

El tigre no es como lo pintan: Espacio de juego en *El General en su laberinto* de Gabriel García Márquez

Jorge Orlando Gallor Guarín*
Universidad de Alicante

A Hadasa y Andrés

Resumen: El presente trabajo analiza la versión que Gabriel García Márquez elabora de Simón Bolívar en *El General en su laberinto*, siguiendo las características comunes a todas las obras que formaron parte de la Nueva Novela Histórica. Se aplican como herramienta de análisis teórico metodológica la Retórica cultural y, en especial, el espacio de juego, para conocer las implicaciones y proyecciones de este relato construido por el *artifex*, el cual suscitó numerosas controversias en 1989, año de su publicación, al desmitificar la figura del Libertador.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, *El General en su laberinto*, Nueva Novela Histórica, Retórica cultural, Espacio de juego, Colombia, Región Andina.

* Jorge Orlando Gallor Guarín es colaborador honorífico del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante. Es doctor por la Universidad de Alicante (2017) en el programa de doctorado «Estudios Literarios». Ha dedicado una monografía y un libro a la Retórica cultural aplicada a un diálogo renacentista y varios artículos científicos al análisis de obras señeras de las literaturas del Siglo de Oro, hispanoamericana y chicana. Correo electrónico: jgallor555@hotmail.es

Abstract: *This paper analyzes the version that Gabriel García Márquez makes of Simón Bolívar in *El General en su laberinto*, following the characteristics common to all the works that were part of the New Historical Novel. Cultural rhetoric and, especially, the Play space are applied as a tool of theoretical methodological analysis, to know the implications and projections of this story built by the artifex, which raised numerous controversies in 1989, the year of its publication, by demystifying the figure of the Liberator.*

Keywords: *Gabriel García Márquez, *El General en su laberinto*, The New Historical Novel, Play space, Colombia, Andean region.*

1. Introducción

Algunos intelectuales y escritores latinoamericanos de la década de los ochenta, conforme a su pensamiento ideológico y político, presentaron una versión de la Historia del continente diferente de la oficial, —la cual se enseñaba regularmente en las instituciones educativas como parte de la tradición de cada país—, con el propósito de encontrar respuestas en el pasado que ayudaran a esclarecer el presente (Lucía Rubiano, 2001: 136). Nuestro trabajo analiza la versión novelada de los últimos catorce días de Simón Bolívar, elaborada por el nobel Gabriel García Márquez, en *El general de su laberinto* (1989).¹ Utilizamos como instrumentos de análisis tanto la teoría sobre el espacio de juego, aspecto al que presta especial atención la Retórica Cultural

¹ Seguimos la edición de 2004; todas las notas integradas al corpus del análisis son tomadas de la misma edición. De ahora en adelante, solo se indicará el número de página.

(Albaladejo, 2016; Chico Rico, 2015),² como los criterios que propone Seymour Menton sobre la Nueva Novela Histórica.³ El *artifex* construye un contra-discurso de la versión oficial y desmitifica al hombre, al general, Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios, quien «había arrebatado al dominio español un imperio cinco veces más grande que Europa, que había dirigido veinte años de guerras para intentar mantenerlo libre y unido y al cual había gobernado con pulso firme» (41); considerado como uno de los hombres más grandes que ha producido el suelo americano y estimado como padre de, por lo menos, cinco naciones al contribuir en gran manera a su independencia. En un proceso que tomo mucho tiempo el libertador terminó siendo engrandecido por la historiografía oficial, pues «a medida que su gloria aumentaba, los pintores iban idealizándolo, lavándole la sangre, mitificándolo, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil romano de sus estatuas» (173). El escritor de Aracataca presenta otra versión,

² Tomás Albaladejo ha propuesto la Retórica cultural «for the study of the cultural function of different kinds of discourses in Rhetoric as well as in literature and of the cultural elements included in rhetorical and literary discourses» (2016:21). Retórica y cultura están tan íntimamente ligadas que no pueden entenderse la una sin la otra, pues todos los mecanismos o elementos que el emisor o autor utiliza para lograr sus propósitos persuasivos o perlocutivos están entretnejidos tanto en su cultura como en la de los receptores del mensaje. La Retórica cultural se centra tanto en el rol de la cultura en el discurso y comunicación como en el papel de la retórica en la cultura. Francisco Chico Rico señala en «La Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica» (2015) los diferentes aspectos a los cuales presta especial atención.

³ La Nueva Novela Histórica, en adelante NNH, ha tenido gran impacto en América Latina porque, entre otras cosas, ha sido el instrumento por medio del cual algunos autores han contado de manera diferente la historia oficial de aquella región con el propósito de desmitificarla o mostrar las distorsiones que manifestaba por considerarla «una reflexión insuficiente de sucesos nacionales y sociales en la historiografía y en las mitificaciones y glorificaciones de los héroes nacionales de la Independencia» (König, 2005: 36).

una cara más humana, más real, muy diferente de la imagen tradicional que venían ofreciendo los historiadores y las cronologías tradicionales.

