patrones se siguen repitiendo.

En un mito todo puede suceder; parecería que la sucesión de los acontecimientos no está subordinada a ninguna regla de lógica o de continuidad. Todo sujeto puede tener cualquier predicado; toda relación concebible es posible. Y sin embargo, estos mitos, en apariencia arbitrarios, se reproducen con los mismos caracteres y a menudo con los mismos detalles en diversas regiones del mundo." (Levi-Strauss, 1995, págs. 230-131).

El ser humano tiene la necesidad de contar historias para transmitir sus experiencias, pero no solo es esto, el lector (el escucha) tiene que revivir la historia para comprenderla desde la emoción. De ahí que sea tan importante el concepto de catarsis, tan recurrente en el teatro, que viene del griego y significa purificación. Como explica Pazos Fernández cuando analiza el origen del término y el posible uso que le dio Aristóteles, la palabra viene de la medicina, significaba purificación como expulsión de fluidos, lo que después pudo transformarse en un uso metafórico para nombrar a la purificación de pasiones. La dramaturgia (y realmente cualquier historia contada de cualquier manera) ofrece la oportunidad de experimentar esta purificación por medio de un personaje que vive

una transformación, mientras el espectador lo sigue paso a paso y logra la misma evolución interior sin tener que vivir por sí mismo la experiencia.

Así, ritos como la consagración en la misa católica no son el recuerdo de una historia: la doctrina dice que sucede cada vez y el asistente tiene la oportunidad de presenciarlo y compartir con Cristo su última cena. La importancia del rito radica en la supervivencia del mito de una forma viva y esta oportunidad de revivirlo. Del teatro griego aprendimos a renovar el rito a partir de innovaciones estéticas, de forma que la experiencia de ser el espectador de una obra artística ha implicado un involucramiento emocional, además de la simple comprensión de la anécdota.

Por eso los niños ven una y otra vez sus películas favoritas. Por lo general leemos una novela una sola vez, a menos que haya tenido una importancia significativa; al releer las palabras cobran un significado ritual porque se resignifican. La repetición se ha relacionado con la evocación mágica de las palabras por la relación que existe en el imaginario de la evocación con la materialización. "La repetición cumple una función propia, que es la de poner de manifiesto la estructura del mito." (Levi-Strauss, 1995, pág. 251).

"Mas no hay que olvidar que entonces se está *usando* el texto y no *interpretándolo* según la voluntad del receptor." (Hernández Fernández, 2006). Levi-Strauss hace énfasis en la necesidad de estudiar al mito sincrónicamente porque tiene una relación directa con la sociedad en la que existe. Las historias existen en todas las culturas porque aterrizan conceptos abstractos, necesarios para nuestro funcionamiento social y personal, en ejemplos concretos y explicables. El espectador puede hacer analogías entre la historia y el contexto propio, y crear un puente emocional con el personaje. Campbell nos dice que hay una función social detrás de este viaje emocional del personaje, pues la última etapa, en la que regresa a su comunidad, adquiere una nueva posición desde la que puede transformarla.

La ficción, a diferencia de los mitos, no existe en función de una necesidad de la comunidad. Sin embargo, suele también reflejar la sociedad de la que surge y su imaginario. Ambas literaturas, tanto la escritura, como la tradición oral, tienen que ser analizadas desde sus expresiones para comprender el trasfondo, lo que está detrás de la red

de signos. Y aunque la literatura de autor no precisa de la eficacia simbólica que identifica Levi-Strauss en los mitos, sí busca la atención del espectador y su seguimiento de la historia. "Al afirmar la naturaleza simbólica de su objeto, la antropología social no se separa de los *realia*. ¿Cómo podría hacerlo, puesto que aun el arte, donde todo es signo, utiliza mediaciones materiales? No se puede estudiar dioses ignorando sus imágenes; ritos, sin analizar los objetos y las sustancias que el oficiante fabrica o manipula" (Levi-Strauss, 1995, pág. 28).

El lector-espectador, entonces, recorrerá el viaje, no mediante del mito, sino a lo largo de la lectura. Y como bien lo ha observado Campbell, utiliza procedimientos y estructuras muy parecidos a los de mitos e historias populares. Aunque en la ficción, además, media una muy consciente técnica narrativa y lingüística que lleva al lector durante este trayecto.

En este proceso el héroe juega un papel fundamental, puesto que él es el responsable de que la aventura se realice, por lo tanto tiene características muy particulares:

Pero los creadores de la leyenda raras veces se han contentado al considerar los grandes héroes del mundo como meros seres humanos que traspasaron los horizontes que limitan a sus hermanos y regresaron con los dones que sólo puede encontrar un hombre con fe y valor tales. Por lo contrario, la tendencia ha sido siempre dotar al héroe de fuerzas extraordinarias desde el momento de su nacimiento, o aun desde el momento de su concepción. Toda la vida del héroe se muestra como un conjunto de maravillas con la gran aventura central como culminación. Esto está de acuerdo con el punto de vista de que el heroísmo está predestinado. (Campbell, 2006, pág. 179).

El héroe es un sujeto activo que emprende una aventura, resuelve los problemas, pasa las pruebas, lucha contra quien sea necesario y transforma su entorno. En los textos a analizar en esta tesis se encontrará el análisis del monomito a través del rol de héroe que encarnan los personajes femeninos al principio, pero que no pueden continuar y dejan la aventura para ser resuelta por el personaje masculino, como estos personajes no son la figura destinada a cumplir la aventura, tampoco lo logran. Así, la aventura fallida se convierte en una propuesta que atisba a la posmodernidad con una figura heroica que fracasa

2.2 El mito en Latinoamérica

Durante el siglo XX los escritores latinoamericanos se vieron inmersos en una controversia política sumamente transformadora para su realidad. Esta etapa influyó en los procesos creativos, puesto que la búsqueda e incluso la construcción de una identidad latinoamericana, se convirtió en una prioridad que impulsara (aunque no siempre directamente) el ímpetu transformador que detonó el proceso de modernización en Latinoamérica. Aunque este proceso tuvo varias etapas y constantemente "la familia" de intelectuales estuvo en desacuerdo, la generalidad de escritores y artistas buscaron producir obras innovadoras que no solamente representaran lo latinoamericano, sino que pudieran proyectarse al resto del mundo.

La tarea de latinoamericanización de la cultura y de creación de América Latina como espacio de pertenencia fue sumamente exitosa, a tal punto que permitió que fuera verosímil la oposición entre "nacional" y "latinoamericano", con beneficio para el segundo término. Se podía preguntar a un escritor si se sentía un escritor nacional o un escritor latinoamericano. De hecho, Leopoldo Marechal, Marta Traba, Salvador Garmendia y Jorge Adoum respondieron a un cuestionario que incluía precisamente esa pregunta. Sus respuestas son unánimes: ante la alternativa "nacional" o "latinoamericano" todos optaron por la segunda. Garmendia declaró, además: "Lo que se entiende por escritor nacional es una forma de panteomismo provinciano, que a la postre servirá para enriquecer la sátira costumbrista" (Gilman, 2003, pág. 85).

"Novelistas como Asturias, Carpentier, Yáñez, Rulfo, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, Guimaraes Rosa, vuelven al mundo mítico, ancestral e histórico en Latinoamérica, con otra perspectiva real y *mágica*." (Lamb, 1971, pág. 102). En el afán de renovar, no solo la identidad latinoamericana sino su literatura, surgen nuevas ficciones que miran desde una novedosa perspectiva a la cultura y abren las posibilidades de representación, por lo tanto, inevitablemente tienen que volver la mirada a las tradiciones y al imaginario que tienen a la mano. Sobre todo escritores de países como Colombia, México o Guatemala, cuyas raíces provienen de muy diversas culturas.

gu l ngl stur s l jo Crp nt r Dry ro os rí rgu s o
stos ro nr st n os stu os tnogr os n sus rsp tivos
países [...] Acosados por el fantasma del anacronismo, de ser la sombra de la cultura europea, estos escritores basaron sus reclamos de originalidad latinoamericana en los fragmentos y vestigios de culturas no occidentales en sus sociedades, y en la tradición de «maravillas» que se remontaban a la conquista y el descubrimiento. Los escritores latinoamericanos fueron extraordinariamente conscientes de que el realismo metropolitano no encajaba en América

Latina, y, como James Joyce, encontraron lo mítico en el umbral de su puerta. (Franco, 2003, pág. 211).

La búsqueda de una mirada diferente en la literatura latinoamericana comenzó oficialmente con el término propuesto por Alejo Carpentier. En el prólogo de *El reino de este mundo* hace énfasis en la incapacidad de un europeo para representar en una obra a lo americano, tiene que ser un americano el que pueda con esta difícil empresa, porque lo maravilloso va mucho más allá de las posibilidades imaginativas del europeo. Cuando dice "la sensación de lo maravilloso presupone una fe" (Carpentier, 1973, pág. 5) establece la necesidad de moverse con las reglas propias del mundo que uno pretende representar, necesarias para expresarlas con verosimilitud. Pero no solamente se trata de comprenderlas sino de creerlas para poder hacerlas creer a quien se enfrente con la obra.

Carpentier asegura: "América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías." (Carpentier, 1973, pág. 6). Y su propuesta es justamente valerse de estas para la creación de obras nuevas, en las que impera la realidad que, sin embargo, es una realidad maravillosa. Esta visión ha sido criticada pues no deja de ser una visión ajena que por serlo, puede descubrir el factor de "lo maravilloso". Carpentier, aunque se consideraba a sí mismo cubano, tuvo padres europeos y una formación multicultural.

Se pregunta Coulthard: "¿Se puede aceptar como aportes culturales africanos el contenido y el estilo de esta literatura, o sería razonable rechazarlo completamente? Se trata, como hemos dicho, de tema negro, pero no escrito por negros ni mulatos, y aunque hay descripciones de bailes, ceremonias, actitudes negras, todo está visto desde fuera." (Coulthard, 1998, pág. 63).

Desde mediados del siglo XX, los escritores latinoamericanos se enfrentaron con estas dificultades discursivas, pues a pesar de enunciar desde la apropiación del territorio, las diferencias culturales entre distintos estratos sociales seguían siendo evidentes y ponían de manifiesto además, la primacía de la cultura en una clase social alta, blanca y de origen europeo, con influencias de expresiones literarias extranjeras. Algunas de estas propuestas, como la de Carpentier, más bien abrazaron esta contradicción en la descripción de los textos. El Realismo Mágico y lo "Real Maravilloso" son búsquedas en estas sociedades en las que convivía una gran diversidad de culturas y creencias.

En las nuevas propuestas se buscaron las expresiones de estas culturas no desde un origen negro, indio o blanco. La intención desde el discurso político es escribir a partir de lo latinoamericano como un conjunto de todas estas culturas. Además, el entusiasmo no tenía que ver únicamente con lo propio latinoamericano, sino con la posibilidad de que se insertara en la literatura universal.

La carta racial es más fuerte cuando se la emplea para matar el eurocentrismo, como ocurre en la etnoepéica de Miguel Ángel Asturias y José María Arguedas, y en la escritura de Alejo Carpentier. Por otra parte, cuando la magia fue separada de las prácticas indígenas y romanas y por sí misma se convirtió en un elemento de la cultura popular por ejemplo en los mitos y en Carlos Fuentes, por ejemplo en la narrativa secular (Franco, 2003, pág. 210).

Por eso resulta muy relevante el interés por parte de escritores que miraban hacia una renovación estética, en la diversidad de culturas del continente americano. "En efecto, la perspectiva antropológica advertida en las reflexiones de Carpentier lo sitúa más allá del estrecho localismo y del mimetismo" (Báez-Jorge, 2005, pág. 47). La búsqueda de las creencias y mitologías encuentra al mismo tiempo lo único y lo universal. Después del estructuralismo ha resultado más fácil comprender por qué las muestras literarias que surgieron en estas décadas resultaron de gran relevancia no solamente en el continente, sino en todo el mundo. "Estos artistas ven en las técnicas de escritores extranjeros un ejemplo y un guía. Así, buscan el apoyo de los experimentos de novelistas como Joyce, Faulkner, Dos Passos, Kafka, Mann, Camus y Proust, y exploran el estructuralismo europeo de Lévi-Strauss y otros." (Lamb, 1971, pág. 108).

Además, es preciso tomar en cuenta cómo la búsqueda estética se encontró en las búsquedas ideológicas. Una parte fundamental de la construcción de la identidad tuvo que ver con la renovación literaria, pues la representación de una nueva forma de ver a la diversidad cultural requería también de nuevas estrategias y recursos.

Como Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, Augusto Roa Bastos en *Hijo de hombre* y Gabriel García Márquez en *El coronel no tiene quien le escriba* son escritores que convierten en literatura mítica los temas tradicionales del *hinterland*. La localidad y los personajes, en apariencia, son los mismos de las novelas tradicionales. Sólo que ahora la selva y el río son un telón de fondo legendario: la naturaleza ha sido asimilada y el proscenio lo ocupan hombres y mujeres que no desempeñan un papel ilustrativo, sino que realmente son totalidades personales traspasadas por el lenguaje, la historia y la imaginación. (Fuentes, Nueva, 1972, pág. 36).

Pero hay que dejar en claro los límites que tuvieron estas obras, pues como ya hemos visto, lo que se alaba de ellas no es una investigación antropológica detrás, sino una reconstrucción ficcional de las distintas culturas.

Para encontrar una solución universalmente aceptable, los escritores han optado por la de una síntesis cultural, donde se identifican con el pasado, resuelven los problemas planteados por la imposición de la civilización hispánica sobre la autóctona, y emplean construcciones mitológicas y símbolos arquetípicos dentro de las nuevas técnicas narrativas. (Lamb, 1971, pág. 108).

Varios de estos autores, como García Márquez, carecían de una relación directa con las distintas culturas; así que sus obras más bien reflejan una atmósfera en la que se perciben las distintas mitologías, sin que puedan definirse ni explicarse. Por eso el término Realismo Mágico difiere de lo "Real Maravilloso", la visión de esta realidad mágica que no tiene explicaciones lógicas parte de una visión personal, de una interpretación particular de la cultura. "El atractivo del «realismo mágico» fue que volvía a encantar al mundo trayendo a la literatura creencias y prácticas populares como formas de disentir ante el racionalismo de la post-Ilustración. Fue un reparador baño de originalidad latinoamericana." (Franco, 2003, pág. 209).

Así, la identidad latinoamericana que se vislumbra en muchas de las obras literarias de estas décadas recurren a la idea de lo mágico sin que necesariamente se corresponda con la investigación de culturas o mitos específicos. Pero, como Campbell demuestra en *El héroe de las mil caras*, detrás del imaginario de cada cultura existen patrones que se repiten y que permiten la identificación con la estructura mítica. El ímpetu de esta literatura no es recuperar mitologías sino reinventarlas.

2.3 El mito en la narrativa de García Márquez

What he now did, in short, was not only to mix everything in but above all (and this is why he succeeded, according to many, in writing something like the Latin American equivalent of Don Quixote) to confront and combine the two principal, contradictory characteristics of that little-known but extraordinary and life-enhancing continent: over the dark story of conquest and violence, tragedy and failure, he laid the other side of the continent, the carnival spirit, the music and the art of the Latin American people, that ability to honour life even in its darkest corners and to find pleasure in ordinary things (Martin, 2010, pág. 341).

La narrativa de García Márquez es popularmente reconocida por expresar una síntesis de lo latinoamericano. *Cien años de soledad* hizo famoso al término Realismo

Mágico que proponía una línea confusa entre la realidad y la ficción, que los latinoamericanos podíamos cruzar muy fácilmente al percibir la realidad "de forma distinta". Sin embargo, García Márquez, a diferencia de Carpentier, no buscaba representar creencias o culturas específicas y su ficción no tiene una correspondencia directa con ningún pueblo ni religión. Macondo, como otros escenarios que presenta, tienen características de muchos lugares diferentes, de forma que se puede asociar con el imaginario latinoamericano en general. Un pueblo como cualquier pueblo.

Por eso resulta importante el concepto de pastiche, ya que condensa una variedad de culturas, mitos e historias en una narrativa que se ha presentado al mundo como "lo latinoamericano". Jean Franco analiza la escritura del colombiano y el uso que hace de la tradición popular como la representación de un "Estado despótico" en el que el territorio premoderno se presenta como virgen, que el Estado pretende controlar pero falla, pues lo incomprendible, que se visualiza como primitivo, se desborda y se vuelve incontenible.

La fabulación tradicional, con su gusto por la exageración y lo maravilloso, no se atiene a la información de los hechos, pero en García Márquez esa riqueza colonial perdida puede transmutarse en capital cultural. El entierro o la pérdida de un tesoro señala la disyunción entre el pasado colonial y la República, entre la primitiva acumulación que nunca se convierte en capital y su conversión en mito. (Franco, 2003, pág. 166).

Esta atmósfera del pasado y la intención imposible de enterrarlo puede observarse muy claramente en *Del amor y otros demonios* y sutilmente en "Sólo vine a hablar por teléfono", para jugar con esta sensación mítica de una historia, que de tan perdida en el tiempo, no se sabe si es o no real; y no tiene importancia saberlo, puesto que lo importante es la historia que queda y sus repercusiones en la sociedad en la que después se cuenta.

Así, pues, volvemos a la cuestión de por qué el film de la nostalgia o pastiche debe considerarse diferente de la novela o la película históricas anteriores. [...] Si queda aquí algún realismo, es el "realismo" surgido de la conmoción producida al captar ese confinamiento y comprender que, por las razones singulares que fueren, pareceos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes y estereotipos del pasado, que en sí mismo queda para siempre fuera de nuestro alcance. (Jameson, 2010, pág. 25).

García Márquez recurre al mecanismo de la nostalgia añadiéndole elementos mágicos e inexplicables al pasado, lo que hace posible que este pasado se mitifique. Sucede en las dos obras a analizar en esta tesis: el pasado se convierte en narrativa porque no hay forma de definir una verdad histórica y la narrativa se convierte en un mito dentro de la ficción

(para un lector que no vive en Colombia es difícil saber si estas creencias populares son o no reales). Con este uso ambiguo de la realidad, permite la interpretación de la literatura como un reflejo de la época que denuncia al "Estado despótico". Dice Jean Franco cuando analiza otro cuento sobre otra Marquesita milagrosa:

Muchas de las obsesiones de toda la vida de García Márquez son visibles en este cuento: el viaje a una zona de leyenda, la fuerza persuasiva que permite al testigo y narrador hacer pasar por cierto lo que va contra los hechos, y, finalmente, ese momento histórico perdido que únicamente puede ser reconstruido como mito.

Si el mito florece sobre la ausencia y la escasez, ¿qué obtiene la literatura apropiándose de él, sino la nostalgia de un pasado que uno no querría habitar?

Carencia y nostalgia se reciclan de muchas formas en toda la obra de García Márquez. (Franco, 2003, págs. 166-167).

Aunque *Del amor y otros demonios* podría plantearse como una novela histórica que recurre a lo Real Maravilloso, o "Sólo vine a hablar por teléfono" como una muestra del Realismo Mágico, ambas obras podrían reflejar una misma realidad, la de los noventa.

Ahora bien, desafortunadamente no hay ninguna antipatía entre el realismo y el mito. Es sabido hasta qué punto, y con frecuencia, nuestra literatura "realista" es mítica (aunque más no sea como mito grosero del realismo), y hasta qué punto nuestra literatura "irrealista" tiene por lo menos el mérito de ser poco mítica. Lo adecuado sería, sin duda, definir el realismo del escritor como un problema esencialmente ideológico. Por supuesto, no es que no haya una responsabilidad de la forma respecto de lo real. Pero esta responsabilidad sólo puede medirse en términos semiológicos. Una forma sólo puede juzgarse (puesto que existe proceso) como significación, no como expresión. El lenguaje del escritor no tiene como objetivo representar lo real, sino significarlo." (Barthes, 1999, pág. 125).

