

Configuración estética en Gabriel García Márquez Arte afirmativo: prejuicio y aplicación

Aesthetic Configuration in Gabriel García
Márquez. Affirmative Art: Prejudice and
Application

ALFREDO LAVERDE OSPINA¹

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA

ALFREDO.LAVERDE@UDEA.EDU.CO

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4202-1814](https://orcid.org/0000-0003-4202-1814)



Laverde Ospina, A. (2020).
Configuración estética en
Gabriel García Márquez.
Arte afirmativo: prejuicio
y aplicación. *Cuadernos de
Literatura del Caribe e His-
panoamérica*, (32), 24-50.

1 Profesor titular de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia –Medellín, Colombia. Posdoctorado de la Universidad de São Paulo. Doctor en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de São Paulo. Becario del Gobierno de Brasil por el CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Seminario Andrés Bello (Instituto Caro y Cuervo – Bogotá D.C.). Licenciado en Literatura de la Universidad del Valle – Cali, Colombia. Este artículo es el resultado parcial de la investigación *Práctica intelectual y discurso crítico: estudio sincrónico de la crítica literaria producida en América Latina entre 1940-1960*, aprobada por el Comité de Investigación Universitaria de la Universidad de Antioquia- CODI- y el Centro de Investigación y Extensión en Comunicación –CIEC- de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.

RESUMEN

Este artículo pretende mostrar cómo en algunas obras de Gabriel García Márquez se impone el carácter *afirmativo* del arte (en el sentido de H. Marcuse). Por una parte, por estar inscrito en una sociedad capitalista cuyos ideales burgueses tardíos ubican las elaboraciones críticas en el ámbito incontaminado de lo cultural, y, por otro, por la no resolución de continuidad fomentada por la tan socorrida autonomía del arte. Si bien no se niega la dimensión crítica presente en las obras del autor, la presentación de “valores auténticos” en el ámbito de lo estético “ideal” parece denunciar la imposibilidad de incidir en la transformación de la praxis social.

Palabras clave: hermenéutica, afirmación, prejuicio, aplicación, transformación, praxis

ABSTRACT

This paper aims to show how the affirmative character of art prevails in Gabriel García Márquez's novels (in the sense of H. Marcuse). On the one hand, because it is inscribed in a capitalist society whose late bourgeois ideals place critical elaborations in the uncontaminated sphere of culture, and on the other, because of the non-resolution of continuity fostered by the much-used autonomy of art. Although the critical dimension present in the author's works is not denied, the presentation of “authentic values” in the field of an “ideal” aesthetic seems to denounce the impossibility of influencing the transformation of social praxis.

Keywords: hermeneutics, affirmation, values, transformation, social praxis

Recibido: 9 abril 2020

Aceptado: 6 julio 2020

Publicado: 2 diciembre 2020

Hacia una interpretación crítica

Cuando se trata de la interpretación de las obras literarias han sido fundamentales los aportes efectuados por la hermenéutica; sobre todo, porque a través de ella ha sido posible involucrar al lector en la configuración de la obra como objeto de sentido. Desde esta perspectiva, los dos conceptos categoriales mencionados por Gadamer, *prejuicio* y *aplicación* se constituyen en los pilares del proceso de configuración de un fenómeno estético en términos de **objetivación intelectual**, lo cual significa que, en el arte, una obra no es un hecho, sino el resultante del reconocimiento de una tradición o una institucionalidad (Bürger, 2000, p. 35).²

Es precisamente en este último sentido que la categoría de *prejuicio* se configura como el proceso mediante el cual el receptor, lejos de ser pasivo, aporta una multiplicidad de conceptos que, de manera indispensable, se incorporan a su interpretación. Por otra parte, la *aplicación* está relacionada con el momento del uso, “trato efectivo”

2 De acuerdo con Gadamer (1999), comprender implica siempre interpretar y, en consecuencia, la interpretación (transposición de un texto a la sensibilidad del presente) es la forma implícita de la comprensión (aproximación histórica) (p. 378). La fusión entre comprensión e interpretación tuvo como consecuencia la desconexión del tercer momento de la problemática hermenéutica, la *aplicación* o comprensión de la situación actual del interprete (p. 379). Por otra parte, el *prejuicio* alude a la conciencia histórica y se constituye en la condición de la comprensión (p. 344).

en el acto de la interpretación. Es decir, el intérprete se acerca al objeto de estudio a partir de dos instancias, el prejuicio y el “uso efectivo”, conforme a su particular situación (p. 49).

Tal vez la concepción de la institución literaria como *prejuicio* responda a una concepción bastante conservadora que, por una parte, se legitima a través de la inmersión en un “acontecimiento de la tradición” y, por otra, confirma la “sumisión a la autoridad de la tradición”. Según Bürger, someterse a la autoridad de la tradición en términos de Gadamer tiene como consecuencia inmediata la creencia en una concepción monolítica del presente y, en últimas, desconoce de una manera flagrante lo que Habermas, oponiéndose a Gadamer, denominó la “fuerza de la reflexión” y cuyo resultado ulterior es la reivindicación de la divergencia entre los intereses de quien ejerce el poder y de quien lo padece (p. 36).

En este sentido, es posible aproximarnos a la difícil comprensión, por parte de la crítica literaria colombiana, en lo concerniente al proyecto estético de Gabriel García Márquez, no solo como toma de posición estética, sino como redefinición de su lectura de la tradición literaria y la consiguiente función social de sus obras, en términos de una toma de posición estético-política, que comporta la configuración de un mundo ficcional resultante de la relectura de la tradición literaria occidental.

A modo de ejemplo, valdría la pena recordar la posición de dos grandes críticos literarios colombianos que, desde sendas posiciones ideológicas y estéticas, parecieron estar imposibilitados para reconocer la relevancia de la puesta en forma con respecto a un tema.

Nos referimos a Hernando Téllez Sierra y Jaime Mejía Duque.³ En primer lugar, Hernando Téllez Sierra (1903-1966) crítico literario de formación ideológica abierta, propia del liberalismo del siglo XIX, la que podría caracterizarse como progresista, comenta en una reseña publicada en 1966 a *La hojarasca* (1957): “En la novela, su autor, Gabriel García Márquez, parece recoger, con un ademán literario muy personal, toda una masa de experiencias técnicas que han atomizado y, simultáneamente, como diluido el género novelesco en una corriente imprecisa, cuyas características son todavía indefinibles” (Téllez, 1979, p. 786).