En sus «Gratitudes» (251-254) el escritor explica, como lo hace en *Noticia de un secuestro* (1996: 7-8), el proceso creativo que siguió en la construcción de la obra donde destaca tres cosas: (1) La elaboración de, hasta siete borradores, antes de llegar a la versión final; (2) el tiempo invertido en el proceso (dos años); y, (3) las fuentes de autoridad que consultó, las cuales acreditan su investigación y le proporcionan la autoridad (*etbos*) necesaria para la realización de su trabajo. Años más tarde, en 1995, relata el propósito que lo movió a escribirlo:

Mi libro *El General en su laberinto*, está sacado de una frase: «Al cabo de un largo y penoso viaje por el río Magdalena, murió en Santa Marta abandonado por sus amigos». Escribí doscientas ochenta páginas alrededor de esa frase. Lo que quería era completar un episodio que los historiadores colombianos nunca han desarrollado, y no lo han hecho por la sencilla razón de que ahí está todo el secreto del desastre que está viviendo el país (García Márquez, 1995: 40).

El *artífex* se concentra en los últimos meses del libertador y su laberinto emocional, ocasionado por el descalabro que está sufriendo su obra más preciada: la independencia del territorio americano. Más que la agonía externa, fruto de la enfermedad ocasionada por las mil batallas vividas, lo que le interesa presentar es el tormento interior que vivía Bolívar al ver cómo su sueño dorado se desmoronaba: «la patria inmensa y única que él había forjado en tantos años de guerras y sacrificios sucumbiría en pedazos, los partidos se descuartizarían entre sí, su nombre sería vituperado y su obra pervertida en la memoria de los siglos» (139). Ese tormento interior, las vicisitudes sufridas, las alegrías y tristezas es elaborado con elementos claramente entendibles, en primer lugar, para la cultura colombiana. Es aquí donde la

Retórica cultural nos ayuda para poder de estudiar de una manera más profunda aspectos importantes en el proceso de elaboración de la obra. La siguiente cita nos indica, en mucho, el camino que queremos recorrer:

Como diría el escritor, desde que el mundo es mundo, los autores vienen contando lo mismo: el nacimiento, la vida, el amor, la vejez, la soledad, la espera, la unión, la venganza, la muerte, etc. Pero lo único que cambia en cada nueva oportunidad es la *forma* de contar, es decir, el *estilo* adoptado por cada uno; y la época, el medio, las circunstancias particulares en que se dan esos hechos, es decir, los *contextos* (Kline, 2003: 207).

2. Retórica cultural y Espacio de juego

La Retórica cultural trata de un aspecto que permite entender mejor el proceso comunicativo que el solo estudio del contexto, pues, aunque este permite ver el telón de fondo sobre el que se realiza la obra, es en el concepto de *espacio de juego* donde podemos apreciar de una mejor manera las relaciones implícitas que tanto productores como receptores realizan, y los elementos culturales que subyacen afectados en todo tipo de comunicación y, en nuestro caso, en la literaria. Podemos observar ese proceso en el siguiente gráfico:

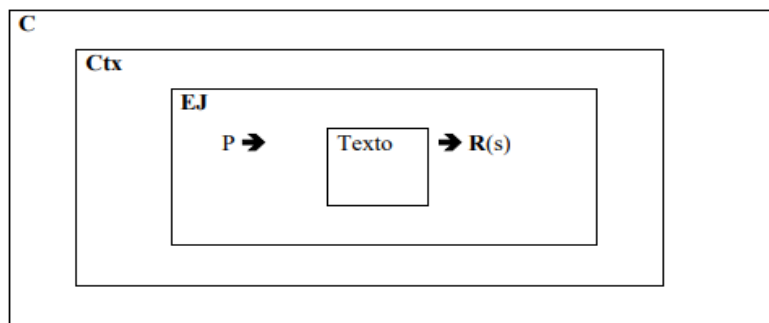


Diagrama donde se explica el Espacio de juego

Fuente: elaboración propia

Donde **C** = Cultura, entendida como la visión de mundo que tienen todos los miembros de una comunidad y definida por Luigi L. Cavalli como “la acumulación global de conocimientos y de innovaciones derivados de la suma de las contribuciones individuales transmitidas de generación en generación y difundidas en nuestro grupo social, que influye y cambia continuamente nuestra vida (Cavalli, 2007: 9); **Ctx** = Contexto, entendido como el telón de fondo sobre el cual se entretajan todos los elementos culturales presentes en una sociedad en un mismo espacio y tiempo (político, económico, social, etc.), los cuales pueden estar presentes, o no, en un proceso comunicativo; **EJ** = Espacio de Juego, concebido como el espacio de actuación que está culturalmente establecido y delimitado y del cual los participantes tienen conciencia en su relación con la comunicación; **P** = Productor; □ = representa el canal, oral o escrito, por medio del cual el emisor utilizando un código, una intención comunicativa y un proceso retórico, produce un texto; **T** = Texto producido en el arte del lenguaje, el cual se puede definir como el «ámbito teórico y práctico que incluye tanto textos literarios como textos no literarios —diálogos, discursos,

ensayos, informes, tratados, etc. —» (Chico Rico, 2017: 18); y, **R** = Receptor/es.