Resulta muy interesante que ambas historias coincidan en la estructura de la trama y el nombre de las protagonistas. A pesar de que sean distintas en el contexto histórico y la extensión del texto, cuentan una historia muy similar y coinciden en el desdoblamiento de planos narrativos: una anécdota del narrador provoca otra narración improbable pero asombrosa, difícil de ubicar en el tiempo.

Por lo tanto, después de que termina el relato quedan dos posibilidades: el olvido o la mitificación, el tono de leyenda hace que dudemos de la memoria y de la historia como un documento que asegura un hecho real. Poner la historia por escrito en una obra de ficción es reafirmar lo efímero y la imposibilidad de saber la verdad histórica, García Márquez juega en ambos textos con los testimonios que le dan a los textos de ficción la

posibilidad de haber existido. Así, tanto en la novela como el cuento hay una relación entre el texto ficcional y un testimonio del narrador que le otorga "veracidad" a la ficción que lo acompaña.

"Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos. Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico. Lejana o no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por el lector no surgido del 'nacimiento' de las cosas." (Barthes, 1999, pág. 108).

No es el objetivo hacer una comparación entre la realidad de Colombia ni de García Márquez con los textos de ficción, sin embargo, se puede vislumbrar cómo se refleja en algunos textos en particular:

Of Love and Other Demons, though set in the colonial period, is conceived from the world after 1989 and is a much darker work. For all his optimistic declarations about the future, there is little doubt that in his deeper feelings García Márquez saw a world going backwards for the first time in two hundred years: backwards, in some respects, before the French revolution and the Enlightenment wars or the nineteenth century from Spain (now being reversed, at least in the economic sense), and backwards from the dreams of the socialist revolution of 1917. He was writing in a world where no revolution seemed conceivable and a Bolivarian conception that political action in Colombia is futile would again begin to dominate his thinking. (Martin, 2010, pág. 564).

Este tipo de interpretaciones se salen del tema de esta tesis, pero sí podemos observar en los dos textos, dos planos narrativos. Uno que se asume desde la realidad y por lo tanto crea una complicidad con el lector, y otro que parte del discurso del primero, en el que se cuenta una historia asombrosa del pasado que no puede comprobarse aunque sí hay restos materiales de su existencia. Los restos están en peligro de desaparecer y lo que quedará es la obra escrita que confirma también la existencia de la historia propagada oralmente.

En "Sólo vine a hablar por teléfono" es la voz del narrador la que dice: "Nunca más se supo de él, salvo que volvió a casarse y regresó a su país. Antes de irse de Barcelona le dejó el gato medio muerto de hambre a una noviecita casual, que además se comprometió a seguir llevándole los cigarrillos a María. Pero también ella desapareció." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 125). Todos los personajes desaparecen, se

esfuman porque la historia no puede concretarse en un final real como la muerte, ni siquiera el hospital tiene una transición hacia la destrucción, solamente un día se encuentran los escombros. Como dice paradójicamente el narrador de Saturno, el mago: "siguió dejando en la portería del hospital las raciones de cigarrillos, sin saber siquiera si llegaban a María, hasta que lo venció la realidad." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 125). Como en el viaje del héroe, Saturno tiene que regresar al mundo ordinario, después de haber aprendido la lección, que en este caso, como se discutirá más adelante, tiene que ver con la relación que tiene con las mujeres inestables.

En *Del amor y otros demonios* es mucho más claro el enfrentamiento entre la realidad y la ficción, puesto que son dos formas de escritura diferente. En la introducción viene una fecha y datos específicos de un acontecimiento "histórico": "*El 26 de octubre de 1949 no fue un día de grandes noticias. El maestro Clemente Manuel Zabala, jefe de redacción del diario donde hacía mis primeras letras de reportero*" (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 9). Incluso firma ese apartado como Gabriel García Márquez y le pone lugar y fecha de redacción: Cartagena de Indias, 1994. Como sabemos, García Márquez sí trabajó como periodista, sin embargo no importa si este hecho fue real o no, este texto forma parte de la novela porque prepara al lector para que se vuelva receptivo a la ficción y lo considere como una posibilidad para la explicación verdadera del cadáver con cabello largo, supuestamente encontrado cuando vaciaron las criptas del convento de Santa Clara.

Lo que hace García Márquez en estas dos obras es un proceso de hibridación en el que contraponen dos épocas distintas y por tanto, dos formas diferentes de vivir el tiempo. En las dos hay vestigios físicos de que la historia pudo haber sucedido, pero todo lo sobrenatural que lo rodea viene de una interpretación de la época que, aunque en el presente ficcional no pudo haber sucedido, en el pasado sí. Es decir, se contraponen dos formas narrativas, una clásica y una moderna.

En un capítulo de su libro *Culturas híbridas*, García Canclini explica la hibridación como «la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros». La novedad es que las prácticas artísticas no tienen ya paradigmas consecuentes, y que, dada la ubicuidad de la hibridación, «hoy todas las culturas son de frontera». ¿Por qué entonces unas

prácticas culturales transforman los significados y las situaciones, y otras no? (Franco, 2003, pág. 344).

Es interesante que estos dos textos hayan sido publicados en los noventa, cuando García Márquez ya había publicado sus obras más prestigiosas en las que no cabe esta interpretación que se sale de la ficción. *Cien años de soledad* es una obra cerrada, puesto que el último descendiente de los Buendía está destinado a morir y con él toda la historia de su estirpe y entonces, no hay ningún comprobante de que haya sucedido.

En cambio, en estas obras además de un posible reflejo de la cultura latinoamericana de fines del siglo XX, parecen funcionar como el desestabilizador de un sistema opresor que no ofrece explicaciones para decidir si alguien está loco o endemoniado. Al colocar a estos sistemas en un pasado muy lejano y contraponerlos con un presente en el que su autoridad ya no tendría legitimidad, puede cuestionar seriamente a instituciones como la Iglesia o el sistema de salud.

Fuera de explicaciones que resultan contradictorias y redundantes como decidir si se trata o no de Realismo Mágico, resulta importante abordar estas obras como la continuación de las del Boom Latinoamericano en las que existía "la complejidad de la ficción en la cual los escritores exploraban el fundamento no sólo de la autonomía nacional, sino también la autonomía del texto." (Franco, 2003, pág. 18).

2.4 El héroe de las mil caras

El héroe de las mil caras es una obra que se ha vuelto icónica en el estudio y en el proceso creativo de contar historias, sobre todo después de que George Lucas afirmara que utilizó este libro para escribir *Star Wars*. Sin embargo esta obra no es un manual, sino un trabajo de investigación que hace una propuesta de análisis a partir de distintas y muy diversas tradiciones de todo el mundo.

Joseph Campbell escribió *El héroe de las mil caras* después de una ardua lectura de mitos de todo el mundo. Acuñó el término "monomito" para designar la serie de momentos que se repiten continuamente en los relatos de culturas totalmente distantes entre sí. En el libro ejemplifica cada uno de estos momentos y concluye con la definición de una estructura que ha sido utilizada para el análisis y la creación de muchas obras de ficción.

La teoría de Campbell está influenciada por distintas disciplinas, entre ellas el psicoanálisis, del que hace uso para explicar cómo el monomito está tan profundamente arraigado a nuestros paradigmas: "El contenido del mito ubicuo del camino del héroe es el de que ha de servir como modelo general a los hombres y a las mujeres, en cualquier punto de la escala en que se encuentren. Por lo tanto, está formulado en los términos más amplios" (Campbell, 74).

Campbell piensa que el sueño y el mito funcionan de forma similar, en ambos se expresa el inconsciente. "El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique." (Campbell, 2006, pág. 19). Así, propone el psicoanálisis como una gramática de símbolos para después reunir mitos e historias de todo el mundo y "dejar que los símbolos hablen por sí mismos" (Campbell, 2006, pág. 8). Campbell compara tradiciones y culturas para identificar las similitudes y en ellas, símbolos que se repiten. "Los arquetipos que han de ser descubiertos y asimilados son precisamente aquellos que han inspirado, a través de los anales de la cultura humana, las imágenes básicas del ritual, de la mitología y de la visión" (Campbell, 2006, pág. 19).

El método de Campbell, como él mismo lo ha comprobado, no sirve solamente para el análisis de mitos, analiza la comedia y tragedia griegas y vincula los procedimientos con la literatura a lo largo del tiempo. En este caso, resulta muy útil para el análisis de las protagonistas que, como en el monomito, realizan un viaje que se convierte en una historia. Para comprender el destino de estos personajes es necesario comprender cómo es el héroe y en cuáles circunstancias tiene que serlo.

"El complicado héroe del monomito es un personaje de cualidades extraordinarias. Frecuentemente es honrado por la sociedad a que pertenece, también con frecuencia es desconocido o despreciado. Él y el mundo, o él o el mundo, en el que se encuentra sufren de una deficiencia simbólica" (Campbell, 2006, pág. 29).

En el caso de las protagonistas de estas dos historias, se enfrentan a sociedades que presentan muy claramente estas deficiencias simbólicas, un manicomio en donde cuelga en la pared un retrato del general Francisco Franco; y un convento en una ciudad olvidada de

la Colonia en la que no se ha podido imponer completamente el catolicismo: "Hemos atravesado el mar océano para imponer la ley de Cristo, y lo hemos logrado en las misas, en las procesiones, en las fiestas patronales, pero no en las almas" (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 140).

CAPÍTULO 3

EL VIAJE DEL HÉROE EN *DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS*

3.1 Argumento

Del amor y otros demonios cuenta la historia de Sierva María, una niña que cuando está a punto de cumplir doce años, es mordida por un perro rabioso. Ella es la hija del marqués de Casaldueiro y Bernarda Cabrera, una mestiza, hija de un ex capataz del marqués. Sierva María se cría con los esclavos porque a sus padres no les interesa, así como tampoco se importan el uno al otro. Tiene una larga cabellera porque al nacer estuvo a punto de morir y Dominga de Adviento, su esclava, prometió a divinidades africanas y católicas, que si sobrevivía, no le cortarían el cabello hasta que se casara.

El día de su cumpleaños una esclava la lleva al mercado a comprar cosas para la fiesta y es mordida por un perro rabioso. Cuando llega a su casa, le curan la herida y no presenta ningún síntoma, así que el asunto se olvida por algunos meses. Pero un día llega Sagunta, una india curandera que le anuncia al marqués que el perro fue colgado por rabioso; él, que no se había enterado, se conmociona y va al hospital a ver qué es lo que sucede con los arrabiados. En el hospital se encuentra a Abrenuncio, un médico de origen judío, mal visto por el Santo Oficio. El marqués queda tan perturbado que decide llevar al médico a ver a la niña. Como ella no tiene ningún síntoma de rabia, él solo sugiere que permanezcan alertas y procuren hacerla feliz.

El marqués entonces, decide regresarla a vivir a la casa. Aunque la niña se resiste al principio, logran convivir en armonía por unos meses. Todo parece estar bien hasta que un día le da fiebre, aunque realmente no es un síntoma claro; el marqués se asusta y llama a distintos curanderos y médicos, que intentan toda clase de remedios y rituales. La última es Sagunta, que la revuelca por el suelo, hasta que llega Bernarda a correrla a escobazos. El obispo escandalizado, manda llamar al marqués y le dice que debe llevar a Sierva María al convento de Santa Clara.

El marqués la lleva, pero se arrepiente de inmediato, e intenta solicitar su salida. Mientras tanto, la abadesa está molesta por tener que recibir a la niña y atribuye a la

presencia del demonio en Sierva María, todas las cosas extrañas que suceden en el convento. El obispo designa a Cayetano Delaura, el bibliotecario de la diócesis, como exorcista, después de que este la sueña viendo el paisaje nevado de Salamanca, que él vio en su juventud, mientras come uvas que se regeneran y le dan vida.

Cayetano va a ver a Sierva María y la encuentra amarrada dentro de una celda sucia. Ella está muy lastimada, él la cura y cuando le libera las manos, lo muerde. Cuando regresa al palacio episcopal, está profundamente impresionado y tiene un sueño en el que ella aparece; él le recita versos de Garcilaso a la aparición. Sus visitas continúan, le lleva comida y le cura las heridas. Ella provoca que el convento se descontrola y se preste al rompimiento de las reglas, pero cuando unas monjas le roban los collares y tienen un accidente, la dejan en paz. Martina Laborde, una monja presa que vive al lado, es la única que convive de forma pacífica con Sierva María.

Hay un eclipse que se toma por un mal augurio, Sierva María lo ve con Martina, y Cayetano con el obispo, a través de un vidrio ahumado. Aun así, cuando termina el eclipse, el bibliotecario sigue viendo una aureola de luz y el médico le pone un parche en el ojo. Cuando regresa con Sierva María, ella le dice que va a morir. Él, consternado, se queja con el obispo de la ligereza con la que la abadesa acusa a la niña de estar endemoniada. Intenta convencerlo de la posibilidad de que los signos demoniacos no sean más que costumbres de negros, él se muestra inflexible.

El nuevo virrey llega a la ciudad y la virreina se hospeda en el convento, esta queda impresionada por la supuesta energúmena. Hace que mejoren las condiciones en las que vive Sierva María y un día trae a un pintor para que la retraten. Para eso, la visten con un vestido de reina, la peinan y la llenan de joyas. Cuando la ve Cayetano, queda maravillado, ella le dice que se ha soñado frente a una ventana por la que ve las montañas nevadas de Salamanca; entonces él le promete que pronto será libre y feliz.

Cayetano va a visitar al marqués y se conmueve al ver a Sierva María en su padre, aunque él no le da mucha información; cuando le muestra la tiorba y canta la canción que cantaba con ella, Delaura se conmueve profundamente. El marqués le pide que vaya a ver a Abrenuncio. Aunque es inútil porque la palabra de Abrenuncio no vale nada para el Santo

Oficio, Cayetano va. Se sorprende de la cantidad de libros que tiene y, aún más, de los que hay prohibidos. Conversan por mucho tiempo, pero cuando Abrenuncio dice que el verdadero riesgo es que Sierva María muera con la crueldad de los exorcismos, Cayetano queda perturbado y se va directo a verla.

Llega, empapado y con la maletita que había mandado el marqués, a decirle que su padre quiere verla, ella le dice que no quiere y le escupe; como Delaura se muestra complacido con su rabia, Sierva María se muestra como una verdadera endemoniada. No la pueden controlar, pero Martina la calma.

Después de esto, Cayetano pierde el control sobre su enamoramiento, se pierde en lecturas profanas en vez de prepararse para el exorcismo y después se flagela hasta quedar tirado. El obispo lo encuentra y él se confiesa. El obispo lo manda al hospital del Amor de Dios y decide hacerse cargo del exorcismo. Cayetano desesperado, encuentra un túnel para entrar al convento. Aunque al principio Sierva María lo rechaza, se rinde cuando él demuestra que no le importa lo que le hagan; le dice que grite si quiere, pues él no se irá. Comienza a visitarla todas las noches, le lleva dulces y le recita versos de Garcilaso.

Para el exorcismo le cortan el cabello y le ponen una camisa de fuerza. Ella grita y el obispo intentando gritar más fuerte; se cae cuando se le acaba el aire. Cayetano la consuela, pero lo hace aún mejor, el padre Tomás de Aquino, el párroco de los esclavos, a quien el obispo le ha pedido que continúe con el exorcismo. Él le devuelve los collares y le dice que pronto acabará todo, pero amanece muerto en el pozo al día siguiente. Sierva María, consciente de que no la dejarán salir, le pide en la noche a Cayetano que escapen, pero él fantasea con el indulto y una solución legal, y se niega.

Martina, que ha espiado por donde entra Cayetano, se escapa y deja la puerta abierta, así que cuando investigan la fuga, clausuran la entrada. Delaura nunca puede volver a entrar. El obispo retoma los exorcismos, implacable. Sierva María, débil y lastimada, muere de amor, después de soñar que se atraganta las uvas frente a las montañas nevadas de Salamanca.

3.2 Análisis del monomito en *Del amor y otros demonios*

A continuación identificaré los momentos que coinciden con los pasos del viaje del héroe de Campbell en los textos que se analizan en esta investigación. Comenzaré con *Del amor y otros demonios* porque su tono de leyenda remite de inmediato a algunas de las características del monomito.

La historia se sitúa en una época lejana, que tan solo por la cantidad de tiempo que se marca con el presente del periodista que va al convento de Santa Clara, se vuelve mágica, con toda clase de posibilidades sobrenaturales. De por sí, la Colonia tiene para Latinoamérica una connotación fantástica, que en Colombia se acentúa con la presencia de las culturas africanas. La convivencia de los distintos pueblos y creencias, consolida un sincretismo en el que los símbolos se vuelven confusos y los significantes siempre tienen más de un significado, todo lo que pasa está influenciado por algún poder divino, todo es una señal y nada es lo que parece.

La Colonia, vista desde la perspectiva del periodista que se enfrenta a la inminente destrucción del convento, representa en este caso a ese pasado remoto antes del tiempo del que habla Mircea Eliade, un pasado que parece siempre igual, la época de oro en la que las distintas cosmovisiones confluyen vivas como parte de la misma leyenda (Eliade, 1985). García Márquez relata una historia que no puede reconstruirse históricamente a partir de sucesos lógicos y comprobables, así que relata la leyenda como es una leyenda, en el tono de cuento de hadas, por medio de mitos y arquetipos que tejen una red simbólica.

El tiempo de la trama confluye entre los pulsos del tiempo litúrgico-religioso y el tiempo mágico, que entreteje los augurios; incluso a veces, parece que son el mismo, pero sabemos que en el tiempo mágico influyen otros factores, como las creencias populares sobre el eclipse. Mientras, la línea de temporal camina junto con la transformación de la niña, que deja de serlo y se encamina hacia su destino. Este es inevitablemente la muerte, porque en un exorcismo lo que importa es salvar el alma. "El futuro se ve no en los términos de una serie inevitable de muertes y nacimientos, sino como un sistema concreto de ideales, virtudes y finalidades de uno y como si se establecieran y se aseguraran ventajas." (Campbell, 2006, pág. 41). La muerte va más allá de la muerte, por eso resulta

tan importante la asociación que hace el periodista entre el hallazgo del cadáver en Santa Clara y la leyenda de la marquesita.

Lo que no queda explícito en la novela es el objetivo último de la muerte de Sierva María; sin embargo, sabemos por la introducción que se convierte en una santa, en un medio de comunicación entre la divinidad y los pueblos mestizos del Caribe, un consuelo para los oprimidos.⁸ Su vida tenía que ser sacrificada en aras del futuro, el futuro en el que viven los ideales del amor y del alma. En el caso del alma, se explica en términos cristianos, como le expone el obispo al marqués cuando justifica la necesidad del exorcismo, ¿qué importa el cuerpo? Aun así, la cabellera sigue creciendo después de la muerte y se convierte en el motivo de la obra porque hay detrás un símbolo que no solamente es cristiano; es una mártir negra, aunque sea blanca, y resulta sumamente significativo el énfasis que se hace en que el cuerpo sigue siendo cuerpo, evidencia de la persona que existió, prueba del maltrato y de la tortura que sufrió; el cuerpo resulta un símbolo sagrado de cómo la marquesita fue mártir de las creencias cristianas. En cuanto al amor, funciona el ideal en términos literarios: morir de amor resulta más conmovedor.

Así, dentro de la ficción, la realidad se vuelve leyenda a partir de un proceso común de abstracción. Los hechos significativos permanecen, para luego desarrollarse en el imaginario y en este caso, en una novela fantástica que retoma elementos mitológicos y construye una historia con distintas líneas narrativas que mantienen la tensión a lo largo de las distintas líneas temporales: histórica, simbólica y mágica.