No sin antes enfatizar en cualidades propias de la poesía, tales como su “densidad”, “tentativa de reconquista y de eternidad, de fijación, de paralización” (p. 787), Téllez parece lamentarse de la disolución del género novelístico, a partir de las cuales no le es posible inferir las nuevas características. Es interesante que este tipo de afirmaciones aparezcan en reseñas que, si bien no son condenatorias, no hacen acopio de los procesos de transformación del género novelístico a partir de James Joyce y el modernismo estadounidense, cada uno de ellos deudores de la vanguardia europea de principios del siglo XX. Su punto de apoyo, en la denominada tradición o en términos de Gadamer, el *prejuicio*, es el tiempo “clásico” y su estructura tradicional. De la misma manera, se sorprende del carácter impersonal, lejano del experimento proustiano.

3 En este sentido, Saúl Sosnowski (1996) en su introducción al tomo no. 193 *Lectura crítica de la literatura americana: Inventarios, invenciones y revisiones* de la Biblioteca Ayacucho, afirma: “Uno de los rasgos definitorios de la nueva narrativa ha sido su (auto)percepción como empresa de ‘conquista de la realidad’. Con el ímpetu del redescubrimiento nada podría frenar el embate de sus propias fuerzas ni la grandilocuencia de sus proyectos”; en este sentido, tras afirmar, citando a Carpentier, la importancia de “(...) reducir ‘La Realidad’ a lo propio, a la acomodaticia solariega de un patio interior”, retoma la oposición de Ángel Rama entre las tendencias ‘internacionalista y nacionalista’ y afirma: “Frente al restringido y marcado esquema de alusiones que identifica las obras regionales, una mayor internacionalización en la dosificación misma de elementos técnicos, y el crecimiento de un público sintonizado con el cambio, promovió un diálogo interamericano e internacional cada vez más fluido” (pp. XXXIII-XXXV).

Si bien la reseña no es condenatoria, pues celebra este tipo de experimentos en la literatura colombiana, es más bien resultado de una serie de inquietudes que no terminan por aterrizar en la identificación de una nueva forma de la novela, que se alimenta de un conjunto de técnicas para explorar la realidad de una manera más profunda y objetiva. Estas apreciaciones adquieren legitimidad cuando se compara con la reseña sobre *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) titulada *El 'Coronel' de García Márquez* publicada en 1966. Aquí, Téllez alude a las dotes periodísticas del autor, calificadas en términos de “facilidad periodística” que se convierte en “facilidad literaria” (1966/1979, p. 810) e, incluso, se revela el verdadero sentido de la reseña aludida antes: “*El coronel no tiene quien le escriba*, muy superior como objeto estético a su breve novela *La hojarasca*” (1966/1979, p. 810). Tras haber alabado la “simplicidad” del diseño, la “facilidad y el virtuosismo expresivo”, la “adquisición” de la “agilidad de movimiento”, entre otras (p. 810), sorprende que su referencia literaria sea en torno a un escritor realista del siglo XIX como Balzac y no precisamente a sus antecedentes más inmediatos: Albert Camus y Ernest Hemingway.⁴

Por otra parte, Jaime Mejía Duque (1933-2009), crítico literario de formación materialista, por no comprometer su orientación política marxista, –si bien reconoce la genialidad del autor en obras como *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Los funerales de la mamá grande* (1962) y *Cien años de soledad* (1967)–, en relación con *El otoño del patriarca* parece no encontrar al mismo escritor comprometido con la realidad latinoamericana. En su ensayo titulado *El otoño del patriarca o la crisis de la desmesura* (1975), publicado el mismo año que la novela, el crítico literario caldense afirma que el libro “plantea problemas de concepción y de ejecución literarias” (p. 276).

Por otra parte, lo acusa de mantenerse al margen de la figura legendaria del protagonista, es decir, en la polémica periodística. Desde

4 Habría que recordar que en 1959 García Márquez publicó en el semanario *La Calle* su texto “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” en el que da claves de su proceso creativo a partir del aprendizaje de los dos autores mencionados.

su perspectiva, el autor de *Cien años de soledad* ha entrado en crisis, es víctima de la repetición de una cierta retórica, tal vez –dice el crítico–, entusiasmado por el éxito de sus obras anteriores (p. 280). Es evidente que, en muchos aspectos, la crítica de Mejía Duque y la de Téllez Sierra coinciden en los aspectos descritos: la técnica, la detención del tiempo, el tratamiento poético y, por último, nos aventuraríamos a afirmar, la espacialización del tiempo, entre otras. La discrepancia de dichas propuestas estéticas con una concepción del *realismo* decimonónico que, aunque en apariencia ‘contrapuestas’ posiciones ideológicas de los críticos, los dos coinciden con el momento del *prejuicio* de Gadamer, pero en el sentido conservador, pues es evidente que el tratamiento lacónico y behaviorista de *El coronel no tiene quien le escriba*, –en cierta medida deudor de la nueva novela francesa–, está muy distante en lo que a las técnicas se refiere de la aspiración a la objetividad de Balzac, Joyce o Kafka para quienes, según Mejía Duque, refiriéndose a *El otoño del Patriarca*, el “procedimiento ‘pop’ de enumeraciones interminables (p. 294) resulta en la ‘práctica no-cartesiana en la forma de narrar’ (p. 294), que el autor encuentra tan en boga en la literatura latinoamericana y, por el contrario, dicha práctica resulta en una forma de “engreimiento de la supuesta intención mágico-creativa” (p. 294).

A esta altura de la argumentación, es necesario volver a lo propuesto por Peter Bürger en relación con el papel de la literatura como crítica de la ideología en el ámbito de la denominada ciencia crítica, cuya finalidad es revelar las implicaciones sociales del proceder estético particular, distante de la “equiparación ingenua” entre motivación individual y relevancia social, en tanto problema teórico. En términos generales, afirma Bürger (2000): “la determinación de lo que sea socialmente relevante depende de la posición política de los intérpretes”, en tal sentido, la relevancia de un tema no puede decidirse en una sociedad dividida, aunque sí puede discutirse (p. 33).