Es en el espacio de juego donde se conecta el contexto del productor con el contexto del receptor por medio, como hemos señalado, del texto literario y donde el productor aplicó los elementos culturales pertenecientes a la cultura colombiana y los dotó de los criterios que describe Menton para construir, por medio de las diferentes operaciones retóricas—comenzando por la *intellectio* (Chico Rico, 1989)—, *El General en su laberinto*.⁴

3. Rasgos de la NNH y elementos culturales presentes en *El General en su laberinto*

Varios autores han intentado describir los rasgos comunes que se pueden encontrar en las novelas históricas.⁵ Aunque estas narraciones revelan grandes diferencias tanto en la forma como en el contenido —por lo que se les ha catalogado de manera muy diversa (entre otros, Salas & Ramírez, 2004; García H., 2009; Grützmacher, 2006; y, Rubiano, 2006)—, en la presente investigación seguimos la propuesta de Seymour Menton en *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979–1992* (1993), donde postula seis criterios comunes en las NNH los cuales se pueden resumir de la siguiente manera: (1) subordinación del aspecto histórico a la presentación de ideas filosóficas ante la

⁴ Podríamos aplicar el mismo procedimiento y descubrir los diferentes espacios de juego de otras novelas destacadas de la NNH como, por ejemplo, *El arpa y la sombra* (1979) del cubano Alejo Carpentier; *La cacería* (1999) del uruguayo Alejandro Paternain; *El mar de las lentejas* (1984) del cubano Antonio Benítez Rojo; *Los perros del paraíso* (1987) del argentino Abel Posse; *Noticia del imperio* (1987) del mexicano Fernando del Paso; *Maluco, La novela de los descubridores* (1989) del uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León; *La vigilia del almirante* (1992) del paraguayo Augusto Roa Bastos.

⁵ Por ejemplo, Luis Alberto Sánchez en *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (1968) o Seymour Menton en la obra que sirve como guía en nuestro análisis.

imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad; (2) distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; (3) Ficcionalización de personajes históricos en lugar de protagonistas ficticios; (4) metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación; (5) intertextualidad, hasta el punto de convertir el texto en un mosaico de citas; y, (6) dialogicidad, donde predomina lo carnavalesco, lo paródico y el humor, utilizados para relativizar la historia (Menton, 1993: 12-27). A continuación, veamos algunos elementos culturales utilizados en la construcción, por medio de un proceso retórico, de nuestra obra objeto de estudio, aplicados en cada uno de los criterios propuestos por Menton a la NNH.

Encontramos en la *subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de ideas filosóficas*, que los argumentos predominantes en este aspecto son la libre y arbitraria interpretación de los hechos y la introyección del escritor, por medio del narrador, sobre algunos espacios que atribuye, principalmente, al general. De los dos discursos que maneja la obra, el histórico y el novelístico, la interpretación de los hechos se encuentra en el de la novela. De la introyección o presencia de actitudes, ideas y creencias del escritor incorporadas a la vida del general podemos señalar cuatro ejemplos. El primero es la aversión que el autor sentía hacia Bogotá y que en muchas notas autobiográficas y entrevistas no dudó en manifestar. Juan Gustavo Cobo Borda (1989) lo resume de la siguiente manera:

Pero leyendo más despacio vemos cómo lo singular de este Bolívar caribeño que reniega de los cachacos andinos, viciosos en el hablar, y repudia a Santa Fe de Bogotá, la ciudad taciturna y cubierta de brumas, la ciudad formalista y conservadora, [...] es que llega a parecerse demasiado al propio García Márquez, no sólo en su rechazo a la ciudad «lejana y turbia», como llama al final a Bogotá, ni en su

animadversión hacia Estados Unidos, ni en su afán de sacar a la luz lo que el ladino dialecto de los bogotanos y sus maneras relamidas, que «servían más para ocultar que para decir» [...] sino con su obsesión, tantas veces puesta de presente, por la soledad del poder y su eclipse último, entre los estragos de la vejez (Cobo Borda, 1989: 21).

Un segundo ejemplo este situado en las descripciones del río que les servía de vía de comunicación entre la costa norte y el interior del país. *Artifex* y general se unen, a nivel del manejo de la anécdota en la navegación —en las dos direcciones—, del río Magdalena, pues Bolívar lo recorrió cuatro veces y García Márquez en once ocasiones, lo cual le permite a este último recrear el viaje en el texto y convertirlo en la columna vertebral de la narración. El mismo autor anexó al final, después de las «Gratitudes», una cronología de Simón Bolívar y un mapa esquemático del último viaje realizado por el libertador en 1830. Como tercer ejemplo observamos que el escritor quiere hablarnos de las guerras intestinas que destruyeron la unidad por la que tanto luchó Bolívar, las cuales, finalmente, terminaron por llevarlo a la muerte y que el autor también veía, cientos de años después, en su realidad colombiana: «Aquí no habrá más guerras que las de los unos contra los otros, y éstas son como matar a la madre» (177).