Dentro de *Del amor y otros demonios* aparecen todos los momentos del monomito de Campbell, pero no todos son realizados por los mismos personajes, ni siempre están en orden. En términos generales la novela cuenta la historia de Sierva María, ella es la que sigue los pasos de la aventura en la primera parte; sin embargo, cuando es confinada en el convento, pierde sus posibilidades de acción y se convierte en la figura mítica de la diosa para Cayetano, quien toma el papel activo en la historia, pues él es libre de vagar por la ciudad y tomar sus propias decisiones, incluso cuando es castigado por el obispo, tiene la

⁸ "La memoria popular restituye al personaje histórico de los tiempos modernos su significación de imitador del arquetipo y de reproductor de las acciones arquetípicas, significación de la cual los miembros de las sociedades arcaicas han sido y continúan siendo conscientes" (Eliade, 1985, pág. 47).

posibilidad de salir en la noche del hospital y entrar a escondidas al convento. Cayetano no completa la aventura porque falla en la última prueba. En cambio, Sierva María completa la última etapa, por eso es tan importante el primer capítulo, que a modo de introducción nos presenta a un personaje periodista que comenta las repercusiones sociales de la historia.

A continuación aparecen los capítulos y secciones que utiliza Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*. Cada sección es una breve síntesis de la propuesta teórica y cómo puede observarse en la novela.

3.2.1 Capítulo I - LA PARTIDA

3.2.1.1 La llamada de la aventura

La historia siempre comienza con un rompimiento en la vida cotidiana del personaje, llega un mensajero a anunciarle al protagonista-héroe que será necesario e inminente iniciar una aventura. Este es el momento en que se tiene que asumir la identidad que había estado dormida, pero latente; el momento en que todo lo que no estaba en orden en el mundo ordinario comienza a tener sentido, porque inicia el proceso de concientización en el que el personaje comprende que es diferente y que pertenece a otra realidad. "No es que la niña sea negada para todo, es que no es de este mundo". (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 62).

Siempre se pueden percibir los indicios de que el personaje protagónico es especial de alguna manera, pues están ahí desde el principio, pero no siempre se hacen notar, o no siempre se comprenden. Existe la intuición de que hay algo distinto porque están presentes señales y presagios que definen al personaje desde su nacimiento: "las imágenes arquetípicas activadas que simbolizan peligro, reafirmación, prueba, iniciación y la extrañeza de los misterios del nacimiento." (Campbell, 2006, pág. 37).

En el caso de Sierva María, se trata de la promesa de Dominga de Adviento, que la compromete por igual, a dioses africanos y a santos católicos. Tal parece que el destino de la niña está definido por esta mala decisión, tendrá que llevarse a cabo una batalla por su alma. La niña blanca ha sido criada como negra y el obispo usará todo el arsenal disponible para recuperarla. Además, hay que tomar en cuenta la importancia de la cabellera: cuando nace, la esclava promete que la conservará hasta el matrimonio; cuando es cortada, no hay

salvación posible, porque no se puede romper una promesa con la divinidad sin esperar terribles resultados.

Pero cuando comienza la historia, nadie puede ver todavía las consecuencias que acarrearán estas decisiones, que parecen pertenecer al pasado. En la ficción, como en los mitos, los acontecimientos suceden encadenados, todo tiene una razón de ser que se corresponde con una consecuencia. El plano temporal está solamente en la imaginación del lector y sucede en el proceso de lectura, como un viaje en el presente del lector. Pero el tiempo mítico no tiene principio ni fin, los conflictos siempre se repiten. Todo acto es un acto simbólico que habla de lo que ha pasado antes, las señales y advertencias sobre el futuro son muy claras y siempre se corresponden lógicamente porque tienen un fin estético en la ficción y un fin explicativo en el mito.

A pesar de que la novela salta vertiginosamente a través de los años, todos los personajes pertenecen a un mismo árbol genealógico que crece en una dirección determinada. Así, lo que hace el primero tendrá consecuencias en el último. Todos se mueven alrededor de un acontecimiento traumático y transformador que se alimenta en cada generación, por eso es fácil identificarlos con arquetipos que cumplen su papel en el ritual que se repite cada vez, como una preparación, hasta que llega el personaje correcto que debe exorcizar o llevar a sus últimas consecuencias el error originario.

En el caso de *Del amor y otros demonios*, la vida parece desarrollarse normalmente: Sierva María está acostumbrada a vivir su vida entre los esclavos, sus papás no reparan en ella y todos viven en un trance en el que la vida transcurre, sin que parezca que algún día cambiará algo. Cuando el marqués pregunta por el escándalo de la fiesta, cae en la cuenta de que es el cumpleaños de Sierva María, y le dicen que cumple doce; él contesta: "«¿Apenas doce?», dijo él, tendido otra vez en la hamaca. «¿Qué vida tan lenta!»" (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994).

Aunque ni el marqués ni Bernarda le dan la importancia que merece, para el lector es evidente que habrá un cambio, que tendrá que ocurrir una iniciación en esta transición entre etapas de la vida. Cumplir doce años es un momento crítico, el del abandono de la infancia. Sierva María dejará de ser una niña mientras transcurre la historia, pero como

protagonista, tendrá que enfrentarse a una transformación violenta, pues llega el momento en que se decide a qué mundo estará consagrada. Ella no lo sabía, pero su estancia en el mundo de los negros tenía un tiempo límite, no podía vivir donde no le correspondía, pero para ese momento, ya tampoco pertenecía al mundo de los blancos.

El ritual de transición que vive una niña a los doce años sería rutinario para cualquier blanca o cualquier negra; para Sierva María es distinto desde el principio: su fiesta la preparan los negros en el patio de esclavos, donde vive; mientras sus padres apenas lo recuerdan. Además, cierra un episodio de su vida con la intrusión de un mensajero que le avisa que existe un destino para ella fuera de los dos mundos. Es en ese momento cuando se rompe la armonía de los acontecimientos que habían sucedido hasta entonces en esa familia. Tiene que suceder el quiebre de la rutina cotidiana que pone en entredicho el lugar que ocupa en el mundo, para que Sierva María se resignifique y adquiera su verdadera identidad.

El mensajero es en este caso un perro con un lucero en la frente. El perro, aunque en apariencia es inofensivo, detona el proceso de transformación de Sierva María. Eventualmente, saca de la comodidad a los personajes y vuelve necesario replantear los paradigmas, provoca que el marqués piense en su hija como suya e intente sacarla del mundo de negros en el que ha vivido toda su vida. El panorama de que su hija no esté lo hace replantearse su actitud ante el mundo y ante las mujeres. Para Sierva María es evidente que el acontecimiento no ha pasado en vano, no lo dice, ni intenta remediarlo, pero está asustada porque sabe que cambiará su destino.

Ya a solas con el marqués, le comentó que la niña sabía que el perro tenía mal de rabia. El marqués no entendió.

«Le ha dicho muchos embustes», dijo, «pero eso no».

«No fue ella, señor», dijo el médico. «Me lo dijo su corazón: era como una ranita enjaulada». (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 45).

3.2.1.2 La negativa al llamado

Sierva María comprende que la mordedura del perro es grave. El narrador lo explica desde la perspectiva de los blancos: "Sin embargo, los dramas más terribles no pasaban a la

historia, pues ocurrían entre la población negra, donde escamoteaban a los mordidos para tratarlos con magias africanas en los palenques de cimarrones." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 21). Pero ella ve la vida desde la barraca de los esclavos, conoce y comprende las consecuencias terribles que puede traer la rabia, y elige callar.

Cuando el héroe no quiere asumir su destino y salir de la comodidad rutinaria, el relato parece estancarse. Sin embargo, las circunstancias no permitirán que el héroe no asuma su destino. Así, la esclava, la madre y el padre tratarán de ignorar el hecho de que Sierva María ha sido mordida por un perro rabioso, pero llegarán mensajeros a hacer evidente que el mensaje ya ha sido enviado: primero Sagunta y después el obispo. Es como si el orden cosmogónico percibiera un elemento que no está en orden y se empeñara en hacer que la heroína, en este caso Sierva María, asuma su destino. "La llamada no atendida convierte la aventura en una negativa. Encerrado en el fastidio, en el trabajo duro, o en la 'cultura' l n v u o p r l p o r l s g n n t n r m t v y s o n v r t n una víctima que debe ser salvada." (Campbell, 2006, pág. 41).

El que hace precisamente ese papel y asume a la niña como víctima, es su padre. El marqués se encargará de hacerla protagonista de una historia, porque nadie más quiso asumir esa responsabilidad. En un principio se niega a aceptar la realidad, pero le obsesiona tanto el peligro de la rabia, que encuentra la enfermedad de tanto buscar la cura. Resulta una clásica paradoja del destino, se provoca la desgracia gracias al intento de evitarla; nunca hubo señal de rabia, pero sí que la curaron, de todas las formas e invocando a todas las divinidades al alcance.

Llega diciembre y todo parece seguir en orden, pero cuando pasan los meses y la familia no reacciona, llega Sagunta a anunciar que el proceso ya ha sido iniciado, que se tienen que tomar acciones al respecto y que existe un plazo cosmogónico, un eclipse de sol que sucederá en marzo, que como lo dijo el marqués antes de que se lo dijera Sagunta sin saber que se condenaba, es un signo que conlleva necesariamente una señal divina. "«No veo el porqué de una peste», dijo el marqués. «No hay anuncios de cometas, ni eclipses, que yo sepa, ni tenemos culpas tan grandes como para que Dios se ocupe de nosotros»." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 24).

"Los mitos y cuentos populares de todo el mundo ponen en claro que la negativa es esencialmente una negativa a renunciar lo que cada quien considera como su propio interés." (Campbell, 2006, pág. 41). Ni la esclava, ni la madre hicieron nada porque no les interesaba cambiar el orden ya establecido, ni tomaban a la niña como suya. Es el marqués el que decide hacerse responsable cuando asume su paternidad, paradójicamente tarde. Nunca hizo lo que quiso, nunca fue protagonista ni tomó decisiones, y ahora que ya no tiene opción, cumple como siempre, porque los personajes arquetípicos no cambian, el mismo papel del personaje manipulado que hace lo que le dicen, sin nunca estar completamente convencido. Si antes hizo lo que le ordenó su padre o fue manipulado por Bernarda, ahora se siente obligado a tomar una decisión y hacerse cargo de su propia casa (como nunca antes lo hizo), pero al intentar arreglarlo, vuelve a hacer lo que siempre hace, lo que le dictan los demás, en este caso el obispo, mensajero directo de Dios.

El marqués, que nunca ha perseguido un interés propio, pone todas sus esperanzas en una niña que apenas conoce, de la que nunca se hizo cargo; y pretenderá tenerla como suya, igual que intentó tener a Dulce Olivia, la loca de la que se enamoró y con la que su papá no permitió que se casara, anteponiendo sus miedos y sin tomar una decisión autónoma. Está obsesionado con salvarla y esta obsesión es precisamente la que lo hace perderla.

Recurre a todas las opciones que tiene en la sociedad en la que vive: Abrenuncio, curanderos, chamanes, médicos sanguinarios y por último, el obispo. Este lo manda llamar cuando se da cuenta de que tiene un miembro del rebaño perdido, y así como cuando Sagunta se apareció en puerta a anunciarle que su hija rabiosa traería una tragedia para la sociedad, cuando habla con el obispo tiene que tomar otra decisión determinante, porque este tampoco está de acuerdo con el orden social que rompen el marqués y su hija. Tanto Sagunta como el obispo son personajes que funcionan para hacer avanzar al personaje a pesar de la negativa al llamado.

La intención del marqués no era sino la de proteger a su hija; "Lo intentó casi todo, menos preguntarse si aquel era el modo de hacerla feliz." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 66). Quiere conjurar una rabia que no se manifiesta y recuperar el tiempo perdido criando a una hija que ya no es suya. Sierva María ahora tiene una misión

cuyo destino estuvo fijado, parecería que desde que se supo del eclipse, es decir, nunca queda claro cuándo.

3.2.1.3 La ayuda sobrenatural

"Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar." (Campbell, 2006, pág. 46).

Cuando la llamada es aceptada, aparece la ayuda sobrenatural para acompañar al héroe que ha sido designado por la divinidad. En este caso, podemos identificar a Abrenuncio, que paradójicamente predica en nombre de la ciencia. El médico prepara a Sierva María para soportar los posibles sufrimientos irrevocables de la rabia, o como en este caso, de la necesidad humana. Él sabe que el verdadero peligro no está en la enfermedad, que será necesaria la fe o algún similar para soportar su destino. Busca para ella la felicidad temporal por si la sigue la muerte, que con ese panorama, parece inevitable.

"Lo que representa esa figura es la fuerza protectora y benigna del destino. La fantasía es la seguridad, la promesa de que la paz del Paraíso, que fue primero conocida dentro del vientre materno, no ha de perderse; que sostiene el presente y está en el futuro tanto como en el pasado" (Campbell, 2006, pág. 47). En este caso, el destino no se muestra benigno, ni el vientre materno lo fue, pero su hogar, el patio de esclavos fue como su vientre materno. El futuro que le espera a Sierva María tendrá ese paraíso confortable, aunque diferente al que le proporcionó el mundo de los esclavos, parecido en el sentido de que podrá ser ella misma, podrá vivir el amor durante del camino que se le presenta, pero como no será fácil, necesita estar preparada.

El protector provee al héroe de ayuda para transitar del mundo ordinario al extraordinario, y pasar las distintas pruebas de iniciación. Abrenuncio intenta fortalecer el vínculo entre Sierva María y su padre: "«tóquenle música, llenen la casa de flores, hagan cantar los pájaros, llévenla a ver los atardeceres en el mar, denle todo lo que pueda hacerla feliz»." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 47). Pero su padre no funciona con la lógica de Abrenuncio, que entiende muy bien a Sierva María porque se

dedica a escuchar al cuerpo y no las palabras. Es el médico, el único que no hace diferencias entre seres humanos, negros, blancos o mestizos, pues todos los cuerpos funcionan igual y él no se fija en los comportamientos de negra de Sierva María (como las mentiras), sino en el comportamiento de su corazón, que late asustado cuando le preguntan por la herida.

Abrenuncio, que se parece al Rey de Bastos y tiene un sombrero con alas grandes, se presenta como esta ayuda sobrenatural que la condena sin querer condenarla (en el fondo sabe que tiene que cumplir su destino y provoca la entrega de la niña), porque su diagnóstico ambiguo hace al marqués permanecer en estado de alerta. Queda aterrado con el panorama de la rabia e ignora los consejos del sabio médico, que al final, surten el efecto contrario.

A pesar de la inutilidad de sus recomendaciones, Abrenuncio permanece como un personaje consolador, un guía que sostiene a la coherencia como una luz que debe iluminar las decisiones; pero ni el marqués ni Cayetano son capaces de seguir sus consejos. La sabiduría se pierde, pero provee a los personajes de esperanza que los ayuda a transitar por el camino que ya tienen trazado.

El papel del médico solamente es de guía espiritual, provee el hogar confortable que Sierva María nunca tuvo. Persuade al marqués para que le ofrezca a la niña una comodidad que perderá pronto, pero que la preparará para los cambios que se avecinan. Es el único, fuera de los negros, que la entiende, porque no necesita hablar ninguna lengua para comprenderla, habla el idioma del cuerpo: "Me lo dijo su corazón: Era como una ranita enjaulada" (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 45).

"El médico es el maestro moderno del reino mitológico, el conocedor de todos los secretos caminos y de las palabras que invocan a las potencias. Su papel es precisamente el del sabio viejo de los mitos y de los cuentos de hadas, cuyas palabras servían de clave para el héroe a través de los enigmas y terrores de la aventura sobrenatural." (Campbell, 2006, pág. 13). Abrenuncio es un personaje que no hace realmente nada en el desarrollo de la trama, ni el marqués ni Cayetano siguen sus consejos, pero es el resorte para que suceda. Su lógica se sale de la lógica mágica del mundo novohispano, la que él anhela pero a la que su

razonamiento no lo deja acceder, sabe que creer en Dios es un consuelo, pero no puede. Su calidad de intruso en la sociedad en la que vive es la que pone en alerta al obispo y concreta el destino de Sierva María.

3.2.1.4 El cruce del primer umbral

"La aventura es siempre y en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido; las fuerzas que cuidan la frontera son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso." (Campbell, 2006, pág. 53).

El primer umbral que pasa Sierva María es de regreso a casa. Vuelve al mundo de los blancos después de estar ausente prácticamente toda la vida. Retorna, como heredera desterrada, a usar aquello que siempre le perteneció: la habitación de marquesa de su bisabuela. No lo logró al primer intento, se escapó al galpón de las esclavas la primera noche, pero su padre se encargó de que permaneciera en la casa.

La casa está resguardada por mastines, que han protegido al marqués desde su juventud, cuando se rindió ante el exilio que le había mandado su padre por quererse casar con una loca. Desde entonces permanecen firmes a la entrada de la casa del amo tienen la tarea de resguardar el mundo de los blancos. Funcionan como esfinges que cuidan el umbral por el que solo pueden pasar los elegidos.

"El marqués soltó a los mastines que salieron en estampida hacia el dormitorio de la abuela, olfateando las hendiduras de las puertas con latidos acezantes. El marqués les rascó la cabeza con la yema de los dedos, y los calmó con la buena noticia:

«Es Sierva, que desde esta noche vive con nosotros»." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 39).

Pero para Sierva, ni la camisa de noche, ni el lujo de las reliquias de la habitación, significan nada. La única relación que tiene con su padre, se vislumbra cuando el marqués responde con un insulto al comentario sarcástico que hace Bernarda cuando pasa y los ve forcejeando en la cama con los botones de la camisa de dormir: "¿por qué no se casan?"

(García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 38). Ambos comparten a la madre, ella los odia a ambos.

"Es mejor no sacar al guardián de los límites establecidos. Y sin embargo, solo atravesando esos límites, provocando el otro aspecto de la misma fuerza, o sea el destructor, pasa el individuo, ya sea vivo o muerto, a una nueva zona de experiencia." (Campbell, 2006, pág. 53).

Sierva tarda en ceder a los caprichos del marqués, pero finalmente encuentran una forma de comunicarse: "Sierva María aprendió más cosas de blancos en dos meses que nunca antes. tratando de hacerla otra, también el marqués se volvió distinto, y lo fue de modo tan radical que no pareció una mudanza de carácter sino un cambio de naturaleza." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 69).

Pero el cruce del umbral y la transformación, implican un esfuerzo por parte del héroe. El rito de iniciación está completo cuando aprende a lidiar con las pruebas del nuevo mundo. Sierva María es puesta a prueba con una ligera fiebre que le recuerda al marqués la existencia de la rabia. El frágil equilibrio de la felicidad, que existía precisamente por ser frágil, se rompe con la neurosis del marqués y la falta de respuesta de Abrenuncio, que ofrece la fe, como única alternativa.

La desesperación del marqués trae a toda clase de curanderos que no hacen más que maltratar a Sierva María. Sagunta finaliza la tortura como la inició, invocando a San Huberto. De nuevo, es la encargada de concretar la desgracia. Primero trajo el recuerdo olvidado de la mordida y la amenaza de rabia, ahora llama la atención del obispo, quien se preocupa por una oveja que llevaba ya mucho tiempo desbalagada.

Sagunta es un personaje interesante, una india que condena a una blanca que vive como negra; parece incomprensible su manera de actuar, porque más allá del dinero que podría sacar de curar a la enferma, o de proteger a su sociedad de la maldición que anuncia el eclipse, parece que tiene el claro objetivo de condenar a Sierva María. Pero hay que recordar que su abuelo, el papá de Bernarda, era también un indio. No es evidente, pero parece una suerte de venganza del pueblo originario. Sagunta, como el capataz, hizo hacer

al marqués algo en lo que no creía: igual que como con el padre, aceptó su matrimonio (aunque secreto), sigue sin fe, mas al pie de la letra, las instrucciones del obispo.