Desde esta perspectiva, la relevancia del “tema” abarca los dos momentos de la hermenéutica propuestos por Gadamer, *prejuicio* y *aplicación*, tradición o *institución arte*, e interpretación o “trato efectivo”, e involucra tanto al creador como al lector o espectador del arte

(p. 48).⁵ Nos referimos, en primer lugar, a la “apropiación” que el artista hace de la denominada tradición como a la relevancia estética y social que el que interpreta pueda identificar en la obra propuesta. En este sentido, el “trato efectivo” se constituye en un procedimiento fundamental de la ciencia crítica literaria, pues, es claro que la objetividad y legitimidad, tanto de la lectura de la tradición como de la propuesta de interpretación, son las resultantes de los aparatos teóricos y su idoneidad. Nos referimos a la necesaria conexión entre la ciencia crítica y la praxis social. Esto significa que el interés del conocimiento no es arbitrario, sino que está mediado por las categorías nuevas y tradicionales de la ciencia, sobre todo si se tiene en cuenta que cada una de ellas permite la formulación de algunas preguntas y la exclusión de otras. En términos de Bürger (2000): “En la ciencia de la literatura, también es importante descubrir si las categorías están concebidas de modo que permitan investigar la conexión entre las objetivaciones literarias y las relaciones sociales. Se debe insistir sobre el significado de los marcos categoriales de los que se sirven los investigadores” (p. 34). Desde esta perspectiva, el objetivo de la hermenéutica de ninguna manera es la legitimación de la tradición, sino lo que Bürger denomina la “crítica de la ideología” (p. 37). Esto significa que, “la ideología, lejos de ser un mero reflejo de las relaciones sociales, forma parte del todo social como resultado de la praxis de los hombres” (p. 41). Es decir, la crítica tendría como finalidad separar la verdad de la falsedad, en el sentido en que en toda construcción ideológica es posible identificar tanto a una como a otra. Esto significa que el arte, en términos de Marcuse, muestra “verdades olvidadas” (lo que significa protestar contra una

5 De acuerdo con el profesor George Dickie de la Universidad de Illinois, y sus dos conceptualizaciones del concepto *institución arte*, la adjudicación del *status* artístico proviene de un grupo socialmente reconocido; inicialmente, artistas, público, críticos, curadores, directores de museo, historiadores del arte, en su primera versión y, posteriormente, en su segunda versión, el acento se pondrá en el artista y el público. En las dos versiones se afirma la inexistencia de “una legalidad codificada semejante (al campo jurídico)”, de ahí que Dickie se refiera a que la *institución arte* es informal. Para Bürger, “(...) el concepto ‘institución arte’ refiere tanto ‘al aparato de producción y distribución del arte como a las *ideas* que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras” (Olivares, 2007, pp. 351-356.).

realidad en la que dichas verdades han perdido valor), pero, al ser estas verdades actualizadas estéticamente, se estabilizan las relaciones sociales contra las protestas” (p. 46).

Configuración estética y dimensión crítica en Gabriel García Márquez

Antes de iniciar una propuesta de análisis de tres obras de García Márquez que podrían evidenciar dicho carácter ‘afirmativo’ propio del arte burgués, es importante retomar lo planteado por Helio Piñón en su introducción a la obra citada de Peter Bürger. De acuerdo con este teórico, lo fundamental de las vanguardias de principios del siglo XX se puede encontrar en el rechazo a la referencialidad y a la configuración de mundos ficcionales independientes de la realidad. Piñón (1986/2000) afirma:

La vanguardia rechaza la idea del arte como representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales –instrumentos técnicos, valores, mitos- que la historia ofrece; como condición implícita de posibilidad de la forma, no como referente de alusiones simbólicas; expresa su modo particular de referirse a lo existente, de modo que el sentido estético de la aproximación constituye el referente de naturaleza intelectual con el que dará quien se empeñe en forzar su iconografía. (p. 15)

Contrario a la posición de Peter Bürger, el crítico español reafirma la negada autonomía del arte y asegura que la función social del mismo no se reduce a la lectura ‘sintomática’ en términos de auto-crítica de la *institución arte* en su totalidad. En este punto niega tanto para el cubismo como para el surrealismo su carácter vanguardista. Según su concepción de autonomía estética, tanto uno como otro

liberan a la representación de los rigores de la mimesis, se constituyen en la expresión de una forma de neofigurativismo que se apoya en un sistema diferente del impresionismo. Es decir, tanto el cubismo como el surrealismo son una forma de realismo, pues tienen como finalidad última la representación de la realidad.

Lejos del realismo “clásico” y no por ello su negación, tanto el cubismo con sus representaciones diorámicas, y el surrealismo con la exploración del inconsciente a través del escritura automática “**no [son] menos dependiente[s] de la realidad representada** y del propio cometido subalterno de la pintura respecto a lo que existe en su exterior: [tanto uno como otro] renueva[n] su utillaje lo necesario para hacer verosímil el nuevo punto de vista acerca de las cosas, pero su misión sigue siendo fundamentalmente narrativa” (Piñón, 1986/2000, p. 16).

A partir de lo expuesto, es posible reconocer la naturaleza “realista” de la fórmula estética garciamarquiana. Parece claro que en las tres obras que se pretenden comentar, al menos de una manera más clara en las dos primeras, se encuentra como denominador común el método analítico del cubismo, exploración de la “realidad” o al menos lo tenido por ella, sustentado en la “la crisis de las convenciones representativas”, no siendo el caso de *Crónica de una muerte anunciada* en la que se explora el género cronístico en, al menos, dos de sus acepciones:

(...) aunque el cubismo estimuló a un sector de la vanguardia, en la medida en que hizo concebir la posibilidad de un arte fundado en la construcción de un universo artificial gobernado por leyes internas, su crítica intelectual a la representación dio lugar a otro sector para el que la abstracción no es tanto la cualidad de una realidad alternativa como la condición esencial de un modo diverso de referirse a lo real. (p. 20)

Una novela dramática⁶

Si bien es cierto que García Márquez no exhibió reiteradamente sus dotes de crítico literario, lo cierto es que las pocas veces que lo hizo su genio como crítico no estaba por debajo de su poder creativo. Nos referimos a la constantemente mencionada fórmula estética a partir de la cual definió su proceso creativo. De acuerdo con el autor, la novela es una “representación cifrada de la realidad que funciona a modo de adivinanza del mundo”. En consecuencia, el procedimiento creativo parte de una selección de elementos unidos por una coherencia subjetiva muy sutil y real cuyo objetivo sería revelar el enigma del trópico, definido por el autor como “la fragancia de una guayaba podrida” (Mendoza, 1991, p. 42). De acuerdo con lo anterior, surgen las siguientes preguntas con respecto a *La hojarasca*: ¿Podría afirmarse, junto con Schiller, que “[e]l contenido, por muy sublime y universal que sea, actúa siempre limitando al espíritu y, por ello, la verdadera libertad estética solo podemos esperarla de la forma”? (Schiller, 1999, p. 301) o, en este mismo sentido, ¿cómo se lleva a efecto dicha representación? ¿cuáles serían las técnicas que harían posible dicho procedimiento?