Un último ejemplo, en el que se nota la presencia de actitudes, ideas y creencias del escritor incorporadas a la vida del general, se ve, principalmente, en la visión que el caraqueño tenía de Europa y que da a conocer sin tapujos en la obra. Mas o menos hacia la mitad de la novela, el *artifex* pone en boca de su personaje principal —quien comparte mesa y mantel con un francés—, su

pensamiento sobre Europa diseminado en diferentes momentos del diálogo:⁶

Los europeos piensan que sólo lo que inventa Europa es bueno para el universo mundo, y que todo lo que sea distinto es execrable [...] los europeos no tendrían autoridad moral para reprochármelo, pues si una historia está anegada de sangre, de indignidades, de injusticias, ésa es la historia de Europa [...] Así que no nos hagan más el favor de decirnos lo que debemos hacer [...] no traten de enseñarnos cómo debemos ser, no traten de que seamos iguales a ustedes, no pretendan que hagamos bien en veinte años lo que ustedes han hecho mal en dos mil (120-122).

Dando fin a la conversación de una forma muy lapidaria: «¡por favor, carajos, déjennos hacer tranquilos nuestra Edad Media!» (120-122).

Examinemos ahora la *distorsión de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos*. La versión que encontramos de Simón Bolívar es la de un hombre muerto en vida, todo el relato está matizado por los colores que nos transmiten esa sensación. El narrador centra la descripción de los hechos en un periodo histórico específico —lo sucedido en los doscientos veintitrés días que duró el último y gris peregrinaje del libertador desde Santa Fe de Bogotá hasta Cartagena de Indias, ocurrido entre el 8 de mayo y el 17 de diciembre de 1830—, pero tiñéndolo de la tonalidad que quiere. Nos dibuja un viaje de ciegos, de individuos sin ninguna luz de esperanza dirigidos por un hombre que vivía sin alma.

Como el escritor no quiere que la versión que da a los hechos parezca una desviación de la historia, una vez concluye la narración, añade una sección de gratitudes que le sirven tanto

⁶ Lo que pensaba el escritor de Aracataca sobre Europa se puede ver en su discurso de aceptación del premio Nobel, analizado, entre otros por la hispanista Inger Enkvist (2009).

para agradecer a las diferentes personas que le ayudaron en la realización del proyecto, como también para acreditar su interpretación de la Historia, dando a conocer las fuentes que consultó para la investigación y conocimiento de los hechos e investirse de la autoridad, el *ethos*, necesario para la realización de su trabajo.

En la última sección de la *dispositio*, como otra forma que le permitirá dar sentido de realidad a la ficción de la novela, anexa una sucinta cronología de Simón Bolívar elaborada por Vinicio Romero Martínez (255-266) y un mapa de la travesía por el río Magdalena.

Algunas exageraciones y anacronismos se reseñan a continuación. (1) En la descripción que se hace del personaje francés Diocles Atlantique, en la población de Zambrano, y sus conocimientos universales (118-122); (2) en la posible relación con Anita Lenoit en el pueblo de Tenerife, que luego se convirtió en leyenda (124-125); (3) en el recuerdo del primer paso por la ciudad de Mompox, el cual sirve para explicar el inicio de una de sus más grandes enemistades, la que mantuvo con el general José Antonio Páez y la animadversión con el general Francisco de Paula Santander; y, (4) las hostilidades con Santander fueron «in crescendo» hasta llegar Bolívar a acusarlo del intento de asesinato sufrido el 25 de septiembre de 1828, por el cual, aunque el castigo que le fue impuesto por Rafael Urdaneta, juez de la causa, era la pena de muerte, se la conmutó por destierro en recuerdo de la amistad que un día tuvieron.

Sobre la *ficcionalización de personajes históricos*, coincidimos con Cobo Borda en que «la ficción es el medio para la persuasión» (Cobo Borda, 1989: 22), pues es ese modelo de mundo creado por el autor el que le da los recursos con los cuales, siempre transitando por la vía de la verosimilitud, puede seducir o convencer cualquier voluntad. Bolívar es el personaje principal y el más ficcionado. García Márquez nos presenta un Bolívar hundido, humillado, solo, enfermo, desamparado, inerme, lleno