Para cuando esta decisión ha sido tomada, Sierva María está preparada y pasa la última prueba, el marqués la encuentra recuperada de las pruebas después de su plática con el obispo: "Allí estaba, sentada en la silla del tocador, con la túnica blanca y la cabellera suelta hasta el piso, tocando un ejercicio primario que había aprendido de él." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 80). Se levanta, con todas las heridas provocadas por las curaciones, y demuestra que ha aprendido a ser parte de ese mundo.

El marqués escucha el ejercicio conmovido después del preámbulo supersticioso: "con el toque del Ángelus, y por primera vez desde la muerte de Doña Olalla lo rezó en voz alta: *El ángel del Señor anunció a María.*" (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 80). Aunque no está seguro de lo que hace, obra determinante con la certeza intuitiva de que tiene que actuar de alguna forma, y en este caso decide seguir el camino que le marca el enviado del dios de los blancos.

3.2.1.5 El vientre de la ballena

"La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto." (Campbell, 2006, pág. 57).

El paso por el vientre de la ballena es un proceso inconsciente en el que el héroe se sumerge en el agua durante un proceso introspectivo y de transformación. El vientre de la ballena es la etapa de transición desde que se sube a la carroza que la lleva al convento hasta que la encuentra la abadesa y la desconecta definitivamente de su mundo antiguo. Su papá la prepara con ropas especiales, la lleva a misa y la entrega al convento, donde ocurrirá la historia que va a contarse. Desde la perspectiva del análisis dramático de tres actos, que se usa tanto en teatro como en cine, este es el momento en el que comienza el segundo acto, del cual se dice que es la historia dentro de la historia, porque es cuando el héroe emprende el viaje o la aventura que ha decidido aceptar.

A pesar de lo que expresa su mutismo, el tiempo que ha pasado con su papá, la ha transformado. Cuando llega la serie interminable de curanderos que la maltratan, está lista para asumir su identidad. El paso por la habitación de la bisabuela es para Sierva María, únicamente, una especie de transición, de la que saldrá lista para iniciar la verdadera aventura. Así que se deja vestir por su padre y se queda ensimismada en su proceso, sin comunicarse con el resto del mundo para expresar lo que siente. Va a misa, recibe una palma, porque es domingo de ramos, y entra al convento sin despedirse ni preguntar nada.

En el convento, la monja que la recibe la deja esperando sola y la olvida. Sierva María hace evidente su temperamento y su forma de relacionarse con los entornos desconocidos, y desde el principio este nuevo mundo demuestra la ideología que define muy claramente sus reglas y la forma en cómo será vista ahí: "«Tienes los ojos del diablo»" (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 90), le dice una de las dos novicias con las que se encuentra cuando espera sola en el corredor. Sierva no les dirige la palabra y ellas, al no recibir respuesta, la tratan como muñeca; no hace nada, pero muerde a una de ellas cuando intenta quitarle los collares de santería.

Abandonada en el convento, tiene un reencuentro con su mundo anterior, un momento introspectivo que la prepara para su transición definitiva. Pasan dos esclavas que reconocen los collares y la llevan a la cocina. "Recuperó su mundo al instante." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 91). Después de un largo recorrido de aprendizaje de la vida de marquesa, Sierva María tiene un tiempo de reflexión, de pausa que funciona para este análisis, como un descanso interior, puede ser María Mandinga por unas horas.

Este motivo popular subraya la lección de que el paso del umbral es una forma de autoaniquilación. [...] pero aquí, en vez de ir hacia afuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer. Su desaparición corresponde al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es, o sea polvo y cenizas a menos que alcance la inmortalidad. El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y abajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa. (Campbell, 2006, pág. 57).

Cuando Sierva María entra al convento se vuelve invisible por unas horas, por lo menos para la abadesa, quien será su condena en el mundo de las enterradas vivas. Será la

última vez que pueda tratar con el mundo de su infancia, en el que puede jugar y cantar con libertad. Es el canto precisamente, el que la delata, reinterpretado por la abadesa de forma completamente opuesta, como una expresión puramente demoniaca.

A partir del verdadero cautiverio, en el que ya está decidido que Sierva María está poseída, el convento entra en caos: "No ocurrió nada desde entonces que no fuera atribuido al maleficio de Sierva María." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 97). Ahora es cuando se enfrentará a las verdaderas pruebas y al verdadero enemigo, representado ahora por la abadesa, quien la considera su enemiga personal al representar el ataque de una guerra con el obispo.

3.2.2 Capítulo II - LA INICIACIÓN

3.2.2.1 El camino de las pruebas

"Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas." (Campbell, 2006, pág. 61). El ritual de iniciación estará completo hasta que demuestre por qué ha sido elegido. Hasta ahora que ha decidido embarcarse a la aventura, se comprobará que es efectivamente el indicado, cuando pase las pruebas de este nuevo mundo. Estas apenas son la preparación para la prueba final, que es el verdadero cometido del héroe.

Cuando Sierva María se encuentra con la abadesa, a pesar de que nadie le haya explicado nada, pues su papá solamente la vistió y la llevó al convento, está lista para las pruebas que vienen. Después del desfile de curanderos que la han sometido a toda clase de remedios y brujerías, ha demostrado que es capaz de soportar grandes sufrimientos. Sagunta, que fue la última prueba para la siguiente etapa, es justo el detonante para que acabe enclaustrada; después de que Bernarda las encontrara rodando sin ropa por el suelo, el obispo, escandalizado, ordena al marqués que lleve a la niña al convento.

Ya en Santa Clara se le presentarán pruebas que van desde la ingenuidad de las novicias que desenrollan su cabello cuando llega, o las monjas que intentan quitarle sus collares, hasta la crueldad de la abadesa, que considera cualquier acontecimiento desafortunado en el convento como prueba de su posesión demoniaca. Todos estos maltratos la prepararán para el exorcismo, la última prueba.

"Los curanderos, por lo tanto, hacen visibles y públicos los sistemas de fantasía simbólica que están presentes en la psique de cada miembro adulto de su sociedad." (Campbell, 2006, pág. 63). Sierva María ha entrado en un mundo que se rige con las leyes religiosas del catolicismo. No importan la ciencia, ni opiniones como las de Abrenuncio. En el convento, la abadesa es la que manda, pero es el obispo quien tiene la última palabra, es él, quien que enuncia los deseos divinos, el que ha diagnosticado la posible posesión y la necesidad de cuidados religiosos.

"«El obispo es la jerarquía máxima», dijo él. «No tiene que recordármelo», dijo la abadesa con un sesgo de sarcasmo. «Ya sabemos que ustedes son los dueños de Dios»." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 114). La abadesa, aunque odie al obispo, forma parte de la misma creencia religiosa, y refuerza su juicio; incluso, como guardiana de Sierva María, lo radicaliza.

3.2.2.2 El encuentro con la diosa

Sierva María ya está presa en el convento. Aunque trata de resistirse con todas las fuerzas de las que es capaz, no logra ningún cambio real porque ha dejado de tener libertad y margen de movimiento. No significa nada para nadie en el convento, así que ni siquiera puede influir en los demás para que la ayuden. Ni siquiera su papá puede hacer nada. Un padre con más poder ha impuesto su voluntad y el padre de Sierva María queda también confinado y solo. Cayetano entonces recibe la misión de continuar la aventura, su llamado llega a través de un sueño.

«Dios te salve María de Todos los Ángeles», dijo dormido. Su propia voz lo despertó de pronto, y vio a Sierva María con la bata de reclusa y la cabellera a fuego vivo sobre los hombros, que tiró el clavel viejo y puso un ramo de gardenias recién nacidas en el florero del mesón. Delaura, con Garcilaso, le dijo de voz ardiente: «Por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero». Sierva María sonrió sin mirarlo. Él cerró los ojos para estar seguro de que no era un engaño de las sombras. La visión se había desvanecido cuando los abrió pero la biblioteca estaba saturada por el rastro de gardenias. (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 122).

"La mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse." (Campbell, 2006, pág. 71). El encuentro con la diosa es uno de los momentos más importantes del monomito. La diosa es el momento de éxtasis, en el que el

héroe se encuentra con fascinación pero perplejo, frente a su más grande fantasía inconsciente. La divinidad femenina encarna en el monomito a un ente misterioso, poderoso y atractivo, que representa a la madre, el retorno al origen, un origen que no se comprende pero le revela al héroe algo que no sabía de sí mismo, y que ahora podrá usar a su favor.

A Delaura, Sierva María se le presenta desde el principio en sueños, como una figura familiar en contacto con su pasado, que promete el éxtasis y la felicidad, en caso de cumplir la meta, no la que le pone el obispo, sino la que él mismo imagina de acuerdo a las señales que se le han presentado. Espera una vida en común, en armonía con la comunidad que les rodea, pero esto no llega nunca a ser posible, porque las reglas que sostienen el equilibrio de su mundo no lo permiten. Él se encuentra con la diosa sin estar preparado para ello, como Acteón con Diana, que es el ejemplo de Campbell.⁹ Sierva María es "la madre deseada pero prohibida." (Campbell, 2006, pág. 68).

El encuentro con la diosa es una experiencia que puede ser terrible si no se está preparado, Cayetano puede percibir la belleza de Sierva, pero no poseerla. "La mujer es la guía a la cima sublime de la aventura sensorial. Los ojos deficientes la reducen a estados inferiores; el ojo malvado de la ignorancia la empuja a la banalidad y a la fealdad. Pero es redimida por los ojos del entendimiento." (Campbell, 2006, pág. 71). El obispo no alcanza a percibir el problema de Sierva María, solamente alcanza a ver a una poseída.

Cayetano Delaura llega ante ella, con el objetivo de evaluar el posible exorcismo. Hay un precedente de que el encuentro será especial de alguna forma, pues él la ha soñado comiendo uvas que brotan en cuanto las arranca, frente a una ventana desde la que se pueden ver las montañas nevadas de Salamanca, y tiene la certeza de que cuando las uvas se acaben, morirá. "El tiempo la hizo desaparecer y sin embargo existe, como quien duerme en la eternidad, en el fondo de un mar intemporal." (Campbell, 2006, pág. 68).

En Sierva, Cayetano ve su pasado y su futuro, lo que lo vuelve obtuso para ver el presente y concretar el encuentro, que míticamente se plantea como un matrimonio espiritual, a pesar de que verla lo exalta, no logra dimensionar sus encuentros, más que en

⁹ Acteón ve a Diana mientras se baña, la diosa no pudo dispararle con su arco en el momento, pero después lo convirtió en ciervo y sus propios perros lo mataron.

momentos muy específicos, como cuando logra subir la pared escalando e infringe todas las normas, vence las pruebas y es cuando ella se rinde ante él, pero no sabe llevar las decisiones al siguiente nivel, queda flotando la promesa de matrimonio y ambos permanecen vírgenes.

También es importante hacer un paréntesis sobre la mala relación que existe entre Bernarda y Sierva María. Bernarda es la típica madre rencorosa que encarna el conflicto generacional, odia a su hija y la expulsa de su casa. Por lo tanto, Sierva María se refugia en las esclavas, por eso se niega a ser abnegada, se deja llevar por sus caprichos y no ve en su madre ninguna autoridad, como no la ve en la abadesa. Su lealtad está con los negros, por eso, resulta natural que adopte la figura protectora de santa para los pueblos del Caribe.

3.2.2.3 La mujer como tentación

El matrimonio místico con la reina diosa del mundo representa el dominio total de la vida por el héroe; porque la mujer es la vida y el héroe es su concededor y dueño. Las pruebas que sufre el héroe, preliminares a sus últimas experiencias y hechos, son el símbolo de esas crisis de realización por medio de las cuales su conciencia se amplifica y se capacita para resistir la posesión completa de la madre destructora, su inevitable desposada. De esa manera sabe que él y el padre son uno solo: él ocupa el lugar del padre. (Campbell, 2006, pág. 73).

Las pruebas de Cayetano son muy duras, tiene que violar todos sus valores para estar con Sierva María. Desde el principio, asume el papel protector del padre, sin embargo, no se entrega completamente a ella, ni está dispuesto a sacrificar los dogmas de fe que ha profesado desde que entró en la vida religiosa. Siente el impulso, que es el llamado del héroe, de irse con Sierva María, y seguir los deseos que han sido toda su vida reprobados y castigados, como el gusto de la literatura profana, que abandonó hasta que tuvo acceso a los libros prohibidos. Por eso no puede consumarse el matrimonio, Delaura no pasa la prueba final, cuando Sierva le propone que huyan y se vayan a la comunidad de negros libres.

"Cada fracaso para enfrentarse a una situación vital debe ser referido, finalmente, a una restricción de la conciencia. Las guerras y los arranques de cólera son los recursos de la ignorancia; los arrepentimientos y las iluminaciones que llegan demasiado tarde." (Campbell, 2006, pág. 74). Así, pierden la oportunidad de estar juntos, Sierva le pide que la lleve con él en el momento, y él no entiende la premura, tiene la esperanza puesta en una

causa perdida, porque los valores se contraponen, por una parte tiene un pasado espiritual que viene del padre, por otra parte, Sierva María representa la carne.

Campbell analiza el rechazo que siente el ser humano, a semejanza del héroe, de aceptar conscientemente los actos de la vida que parecen impuros. "Ya no puede el héroe descansar inocentemente con la diosa de la carne; porque ella se ha convertido en la reina del pecado." (Campbell, 2006, pág. 75). Cuando el mito está trastocado por un "sistema ético monácticopuritano", la diosa aparece de forma monstruosa, como cuando Sierva María se muestra como una verdadera endemoniada. Cayetano Delaura, a pesar de haber estado libre prácticamente toda su vida de la maldad femenina, se pierde rápidamente con esta criatura sobrenatural que el obispo cree firmemente endemoniada, y que él efectivamente comprueba que lo está, bajo las creencias en las que ha vivido. Sin embargo, permanecen ocultas para el lector, las creencias de Sierva María y de los negros.

3.2.2.4 La reconciliación con el padre

La relación de Sierva María con su padre es inexistente hasta que Abrenuncio le hace ver al marqués que la niña podría morir de rabia, entonces este la regresa a la casa y trata de recompensar los años perdidos: "El marqués, agradecido con su suerte, se propuso enmendar el pasado y conquistar el corazón de la hija." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 66). Sin embargo pensó que lo mejor para ella era regresarla al mundo de los blancos aunque ya no perteneciera a él. Todo parecía ir bien, Sierva incluso aprendió a tocar la tiorba italiana de la difunta esposa del marqués, este fantaseaba con llevarla a Sevilla. Sin embargo, una fiebre lo sacó de la efímera ilusión y le llevó a Sierva todos los curanderos que pudo encontrar, lo que eventualmente llevó al obispo a escandalizarse y pedirle que la llevara al convento.

Esta reconciliación resulta fallida porque su padre la termina abandonando sin explicación en un lugar absolutamente desconocido. Le prepara una maletita antes de irse, pero no la dejan entrar con ella. Sierva entra sola y sin pertenencias a su cautiverio. La maleta entonces, se convierte en un recordatorio del padre ausente que la abandona dos veces.

Sierva María llega a un momento climático, cuando Cayetano le lleva como pretexto para estar con ella, la maletita del padre, entonces, entra en crisis; en este caso, la crisis se presenta como la posesión demoníaca con toda su magnitud. Vomita, el cabello se le encrespa como medusa y le avienta una ráfaga de escupitajos. Sierva María representa la tentación, el fin de su vida religiosa, el pecado. La diosa adquiere el aspecto monstruoso.

El episodio deja de manifiesto que Sierva María tiene un fuerte conflicto con su padre. Antes no se había presentado con tal intensidad, su relación había sido prácticamente indiferente. Como el abandono había sucedido desde el inicio, Sierva María no le había dado importancia, pues su padre no había existido. Pero luego, cuando la regresa a la casa e intenta hacerla feliz, vuelve a abandonarla, sin explicación, en un lugar desconocido en el que la tienen encerrada. El conflicto con el padre se vuelve patente y manifiesto. Pero hay una incapacidad comunicativa, que resulta de la incomprensión de los actos, nadie habla con ella, nadie le explica nada. La crisis se desencadena con un recuerdo del pasado, del abandono, el primer abandono que anticipa el resto. Todos los hombres la abandonan, y de las mujeres no puede esperar sino una actitud fría y cruel (por lo menos las que tienen el poder y son la otra cara del padre, como su mamá o la abadesa).

Así, la relación con el padre en *Del amor y otros demonios* está marcada por el abandono, desde el abandono del marqués, que intenta revertir después de años de ignorar a Sierva María, hasta el abandono del obispo, cuando Cayetano confiesa su enamoramiento, el obispo aunque se había mostrado como un padre protector y comprensivo, después de hacerle la última confesión y confinarlo al trabajo en el hospital del Amor de Dios, "lo borró de su corazón." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 163). Ambos muestran, en sentido contrario, un comportamiento contradictorio e impredecible. Incluso el padre Tomás de Aquino, quien se muestra comprensible y bondadoso con Sierva María, y le da esperanzas, desaparece sin dar una explicación (porque muere), y no regresa nunca. Sierva María tiene que enfrentar un exorcismo cruel y lleno de rencor con el obispo, que no puede soportar hasta el final y muere.

El carácter del Padre oscila entre la ira y el amor. Está siempre, sumamente susceptible a las ofensas, y sus hijos, todo el tiempo tienen que cuidar sus pasos para no

equivocarse, es muy difícil predecir cuál será la decisión que complacerá al padre. Por ejemplo, cuando necesitan decidir si se realizará o no el exorcismo:

«Sin embargo», dijo Delaura, «creo que lo que nos parece demoníaco son las costumbres de los negros, que la niña ha aprendido por el abandono en que la tuvieron sus padres».

«¡Cuidado!», lo alertó el obispo. «El Enemigo se vale mejor de nuestra inteligencia que de nuestros yerros».

«Pues el mejor regalo para él sería que exorcizáramos a una criatura sana». (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 126).

El Padre es terrible y amoroso en cantidades iguales, sus expresiones siempre son gigantescas y desproporcionadas para el hombre, así el castigo, como la gracia. Las expresiones amorosas son llamadas en el cristianismo, misericordia de Dios, es decir, el padre es bueno porque es generoso, no porque se atenga a ningún sistema de justicia. En el momento en el que el padre se congracia con su hijo, lo recompensa, no de manera justa en términos humanos, sino con gloria divina que no puede entender el hombre. Este tiene que olvidarse de sí mismo, para entrar completamente en la dicha divina y perderse en ella, abandonar el ego, aceptar completamente y sin objeciones, las decisiones divinas.

Pero esto requiere abandonar la unión al yo mismo y eso es lo difícil. El individuo debe tener fe en la misericordia del padre y debe confiar en esa misericordia. Por lo tanto, el centro de la creencia se traslada fuera del apretado anillo del dios demoníaco, y los ogros temibles desaparecen.

Es en esta prueba donde se abre la posibilidad de que el héroe derive esperanza y de la figura femenina protectora, por cuya magia (los encantos del polen o su fuerza de intercesión) es protegido al través de todas las aterradoras experiencias de la iniciación en el padre que hace desfallecer al ego. (Campbell, 2006, pág. 79).

Pero en Sierva María ya no existe ninguna esperanza, y si la hay, Cayetano no puede verla, porque no es el elegido, él sigue confiando en el sistema representado por el padre. Cree que un día podrán regresar gloriosos y perdonados a la sociedad. Pero el padre es la autoridad, el que mantiene el equilibrio en el universo, no puede permitirlo, después de relatar la historia fallida de Faetón,¹⁰ dice Campbell: "Esta fábula del padre indulgente ilustra la antigua idea de que cuando los papeles de la vida son asumidos por los

¹⁰ Faetón le pide a su padre, Febo, que le deje llevar el carro solar, no está listo y su padre lo sabe, pero como insistió demasiado, Febo aceptó. Pero Faetón no siguió las recomendaciones de su padre y chocó el carro contra la tierra.

impropiamente iniciados sobreviene el caos." (Campbell, 2006, pág. 81). Los personajes cometen toda clase de errores cuando desobedecen las reglas del padre, que son las reglas del sistema hegemónico, en este caso, desobedecer al obispo es desobedecer a Dios, que es la figura del padre en ese mundo.