La hojarasca es una novela con estructura dramática que se compone de cuatro voces. La equivalente al Coro, que aparece en el preámbulo y la primera parte del tercer capítulo e identificada con el pronombre “nosotros”, y las relacionadas con los caracteres o personajes, presentadas mediante la técnica del fluir de la conciencia del coronel, de su hija Isabel y del niño hijo de Isabel. A través de las conciencias de estos tres personajes se evidencia la estructura agonística de la obra proveniente de la tragedia griega. La tensión que se produce en el interior de los monólogos no solo surge de la evidencia de que cada uno de los personajes se siente constreñido por el soterrado ambiente de hostilidad que en cualquier momento se manifestará en la reacción del pueblo cuando vaya ser enterrado

6 En este acápite se retoman, a grandes rasgos, algunos aspectos del análisis efectuado por el autor del presente artículo en *Tradición literaria colombiana: dos tendencias*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008, pp. 137-153.

el médico, sino del “pesimismo esencialista”, en cuya base se encuentran unos valores que están fuera de la historia y que no dependen “de las actitudes, las creencias ni los sentimientos de la colectividad”.⁷ En la novela se repite constantemente que tanto el destino de Macondo como el de los personajes, en especial el del médico, estaban escritos (Vargas Llosa, 1971, pp. 268-269): “Después de la guerra, cuando vinimos a Macondo y apreciamos la calidad de su suelo, sabíamos que la hojarasca había de venir alguna vez, pero no contábamos con su ímpetu” (García Márquez, 1982, pp. 8-9).

La hojarasca es una novela que anuncia una catástrofe que está directamente relacionada con un ambiente de violencia que invade los rincones más íntimos de los personajes. Sin embargo, la única referencia que se hace de esta es indirecta y a propósito de los motivos que explican el odio que siente el pueblo por el médico. Según el coronel, la crisis que se avecina tiene dos motivos: por un lado, el compromiso ético de la inhumación y, por otro, la degradación de la que ha sido objeto el pueblo y sus habitantes con el paso de la compañía bananera y la “hojarasca”: “Ahora empiezo a creer que de nada valdrá mi compromiso contra la ferocidad de un pueblo, y que estoy acorralado, cerrado por los odios y la impenitencia de una cuadrilla de resentidos” (García Márquez, 1982, p. 29).

El patriciado ha perdido su papel en la sociedad y ve en el nuevo orden la anomia y el fin de todo aquello que le daba legitimidad. En contraposición, aparece el poder de la colectividad que se siente dueña de su destino, que se atreve a dejar atrás un pasado de heroísmo y linaje. No obstante, el dinamismo y la vitalidad de esta colectividad se pueden entrever la pérdida de valores y la degradación de lo trascendente. El pueblo ha entrado en una decadencia inadmisibles para sus fundadores quienes, en calidad de aristócratas terratenientes, veían en la tierra, el honor y la honra los motivos de su

7 Según Vargas Llosa (1971), en *García Márquez: Historia de un deicidio*, esta postura ideológica consiste en que “el destino precede al individuo, la vida es materialización de una peripecia decidida para y desde la eternidad. Individualista, idealista, fatalista, esta concepción es ante todo esencialista. El hombre es una esencia anterior a su existencia, que la praxis no puede en ningún caso cambiar” (p. 270).

existencia. Estos dos aspectos plantean una tensión axiológica entre el pasado y el presente que está lejos de ser resuelta. Si bien es cierto que la cosmovisión patricia ocupa todo el texto, es en sus fisuras en las que penetra con mayor energía la axiología de la “hojarasca”, la que da el título a la novela. Se podría afirmar que la cosmovisión de la colectividad “anómica” aparece en forma de un discurso presupuesto y sobreentendido que pone en crisis al del patriciado y en ciertos momentos revela sus debilidades.

El otoño del patriarca y la instancia de la narración

Antes se ha afirmado que la crítica literaria parecía no entender a cabalidad el proyecto estético de Gabriel García Márquez. Al respecto, se mencionó a Hernando Téllez, en relación con *La hojarasca*, su obnubilación por la técnica, su descripción gozosa del “virtuosismo estilístico del autor, de su extrema y peligrosa habilidad narrativa, de la envidiable fluencia de su escritura literaria”; sin embargo, este comentario no excede más que lo superficial. Pareciera que la novela no está cumpliendo una función crítica frente a la realidad, que no aporta con una mirada más profunda al desciframiento de la dura realidad de la violencia en Colombia. La estructura dramática se agota en la descripción de la técnica; la intertextualidad trágica casi que es omitida.

En este mismo sentido, podríamos afirmar que se orienta la ya mencionada crítica de Jaime Mejía Duque en relación con *El otoño del patriarca*, en su ensayo titulado *El otoño del patriarca o la crisis de la desmesura* de 1975. Como se dijo anteriormente, el crítico literario afirma que el libro “plantea problemas de concepción y de ejecución literarias” (Mejía, 1976, p. 276). Paso seguido, refiriéndose al deslumbramiento del que es objeto el lector frente a la lectura de la novela, Mejía menciona que tal vez los lectores “ante lo fortuito y lo desmesurado, inicialmente, creará[n] encontrarse a la fundación de *otras reglas* de juego para la escritura novelesca”. Sin embargo, afirma:

Al petrificar los contenidos de la imaginación poética debía revelar e imponer como formas nuevas en un mundo de formas cargadas de significación en referencia a una historia, a una cultura (de ahí también el valor poético del mito genuino), al congelar el ser bajo la agitada y llameante apariencia del ingenio retórico, la hipérbole sin control destroza la dialéctica forma-contenido, ficción-mundo humano y recaen en la inercia del sin sentido. La pregunta narración cristaliza de tal modo en un espejo que *ya no se pasea por los caminos*. (Mejía, 1975, p. 277)