de lamentos amargos, nostálgico, melancólico; no el victorioso, soberbio, altivo y libertador, sino el fugitivo, el forajido, el forastero en su propia casa, el fantasma desgraciado que, como el toro herido de muerte, busca un lugar donde exhalar su último suspiro. Un hombre que no podía con su alma (132). Un hombre al que nadie reconocía después de haber sido el más conocido de la nueva República. El narrador presenta ante nuestros ojos no al hombre investido con el triple poder de presidente de Bolivia y Colombia, y dictador del Perú (36), sino al hombre que repetidas veces presentó su renuncia y salió de la casa de gobierno por la puerta de servicio. Del esplendor al ocaso. De una salud de hierro y una habilidad extraordinaria como estratega militar a un hombre enfermizo, atormentado por la fiebre, con continuos dolores de cabeza, somnoliento, frágil, con escaso tiempo para llegar a duras penas a la tumba —pues su cuerpo se mantenía en pie más por dignidad que por salud—, como fueron testigos y reconocieron el grupo selecto de sus amigos de Cartagena: «los tres se quedaron horrorizados ante aquel cuerpo en pena que trató de incorporarse de la hamaca, y el aire no le alcanzó para abrazarlos a todos» (135), o como daba testimonio la joven que le acompañó en la hamaca en Cartagena:

entonces ella conoció palmo a palmo el cuerpo más estregado que se podía concebir: el vientre escuálido, las costillas a flor de piel, las piernas y los brazos en la osamenta pura, y todo él envuelto en un pellejo lampiño de una palidez de muerto, con una cabeza que parecía de otro por la curtiembre de la intemperie (174).

Se ficciona la vida de un hombre que, de ser una persona acaudalada, heredó una gran fortuna, pasó a tener que pedir que otros pagaran sus deudas. Un hombre al que le pesaban más los recuerdos que los años. Sencillamente un hombre moribundo que ya no existía. Como en todas las obras del Nobel, se respira la desesperanza, porque, entre otras cosas, ese es el aire que se

respira en medio de la sociedad colombiana cuando él desarrolla toda su obra literaria.

Pero la mayor ficción, la que da título a la novela, es la recreación a lo largo de la ficción de una imagen donde el libertador transita en un laberinto el cual, es al mismo tiempo, metáfora de la vida de la nación, Colombia; y, a su vez, del proyecto de liberación de las naciones que él guio a la independencia. El laberinto es un cuadro que resume la ficción del libro y explica la última frase en las «Gratitudes» con la que García Márquez cierra el proceso retórico: «el horror de este libro» (254). Una persona, una nación, un proyecto, todos y cada uno de ellos encerrados en un gran laberinto del que no encuentran escapatoria, pues siempre están dando vueltas, girando en torno a sí mismos, porque no hay un orden o un hilo, —como el ovillo de hilo de oro que entregó Ariadna a Teseo para que pudiera escapar del laberinto donde se encontraba el minotauro—, que les permita encauzar la vida, tanto del individuo como de la nación y del proyecto, hacia un final feliz, pues,

—es una burla del destino—, dijo el mariscal Sucre. — Tal parece como si hubiéramos sembrado tan hondo el ideal de la independencia, que estos pueblos están tratando ahora de independizarse los unos de los otros—. El general reaccionó con gran vivacidad. —No repita las canalladas del enemigo—, dijo, —aun si son tan certeras como ésa— (24).

Un laberinto construido por un afán de independencia, no solo del extranjero, sino del vecino, que, una vez obtenida, ese hombre, esa nación, ese proyecto, no supieron qué hacer con ella:

—La independencia era una simple cuestión de ganar la guerra—, les decía él. —Los grandes sacrificios vendrían después, para hacer de estos pueblos una sola patria—. —Sacrificios es lo único que hemos hecho, general—, decían ellos.

El no cedía un punto:
 —Faltan más—, decía. —La unidad no tiene precio—
 (98).

La puerta para salir del laberinto era la independencia, que se consolidaría por medio de la unidad de las cinco naciones liberadas pero que, debido a guerras internas, al egoísmo y el orgullo, les hace permanecer en el mismo galimatías.

El *artifex* traza tintes de ficción en otros personajes que son a la vez héroes ampliamente conocidos en la historiografía colombiana; entre ellos, sobresalen Sucre, Santander, Páez, José María Obando, etc. En cada uno de ellos encontramos nudos de historicidad ampliamente reconocidos y sabidos para no perder la verosimilitud y, sobre todo, para no romper el pacto de lectura. Llama la atención su leal servidor y mayordomo José Palacios y el gran amor del libertador: Manuela Beltrán. Todos y cada uno de los personajes son presentados solos, desencantados, frustrados, haciendo su propia guerra.

Al revisar el rasgo de la *metaficción* y su construcción por medio de elementos culturales en un mismo espacio de juego hemos escogido dos relatos. El primero de ellos da a conocer uno de los aspectos más valorados y reconocidos en el libertador: su respeto por la libertad y dignidad de las personas independientemente de su color, educación y/o formación. Cuenta el narrador, refiriéndose a uno de los generales que no era de alta alcurnia sino hijo de una comadrona y un pescador: «La única contrariedad que le causó su condición de pardo fue el ser rechazado por una dama de la aristocracia local en un baile de gala. El general pidió entonces que repitieran el valse, y lo bailó con él» (157). La segunda crónica (76-84) relata su encuentro en la ciudad de Honda con Miranda Lindsay e incluye, dentro de la ficción, una nueva ficción, ubicándola en un lugar diferente, Jamaica, y en un tiempo distante, quince años antes, cuando él sobrellevaba su segundo exilio y ella lo salvó de una conspiración para asesinarlo.