Delaura cumple con la iniciación en el momento en que logra subir su baúl solo a su habitación, y vive en paz con la figura del padre, hasta que se le atraviesa Sierva María, que se convierte en una prueba fallida de la lealtad hacia su padre, que es Dios y el obispo al mismo tiempo. No puede vencer la tentación de la experiencia sensitiva que se le prohibió desde que le confiscaron el *Amadís de Gaula*. Como Adán, es derrotado por la tentación y por lo tanto, expulsado del paraíso.

"Y sí como antes el mundo era el padre, pero con esta complicación: que hay un nuevo elemento de rivalidad en el cuadro: el hijo contra el padre por el dominio del universo, y la hija contra la madre para ser el mundo dominado." (Campbell, 2006, pág. 82).

Así como Cayetano se enfrenta al padre, Sierva María desafía todas las reglas del convento cuando accede a los ruegos de Cayetano y se comporta como una mujer, un ama de casa *sui generis*, que decide por primera vez amar a alguien y transformarse así en una persona adulta, incluso con los roles que habría podido tener si fuera una mujer normal. Sierva María toma el lugar de la madre, del que la desterró Bernarda desde pequeña, se opondrá así a la abadesa, que en ese momento es quien encarna la figura de autoridad femenina, la que sigue las órdenes del obispo, y ella no lo permitirá.

3.2.2.5 Apoteosis

La tercera maravilla del mito del Bodhisattva es que la primera maravilla (o sea, la forma bisexual) es el símbolo de la segunda (la identidad de la eternidad y del tiempo). Porque en el lenguaje de las figuras divinas, el mundo del tiempo es el vientre de la gran madre. Por lo tanto la vida, engendrada por el padre, está compuesta de la oscuridad de ella y de la luz de él. Somos concebidos en ella y vivimos apartados del padre, pero cuando pasamos del vientre del tiempo a la muerte (que es nuestro nacimiento a la eternidad) quedamos en las manos de él. (Campbell, 2006, pág. 99).

Esta etapa es muy difícil de comprender, porque es cuando el héroe, el elegido, se enfrenta a la divinidad, pero el resto de la sociedad no puede comprenderlo. Se asocia con la etapa mística de la unión con Dios, el héroe comprende el misterio de la vida y de la eternidad. Es muerto (tragado por un ogro en algunos mitos) por el padre para renacer de nuevo en la eternidad. Para los místicos, es un rapto temporal de la vida, el alma va hacia un tiempo sin tiempo en el que vive una experiencia inefable.

Cayetano, "Una noche por inspiración desmesurada, escapó del hospital para colarse de cualquier modo en el convento." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 167). Después de haber sido castigado por el obispo, parecía que no había más esperanza para su relación con Sierva María. No se sabe de dónde viene "la inspiración", pero algo en su inconsciente le decía que él sabía cómo entrar al convento, pero necesitó forzar su necesidad para recordar el túnel. Y después, una guía para que su poder escondido funcionara, un leproso, de los que cuida, le dice dónde está el túnel y él escala el muro "alto y áspero que parecía inaccesible" para alcanzarlo. Un héroe se vale de sus caídas y debilidades para superar las pruebas que tiene enfrente, Delaura realiza esta peripecia¹¹ para superar la expulsión del convento y por lo tanto, la imposibilidad de ver a Sierva María.

"Cayetano consiguió escalarlo al cabo de muchos intentos frustrados, como creía conseguirlo todo por el poder de la oración." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 168). Hay en sus actos una firme creencia del poder detrás de ellos y en el poder evocador de las palabras. Una fuerza sobrenatural lo guía, y la oración, como veremos más adelante con otro tipo de discurso igualmente poderoso, funciona como un talismán que lo protege durante las pruebas.

La segunda prueba se la pone Sierva María, cuando amenaza con gritar cuando se aparece en su celda a medianoche, y él se mantiene firme ante su deseo. Ella no grita y acepta que vuelva, pero el ex bibliotecario tiene que esperar todavía hasta la cuarta visita para entablar el lazo de comunicación que llevará su relación a otro nivel. "Él suspiró hondo, y recitó: «*Oh dulces prendas por mi mal halladas*»." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 170).

¹¹ "Por el contrario: en las peripecias [y en las acciones simples] los poetas dan admirablemente en el blanco propuesto, que es, en verdad, juntar efecto trágico y emoción humana." (Aristóteles, 2002, pág. 159).

Ya antes Delaura había transgredido su carácter religioso al no soportar la necesidad de recitarle a Sierva versos de Garcilaso. Pero esta vez, completamente transformado el contexto en el que se encontraban, se permite explicarle de dónde vienen esas palabras, un soldado le escribía versos a una portuguesa por la cual sentía un amor imposible. "Algo se movió en el corazón de Sierva María, pues quiso oír el verso de nuevo." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 171). Las palabras mágicas funcionaron y surgió en ella el llamado a una dimensión temporal diferente. Los versos de Garcilaso los unen en un estado que está fuera de la realidad, construyen una fantasía en la que pueden amarse para regresar transformados a su realidad y ver todo desde una perspectiva diferente: "El pánico había sido reemplazado por la zozobra del corazón. Delaura no tenía sosiego, hacía las cosas de cualquier modo, flotaba, hasta la hora feliz en la que huía del hospital para ver a Sierva María." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 172).

Ésta es la declaración suprema de la gran paradoja con la cual desaparece la pared de las parejas de contrarios y el candidato es admitido a la visión de Dios quien, cuando creó el hombre a su imagen, lo creó a la vez femenino y masculino. La mano derecha del varón sostiene un rayo, que es la contraparte de sí mismo, mientras que en la izquierda sostiene una campana, que simboliza a la diosa. El rayo es al mismo tiempo el método y la eternidad y la

mp n s + m nt lum n "; l son o qu pro u s l rmoso son o l trn
que escuchan las mentes puras a través de la creación y, por lo tanto, dentro de sí mismas. (Campbell, 2006, pág. 100).

"Una noche fue ella quien tomó la iniciativa con los versos que aprendía de tanto oírlos. «Cuando me paro a contemplar mi estado y a ver los pasos por do me has traído»." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 172). Sierva María deja entrar completamente a Cayetano y se entrega al ritual de los versos de Garcilaso en el que construyen un hogar que aunque temporal, en ese momento concentra sus vidas. Es la única parte en la que coinciden como héroes en el mismo momento de la aventura, viven las mismas emociones y comparten la misma esperanza.

3.2.2.6 La gracia última

"Donde el héroe común habría de afrontar una prueba, el elegido no encuentra obstáculo que lo retrase ni comete error alguno." (Campbell, 2006, pág. 101). Cayetano no es el elegido, y al final no toma la decisión correcta. Pudo haber huido la noche en que Sierva se

lo imploró, pero no quiso, fantaseaba con un perdón imposible y la reincorporación a una sociedad a la que ninguno de los dos pertenecía. Cuando falla esta prueba, no puede volver a entrar al convento.

Campbell explica la diferencia entre el mito y la teología, las figuras mitológicas son símbolos, en cambio, la teología pretende explicar la vida con intenciones pedagógicas y dogmáticas, pretende establecer una verdad única. En términos mitológicos todas las divinidades son reales o ninguna lo es. Y hace énfasis en el humor inherente a los mitos, que no es posible en términos teológicos, porque el símbolo religioso no puede transgredirse. Como en la ficción, los símbolos tejen una red que funciona con interconexiones y sugerencias, existe posibilidad de reinterpretaciones y nunca nada está completamente perdido, aunque sea terrible tiene un dejo de fantasía que permite el humor y por lo tanto, la relectura de la historia desde distintos planos.

En *Del amor y otros demonios* hay un claro contraste entre el pensamiento teológico y mitológico. Mientras Dominga de Adviento acepta a todos los dioses, el obispo no acepta más que la existencia del dios católico y por supuesto, del diablo, con quien no puede jugarse. Sin embargo, la novela está contada en términos mitológicos, el dios católico forma parte de la ficción en la que es posible que exista y que coexista con otros dioses africanos. La posesión demoniaca de Sierva María queda ambigua, porque parece que algunos de los demonios son dioses africanos, nunca se sabe la razón oculta de la muerte de padre Aquino, ni si es Dios o el diablo quien ayuda a Cayetano en sus correrías en el convento, o por qué se desmayó el obispo en pleno exorcismo. El narrador juega con la ambigüedad del imaginario de la Colonia. Algunas divinidades los ayudan o les ponen trabas, pero no queda claro cuáles son las reales o si todas coexisten.

"Los dioses y las diosas deben entenderse por lo tanto como encarnaciones y custodios del elixir del Ser Imperecedero, pero no como lo Último en su estado primario. Lo que el héroe busca en sus relaciones con ellos, no son ellos mismos, por lo tanto, sino su gracia, esto es, la fuerza de su sustancia sustentante." (Campbell, 2006, pág. 106). Al final parece un relato mítico del que queda una leyenda en la que el amor, la muerte y el destino se proyectan en una historia arquetípica.

3.2.3 Capítulo III - EL REGRESO

3.2.3.1 La negativa al regreso

El héroe comprende lo banal del mundo en el que vive, por lo que busca mantenerse en ese estado fuera del tiempo, busca permanecer atado a la fuerza cósmica vital que existe más allá de la realidad terrenal. La experiencia sobrenatural lo ha transformado y todo lo que ha sucedido antes, en la vida cotidiana, con el resto de las personas, parece insignificante, incluso puede parecerlo, el conflicto que inició el viaje. Campbell pone como ejemplo a místicos que se han negado a regresar. "Aun el Buddha después de su triunfo dudó de si el mensaje de realización podía ser comunicado" (Campbell, 2006, pág. 113).

Cuando el héroe ha descifrado y sobre todo, experimentado, la experiencia divina, encuentra las experiencias del mundo superficiales y al resto de la gente sin capacidad para comprenderlo. Así, Sierva María se niega a sacrificar el éxtasis que ha conseguido con Cayetano, le pide que huyan a una sociedad de esclavos libres porque no quiere enfrentar el exorcismo que le exige un mundo al que no pertenece. Quiere alargar la sensación que le provocan los versos de Garcilaso y su vida con Delaura, y esto podría hacerlo con los negros, quienes la aceptan e incluso, la veneran. No le importan ni la sociedad ni los bienes materiales, como a Cayetano, que no está dispuesto a sacrificarlos.

3.2.3.2 La huida mágica

"La fuga es el episodio favorito del cuento popular, en el cual se desarrolla bajo muchas divertidas formas". (Campbell, 2006, pág. 116).

Cuando el héroe cumple su cometido y tiene que huir con la poción o el premio, hay dos opciones. La primera, es que la divinidad haya estado de su parte en el proceso, entonces el regreso es simple y lo ganado sirve para renovar su sociedad. Pero si el héroe lo ha robado, en contra del dios encargado de protegerlo, hay una huida que está llena de obstáculos y aventuras.

Cayetano huye cuando ya ha ganado el favor de Sierva María, huye varias veces, porque no tiene a nadie de su lado, tiene que trepar todas las noches el muro y atravesar el túnel. El diablo lo esconde una vez, piensa él; pero los poderes fácticos, el dios católico, el del convento, así como la abadesa y el obispo, lo tienen desterrado de sus favores. Y por no

decidirse a huir cuando puede hacerlo, no consigue lo que quiere y su huida es robada por Martina, la presa que vive al lado de Sierva María. Ella deja la puerta abierta, descubren la ruta, y clausuran para siempre la posibilidad de verse.

Los mitos del fracaso nos emocionan con la tragedia de vivir, pero los del éxito sólo por lo increíbles. Sin embargo, si el monomito cumpliera lo que promete, no es el fracaso humano ni el éxito sobrehumano lo que habría de mostrarnos, sino el éxito humano. Ése es el problema de la crisis en el umbral del regreso. Primero habremos de buscar en ella los símbolos sobrehumanos y luego buscaremos la enseñanza práctica para el hombre histórico. (Campbell, 2006, pág. 120).

Delaura y Sierva María evidentemente fracasan, su experiencia romántica queda para la posteridad, pero lo importante es identificar los errores básicos. La madre abandona a su hija porque se casó aunque no quería hacerlo y engañó a su cónyuge, odia a Sierva, que es el resultado de esta unión. Su padre también la abandonó y fracasó cuando intentó rescatarla. Cayetano y Tomás de Aquino intentaron salvarla, pero todo fue en vano, porque ella ya estaba perdida desde que se crió con los esclavos, donde no era su lugar y después falló en su juramento de conservar la cabellera hasta el matrimonio. Sierva María no puede reintegrarse en la sociedad si no es sublimada, no se concreta la huida mágica.

3.2.3.3 El rescate del mundo exterior

Pudiera ser que el héroe necesitara ser asistido por el mundo exterior al regreso de su aventura sobrenatural. En otras palabras, pudiera darse el caso de que el mundo tuviera que venir y rescatarlo. Porque la felicidad de las moradas profundas no ha de ser abandonada con ligereza, en favor de la dispersión del yo que priva en el individuo cuando está despierto. (Campbell, 2006, pág. 120).

Cuando el héroe se encuentra ensimismado con su experiencia en el mundo sobrenatural y no regresa por su propio pie, la sociedad en la que vive lo obliga a volver, se le tiene que recordar cuál es su función social. Campbell pone como ejemplo un mito japonés en el que el sol, que es una diosa, se encierra en una cueva negándose a salir; el mundo en completa oscuridad, entra en crisis y el resto de los dioses tiene que intervenir con un ingenioso plan para lograr que salga. Hacen una fogata y buscan un gran espejo, los dioses bailan y ríen para picar su curiosidad y orgullo, no puede creer que sin ella puedan divertirse; astutos, le dicen que han encontrado a alguien mejor que ella, y le ponen enfrente un espejo. Ella, molesta por ver a alguien tan brillante como ella, sale de la cueva.

"Aunque la conciencia del elegido haya sucumbido, el inconsciente le da su equilibrio propio y renace en el mundo del que partió. En vez de aferrarse a su ego y salvarlo, como en el caso de la huida mágica, lo pierde, pero le es devuelto por medio de la gracia." (Campbell, 2006, pág. 126).

Cayetano no la rescata, así que Sierva María se queda sola y muere porque se deja morir, muere "de amor" porque no tiene otra opción, igual moriría en el exorcismo. Pero morir antes es una forma de ganar, muere sin entregar su alma. Sin embargo, la historia no existiría si no hubiera una leyenda detrás. La marquesita regresa en la memoria de los marginados del Caribe a hacer milagros. La sociedad exige una retribución. La explicación popular le da un sentido a la historia, pues es la que rige las necesidades del mito, la meta última de la historia. Los negros terminan con una protectora.

Esto nos trae a la crisis final de todo, ante la cual la excursión milagrosa no ha sido sino un preludeo, la crisis de la suprema y paradójica dificultad del cruce del umbral al regreso del héroe del reino místico a la tierra de la vida diaria. Ya sea rescatado desde el mundo exterior o impulsado por el mundo inferior, o dirigido gentilmente por las divinidades guías, el elegido tiene que volver a entrar con su don a la hace tiempo olvidada atmósfera de los hombres que son fracciones e imaginan ser completos. Todavía debe enfrentarse a la sociedad con su elixir que destroza el ego y redime la vida y soportar el golpe de respuesta de las dudas razonables de los duros resentimientos y de la incapacidad de las buenas gentes para comprender. (Campbell, 2006, pág. 126).

Sierva María escapa al morir y deja, finalmente, una lección para el poder dominante: la esperanza de la resistencia. Regresa como una escucha para las voces que no se escuchan, para los que enmudecen ante los blancos y de los que nunca se saben sus desgracias. Una marquesita, que redime, o por lo menos consuela, al sector desafortunado de la sociedad.

3.2.3.4 El cruce del umbral del regreso

Los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día de la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros; y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada. Sin embargo, y ésta es la gran clave para la comprensión del mito y del símbolo, los dos reinados son en realidad uno. (Campbell, 2006, pág. 130) .

Sierva María transita siempre entre dos mundos, el de los blancos y el de los negros, el del Dios católico y el de los dioses africanos. El amor, como se plantea en la

novela, es conocido por medio de Cayetano y de los versos profanos de Garcilaso, está prohibido para el mundo de los blancos, porque "«Es el demonio, padre mío», le dijo Delaura. «El más terrible de todos»." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 162).

Lo que sería natural para el patio de esclavos, para Cayetano era la transgresión absoluta de su mundo, algo que no podía haberse imaginado, ni formulado de ninguna manera: "Una voz interior le hizo ver qué lejos había estado del diablo en sus insomnios de latín y griego, en los éxtasis de la fe, en los yermos de la pureza, mientras ella convivía con todas las potencias del amor libre en las barracas de los esclavos." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 174).

Sierva María vive su aventura en el mundo de los blancos, pero descubre en él algo que recuerda de su vida anterior. Aunque es él quien toma la iniciativa, "Se dejó guiar por ella, tanteando en las tinieblas, pero se arrepintió en el último instante y se desbarrancó en un cataclismo moral." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 174).

Sierva es comprensiva y paciente con la crisis espiritual, acepta esperar al matrimonio, porque sabe que lo único que importa es estar juntos, pero se da cuenta después de que es imposible, si Cayetano no está dispuesto a renunciar a su mundo, no estarán juntos, y eso es justo lo que pasa. Ella, que ha experimentado los dos mundos vive las experiencias como vienen, sin anteponer un prejuicio moral. Es práctica, por eso le pide que huyan cuando se da cuenta de que será la única forma de salir de ahí. Sin embargo, Cayetano no comprende lo que a ella se ha revelado. Comprende que es especial por el sueño, pero no puede adentrarse realmente ni entenderla. Por eso se le presenta de manera monstruosa, poseída por lo que en su mundo se considera el demonio.

Y ciertamente que en muchos casos se recomienda el aislamiento de la persona tabuada no sólo como precaución para su propia seguridad, sino por la seguridad de las demás personas, puesto que la virtud de la santidad o tabú es, por decirlo así, un explosivo poderoso que al choque más ligero y en interés de la seguridad general es necesario tenerle estrechamente sujeto, temiendo que si se le suelta, detonará, atizará y destruirá todo lo que se ponga en contacto con él. (Campbell, 2006, pág. 130).

Sierva María prueba, en varios momentos, ser peligrosa en el mundo de los blancos porque ya no pertenece a ellos, sus posibilidades de acción y de fe van mucho más

allá del plano católico, cree en los dioses africanos y sabe lo mucho que esto asusta a los católicos. Es natural que la abadesa la mantenga encerrada, pues demuestra las distintas habilidades incomprendidas que tiene, las lenguas africanas, su agresividad, se magnifican hasta el poder de desmayar al obispo.

"El héroe que regresa, para completar su aventura debe sobrevivir al impacto del mundo." (Campbell, 2006, pág. 130). Sierva María, finalmente, regresa pero transformada en un símbolo, en una santa, pues su cuerpo no puede sobrevivir al impacto del mundo ni a la crueldad de los hombres.

3.2.3.5 La posesión de los dos mundos

"La libertad para atravesar en ambos sentidos la división de los mundos, desde la perspectiva de las apariciones del tiempo a aquella de la causalidad profunda, y a la inversa, sin contaminar los principios de la una con los de la otra, pero permitiendo a la mente conocer a la una por virtud de la otra, es el talento del maestro." (Campbell, 2006, pág. 132).