***El narrador incompetente.*⁸**

Es un hecho que, tanto para la crítica como para el lector medianamente informado, *El otoño del patriarca* se constituye en una muestra ejemplar del realismo mágico como concepción estética y que retoma desde una perspectiva americanista al dictador como arquetipo haciendo acopio, como nunca, del imaginario colectivo. Dicho imaginario se configura como mecanismo de subjetivación y, a partir de una multiplicidad de recursos poéticos, se aventura a representar una realidad con el fin de evidenciar una situación o problema inscrito en “el tiempo incontable de la eternidad”. De ahí que, solo la confrontación de las imágenes colectivas con el cadáver putrefacto de un anciano desconocido e inidentificable hará posible “la buena nueva” del fin de la eternidad. A partir de este armazón de recursos técnicos, es posible sumergirse en la proyección de “un horizonte ideológico”, en cuyo centro se configura el narrador. Todos y cada uno de estos aspectos poetizan el reconocimiento doloroso, por parte de los intelectuales latinoamericanos, del caudillismo como una fórmula arraigada y enriquecida en nuestro continente.

8 Para el desarrollo de este tema se retomarán los resultados obtenidos en el análisis de la novela y publicados en 2017 por el autor del presente artículo en “El narrador incompetente, clave para una lectura de *El otoño del patriarca*” en la revista *Hojas Universitarias* de la Universidad Central, (50), pp. 90-97.

El otoño del patriarca retoma el imaginario colectivo compuesto de representaciones significativas en las que se intercalan multiplicidad de sentidos que responden a iniciativas personales o grupales e, incluso, colectivas, de conformidad con el sistema de valores propios del americanismo martiniano, que podría resumirse en la frase: “El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país” (Martí, 1891/1991, p. 17). De acuerdo con lo anterior, es importante tener presente que la crítica tradicional ha descrito esta novela, dentro del abanico de las denominadas novelas de dictadura, como una construcción estético-literaria en la que la figura del tirano por fin es presentada con el objeto de revelar todos los secretos del poder. Si bien, Ángel Rama (1982) afirma que García Márquez se coloca en la “conciencia misma del personaje” (p. 436) y nos muestra como en un circo a su personaje, rodeado de lectores, desde nuestra perspectiva esta imagen se invertiría: “es un circo atestado de víctimas del régimen que, en éxtasis, se repiten una y otra vez las versiones recibidas del que consideran culpable de sus fortunas y desdichas” (p. 437).

Si el rumor y la intuición son elementos fundamentales en la creación de la novela, también lo son esos lugares comunes o tópicos de tipo religioso que alimentan el cúmulo de certezas y saberes populares. La importancia temática y estética del ‘narrador colectivo incompetente’ estriba en que lo que antes de él se había planteado como paciente –la colectividad-, pasa a ser agente y se convierte en el protagonista de un drama en el que se ha olvidado o nunca se conoció la totalidad de los hechos. Ese narrador colectivo aparece en la primera persona del plural, “nosotros” que se transmuta, en algunos momentos, en un “yo”, pero que no es más que la construcción hipotética del decir de determinado personaje en una situación por parte de la colectividad. Esto explica la memoria metonímica e incompleta y el alto nivel de oscilación entre la mentira y el secreto: lo que parece no es y lo que es no parece. Tal como se ha intentado argumentar hasta el momento, en este tipo de narrador es donde se encuentra la mayor originalidad de la propuesta estética de García Márquez, pues el tema del dictador poseía un campo discursivo bien definido en la literatura latinoamericana y presentaba la totalidad

de los elementos para la constitución del personaje como arquetipo. En este sentido, es fructífero el concepto de intertextualidad en tanto nos aproximamos a la productividad emisora en correspondencia con la reproductibilidad receptora.

Crónica de la muerte de una sociedad tradicional⁹

Crónica de una muerte anunciada, famosa novela de Gabriel García Márquez, se ha constituido en un hito literario colombiano en lo que respecta a su forma y su temática¹⁰. Se ha descrito como una novela con profunda influencia del lenguaje periodístico, no solo por la historia que trata, pues fueron hechos efectivamente sucedidos, o su forma de crónica, es decir “relación detallada y cronológica de acontecimientos relevantes que llevan al cumplimiento de un fin, narrados por sus protagonistas”; en cuanto género, también se cruza con la forma de presentación de una noticia en la sección “roja” y aspira a constituirse en la reconstrucción detallada y verídica de los hechos que envuelven a un acontecimiento de interés general.

A grandes rasgos, la historia se refiere a la reconstrucción detallada del asesinato de Santiago Nasar por parte de los hermanos Pedro y Pablo Vicario, con motivo de la pérdida de la virginidad de su hermana Ángela. Lo significativo de la narración es que dicha reconstrucción de los acontecimientos, veintisiete años después y según el narrador personaje, homónimo del autor empírico, sigue estando envuelta por la niebla de la duda en torno a la efectiva culpabilidad de Santiago Nasar. En términos generales, esta ha sido la paráfrasis o el argumento más socorrido de la obra; sin embargo, una

9 Para el desarrollo de este análisis se retoman los resultados del análisis de la novela *Crónica de una muerte anunciada* (1981), publicados por el autor del presente artículo en 2017 en “Reflexiones en torno al discurso estético literario. Una lectura de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez” en la revista *Lingüística y literatura* de la Universidad de Antioquia, (72), pp. 192-223.

10 En lo concerniente al lugar de la novela en la producción de su autor, Germán Vargas en el conjunto de notas titulado “Sobre literatura colombiana” de 1985, realiza una serie de afirmaciones de gran relevancia para su análisis. En primer lugar, la encuentra en la misma línea de *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), y es mucho más que el relato de un crimen (pp. 220-221).

lectura más atenta nos indica que tan solo nos estamos refiriendo a la mitad de la obra. En este sentido, se dejan de lado los acontecimientos narrados en más de un cincuenta por ciento. Nos referimos a lo sucedido, posteriormente, con Ángela Vicario, junto con los procedimientos concernientes a la investigación por parte del juez instructor, venido de Riohacha, de los hechos que envolvieron los acontecimientos.