También hallamos en la obra la característica de la *intertextualidad*, pero no entendida solamente como la introducción en la obra de otras obras, personajes de otras novelas o autores —aunque los hay, como puede apreciarse en las páginas, por ejemplo, 14, 92, 127, 128, etc.—, sino como el mosaico de citas de libros que también cuentan la misma historia. Tal vez la nota, muy bien documentada por lo delicada que fue, pero inmensamente triste, es la escrita por el gobernador de Maracaibo al anunciar su muerte:

Me apresuro a participar la nueva de este gran acontecimiento que sin duda ha de producir innumerables bienes a la causa de la libertad y la felicidad del país. El genio del mal, la tea de la anarquía, el opresor de la patria ha dejado de existir (185-186).

Usa diferentes momentos del viaje para evocar situaciones del pasado que le permitan «completar» el cuadro de la historia que ansía dibujar, pues la *dispositio* de la obra se lo permite al tejer la acción narrativa en ocho capítulos, donde, en cada uno de ellos, en la medida que sigue un orden cronológico y la expedición avanza por el río Magdalena hacia Santa Marta, se alternan acciones narrativas entre el presente, el pasado reciente y el pasado lejano. Solo reseñaremos un par de casos. El primer viaje por Europa, en compañía de su maestro don Simón Rodríguez, constituye un momento especial porque toma conciencia de la realidad americana (tal vez al ver el amplio contraste con la europea) y toma la decisión de liberar a Venezuela de los chapetones en las colinas de Roma, ese relato está insertado veinticuatro años después, cuando el libertador está absorto en la magia del río, moribundo y en derrota. Para dar un mayor realce a la imagen del laberinto, incrustado en ese relato, encontramos otra intertextualidad, esta vez el escritor encaja a Cristóbal Colón y lo que el almirante escribió en su diario (más adelante, en Cartagena, vuelve a introducir a Colón y a Andalucía

en su mosaico de citas). Encontramos otro ejemplo cuando, en el capítulo seis, relata la entrada a Cartagena de Indias y describe el triste festejo con el que es recibido; el narrador se sirve del momento para evocar y compararlo con el más famoso y multitudinario recibimiento que tuvo el general en su tierra natal:

El general no podía menos que verse a sí mismo bajo una luz de lástima, al comparar aquella recepción indigente con su entrada triunfal a Caracas en agosto de 1813, coronado de laureles en una carroza tirada por las seis doncellas más hermosas de la ciudad, y en medio de una muchedumbre bañada en lágrimas que aquel día lo eternizó con su nombre de gloria: El Libertador (163).

Es en el rasgo de lo *carnavalesco*, *la parodia* y *la heteroglosia* donde mejor se aprecian, por medio del uso de la lengua, los elementos culturales que funcionan como código local y enriquecen en gran manera el sentido de lo que se quiere decir a los receptores primarios del texto. El espacio de juego se puede apreciar en la narración desde algo tan sencillo como convertir las últimas palabras del general «¡Cómo saldré yo de este laberinto!» (266), pronunciadas ante el médico que le atendía y el obispo que estaba presto a recibir su postrera confesión, a reelaborarlas en una expresión tan colombiana: «Carajos», suspiró. «¡Cómo voy a salir de este laberinto!» (249); pero también en textos más elaborados, que, a manera de ejemplo, señalamos a continuación. Por ejemplo, cualquier venezolano o habitante de la región andina entiende, mejor que nadie, y perfectamente, el siguiente párrafo:

Veinticuatro años después, absorto en la magia del río, moribundo y en derrota, tal vez se preguntó si no tendría el valor de mandar al carajo las hojas de orégano y de salvia, y las naranjas amargas de los baños de distracción de José Palacios, y de seguir el consejo de Carreño de sumergirse hasta el fondo con sus ejércitos de pordioseros, sus glorias

inservibles, sus errores memorables, la patria entera, en un océano redentor de cariaquito morado (128).

Y a un bogotano, o un buen conocedor de la cultura y geografía de la meseta cundiboyacense, entender en toda su extensión el relato de maltrato, de burla, donde se dibuja una atmósfera de rechazo y desprecio que afectó al libertador en su hora más baja, aquel enero de 1830:

[...] el general se encontró sin rumbo en un suburbio de callecitas embarradas y casas de adobe con tejados rojos, en cuyos patios se alzaba el vapor del ordeño. De pronto, oyó el grito:

—¡Longanizo!

No tuvo tiempo de esquivar una bosta de vaca que le arrojaron desde algún establo y se le reventó en mitad del pecho y alcanzó a salpicarle la cara (32).