Sierva María comprende la necesidad de morir porque ya no tiene motivos para permanecer en esa vida, sabe cuál es su destino y se apresura a cumplirlo. Se atraganta de uvas porque sabe que nunca más volverá a tener placeres carnales, lo único que le queda es sufrir la crueldad humana, así que lo mejor que puede hacer, es retirarse a otra realidad. Sin embargo, su cuerpo permanece como testimonio y prueba de su existencia y lo maravilloso que hubo en ella. Su cabello sigue creciendo como si estuviera viva, y la gente así la sigue considerando, como una santa que puede intervenir en sus problemas de la vida cotidiana.

Como los huesos en el convento, su realidad física solo es el pretexto para contar la historia. Lo realmente importante es su trascendencia como santa para los pueblos del Caribe. "Sus *historias* son las que nos interesan y éstas están tan ampliamente distribuidas en el mundo, unidas a diferentes héroes en diferentes países, que el problema de si es o no histórico, vivo, este o el otro portador local del tema universal solo puede tener una importancia secundaria." (Campbell, 2006, pág. 133).

3.2.3.6 Libertad para vivir

"El hombre en el mundo de la acción pierde su centramiento en el principio de la eternidad si está ansioso por el resultado de sus hechos. Pero si los entrega con sus frutos en el regazo del Dios vivo, es liberado por ellos, como por medio del sacrificio, de las limitaciones del mar de la muerte." (Campbell, 2006, pág. 137).

Cuando el héroe cumple la prueba final puede despojarse del ego y trascender a través del sacrificio que ha hecho. Sierva María se deja morir porque ya no tiene nada que perder, afronta su última prueba renunciando a ella, no le da el gusto al obispo de ganar su alma. Muere de amor, que en la novela es el peor demonio y lo único que ella ha comprendido de toda esa aventura espiritual. "El héroe es el campeón de las cosas que son, no de las que han sido, porque el héroe *es*." (Campbell, 2006, pág. 139). Sierva María se vuelve santa, un símbolo de protección para los pueblos marginados del Caribe.

CAPÍTULO 4

EL VIAJE DEL HÉROE EN "SÓLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO"

4.1 Argumento

El cuento narra cómo María de la Luz Cervantes queda varada en la noche de regreso a su casa en Barcelona donde vive con Saturno el mago, su pareja. Él la espera para hacer varios espectáculos puesto que ella es su asistente. María detiene a un autobús en el que le dicen que puede subir para llegar a donde haya un teléfono. Sube y ve que está lleno de mujeres aletargadas pero no le da importancia.

Cuando llega pregunta por un teléfono pero la obligan a seguir la fila de mujeres. Intenta varias veces salir y que la guíen hacia un teléfono, pero resulta imposible. Finalmente, Herculina, una guardiana que después la acosará para que se acueste con ella, la inmoviliza y la regresa con el resto de las mujeres. Al día siguiente María habla con el director, él la escucha pacientemente, pero a pesar de las explicaciones y de que ella no esté registrada en las listas del sanatorio, deciden ingresarla.

Mientras tanto Saturno enfurece porque piensa que ella lo ha dejado porque ya antes lo había dejado, como lo había hecho con otros hombres. Sueña con ella vestida de novia y ensangrentada, y en lugar de buscarla, acosa al sujeto que él cree que está con ella.

En el verano se descontrola por un momento el sanatorio a causa del calor, María corre y se encuentra en una oficina con un teléfono, le habla a Saturno pero él le cuelga y le grita puta. Ella enloquece, grita, golpea, tira un cuadro del general Francisco Franco que está en el comedor. Y esa noche acepta estar con Herculina si ella contacta a Saturno. Hacen el trato y Saturno se presenta al sábado siguiente.

El director del sanatorio habla con Saturno y le dice que María está muy mal y está obsesionada con el teléfono. Ella está lista para irse pero él explica que solamente viene de visita. María nunca más acepta verlo ni recibe sus cartas. Saturno en algún momento deja de ir. Nos cuenta el narrador que alguien le contó que no se supo qué pasó con María porque el hospital ya estaba en ruinas.

4.2 Análisis del monomito "Sólo vine a hablar por teléfono"

Ahora que han quedado establecidas las etapas que propone Campbell y comparadas con la novela, realizaré el mismo procedimientos con el cuento. A pesar de que la trama es mucho más simple y no confluyen tantos personajes, la estructura es muy parecida. Aquí también se contraponen dos tiempo. El de la historia de María y Neptuno, y el del narrador que relata el cuento cuando el sanatorio ya está en ruinas.

4.2.1 Capítulo I - LA PARTIDA

4.2.1.1 La llamada de la aventura

"Una tarde de lluvias primaverales, cuando viajaba sola hacia Barcelona conduciendo un coche alquilado, María de la Luz Cervantes sufrió una avería en el desierto de los Monegros. Era una mexicana de veintisiete años, bonita y seria, que años antes había tenido un cierto nombre como artista de variedades." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010).

El personaje se presenta con el rompimiento de la rutina, un accidente no le permite regresar a sus actividades cotidianas. María es una extranjera que ha logrado construir una vida en un nuevo país. Sin embargo, esta condición "diferente" marcará su destino, pues nadie la buscará cuando no regrese. Gracias a la ironía de su nombre tenemos la certidumbre de que su suerte será oscura y entrará en un mundo en el que la ficción y la realidad dejan de distinguirse.

María detiene a un autobús en el que le permiten subir para llegar a algún teléfono, pues necesita avisarle a su esposo, quien es mago y al que le asiste en los espectáculos, que no llegará temprano. Dentro hay mujeres envueltas en cobija que parecen estar en trance, pero ella no piensa en eso, más bien: "se enroscó en el asiento y se abandonó al rumor de la lluvia." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 106). Ya está en camino hacia el mundo extraordinario, pero aún no se da cuenta.

4.2.1.2 La negativa al llamado

Cuatro veces María intenta explicar que ella solamente venía a hablar por teléfono. Las dos la regresan con las otras mujeres. La primera vez la detienen con violencia: "María miró por debajo de la manta, y vio unos ojos de hielo y un índice inapelable que le indicó la fila. Obedeció." La segunda vez es más suave, pero será igual la orden es igual de efectiva: "Ya en el zaguán del edificio se separó del grupo y preguntó al portero dónde había un teléfono. Una de las guardianas la hizo volver a la fila con palmaditas en la espalda, mientras le decía con modos dulces: Por aquí, guapa, por aquí hay un teléfono." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 107).

La tercera vez, la decisiva, María se espera hasta encontrar una falla en el sistema: "Una mujer distinta, que a María le pareció más humana y de jerarquía más alta, recorrió la fila comparando una lista con los nombres que las recién llegadas tenían escritos en un cartón cosido en el corpiño. Cuando llegó frente a María se sorprendió de que no llevara su identificación." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 108). Lo que no sabe María es que ha entrado a un mundo en el que las reglas son completamente distintas, se convierte en la víctima que debe ser salvada, descrita por Campbell, su aventura es negativa porque no ha llegado ahí por voluntad propia, a pesar de que sus propios pies la llevaron hasta el dormitorio.

El individuo es hostigado, de día y de noche, por el ser divino que es la imagen del yo vivo dentro del laberinto cerrado de nuestra propia psique desorientada. Los senderos que llevan a las puertas se han perdido; no hay salida. El individuo sólo puede aferrarse a sí mismo furiosamente, como Satán, y estar en el infierno. O doblegarse, dejarse aniquilar por fin, en Dios. (Campbell, 2006, pág. 41).

Campbell pone como ejemplos a las princesas encerradas en la torre por una bruja malvada que es la proyección de la mala madre, en este caso del lugar que no es su patria y en el que deciden encerrarla. A pesar de que no la encuentren en la lista, su credibilidad está completamente perdida y su esposo Saturno, como los padres de la bella durmiente, que duermen sin hacer nada al respecto, no la busca, sumido en la ira del posible abandono.

"Algo sucedió entonces en la mente de María que le hizo entender por qué las mujeres del autobús se movían como en el fondo de un acuario." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 109). La última vez comprende por fin que no hay salida y

enloquece, abandona cualquier salida racional y corre, sin embargo, se topa con Herculina, quien será su guardiana, la representación física del sistema que la tiene presa y que no la dejará en paz.

4.2.1.3 La ayuda sobrenatural

"No supo cuánto tiempo había pasado cuando volvió en sí. Pero entonces el mundo era un remanso de amor, y estaba frente a su cama un anciano monumental, con una andadura de plantígrado y una sonrisa sedante, que con dos pases maestros le devolvió la dicha de vivir. Era el director del sanatorio." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 110).

María se encuentra frente a un problema desconcertante que no parece tener solución: está encerrada por equivocación en un manicomio y creen que ella es una de las locas. No podrá salir, pero el director le proveerá de una tranquilidad que antes no había experimentado, le dará fuerzas para acostumbrarse al lugar.

Esta "figura protectora" generalmente provee al héroe de un amuleto, a María le da una cajetilla de cigarros, lo cual es sumamente significativo, porque no solo es una forma de reposo para María, después entenderá que necesita comerciar con algo, los cigarros en el sanatorio son una moneda de cambio.

María se desahogó sin pudor, como nunca logró hacerlo con sus amantes casuales en los tedios de después del amor. Mientras la oía, el médico la peinaba con los dedos, le arreglaba la almohada para que respirara mejor, la guiaba por el laberinto de su incertidumbre con una sabiduría y una dulzura que ella no había soñado jamás. Era, por primera vez en su vida, el prodigio de ser comprendida por un hombre que la escuchaba con toda el alma sin esperar la recompensa de acostarse con ella. (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 110).

El director del sanatorio, aunque no participa mucho en la historia tiene una importancia simbólica fundamental: cumple el papel primitivo de los médicos, el de guía espiritual. Es el padre que observa desde arriba todo lo que sucede, interviene y toma decisiones cuando es necesario. Aunque es igual de inútil que Abrenuncio para Sierva María, este forma parte del sistema que la tiene presa, pero se comporta casi totalmente ajeno a la historia, y deja que el resto de los personajes la continúen.

4.2.1.4 El cruce del primer umbral

"Esa misma tarde María fue inscrita en el asilo con un número de serie, y con un comentario superficial sobre el enigma de su procedencia y las dudas sobre su identidad. Al margen quedó una calificación escrita de puño y letra del director: *agitada*." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 111).

María tiene una entrada muy violenta al sanatorio, porque, hasta hablar con el director, que era su última esperanza, ella pensaba que todo se aclararía y podría regresar con su marido. Pero después de haber intentado huir y de explicarse coherentemente, la decisión sigue siendo inapelable, han vuelto oficial su entrada a este nuevo mundo extraordinario.

4.2.1.5 El vientre de la ballena

"Algo sucedió entonces en la mente de María que le hizo entender por qué las mujeres del autobús se movían como en el fondo de un acuario." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 109).

María precisa varias negaciones a su necesidad de hablar por teléfono para comprender que está atrapada en el mundo extraordinario. Es un pequeño instante el que requiere después de que la enfermera le sonríe falsamente y la trata con condescendencia, para comprender que ha empezado una peligrosa aventura de la que quizá no podrá salir. Como ha sido llevada con engaños y a la fuerza, se convierte en una aventura negativa, como dice Campbell de la figura del héroe, María tendrá que renunciar a sus intereses mientras se encuentre dentro del sanatorio.

4.2.2 Capítulo II - LA INICIACIÓN

4.2.2.1 El camino de las pruebas

"Pero a partir de la tercera semana fue incorporándose poco a poco a la vida del claustro." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 117). María tiene que sobreponerse a su desafortunada situación y acostumbrarse a su nueva situación, necesita todavía aprender las reglas. Los cigarrillos fueron el primer problema, se le acabaron junto con el dinero que llevaba encima. Tuvo que tomar parte en las actividades del sanatorio para saciar su necesidad, desde hacer, como otras reclusas "cigarrillos de papel periódico que

algunas reclusas fabricaban con las colillas recogidas de la basura." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 118), hasta trabajar haciendo flores artificiales con lo que le pagaban algunas pesetas.

Sin embargo las verdaderas pruebas se presentan con siniestras premoniciones: "Lo más duro era la soledad de las noches." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 118). Herculina, la guardiana comienza a acosarla desde que entra al sanatorio, primero con una propuesta escrita en una nota en la que le ofrece, a cambio de amor, cigarrillos, chocolates, o cualquier cosa. Se asegura de dejarle en claro lo interesada que está en ella, pero María no cede, y su acoso se vuelve cada vez más intenso y violento: "Le dejaba papelitos de amor debajo de la almohada, en los bolsillos de la bata, en los sitios menos pensados. Eran mensajes de un apremio desgarrador capaz de estremecer a las piedras. Hacía más de un mes que parecía resignada a la derrota, la noche en que se promovió el incidente en el dormitorio." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 119).

Este incidente es la prueba final de esta primera fase de adaptación, en la que, a pesar de que María se acostumbra a vivir en el sanatorio, no deja de recordar que no debería estar ahí y que tiene un orgullo por salvaguardar, y se defiende del ataque:

Cuando estuvo convencida de que todas las reclusas dormían, la guardiana se acercó a la cama de María, y murmuró en su oído toda clase de obscenidades tiernas, mientras le besaba la cara, el cuello tenso de terror, los brazos yermos, las piernas exhaustas. Por último, creyendo tal vez que la parálisis de María no era de miedo sino de complacencia, se atrevió a ir más lejos. María le soltó entonces un golpe con el revés de la mano que la mandó contra la cama vecina. La guardiana se incorporó furibunda en medio del escándalo de las reclusas alborotadas. (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 119).

Por otro lado, para Saturno, la vida sin María también es el comienzo de una aventura: primero tiene que superar su extenuante jornada laboral sin su asistente, pero lo más importante, tiene que vivir pensando que lo ha abandonado de nuevo. Paradójicamente, él llama por teléfono cada vez que termina un espectáculo, pero claro, no hay nadie que conteste. Aunque María no tiene la culpa, para él cada llamada es una ratificación de que ella lo ha dejado, como ya lo hizo tres veces, con tres hombres distintos, incluyendo la que lo dejó a él.

Saturno, quien es el único que podría rescatar a María del sanatorio, rechaza varias veces la posible ayuda que encontraría las fallas en el sistema, no le dice nada ni a la policía ni a la agencia de seguros, prefiere ensimismarse en la idea que ya se ha hecho sobre la desaparición de su pareja. Resulta muy importante en esta certeza, la sensación que había tenido un tiempo antes con los celos que otro hombre le habían provocado. Muchas historias funcionan por esta ilación arbitraria que hacemos de los acontecimientos y llamamos destino para que tengan una explicación convincente. Saturno va a la lucha en una dirección equivocada, hostiga por teléfono al que sospecha, es el causante del abandono, por supuesto, esta búsqueda fracasa. Saturno se convierte en el hazmerreír porque no tenía tampoco los elementos para ser el héroe, no conocía lo suficientemente bien a María y sin ella estaba perdido: "entonces comprendió hasta qué punto estaba solo en aquella ciudad hermosa, lunática e impenetrable, en la que nunca sería feliz." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 117).

4.2.2.2 El encuentro con la diosa

María de la Luz Cervantes en este momento ha perdido ya toda sus capacidades de acción, lo que puede hacer es resistir, pero está confinada al encierro. Como el padre de la niña de doce años fue relegado por el obispo, el director del hospital ha tomado la custodia de María en vez de Saturno.

Él, que sí está libre, como Cayetano, es el que puede continuar la aventura. En su caso, ya había tenido una revelación que interpretó como un presagio: "No durmió más de una hora al amanecer. Tuvo un sueño cenagoso en el cual vio a María con un vestido de novia en piltrafas y salpicado de sangre, y despertó con la certidumbre pavorosa de que había vuelto a dejarlo solo, y ahora para siempre, en el vasto mundo sin ella." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, págs. 112-113).

El encuentro con la diosa sucede durante el sueño, en este María se presenta en su forma terrible, la visión que podría ser hermosa: ella en un vestido de novia, se torna sangrienta. Saturno tiene el antecedente de que María regresó con él cuando la plantaron en el altar, por eso el vestido tiene un significado mucho más complejo, es de abandono, de compromiso, de segundas oportunidades y de fracasos. Saturno demuestra que no es realmente un héroe, pues malinterpreta la visión y más bien, lo asusta y lo atormenta.

4.2.2.3 La mujer como tentación

Saturno como Cayetano tiene un sistema de valores que trastoca el valor de la diosa madre, por eso interpreta el sueño de forma monstruosa en vez de como un llamado a la aventura. Si llegó vestida de novia cuando no pudo casarse con otro, ahora que también se le presenta vestida de novia, tampoco piensa que es una señal de unión, sino más bien de abandono.

El matrimonio con la diosa, que él creía consumado, peligra con su abandono. Y es que para él, ella siempre ha sido inalcanzable, está sujeto a la posibilidad de que puede irse cuando sea, porque ya se había ido antes, había dejado a otros, y había regresado pero sin ninguna promesa:

"Esta vez fue ella quien se le preguntó: '¿Y por qué no?', le preguntó él. Ella le contestó con un verso: 'El amor es eterno.' Dos años después, seguía siendo eterno." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 114).

El problema es que Saturno no confía, nunca deja de sospechar que va a dejarlo, por eso se fija cuando una posible competencia se le acerca, aunque ella ni siquiera lo note: "Un brazo escuálido de vellos viriles con una esclava de bronce romano se abrió paso entre el tumulto de la mesa, y le dio fuego. Ella lo agradeció sin mirar a quién, pero Saturno el Mago lo vio." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 115).

Las pruebas que pedía salían de la naturaleza incomprensible de María, decide no buscarla incluso antes de la desaparición: "María pareció madurar. Renunció a sus sueños de actriz y se consagró a él, tanto en el oficio como en la cama." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 114). Porque en el fondo intuía que ése era su destino. El peligro claro, de pensar en el destino en una época contemporánea es que no está en manos de ningún dios, es él el que no la busca y el que decide no creerle cuando la encuentra.

4.2.2.4 La reconciliación con el padre

La relación que María de la Luz tiene con los hombres está marcada por el abandono. Cuando regresa con Saturno es porque la dejaron plantada en la boda, y ahora, en un país extranjero, atrapada en un lugar que no debería estar, su pareja decide no buscarla. La única

opción que le queda, es la reconciliación con el director del sanatorio, que como padre, la escucha sin que tenga que acostarse con él.

Sin embargo, los problemas resurgen cuando este proceso comunicativo se ve coartado. María de la Luz ya está acostumbrada a vivir en el sanatorio, incluso se divierte cuando las reclusas, por el calor, se quitan la ropa y corren por todos lados cuando intentan vestirlas. Justo en este momento, llega un nuevo rompimiento que la regresa a la realidad, un nuevo giro en la historia. Por pura casualidad llega a una oficina con un teléfono, como está tan ensimismada en su nuevo mundo, ni siquiera se percató de la importancia en el primer instante. Se divierte cuando contesta y le dicen la hora. Necesita un momento para darse cuenta de la oportunidad única. Entonces sí marca a su casa ansiosa, la respuesta es tajante: "¡Putá! Y colgó en seco." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 120).

Esta negación definitiva, en este momento en que lo necesita tanto, acarrea un episodio sumamente violento, equivalente a la demostración de posesión demoniaca de Sierva María:

Esa noche, en un ataque frenético, María descolgó en el refectorio la litografía del generalísimo, la arrojó con todas sus fuerzas contra el vitral del jardín, y se derrumbó bañada en sangre. Aún le sobró rabia para enfrentarse a golpes con los guardianes que trataban de someterla, sin lograrlo, hasta que vio a Herculina plantada en el vano de la puerta, con los brazos cruzados mirándola. Se rindió. No obstante, la arrastraron hasta el pabellón de las locas furiosas, la aniquilaron con una manguera de agua helada, y le inyectaron trementina en las piernas. Impedida para caminar por la inflamación provocada, María se dio cuenta de que no había nada en el mundo que no fuera capaz de hacer por escapar de aquel infierno. La semana siguiente, ya de regreso al dormitorio común, se levantó de puntillas y tocó en la celda de la guardiana nocturna. (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, págs. 120-121).