Así las cosas, es difícil continuar con la descripción de la obra como la narración exclusivamente “cronológica” de los acontecimientos que precedieron y sucedieron a la muerte de Santiago Nasar, pues es claro que, si bien esta primera se conforma de la aparente reconstrucción oral de una memoria colectiva que, a pesar de la profusión de detalles, parece ignorar los hechos más insignificantes, es evidente que tras de esta configuración mítica literaria de la obra es posible identificar una intención ideológica menos ingenua. Nos referimos a la reconstrucción de un pasado remoto que posee claras trazas míticas. En este sentido, es posible reconocer esta técnica como una estrategia recurrente de Gabriel García Márquez, en tanto sujeto de la enunciación o autor implícito, si decidimos tomar toda su obra como un *continuum* discursivo. Técnica, como se verá, ampliamente trabajada en *La hojarasca* (1958) y, posteriormente, en *El otoño del patriarca* (1975). Esta alusión al autor implícito tiene como finalidad respaldar una hipótesis de la instancia de la enunciación, en el sentido en que existen en las otras obras antecedentes una cierta reconstrucción ambigua de los acontecimientos y que constituyen, a la postre, una técnica relevante con respecto a los hechos presentados y cuya finalidad parece estar orientada a una imposible reconstrucción definitiva de los acontecimientos. Es decir, tal como puede evidenciarse en los acontecimientos míticos fundadores de las comunidades, casi siempre existen dudas no necesariamente sobre los hechos, sino sobre su ordenamiento lógico-cronológico, la causalidad e, incluso, la veracidad de muchas circunstancias, esto es, por rayar en lo absurdo. Ese también es el caso de esta “crónica” de “una muerte anunciada” que parece adquirir pleno sentido en el contexto trágico de la fatalidad mítica. Es evidente que la imposibilidad de detener el curso de los acontecimientos que desembocaron

en la muerte de Santiago Nasar termina por ser atribuida al designio de la colectividad¹¹.

La muerte de Santiago Nasar pone en evidencia, en una comunidad claramente endogámica, la falla de sus habitantes en torno a dos principios: el honor y el respeto a la vida. Constituidos como fallas en el contexto judeocristiano, se desarrollan bajo la complicidad y la indolencia de los representantes de la fe cristiana. Esta primera parte es narrada por Gabriel, amigo de Santiago Nasar, personaje-testigo en muchos de los acontecimientos narrados, aparentemente el doble ficcional del narrador empírico en una primera lectura, quien se propone reconstruir aquellos sucesos en los que no participó o, al menos, parcialmente. Por ejemplo, las diligencias realizadas por Clotilde Armenta (dueña del bar-tienda donde los Vicarios esperaron a Santiago Nasar), los temores y las alucinaciones de Divina Flor, los vaticinios de Victoria Guzmán, las visiones de Plácida Linero, madre de Santiago Nasar, los hechos que se desarrollaron en la mansión de los recién casados, en la noche de la boda y los que siguieron a la devolución de Ángela Vicario por parte de Bayardo San Román, etc. Todos y cada uno de ellos están cubiertos por la bruma y la ambigüedad. Esta caracterización de los acontecimientos no solo es el resultado de la poca fiabilidad de la memoria, sino que es el resultado del tratamiento narrativo denominado pseudodiegético.

Una segunda parte de la obra se refiere a lo sucedido con posterioridad a los acontecimientos relacionados con la muerte de Santiago Nasar. Ángela Vicario, decidida a continuar con su vida, a pesar de la estigmatización social y el rencor de su madre, Pura Vicario, quien se había dedicado a recordarle su deshonor y la desgracia de la familia, inicia una trayectoria que la llevará, a través de la escritura epistolar, a un crecimiento personal como solo puede ser posible en sujetos que han tenido que reconstruirse como individuos, distantes

11 La intención es describir, desde el punto de vista racional, la única vía a seguir por cualquier comunidad tradicional. La recreación mítica de una culpa colectiva, poéticamente, la muerte de Santiago Nasar, al igual que la crucifixión de Cristo, o en el ámbito histórico colombiano el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, Rafael Uribe Uribe, etc.

de cualquier respaldo social o narrativa trascendente. En este sentido, el crítico literario canadiense, Northrop Frye en *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria* (1986), al referirse a la oposición entre la oralidad y la escritura en la contemporaneidad, afirma que, si bien los medios electrónicos han revivido la tradición oral, al aportar una nueva forma de comprensión “simultánea” o mosaica, no es cierto que se haya desplazado a la imprenta y con ella a la comprensión “lineal”, pues estas son dos operaciones mentales que se realizan en todos los medios. No obstante, “el mecanismo técnico que permite una respuesta crítica o simultánea es el documento, el registro impreso” (Frye, 1986, p. 133). Asimismo, “[E]l documento es también el punto de referencia de una comunidad de lectores, y a pesar de que esta puede quedar limitada durante siglos a un solo grupo, su tendencia natural es a extenderse por toda la comunidad en su conjunto. Así pues, la democracia solo es técnicamente posible gracias a la escritura. Es significativo que nuestro término simbólico para designar al tirano sea “dictador”, es decir “hablante oral que no es interrumpido” (p. 133).

En palabras del narrador, Ángela Vicario, por mediación de la escritura, “[s]e volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen solo para él, y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión” (García Márquez, 1981, p. 122). En este momento, Ángela Vicario se constituye en la figura emblemática de una sociedad que ha tenido que constituirse distante, sino a pesar de cualquier metarrelato. A espaldas de la comunidad, Ángela es redimida por el amor que surge de la autonomía. Aquí es importante resaltar la confirmación del *leitmotiv* iniciado con los versos del poema de Vicente Gil que aparecen en el epígrafe. Esta recurrencia melódico-temática alude a los personajes principales: Santiago Nasar y Ángela Vicario. En relación con esta última, ya en la segunda parte, convertida en “garza guerrera” invierte el rol que, ingenuamente, pretendía cumplir Bayardo San Román convirtiéndose en la garza cazada y que, tras una cruenta batalla, termina siendo víctima.

Los dos, Santiago y Ángela, inmersos en sus contextos históricos narrativos, transgreden e invierten sus roles —el uno, trágico, y el otro, irónico—. “La caza de amor es de altanería” (Gil citado por García Márquez, 1981, p. 7), en el epígrafe, hace referencia a la práctica de caza con halcones de Santiago Nasar y su padre, lo que además sirve para establecer una cierta semantización en torno a la posición social y la recurrencia a la fatalidad, así como el guiño del sujeto de la enunciación al enunciatario, en relación con la advertencia que le hace el narrador (Gabriel) a Santiago Nasar y la peligrosidad de los encuentros furtivos con María Alejandrina Cervantes: “Yo lo previne: Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera” (p. 87).