Posiblemente, en aquella época no existía peor insulto para quien era y había guiado a cinco naciones a lograr su independencia que el mote peyorativo de «longanizo», el cual, según cuenta la historiografía oficial, era el epíteto con el cual se calificaba a un loco que por aquellos días vagaba por las calles disfrazado de militar.

Sobre la heteroglosia no vamos a añadir muchos más, pues señalamos líneas atrás que la animadversión del autor, posiblemente como parte del sentimiento inconsciente colectivo costeño hacia la capital,⁷ se refleja en el discurso refractado del autor en el personaje Bolívar. Solamente queremos agregar que en el escritor y el libertador se unían dos estados anímicos

⁷ Para lectores ajenos al contexto y a los sentimientos que afloran entre las diferentes culturas que conforman el mosaico cultural colombiano, recomendamos los artículos de: Cecilia Caicedo (2004) —en clave de humor—; Pedro José Díaz (2012); y, desde el punto de vista del costeño, Jairo Gutiérrez Bossa (2011); Vanessa Cristian Fayad (2008).

reflejados en la escritura, en el caso del primero, y en la oratoria, en el segundo; nos referimos a la excitabilidad y la exuberancia, por un lado, y al pesimismo fatalista, de otro; estados emocionales que, unidos al excelente conocimiento de la técnica retórica, los llevó a la elaboración de excelentes obras literarias, por un lado, y discursos políticos, por otro.⁸

En medio de un tiempo lúgubre y doloroso tanto en lo emocional como en lo físico, García Márquez fiel a su cultura costeña —caribeña diría él—, hace un manejo magistral de lo carnavalesco, la ironía y la parodia, como remedio y forma de hacer llevaderos los horrores y las injusticias que dibuja en la obra. Por razones de extensión sólo reseñamos algunos pasajes, empezando por las parodias: Los diferentes sueños, reales e imaginarios, que tuvo con el general Santander o «Casandro» como lo llamaban en secreto, en varias ciudades (Guayaquil, Cúcuta, Santa Fe, Guaduas) (58); y, la mujer fantasma en Puerto Real, de la cual nunca se supo si era real o solo fantasía. La ironía se aprecia en el perro sarnoso, descuidado, abandonado y medio muerto que recogieron en su travesía por el río y al cual el General llamó «Bolívar» porque, posiblemente, se veía reflejado en el canino (99); en el buque de vapor que llevaba por nombre «el libertador» y había puesto en peligro los champanes, volteado el de las provisiones y al que se refiere irónicamente el propio Bolívar-personaje murmurando: «¡pensar que ése era yo!» (123); también en el uso del sencillo «general» como lo llaman en la mayor parte de la narración, al pomposo: «Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios» (41); del ser llamado el «Napoleón Bonaparte latinoamericano» (81), a ser apodado despectivamente por los criollos con el apodo de «longanizo», en claro contraste con los gritos de los inocentes niños que le gritaban por las calles de Turbaco: «viva el libertador, viva el libertador» (151). Lo carnavalesco se observa en pasajes como en

⁸ Sobre el manejo retórico del general venezolano, ver Manuel Romero Luque (2002) «La oratoria de Simón Bolívar».

el del «excomulgado caminando bajo palio» (107) en la ciudad de Mompo tratando de huir del bochorno desde la parroquia católica hasta el colegio donde dormía, y el empacho que sufrió en el mismo lugar, con la totumada de guayabas maduras que le produjeron náuseas y retorcijones, los cuales sólo pudo remediar con un buen descanso en la hamaca y «ventosidades fragantes» (110), pero que le proporcionaron gran alivio a su delicada salud gracias a sus propiedades carminativas; y, finalmente, encontramos un nuevo elemento carnavalesco en una de las numerosas idas y venidas de Manuela Beltrán para visitarlo:

Esta vez Manuela necesitó de más tiempo para que él le permitiera seguirlo, pero cuando por fin lo hizo fue una mudanza de gitanos, con los baúles errantes en una docena de mulas, sus esclavas inmortales, y once gatos, seis perros, tres micos educados en el arte de las obscenidades palaciegas, un oso amaestrado para ensartar agujas, y nueve jaulas de loros y guacamayas que despotricaban contra Santander en tres idiomas (149).

4. Conclusión

Hemos visto cómo el *artifex* elaboró un espacio de ficción asentado en la historia y, en el entorno del espacio de juego que compartía con los receptores primarios, concibió un área de actuación culturalmente establecido y delimitado y del cual los participantes tuvieron conciencia en su relación con la comunicación, descubriendo y describiendo personajes y sucesos históricos, dibujados desde puntos de vista distintos de los que tradicionalmente se conocían, prestando especial interés a los catorce días desventurados –como los llama el narrador– que duró la travesía por el río Magdalena.