María también desquita su ira contra un padre simbólico, el general Francisco Franco, representante simbólico del padre represor, injusto, de castigos desproporcionados. El simple hecho de permanecer como una imagen omnipresente le da una atmósfera opresiva a un lugar, que de por sí, confisca la libertad de las personas.

Para María, que es extranjera, tiene el mismo significado de poder, puesto que ella, a pesar de no pertenecer a ese lugar, está igualmente encerrada. Y la furia, que no puede canalizar hacia Saturno, la dirige hacia la imagen simbólica. Sin embargo, como le hacen

notar inmediatamente, los tentáculos de la institución, a diferencia de la cabeza simbólica, sí son reales, pueden golpearla, sujetarla, aventarla, inyectarla y mojarla con una manguera de agua helada. La premonición de Saturno se cumple, María acaba bañada de sangre.

Entonces entiende que tiene que cambiar de estrategia, no pudo de arriba hacia abajo, ni con el director, ni con la litografía; tendrá que hacerlo a la inversa. Herculina, que ha estado ahí siempre, y que con este episodio, refuerza su amenaza, ahora sí verá cumplidos sus deseos. Pues a través de ella, María buscará a Saturno y una salida.

Pero lo último que imagina María es que su esposo no le crea. Saturno, toma su lugar al lado del padre, cuando decide escuchar la versión del director del sanatorio, antes que la de María. No tiene ni siquiera que escucharla para descalificarla. Saturno y el director demuestran ser las distintas imágenes del mismo padre, que puede ser amoroso y al mismo tiempo, cruel.

4.2.2.5 Apoteosis

A partir del rechazo telefónico de Neptuno, María tiene la certeza de que la única posibilidad de salir de ahí es con la ayuda de Herculina, si cede ante sus demandas sexuales. Así que decide ceder y pedirle que lo localice. Sin embargo, esta clarividencia será inútil pues Saturno no cree en su palabra sino en la del director.

A diferencia de lo que pasa en *Del amor y otros demonios*, María y Neptuno nunca se reencuentran. Ella pierde completamente la esperanza y él no parece comprender esa fuerza que le permite seguir yendo a visitarla. Hay una gran diferencia entre el mundo religioso de la novela y este, que es completamente secular. Cayetano tiene la creencia de que Dios existe y de que, de alguna forma, puede solucionar todos los problemas. En el sanatorio solo existe la lejana esperanza de que poco a poco mejore con el tratamiento, pero Saturno se rinde.

4.2.2.6 La gracia última

"La entrada de Saturno no fue la explosión de júbilo que ambos hubieran podido esperar. María estaba de pie en el centro del salón, junto a una mesita con dos sillas y un florero sin flores. Era evidente que estaba lista para irse". (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 122).

Sin embargo, Saturno pierde esta última oportunidad que tiene de reencontrarse con María, se le ofrece esta gracia, incluso después de haberlo arruinado todo con la llamada. Decide no creerle, no preguntar más, no hacer nada al respecto. Y María, como la protagonista frustrada que es, entra en crisis cuando ve que Saturno no responde a sus intentos desesperados de llamar su atención: "No tuvieron tiempo de sentarse. Ahogándose en lágrimas, María le contó las miserias del claustro, la barbarie de las guardianas, la comida de perros, las noches interminables sin cerrar los ojos por el terror." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 123).

Saturno le niega la posibilidad de salir aunque insista, sin pensar en que ella podría estar diciendo la verdad. María se condena a sí misma con sus propias palabras: "Creo que nunca volveré a ser la misma." La revelación de que no saldrá de ahí la hace incluso demostrarle a Saturno que el director tiene razón: "Entonces se aferró al cuello de su marido gritando como una verdadera loca." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 124).

4.2.3 Capítulo III - EL REGRESO

4.2.3.1 La negativa al regreso

Él no supo cómo reaccionar ante la obsesión temible. Miró a Herculina. Ésta aprovechó la mirada para indicarle en su reloj de pulso que era tiempo de terminar la visita. María interceptó la señal, miró hacia atrás, y vio a Herculina en la tensión del asalto inminente. Entonces se aferró al cuello de su marido gritando como una verdadera loca. Él se la quitó de encima con tanto amor como pudo, y la dejó a merced de Herculina, que le saltó por la espalda. Sin darle tiempo para reaccionar le aplicó una llave con la mano izquierda, le pasó el otro brazo de hierro alrededor del cuello, y le gritó a Saturno el Mago:

-¡Váyase!

Saturno huyo despavorido. (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 124).

Saturno no sabe cómo regresar al mundo ordinario, no porque se haya acostumbrado al extraordinario o porque le haya gustado mucho y haya comprendido el verdadero significado de la existencia, como le pasaría a un verdadero héroe. Él no intenta comprender cómo es que María llegó ahí, ni siquiera queda explícito que él hubiera entendido que nunca lo cambió por nadie. Simplemente acepta esta nueva realidad y no realiza lo necesario para solucionarla, en una aventura normal, el héroe se enfrentaría a este nuevo reto, el más difícil y lograría que ambos regresaran transformados.

Así, acepta con miedo el estado de María y decide seguir, en sus propios términos, fiel a la relación. El teléfono transforma su significado: después de que el deseo de María de llamarlo se ha cumplido y no sirvió para nada, se convierte en el símbolo del fracaso, y un recordatorio de que no debería estar ahí. No huye de la desgracia, la acepta.

4.2.3.2 La huida mágica

Sin embargo, el sábado siguiente, ya repuesto del espanto de la visita, volvió al sanatorio con el gato vestido igual que él: la malla roja y amarilla del gran leotardo, el sombrero de copa y una capa de vuelta y media que parecía para volar. Entró en la camioneta de feria hasta el patio del claustro, y allí hizo una función prodigiosa de casi tres horas que las reclusas gozaron desde los balcones, con gritos discordantes y ovaciones inoportunas. Estaban todas, menos María, que no sólo se negó a recibir a su marido, sino inclusive a verlo desde los balcones. Saturno se sintió herido de muerte.

-Es una reacción típica -lo consoló el director-. Ya pasará.

Pero no pasó nunca. (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 124).

Lo que debería aquí ser una huida real de un lugar físico, o sea, el sanatorio, se presenta como una propuesta irónica de huida, el mundo de la magia, que no es magia real, sino solamente un espectáculo. Saturno, con las mejores intenciones y vestido de forma ridícula, lo que acentúa la ironía, divierte al resto de las reclusas, a todas menos a ella. Con la misma persistencia que un héroe debería usar para huir, Saturno sigue yendo a intentar recuperar la atención de María. Pero para ella esta negación significó la muerte, un abandono paradójico. María nunca cruza el umbral de regreso. Saturno sí, cuando decide abandonarla.

4.2.3.3 El rescate del mundo exterior

"Después de intentar muchas veces ver de nuevo a María, Saturno hizo lo imposible para que recibiera una carta, pero fue inútil. Cuatro veces la devolvió cerrada y sin comentarios. Saturno desistió, pero siguió dejando en la portería del hospital las raciones de cigarrillos, sin saber siquiera si llegaban a María, hasta que lo venció la realidad." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 125).

Después de fracasar en la aventura, Saturno irremediamente tiene que regresar a la realidad, porque no puede quedarse para siempre en el mundo extraordinario, no es su lugar. Únicamente serviría si hiciera algo para que su estadía fuera temporal y lograra algún objetivo. Como ni siquiera logra que María lea su carta, y ella no la va a leer porque él no

quiso escucharla, será inútil que persista. No hay dioses que lo rescaten, pero la realidad es suficiente para sacarlo de su ensimismamiento.

4.2.3.4 El cruce del umbral del regreso

"Nunca más se supo de él, salvo que volvió a casarse y regresó a su país. Antes de irse de Barcelona le dejó el gato medio muerto de hambre a una noviecita casual, que además se comprometió a seguir llevándole los cigarrillos a María. Pero también ella desapareció." (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 125).

Saturno irremediablemente tiene que regresar a la realidad. Y rápidamente el mundo extraordinario, en donde dejó abandonada a María, desaparece. Incluso la novia que debería mantener el contacto. Deja todo, hasta el gato. Regresa a su país porque no pudo nunca adaptarse al nuevo sin María. La aventura que empezó desde que salió de su lugar de origen termina definitivamente.

4.2.3.5 La posesión de los dos mundos

María nunca sale del sanatorio y este se desvanece sin dejar ninguna pista de su final; la evidencia física de su existencia, el edificio del sanatorio, queda destruido, "hasta un día en que sólo encontró los escombros del hospital, demolido como un mal recuerdo de aquellos tiempos ingratos" (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 2010, pág. 125). No podemos saber cómo fue la vida de Saturno cuando regresó a su país de origen, ni cómo terminó la vida de María, pero su historia que nos llega gracias al testimonio de un testigo circunstancial, irá de boca en boca hasta transformarse en una leyenda. No queda claro, porque el cuento no tiene un final explícito, pero el narrador la hace permanecer en el mundo por medio de habladurías. María decide ignorar a Saturno y quedarse en el sanatorio, en el que ha aprendido a sobrevivir.

4.2.3.6 Libertad para vivir

La historia de María se desvanece como leyenda, sin embargo al final, a partir de una imagen que viene de una plática de dudosa procedencia, podemos verla serena, como si ya hubiera dominado la tristeza y la ansiedad de estar encerrada: "María le pareció muy lúcida la última vez que la vio, un poco pasada de peso y contenta con la paz del claustro." (García Márquez, *Extraños peregrinos: Doce cuentos*, 2008, pág. 125).

CAPÍTULO V

TABLA COMPARATIVA

A continuación aparece una tabla comparativa que resume cómo suceden ambas historias en cada una de las etapas propuestas por Campbell en *El héroe de las mil caras*. La última columna indica las coincidencias entre ambos textos, ahí se puede observar el paralelismo estructural que existe entre ambas tramas y el desarrollo de sus personajes.

	<i>El héroe de las mil caras</i>	<i>Del amor y otros demonios</i>	“Sólo vine a hablar por teléfono”	Coincidencias
I 1	La llamada de la aventura	La muerde un perro rabioso el día de su cumpleaños número 12.	Accidente automovilístico.	La casualidad las coloca en una situación crítica que las saca de su vida cotidiana.
I 2	La negativa al llamado	Ni Sierva ni Bernarda mencionan la mordida.	María intenta escapar cuando no le prestan el teléfono y la forman con las otras.	Aunque la negativa de Sierva es activa y la de María pasiva, ambas intentan negar el suceso que les cambiará la vida.
I 3	La ayuda sobrenatural	Abrenuncio, el médico.	El director del sanatorio.	Ambos ejercen la medicina y las escuchan con atención, pero ninguno tiene soluciones.
I 4	El cruce del primer umbral	Regreso a la casa, al mundo de los blancos.	Es admitida y registrada oficialmente en el	Las dos se resisten al principio pero terminan por

			sanatorio.	aceptarlo y adaptarse.
I 5	El vientre de la ballena	Viaje al convento en carroza.	Viaje en el autobús.	Aún sin conciencia del futuro, son llevadas a cruzar un umbral.
II 1	El camino de las pruebas	Curanderos en su casa. Abadesa en el convento.	Falta de cigarros. Acoso por parte de Herculina.	Las dos sufren violencia por parte de la representación femenina de la institución (cuya cúspide es masculina) que las retiene.
II 2	El encuentro con la diosa	Cayetano ve por primera vez a Sierva María en un sueño sentada frente a un paisaje de su pasado. Ella come uvas.	Saturno sueña con María vestida de novia y ensangrentada	Cayetano y Saturno las encuentran en un sueño que interpretan como señales. A Cayetano lo impulsa a actuar, en cambio a Saturno lo hace no buscarla.
II 3	La mujer como tentación	Cayetano se enamora y pierde el control de su fe y obligaciones.	Saturno duda del compromiso de María y pierde completamente la confianza, se pierde en su paranoia.	Aunque por diferentes razones, Cayetano por deseo y Saturno por miedo, ambos pierden la estabilidad de su mundo.
II 4	La reconciliación con el padre	Su padre intenta reconciliarse con ella, pero la abandona. Después Cayetano se	Cuando a María se le presenta un teléfono, llama a Saturno, este le	Ambas lidian con el abandono de la figura del padre y la violencia que ejerce

		presenta como un padre alternativo, sin embargo, cuando le lleva la maleta de su padre, Sierva María entra en crisis y muestra señales de posesión demoniaca.	grita puta y cuelga. Ella entra en crisis y ataca al retrato del General Franco.	injustamente sobre ellas. Como no hay reconciliación, la aventura fracasa.
II 5	Apoteosis	A través del enamoramiento, Cayetano y Sierva sienten una inspiración incomprensible que se manifiesta en los versos de Garcilaso que se recitan, que Delaura pone al mismo nivel que la oración.	María se da cuenta de que la única forma de contactar a Saturno es a través de Herculina.	Ambas tienen un momento de esperanza en el que piensan que podrán salir de su cautiverio.
II 6	La gracia última	Tienen una oportunidad de escapar y Cayetano la rechaza.	Saturno no le cree a María y no hace nada por sacarla.	Ninguno de los dos aprovecha su última oportunidad de salvarlas.
III 1	La negativa al regreso	Sierva no quiere enfrentar a la sociedad que la encerró, su anhelo es huir a una comunidad de esclavos liberados	María hace lo más que puede para que Saturno le crea, como él no le cree, se niega a volver a verlo.	No pueden hacer nada, pero las dos intentan detener la aventura y escapar.
III	La huida	No huyen porque	Saturno ofrece una	No huyen y la

2	mágica	Delaura quiere arreglarlo conforme a las reglas del mundo.	huida absurda de la realidad de María, un acto de magia que ella se niega a ver.	aventura fracasa.
III 3	El rescate del mundo exterior	Cayetano no la rescata pero ella muere antes de que concluya el exorcismo.	Saturno no la rescata y eventualmente deja de ir a visitarla.	El rescate no se ejecuta en ninguno de los dos casos, pero Sierva logra escapar.
III 4	El cruce del umbral del regreso	Sierva María muere de amor, y muerta es la única forma en la que puede regresar con los suyos, los negros.	María nunca regresa.	Ambas son aventuras frustradas, pues no logran escapar físicamente, pero Sierva logra cruzar el umbral simbólicamente.
III 5	La posesión de los dos mundos	Sierva María permanece simbólicamente como una santa de los pueblos del caribe y como un cuerpo al que le sigue creciendo el cabello. Aunque como se describe al principio de la novela, está por destruirse el convento de Santa Clara.	María desaparece físicamente, incluso con todo y el sanatorio, pero queda un eco de su historia que pasa de voz en voz y la hace permanecer.	En las dos está presente la desaparición de las pruebas materiales de su existencia, aunque Sierva María es encontrada físicamente con pruebas tangibles de su santidad. De María de la Luz desaparece todo rastro.
III 6	Libertad para vivir	Sierva María se vuelve santa.	De María de la Luz Cervantes quedan	Sus historias continúan aunque las

			rumores.	pruebas desaparezcan.
--	--	--	----------	-----------------------

CONCLUSIONES

Dice Foucault en *Vigilar y castigar*: "hay que situar los sistemas punitivos en cierta 'economía política' del cuerpo: incluso si no apelan a castigos violentos o sangrientos, incluso cuando utilizan los métodos 'suaves' que encierran o corrigen, siempre es del cuerpo del que se trata —del cuerpo y de sus fuerzas, de su utilidad y de su docilidad, de su distribución y de su sumisión." (Foucault, 2002, pág. 25).

Explica que, a pesar de que el castigo se haya suavizado y difuminado de la esfera pública a lo largo de los años, la privación de la libertad siempre se ha ejercido contra el cuerpo, puesto que este, como fuerza de producción, está inmerso en un sistema de poder y dominación. Hace una relación entre los que ejercen este poder penal, y cómo se ha transitado del castigo por faltas religiosas, hasta la intervención de psicólogos y psiquiatras, que juzgan la necesidad de privar de su libertad al que ha cometido el delito (en función de su protección), a pesar de que la locura lo libere de la culpa.

Esta relación puede trazarse entre el estado de ambas protagonistas. Sierva María en *Del amor y otros demonios*, es encerrada por orden del obispo, él piensa que es muy posible que esté endemoniada. Aunque parece solamente un asunto de fe, hay que recordar la preocupación previa del obispo por el marqués, el padre de la niña; este había dejado sus ocupaciones religiosas en el olvido, lo que significaba también una pérdida económica. La salvación del alma de la niña le otorgaba a la iglesia un camino para poder controlar también a su padre, que llevaba muchos años siendo "una oveja perdida".

No se debería decir que el alma es una ilusión, o un efecto ideológico. Pero sí que existe, que tiene una realidad, que está producida permanentemente en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia. (Foucault, 2002, pág. 29).

El alma es la moneda de cambio de la sociedad en la que vive Sierva María, es la razón que legitima cualquier acción sobre el cuerpo. Ni siquiera la muerte impide que se luche por el alma, la muerte en los exorcismos representa apenas un daño colateral. Para el único que esto es un verdadero crimen, es para Abrenuncio, él, que no tiene fe, no separa el alma del cuerpo y comprende las razones estructurales detrás de los ejercicios de control. A

nadie le importan, por ejemplo, los enfermos de rabia que sufren en el Hospital del Amor de Dios, matarlos equivaldría a condenarse, pero que existan hace que sea necesaria esa institución. Al tener el dominio absoluto sobre el alma, lo tienen también sobre el cuerpo.

En "Sólo vine a hablar por teléfono" es mucho más difícil comprender el mecanismo en el que se ejerce el castigo, porque media un mecanismo burocrático típico del siglo XX. La decisión sobre quién permanece en el manicomio tiene que ver con la fe en el sistema que juzga tanto el delito como la salud. La invisibilización del proceso responde a la transformación del sistema penal que observa Foucault, la justicia ha dejado de buscar el sufrimiento y se ha convertido en la necesaria impartidora de castigos inevitables que deben ocultarse. Por tanto, nadie se atreve a contradecir al sistema; a pesar de la casualidad que ha llevado a María de la Luz Cervantes al sanatorio y el misterio que rodea su llegada, no se atreverían a creerle a ella, puesto que pondría en entredicho a la autoridad de médicos, enfermeras y por supuesto, del director del hospital.

Tal pareciera que es el destino el que las ha llevado a su encierro. Pues en ambas, existe una suerte de presagio: muy explícito, por parte de Sagunta, la india andariega,¹² en *Del amor y otros demonios*; e intuido en el sueño de Saturno en "Sólo vine a hablar por teléfono". Sin embargo, detrás de ambas prisiones existe una voluntad que decide. La figura del padre aparece omnipotente y definitiva. Tanto el obispo, como el director del sanatorio, representan al sistema dominante, el que ejerce el control sobre la comunidad, y por tanto necesita imponerse en estos casos, en los que alguno de sus integrantes no sigue las reglas.