De las dos partes mencionadas, nos interesa referirnos a una tercera parte que narrativamente ocupa el lugar intermedio. Nos referimos a los acontecimientos relacionados con la consecución de la información por parte de Gabriel-narrador y la lectura de los folios (incompletos como la memoria colectiva) redactados por el instructor del sumario durante el proceso a los hermanos Vicario. Tras una lectura atenta, dicho juez de instrucción se constituye en el verdadero *alter ego* del autor implícito en términos de que suministra todos los elementos necesarios para adelantar una interpretación trágico-literaria de los acontecimientos. Es mediante esta instancia interpretativa, el juez de instrucción y sus vuelos literarios, que la narración adquiere todas las resonancias literarias de las que se sirve el narrador Gabriel¹². Esta parte funge en la narración como la bisagra de dos momentos narrativos y dos construcciones semánticas opuestas que componen a la obra. Por una parte, la sociedad tradicional que se mueve al vaivén del marco mítico religioso que emparenta la muerte de Santiago Nasar como el “agnus Dei” del cual se arrastra la culpa

12 Podríamos aventurar que García Márquez hace una escisión de su propia narrativa vital: es Gabriel, el adolescente pueblerino, veintisiete años antes, y es García Márquez, juez de instrucción, tal vez una proyección del joven que en algún momento regresó al pueblo, estudiante de Derecho, pero entregado a la escritura de cuentos y novelas. Como puede verse esta dicotomía se reproduce en las dos partes de la novela, las dos caras de Ángela Vicario, los dos Santiago Nasar y los dos Bayardo San Román.

y, por otro, la secularización de un sujeto que se convierte en protagonista de su destino, sin ninguna culpa.

Tragedia y comedia como formas de representación simultáneas.

Si retomamos lo planteado por Bajtín en relación con el “objeto estético”, tenemos que aceptar que una posible hipótesis de sentido podría extraerse de esta paráfrasis: “La persistencia de los lazos míticos de las comunidades tradicionales se constituye en un obstáculo de los procesos de secularización. Estos conglomerados humanos están escindidos entre la minoridad de las comunidades tradicionales y la mayoría de las sociedades modernas. En este sentido, su consiguiente resolución debe orientar a cada uno de los miembros de dicha comunidad a la individuación y, por extensión, a una sociedad moderna”. Es claro que esta paráfrasis si bien puede funcionar a modo de objeto estético, como resultante de la interpretación en el “uso efectivo”, interesa porque permite establecer los procedimientos a través de los cuales se ha llegado a ella. En primer lugar, se debe mencionar que los contenidos ético-cognitivos de la primera parte remiten a los valores tradicionales: la honra, la virginidad, la sangre, la clase social, etc. Esta primera parte se configura sobre la base de un contexto judeocristiano que remite al Nuevo Testamento y que por su fatalidad adquiere las trazas de una narración trágica. Esto se confirma a través de la teorización de Northrop Frye del “modo ficcional trágico”, es decir, en cuanto elaboración estética, lo trágico es el resultado de una selección de técnicas de composición: el tiempo circular, la caracterización de Santiago Nasar como un héroe dionisiaco, su asociación con la muerte de Cristo, su aislamiento, pero sobre todo la brutalidad de su muerte¹³. No obstante, la narración va adquiriendo las características propias del modo irónico, propio del mimético bajo (el héroe es uno de nosotros) y que

13 La elección de una teoría interpretativa como la propuesta por Frye y descrita como arquetípica, posibilita la consideración de la dimensión estética. Es evidente su pertinencia para este análisis; no obstante, cada obra requerirá de su propia búsqueda en el conjunto de las teorías estético-literarias.

se expresa, en términos de Frye, a través de la comedia irónica. En palabras del crítico literario canadiense: “Insistir en el tema de la venganza social que recae en un individuo, por más bribón que sea, tiende a hacerlo aparecer menos implicado en la culpa y más implicado en la sociedad” (1991, p. 69). Por otra parte, la fase irónica de la literatura explica la popularidad de las historias de los detectives, tal como parece suceder en la configuración narrativa de la crónica en esta parte. En tanto género, “la crónica deja de referirse a un héroe y a un acontecimiento trascendente, para ocuparse de la vida de un personaje minúsculo como es Ángela Vicario pero que ha ido adquiriendo las características propias de la autonomía de un individuo en una sociedad secularizada” (Frye, 1991, p. 70). Así las cosas, para Frye (1991): “Con el mimético bajo, en que las formas ficcionales tratan de una sociedad fuertemente individualizada, la analogía del mito solo puede convertirse en una sola cosa, y ella es el acto de la creación individual” (p. 86).

Conclusiones

A lo largo de la anterior exposición, se ha hecho acopio de una multiplicidad de instrumentos de análisis cuya finalidad es describir los procesos de configuración estético-ideológica a partir de los cuales el autor se apropia, de una manera *sui generis* de lo que Gadamer identifica como *prejuicio*; sin embargo, fuertemente influenciados por la postura de Peter Bürger, dicho *prejuicio*, en tanto concepto, está lejos de constituirse en una sumisión a la autoridad de la tradición. No está de más resaltar que, desde nuestra perspectiva, tanto el intérprete de la obra como su artífice o autor, están en capacidad de adoptar una posición crítica frente a dicha tradición y es el reconocimiento de dicha postura que, tanto para el uno como para el otro, la tradición se constituye en más que un acervo cultural, un arsenal de herramientas cuya significación estético-ideológica es susceptible de ser revaluada, recupera y transformada.

Desde la perspectiva anterior, si el *prejuicio* adquiere la connotación de una *institución literaria*, en nuestro caso, el concepto de *aplicación*

apunta a dos momentos: el primero, con la denominada resemantización de la técnica desde la escritura y la identificación de dichos procesos y sus efectos estético-ideológicos desde la interpretación resultante de la postura estética y/o política y, por consiguiente, en el segundo momento, la configuración ideológica, resultante de una postura individual que García Márquez enuncia en términos de ‘coherencia subjetiva muy sutil y real’ cuyo objetivo sería revelar el enigma del trópico, definido por el autor como “la fragancia de una guayaba podrida” (Mendoza, 1991, p. 42). No otro es el caso de lo planteado por Bürger en el sentido en que el arte debe ser objeto de una crítica ideológica: la efectuada por el artista, en tanto representación y transformación, y la del crítico-lector, identificación de la postura estético-ideológica efectivamente transmitida, así como la identificación del carácter afirmativo del arte.