Solo nos quedaría preguntarnos: ¿Por qué o para qué recrear la historia de Simón Bolívar de manera ficcionada? Tal vez porque muchas veces nos preguntamos, al igual que lo hacía

Gabriel García Márquez: ¿Por qué todo se fue, y se sigue, yendo al carajo? Creemos que él, y muchos de nosotros con él, seguimos buscando la respuesta. El escritor desgana algunas razones a lo largo de la obra, además de la mencionada falta de unidad: los oficiales que heredaron el poder no estaban preparados para la política y para gobernar una nación, pues, lamentablemente, solo sabían hacer la guerra; la intervención de Estados Unidos en el congreso de Panamá donde incitó a la separación de las naciones andinas; el deseo de muchas familias de fomentar el federalismo, cosa que les permitía mantener el dominio y poder territoriales (bienestar particular) en contra del centralismo que debería buscar el bien general; la falta de identidad, la cual expone en boca del libertador: «la vaina fue que dejamos de ser españoles y luego hemos ido de aquí para allá, en países que cambian tanto de nombres y de gobiernos de un día para otro, que ya no sabemos ni de dónde carajo somos» (176). Todo esto nos demuestra también el compromiso del nobel de Aracataca, como el de la mayoría de los escritores latinoamericanos, con la realidad del continente y, sobre todo, con Colombia, una nación que ha vivido una vida política convulsa, pues no había acabado de nacer y recibía el primer golpe de estado (189) para, posteriormente, irse desangrando a través de las cuarenta y nueve guerras civiles del siglo pasado y una guerra continua, encubierta, nunca declarada, hasta el día de hoy; donde no hay vencedores ni vencidos sino sólo perdedores, como ya lo intuía el mismo Bolívar. Gabriel García Márquez nos deja una vez más en esta obra su rabia contenida, su desesperanza, su desilusión, mezclados con algunas vetas de ironía.

Referencias bibliográficas

Albaladejo, Tomás (2016): «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», *Res Rhetorica*, 1, pp. 16-29.

- Baccino Ponce de León, Napoleón (1989): *La novela de los descubridores*, La Habana, Casa de las Américas.
- Benítez Rojo, Antonio (1979): *El mar de las lentejas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Caicedo, Cecilia F. (2004): «Lectura semiológica del humor», *Revista colombiana de psiquiatría*, xxxiii, 3, pp. 208-215.
- Carpentier, Alejo (1979): *El arpa y la sombra*, México, Siglo Veintiuno.
- Cavalli, Sforza Luigi (2007): *La evolución de la cultura*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Cobo Borda, Juan G. (1989): «Los nuevos Bolívares», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 472, pp. 7- 24.
- Chico Rico, Francisco (1989): «La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica», *Estudios de literatura*, 14, pp. 47-55.
- (2015): «La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica», *Dialogía*, 9, pp. 304-322.
- (2017): «El espacio del arte de lenguaje en la *Institutio oratoria* de Quintiliano», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, 1-26.
- Díaz Camacho, José P. (2012): «El alma colombiana. Idiosincrasia e identidades culturales en Colombia», *Hallazgos*, Revista de la Universidad Santo Tomás, Bogotá, 9, 18, 119-141.
- Del Paso, Fernando (1987): *Noticias del imperio*, Barcelona, Muchnik Editores.
- Enkvist, Inger (2009): «el discurso de García Márquez al recibir el premio Nobel», en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gmnobel.html> (último acceso: 2/11/2020).
- Fayad, Vargas Vanessa Cristina (2008): *Imaginario costeños en Bogotá: la región Caribe vivida desde la Capital* (Tesis doctoral

- inédita), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- García Márquez, Gabriel (1989): *El General en su laberinto*, Barcelona, Editorial Mondadori.
- (1995): *Cómo se cuenta un cuento*, Santafé de Bogotá, Editorial Voluntad.
- (1996): *Noticia de un secuestro*, Barcelona, Editorial Mondadori.
- Gutiérrez, Bossa Jairo (2011): «La Región Caribe Colombiana en su existir ontológico cultural: conciencia, pensar y el ser», en *Encuentros*, 2, pp. 83-96.
- Menton, Seymour (1993): *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Paternain, Alejandro (1993): *La Cacería*, Madrid, Editorial Alfaguara.
- Posse, Abel (1987): *Los perros del paraíso*, Barcelona, Debolsillo.
- König, Brigitte (2005): «¿Descolonización de la Historia? el caso de la novela histórica en la región norte andina», *Historia y Sociedad*, 11, pp. 33-58.
- Kline, Carmenza (2003): *Los orígenes del relato. Los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Roa Bastos, Augusto (1992): *La vigilia del almirante*, Madrid, Editorial Alfaguara.
- Romero Luque, Manuel (2002): «La oratoria de Simón Bolívar», *Política y Oratoria: el lenguaje de los políticos*, pp.117-126.
- Sánchez, Luis Alberto (1968): *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Editorial Gredos.
- Torres Lozano, Eduardo (2015): *Bolívar mujeriego empedernido*, Santa Fe de Bogotá, Intermedio editores.