La necesidad de encerrarlas corresponde a una necesidad ritual de sacrificio. Ya sea por el sistema, o por darle una lección moral a la comunidad, la violencia detrás de ambas reclusiones y "castigos", llamados exorcismo o tratamiento psiquiátrico, tiene la función de sustituir la violencia que podría ejercerse sobre la comunidad, pero que desequilibraría todo el sistema, proceso que describe Rene Girard en *La violencia y lo*

¹² Como ya se vio en el análisis, Sagunta representa a una clase social sumamente oprimida y relegada, a pesar de que su gente es la que estuvo desde el principio. Detrás del presagio hay una suerte de venganza que condena a la blanca que ni siquiera puede tomar su lugar en la clase dominante. Sierva tiene un abuelo indio que buscó "el blanqueamiento" de su hija con el objetivo de ascender socialmente. Pero la niña rechaza este ascenso, y tampoco mira hacia su origen. Sus deseos se dirigen hacia otra clase social, la de los negros, que son los que dejan sin lugar a los indios, como ellos hacen el trabajo pesado gratis, los indios no tienen un lugar fijo, como Sagunta, van de un lado a otro sin tener una función social clara.

sagrado. Girard lo explica a partir de las observaciones en *Divinity and experience* de Godfrey Lienhardt y Victor Turner, del "transfert colectivo que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad." (Girard, 2005, pág. 15).

La violencia se sustituye en el sacrificio que puede ser de un ser humano o un animal en vez de este. Pero en el caso de sacrificar humanos, resulta significativa la selección de los miembros de la sociedad elegibles para el sacrificio: "Encontramos en ella, en primer lugar, unos seres que no pertenecen, o pertenecen muy poco, a la sociedad." (Girard, 2005, pág. 19).

Este es el caso de ambas protagonistas: Sierva es una niña que siempre ha estado fuera de la sociedad, no tiene vínculos afectivos ni simbólicos más que con los negros. Así, los otros miembros de la comunidad están de acuerdo con que debe ser exorcizada o no les importa. María de la Luz es una extranjera, no hay parientes que la busquen, y su esposo prefiere pensar que lo ha dejado por otro, cuando tiene la oportunidad de rescatarla le da la razón al director del sanatorio. Las dos son mujeres, propensas a ser manipuladas por el enemigo, la locura o el demonio (para luego pervertir a un hombre de Dios).

Cabe argumentar que, en numerosas culturas, las mujeres no pertenecen realmente a la sociedad y sin embargo nunca, o casi nunca, han sido sacrificadas. Este hecho tal vez obedezca a una razón muy simple. La mujer casada conserva unos vínculos con su grupo de parentesco, al mismo tiempo que se convierte, bajo ciertos aspectos, en propiedad de su marido y del grupo de éste. Inmolarla significaría siempre correr el peligro de que uno de los dos grupos interprete el sacrificio como un auténtico crimen y se decida vengarlo. (Girard, 2005, pág. 20).

Pero en este caso, ninguna de las dos está vinculada a ningún grupo, no hay nadie que reclame ni que acuse de un crimen y sea tomado en serio; el problema, socialmente hablando, es que no pertenecen a nadie. En *Del amor y otros demonios*, cuando Cayetano va a visitar a Abrenuncio, ambos saben que no podrán hacer nada contra las órdenes del obispo: "era consciente de que ni sus criterios ni los de Abrenuncio convencerían a nadie, y mucho menos los dos juntos." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 158). María de la Luz es una mexicana que vive en Barcelona, su única pariente es una tía

lejana. La única posibilidad de ser rescatada es que su marido la busque, pero él desconfía de ella y la deja a su suerte.

En ambas obras tenemos una contraposición del cuerpo dominado y castigado por un sistema represor esencialmente masculino: el obispo y el director del sanatorio son los representantes de la institución y nadie se atrevería a cuestionar su autoridad. "En la obra de García Márquez, Juan Rulfo y Roa Bastos nos encontramos con diferentes versiones de este anti-Estado confrontado con el Estado despótico y patriarcal imaginado como territorio y cuerpo masculino." (Franco, 2003, pág. 17).

Incluso las ramificaciones del sistema que se manifiestan en otros cargos de autoridad, que ejercen las órdenes y verifican que se cumplan, son manifestaciones masculinas. La abadesa Josefa Miranda "Era una mujer enjuta y aguerrida, y con una mentalidad estrecha que le venía de familia. Se había formado en Burgos, a la sombra del Santo Oficio, pero el don de mando y el rigor de sus prejuicios eran de dentro y de siempre. Tenía dos vicarias capaces, pero estaban de sobra, porque ella se ocupaba de todo y con ayuda de nadie." (García Márquez, *Del amor y otros demonios*, 1994, pág. 91).

La abadesa le tenía rencor al obispo, que venía de una rivalidad entre el convento de Santa Clara y el episcopado, por cuestiones de dinero y poder espiritual. Mandar a la niña endemoniada ahí no solo era ejercer el poder natural de su cargo, sino demostrar su supremacía sobre la abadesa que representaba un peligro a su autoridad máxima. Y en el caso de "Sólo vine a hablar por teléfono", la que ejerce directamente la autoridad sobre María es también una mujer:

Le bastó con verle la cara para saber que no había súplica posible ante aquella energúmena de mameluco a quien llamaban Herculina por su fuerza descomunal. Era la encargada de los casos difíciles, y dos reclusas habían muerto estranguladas con su brazo de oso polar adiestrado en el arte de matar por descuido. El primer caso se resolvió como un accidente comprobado. El segundo fue menos claro, y Herculina fue amonestada y advertida de que la próxima vez sería investigada a fondo. La versión corriente era que aquella oveja descarriada de una familia de apellidos grandes tenía una turbia carrera de accidentes dudosos en varios manicomios de España. (García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, 1992, pág. 109).

Estas dos mujeres que ejercen el poder masculino sobre las presas son excepciones del sistema que paradójicamente, sirven para hacerlo funcionar. No son

mujeres convencionales, casadas, con hijos, y por supuesto, se salen de los estereotipos de lo femenino, son violentas y duras, con resoluciones inapelables. Por tanto no pertenecen a la sociedad, sino que se ponen a la disposición de las autoridades masculinas responsables de las instituciones hegemónicas, el obispo y el director del sanatorio. No forman parte de la sociedad regular pero tienen la oportunidad de ejercer también un poder y precisamente, sobre otras mujeres, que tampoco encajan en la sociedad como tales. El sistema aprovecha su falta de pertenencia para darles un lugar desde el que se utiliza su resentimiento para controlar a otras mujeres.

Dije en la introducción que prefiero analizar estos textos como la continuación los textos del Boom en lo que existe de una búsqueda de la identidad y de la autonomía, nacional y del texto, como lo describe Jean Franco. En estos, ella explica: "Los siempre masculinos protagonistas de las novelas del *Boom*, en sus intentos de idear una sociedad económicamente viable libre del control exterior, tropiezan con el espectro del excluido (especialmente el femenino), así como con las desgraciadas consecuencias de identificar lo humano exclusivamente con el dominio sobre la naturaleza." (Franco, 2003, pág. 18).

Estas obras en cambio, tienen como protagonista a una mujer. Sin embargo, ninguna de las dos puede completar la historia con un papel activo, porque son encerradas y descalificadas. Esto se ve muy claramente cuando se revisan las etapas del viaje del héroe: aunque pasan las primeras pruebas, quedan imposibilitadas, porque no les dejan ningún margen de acción y la ayuda sobrenatural, representada por los médicos en ambos casos, resulta inútil.

Los que quedan libres son sus parejas, Cayetano y Saturno, ellos toman el papel protagónico. Vislumbran su destino a través de un sueño, en el que María se les presenta como diosa. Como ellas ya no pueden hacer nada, se convierten en una imagen que funciona como presagio o motivo, pero ya no como un personaje que toma decisiones o que participa activamente. Y cuando ven las oportunidades que existen para poder escapar, y le piden ayuda a su pareja, estos no pueden verlas y simplemente niegan la ayuda. Tienen la posibilidad de terminar el viaje de héroe, pero cegados por su insistencia en las reglas del mundo ordinario, la rechazan.

Cayetano no acepta cuando Sierva le pide que huyan, este error hace que la posibilidad se les cierre para siempre. Y Saturno decide creerle al director del hospital y no hace nada por sacar a María del sanatorio. Por tanto, en ambas historias la aventura fracasa. Las protagonistas ya no pueden serlo y ellos fracasan también.

Pero hay que detenerse en el momento de quiebre de las protagonistas, cuando descubren su imposibilidad de terminar la aventura. En ambas, está relacionado con la relación conflictiva con el padre, cuando se manifiesta expresamente su inutilidad, específicamente, cuando se rechaza su actitud contradictoria.

Para Sierva María es el momento en que Cayetano llega a verla en medio de la noche, después de haber ido a ver al marqués, en nombre el obispo (es también la reunión de las diferentes manifestaciones del padre), de haberse confesado con Abrenuncio, y de haber descubierto que detrás de sus intenciones racionales de descartar teológicamente el exorcismo, está el enamoramiento que lo enloquece. El bibliotecario no solamente le demuestra un comportamiento errático e inesperado, de quien se supone que se debe esperar prudencia y distancia, sino que además, le trae la maletita con la que su padre la encerró en el convento.

Entonces ella niega que quiera ver a su padre y ahora sí, se presenta una verdadera manifestación de posesión demoníaca. Rechaza a su padre y a Cayetano, y manifiesta con violencia, toda la ira que no puede manifestarle a su progenitor, por sus acciones contradictorias en la que la niega y acepta como hija repetidamente. Delaura tampoco puede con la responsabilidad tan grande que le han puesto; a pesar de que, usando de los versos de Garcilaso va a construir un código en el que se puede comunicar con ella, en ese momento lo sobrepasa la ferocidad de la imagen de diosa que tiene de ella, se siente obligado a confesarlo con el obispo, porque no puede romper con la figura paterna, lo que desencadena el fracaso.

María de la Luz Cervantes entra también en este raptó de violencia cuando descubre su definitiva imposibilidad de movimiento, Saturno le cuelga el teléfono (que tanto había anhelado), después de gritarle puta. No le da oportunidad de explicarse ni de pedir ayuda. Entonces María se quiebra y ataca a la otra figura del padre, la que dirige

simbólicamente la institución en la que se encuentra atrapada, la litografía del general Franco.

María no se rinde y de todas formas intenta otra solución: aceptar los ofrecimientos de Herculina a cambio de que busque a su marido, esta solución tampoco funciona porque él decide no creerle y hacerle caso al director del hospital. Sierva también se deja seducir por Cayetano, pues en él encuentra consuelo y una esperanza, pero tampoco soluciona nada, porque, como Neptuno, está aferrado a creer en la institución patriarcal, y cree que encontrarán una solución para vivir en el mismo mundo ordinario que a los dos los ha expulsado (aunque realmente Sierva nunca haya estado ahí, y por eso su deseo más bien se dirige hacia la comunidad de esclavos libres, su verdadero mundo).

Finalmente, ninguno de los dos cumple la misión de héroe después de que han tomado este papel, porque la que lo había iniciado estaba encerrada. En *Del amor y otros demonios* el final es más poético porque no queda evidente la paradoja del comportamiento mediocre de Cayetano, la existencia de Dios y por tanto, del destino, se justifica la tragedia. Además Sierva muere de amor, eso le permite convertirse en un símbolo, le permite regresar a completar la aventura en forma de santa, y tiene la posibilidad de confortar a los pueblos menospreciados del Caribe.

En cambio, en "Sólo vine a hablar por teléfono", el fin de la aventura resulta paradójico, incluso absurdo, pues no hay ningún objetivo final para justificar el encierro de María. Saturno queda sumamente ridiculizado como un héroe fracasado que lo que más hace por ella, es hacer un espectáculo de magia para el resto de las reclusas, María ni siquiera sale a verlo.

María, a diferencia de Sierva, no puede trascender como una santa, pero sí alcanza la categoría de historia popular, pues nos llega gracias al testimonio de alguien que no la conoció muy bien, pero que supo de oídas cómo pasó todo. Podemos imaginar que esa historia se propagará de boca en boca hasta convertirse en una leyenda.

Estas dos obras, escritas en los noventa, resultan sumamente significativas en cuanto a la formulación explícita de lo que se definía como Realismo Mágico o lo Real

Maravilloso.¹³ Ambas descubren en el texto al origen narrativo de la historia que se convierte en literatura popular. La magia se encuentra en la flexibilidad de la tradición oral y las creencias que las respaldan.

Las historias surgen de sobreponer dos discursos narrativos y dos tiempos distintos. El escepticismo de un periodista, con las creencias religiosas de la Colonia; y una historia que podría resultar inverosímil si no llegara por las habladurías de terceras personas que, como en cualquier chisme, aseguran la veracidad de lo contado. Aunque están escritas de forma tradicional, tienen ciertas características que prefiguran a la narrativa posmoderna porque sobreponen distintos discursos narrativos que abren la interpretación de la obra.

En ambas tenemos la presencia de los restos materiales que tratan de probar la veracidad de la historia, pero no tienen sino la tradición oral para obtener la explicación completa. Jean Franco observa en estas historias populares las manifestaciones de los anti-Estados: "Aunque las voces de los muertos denigrados o de aquellos que han desaparecido se supriman del discurso oficial y hasta se borren del archivo histórico, ellas invaden la polis a través del mito y la leyenda, y son evocadas por el paisaje, pues la historia y la memoria parecen discurrir por sendas diferentes." (Franco, 2003, pág. 162).

Franco observa cómo algunos cadáveres de relevancia política, como el del Che Guevara, han estado expuestos a desapariciones y reapariciones por parte del Estado, que pretende significarlos de acuerdo con la historia institucional. Sin embargo, resultan incontrolables el misterio y las leyendas que se forman alrededor de estos. "La desaparición de un cadáver peligroso da lugar a una evocación fantasmal; su presencia por otro lado, invita a un ceremonial de despedida. El velatorio es un pasaje; en verdad, un rito de pasaje de la vida a lo virtual." (Franco, 2003, pág. 163).

La desaparición de un cadáver implica una interrupción de la transición normal del mundo de los vivos hacia el de los muertos. Como no termina el proceso, el cadáver queda en el imaginario popular como una presencia que permanece. Tal y como ocurre con el cadáver de Sierva María, que permanece aunque ni siquiera pudieron terminar el

¹³ A pesar de las muchas definiciones de Realismo Mágico, la técnica que García Márquez asegura que utiliza se parece mucho más al concepto acuñado por Carpentier que al que comenzó con una corriente pictórica alemana a principios del siglo XX.

exorcismo. Su historia permanece, al parecer oculta. Irónicamente lo que nos presenta en la novela, en vez de un entierro al final, es el desentierro de su cuerpo al principio. La modernidad, el hospital que construirán sobre el convento, podría destruir las pruebas que queden de su existencia.

En "Sólo vine a hablar por teléfono" ni siquiera existe la mención de la muerte, lo que aumenta las posibilidades de chismes y habladerías. Aun así queda el cadáver del hospital, los escombros que amenazan con enterrar la historia para siempre. La historia de una migrante que fue encerrada injustamente para toda su vida a la sombra del general Francisco Franco.

La sobrevivencia de la historia en la tradición oral se sobrepone a la amenaza de la destrucción de los restos materiales que vienen con la modernidad. "Si el mito es un habla [...] Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas." (Barthes, 1999, pág. 108). Los cadáveres intentan ser desaparecidos, pero regresan y amenazan con quedarse dentro de la cultura como una voz de un sector de la sociedad oprimido. Los finales son abiertos porque persiste la historia en la tradición oral; epifánicos, porque ambas mujeres encuentran la calma; pero paradójicos porque lo hacen en la muerte y en el olvido.

En las dos historias, la protagonista es una mujer sujeta a las reglas de un sistema hegemónico al que no pertenece. "En cualquier sistema que dependa de la incuestionabilidad de la paternidad, las mujeres son el eslabón débil y la legitimidad de tan dudosa aristocracia está siempre en cuestión, pausable a ser subvertida debido a la infidelidad o infertilidad" (Franco, 2003, pág. 164). Representan al anti-Estado no solo por ser mujeres, sino porque una es extranjera y la otra fue criada con los esclavos, pero es través de cuestionar su legitimidad en el mundo en el que viven, que quedan encerradas; sobre todo María, pues es acusada de infidelidad por Saturno.

Buena parte de la escritura de Gabriel García Márquez se ocupa de aquellos cuerpos premodernos que desbaratan la razón de Estado y que con frecuencia ocupan territorios geográficos que el Estado no ha codificado. Tales territorios constituyen una especie de primitivo *socius* del Estado moderno y son «territorios vírgenes», a veces muy literalmente, pues pueden ser fundados por una matriarca virgen. (Franco, 2003, pág. 165).

Franco observa en la obra de García Márquez una transmutación de la información real de los hechos, que poco conserva de real porque lo que rescata es el capital cultural a través de la exageración o lo maravilloso. En estos textos el capital cultural surge desde cuerpos ajenos al Estado que terminan por ridiculizarlo y evidenciarlo. No hubo exorcismo ni cura, porque el mal con el que las acusaron y encerraron nunca estuvo ahí. Y por más represivo que haya sido el sistema con sus cuerpos, sus historias escapan en forma de mito.

"El develamiento que produce la mitología es, por lo tanto, un acto político; en una idea responsable del lenguaje, la mitología postula la libertad del mismo. Sin duda que en este sentido la mitología es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse." (Barthes, 1999, pág. 138).

El mito, que está en constante movimiento y en proceso de resignificación, se configura en estas dos obras de ficción como una lectura de la modernidad posterior a la caída del Muro de Berlín, al rompimiento de la familia intelectual latinoamericana y al comienzo del neoliberalismo. Son textos que descubren el funcionamiento de ciertas estructuras sobre las que se han construido sistemas de dominación que también sobreviven con sus propias mitologías. De estas, surgen personajes que descubren el mecanismo de control. Sus historias peligran ante la destrucción de la evidencia material pero sobreviven en la tradición oral.

Bibliografía

- ARISTÓTELES. *La poética*. México D.F.: Editores Mexicano Unidos, 2002.
- BÁEZ-JORGE, Félix. «La mirada antropológica de Alejo Carpentier.» *Archipiélago* (2005): 46-48.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. México, D.F.: siglo veintiuno editores, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. México D.F.: Compañía General de Ediciones, 1973.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Alfredo. *TESIS: "Realismo mágico: de la literatura al filme. Alcances y limitaciones en Crónica de una muerte anunciada"*. México D.F.: UNAM, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *A fondo: Julio Cortázar* Joaquín Soler Serrano. 1977.
- . *El boom latinoamericano por Julio Cortázar*. 20 de Agosto de 2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=4nY9eX-BDvs>.
- COULTHARD, George Robert. «La pluralidad cultural.» Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo veintiuno, 1998. 53-72.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. México, D.F.: Planeta, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002.
- FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: DEBATE, 2003.
- FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. México D.F.: Alfaguara, 2011.
- . *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1972.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. México, D.F.: Diana, 1994.
- . *Doce cuentos peregrinos*. México, D.F.: Diana, 2010.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel. «Hacia una poética del cuento folclórico.» *Revista de Literaturas Populares* (2006): 371-392.
- JAMESON, Fredric. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

- LAMB, Ruth S. «El mundo mítico en la nueva novela latinoamericana.» *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Eugenio De Bustos Tovar. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1971. 101-108.
- LARSEN, Neil. *Reading north by the south: On Latin American Literatura, Culture and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1995.
- MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: A life*. New York: A Knopf, 2010.
- MARTÍNEZ, José Luis. «IV Unidad y diversidad.» Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1998. 77.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo. *El olor de la guayaba Conversaciones con Gabriel García Márquez*. Bogotá: Norma, 2005.
- MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PAZOS FERNÁNDEZ, María Valeria. *La catarsis: Una lectura desde la Poética de Aristóteles TESIS*. México, D.F.: Universidad Panamericana, 2010.
- RAMA, Ángel. «El boom en perspectiva.» *Signos literarios* (2005): 161-208.
- SARDUY, Severo. «El barroco y el neobarroco.» Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1998. 167-184.
- SHIN, Jeong-Hwan. «La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana para la definición del barroco como expresión hispánica.» *Memorias de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (2002): 1669-1680.
- WALDE, Erna von der. «"Realismo Mágico y Poscolonialismo".» Castro Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: D.F.: Miguel Ángel Porrúa, 1998. 154-174.
- ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y de la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.