El mundo ideal de la poesía es resultante de una unidad a través de la cual se presenta la pura humanidad de los personajes, pero dicha unidad es irreal. En general, el carácter crítico del arte burgués termina siendo imposibilidad en la praxis social, precisamente por la elaboración estética de la cual son objeto de elaboración los “valores auténticos”; en este sentido, se podría afirmar que las novelas comentadas arriba, en tanto realizaciones surgidas de un ordenamiento burgués, parecen concretar la imposibilidad de transformación de las sociedades en cuestión. En consecuencia, habría que acudir a la concepción de una autonomía relativa del arte, en este caso literario, en la que es fundamental examinar la relación entre la serie literaria en el ámbito del horizonte ideológico (o superestructura) y su relación con la base mediada por la función verbal. Así mismo, la aceptación del principio constructivo y la modificación de las relaciones existentes entre los factores que intervienen en la obra en tanto estructura, en el caso de García Márquez, el factor determinado es la Historia.

En *La hojarasca*, el final abierto se constituye en un posible escape ‘sin salida’ de la sociedad en crisis, por un proceso de transformación que, no debemos olvidar, se detuvo, pues la hojarasca ha abandonado Macondo. La hojarasca es esa horda de trashumantes que han destruido todo en su camino: ¿Qué queda después de la hojarasca? ¿Podrá el odio ser superado? Si bien la novela tiene un final

abierto, posteriormente nos enteramos de que el patriciado liberal cumple su cometido: entierra al médico y predominan los valores tradicionales y aristocráticos.

Con respecto a *El otoño del patriarca*, es evidente que, si bien la instancia narrativa es colectiva, es posible identificar una directriz ideológica que opone el mito a la historia y ve en esta última el principio de un ordenamiento que, si bien no es el ideal, tampoco tiene los elementos necesarios para configurar al poder como una fuerza suficiente de reorganización.

Una cierta nostalgia por los principios, valores de una época en la que los gobernantes eran déspotas ilustrados, nos permite colegir un cierto anticapitalismo romántico.¹⁴ Es decir, la “magnificación acrítica de aquellas circunstancias sociales en las que esta división del trabajo no era del todo conocida” (Bürger, 2000, pp. 42-43), estimación de un pasado en el que los ‘valores auténticos’ parecían ser relevantes, pero sin la menor sospecha de lo injusto de esa organización con respecto al presente en el que se inserta la crítica.

En *Crónica de una muerte anunciada*, la perspectiva del narrador deja entrever un cierto desprecio y postura ambivalente hacia Ángela Vicario, pues no le cree su versión de los hechos, le reconoce su proceso de adquisición de la mayoría y la posible configuración de una sociedad democrática, pero ¿no es acaso una postura reivindicativa del pasado el que la novela termine con el deceso de Santiago Nasar?¹⁵ En conclusión, en las tres obras la frase “el fin del mito y el inicio de la historia” parece tener una connotación negativa.

14 Si bien este concepto proviene de Georg Lukács, de acuerdo con Michael Löwy y Robert Sayre (2008) debe ser entendido en los siguientes términos: “el romanticismo representa una crítica de la modernidad, es decir, de la civilización capitalista moderna, en nombre de valores e ideales del pasado (precapitalista, premoderno)” (p. 28)

15 “Santiago Nasar la reconoció. –Que me mataron, niña Wene –dijo [quien estaba desescamando un sábalo en el patio de la casa]. Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. “Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas”, me dijo mi tía Wene. Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina” (1981, p. 156).

Referencias

- Befumo Boschi, L. (1984). *La problemática del espacio en la novela hispanoamericana*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata/ Facultad de Humanidades.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. [Introducción de Helio Piñón]. Barcelona: Ediciones Península.
- Frye, N. (1986). *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*. Madrid: Taurus.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gadamer, H. (1999). *Método y verdad I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Márquez, G. (1959, octubre 19). “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, *La Calle*, 2(103), 12-13.
- García Márquez, G. (1975). *El otoño del Patriarca*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- García Márquez, G. (1981). *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- García Márquez, G. (1982). *La hojarasca*. Barcelona: Bruguera.
- García Márquez, G., y Apuleyo Mendoza, P. (1991). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori.
- Jaramillo Vélez, R. (1998). El naufragio de la sociedad civil. En *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos.
- Laverde Ospina, A. (2017). El narrador incompetente, clave para una lectura de *El otoño del patriarca*. *Hojas Universitarias*, (50), 90-97. http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1297

- Laverde Ospina, A. (2017). Reflexiones en torno al discurso estético literario. Una lectura de Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez. *Lingüística y literatura*, 38(72), 192-223. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/328924>
- Löwy, M. & Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lukács, G. (1985). *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Marcuse, H. (1967). Acerca del carácter afirmativo de la cultura. En *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Martí, J. (1891/1991). *Obras Completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Mejía Duque, J. (1975). *“El otoño del patriarca” o la crisis de la desmesura*. Medellín: Editorial La Oveja Negra.
- Olivares, E. (2007). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Piñón, H. (1986/2000). Introducción. En P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Rama, A. (1976). *Los dictadores latinoamericanos. Testimonios del Fondo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, A. (1982). *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Procultura.
- Schiller, F. (1999). Vigésimosegunda carta. (El estado estético del hombre). En *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
- Serrano Orjuela, E. (1996). *La narración literaria. Teoría y análisis*. Cali: Gerencia para el Desarrollo Cultural/Gobernación del Valle.

- Sosnowoski, S. (1996). Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas. En *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Téllez Sierra, H. (1979). La hojarasca. En J. G. Cobo Borda (Ed.), *Textos no recogidos en libro* (pp. 786-789). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Téllez Sierra, H. (1966/1979). El 'Coronel' de García Márquez. En J. G. Cobo Borda (Ed.), *Textos no recogidos en libro* (pp. 810-813). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Vargas, G. (1985). *Sobre literatura colombiana* (Colección Literaria 7). Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila.
- Voloshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid: Alianza Editorial.