

Humor en *Cien años de soledad*, cuarenta años después

Nelson Castillo Pérez
Universidad de Córdoba

Resumen

Desde la perspectiva carnavalizada de Mijail Bajtín, este ensayo muestra cómo el humor constituye una ideología desentronizadora, cuestionadora de la sociedad y de las costumbres. Esta característica es patente en *Cien años de soledad*¹, novela en la que desde diversas modalidades discursivas, el premio Nobel colombiano lanza una mirada irónica y farsesca acerca de sus personajes y del mundo. Irracionalismo, lo anticonvencional y una irrupción inusitada de un mundo otro son, entre otras, las características más acentuadas en esta novela.

Palabras clave: carnavalización, sátira, desentronización, irracionalismo, exhuberancia.

THE HUMOR IN *ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE*: FORTY YEARS LATER

Abstract

Based on Mijail Bajtín's carnival-like perspective, this essay shows how humor constitutes a non-enthroned ideology that inquires on society and customs. This characteristic is evident in *One Hundred Years of Solitude*, novel from which based upon various narrative modalities, the Colombian Nobel Prize winner, flings an ironic and simulated view about his characters and the world. Lack of rationality, non-conventional aspects and an unexpected irruption from one world to another, are, among other things, the most evident characteristics in this novel.

Key words: carnivalization, satire, non-enthroned, lack of rationality, exuberance

Cien años de soledad es una novela permeada por la influencia de la risa del carnaval. Las categorías del carnaval permiten que la realidad o el referente cultural tratado en el discurso literario de la novela se miren desde una perspectiva más profunda, en su esencia, en su desorden, por encima de la medida de la racionalidad. Recuérdese que la realidad latinoamericana, vista durante algún tiempo desde una perspectiva racionalista en el discurso de la literatura, recobró su real dimensión social e histórica en el universo de la nueva novela latinoamericana a partir de la existencia de una generación de escritores que decidió escribir sus obras con un criterio de identidad cultural. El criterio de identidad cultural que la crítica literaria reconoció en estos escritores, entre ellos Gabriel García Márquez, obedeció en gran medida al resultado de esa decisión de interpretar y expresar los asuntos latinoamericanos a través de un discurso adecuado a las exigencias de una realidad

¹ Con frecuencia se citará en este ensayo el título de la novela, usando sus iniciales (CAS).

compleja, sincrética, construida con retazos de diversas culturas. El discurso europeizado de la novela realista tradicional fue reemplazado en este caso por unas formas narrativas reclamadas por un tipo de cultura que requería ser vista desde la perspectiva del irracionalismo.

Este no es el espacio adecuado para dilucidar acerca de las características que constituyen un concepto tan polémico como el de “realismo maravilloso”. No se trata ahora de establecer si es pertinente o no usar este concepto o el de “realismo mágico”. Irlemar Chiampi ha reflexionado en torno a esta preocupación. Las investigaciones que ella ha llevado a cabo y los argumentos con los cuales defiende su tesis, aún dentro de sus contradicciones, son convincentes, razonables. No se trata ahora de ofrecer una explicación que justifique la concepción de lo real maravilloso en la literatura latinoamericana. En esencia, lo importante estriba en que existe una realidad de matices singulares como producto histórico y social que ha sido interpretada y expresada a través de un discurso literario adecuado que muestra y cuenta la exuberancia y lo exótico de una cultura signada por lo maravilloso.

El apareamiento genético y cultural entre blancos españoles, negros africanos e indígenas, ha dado como resultado una concepción del mundo muy particular a partir de unas formas de vida igualmente muy particulares. La concepción mágica de los africanos, la creencia en lo sobrenatural de los castellanos españoles, los rituales del más allá de los indígenas, el entrecruzamiento cultural de esos elementos, sirvió de base para construir una visión del mundo diferente a la del viejo continente. En este sentido, lo real maravilloso se conecta con el humor porque éste constituye una nueva forma de ver la realidad. La esencia del humor se fundamenta en esa posibilidad de crear una visión inusitada de la realidad.

En la visión de lo real maravilloso, que existe como objeto e igualmente como interpretación del mundo, sucede un vínculo entre lo real y lo maravilloso, lo imaginario². Lo maravilloso se representa en lo extraordinario, lo insólito, lo que escapa al curso diario de las cosas y de lo humano. Lo maravilloso es concebido como derivado de lo irracional, una forma de ver lo real.

Lo real maravilloso tiene una motivación original. Es el producto de un modo particular de ver la realidad, ocasionado por la incubación de una cultura híbrida. A diferencia de lo que ocurre frente a los textos fantásticos, que pertenecen a la falsedad, en lo real maravilloso el lector no experimenta el miedo porque lo maravilloso está asimilado a la vida cotidiana. Las cosas más sobrenaturales se cuentan con una seriedad extraordinaria.

El humor –esto es, observar la realidad al revés– constituye un elemento íntimo, imperceptible, de la realidad, instrumento sutil para captar al ser humano en las diferentes facetas de su condición humana. Gabriel García Márquez, a la manera del genio, del ser privilegiado concebido por Lucien Goldmann, ve ese humor en un tipo de cultura

² Chiampi, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte de Ávila Editor, p. 54

determinada, el Caribe colombiano. Como instrumento de crítica, García Márquez lo utiliza para burlarse del poder, de la injusticia o como salvaguardas de algunos personajes con los cuales se siente solidario. En algunos casos para mostrar el dolor, la humanización.

En un pasaje de *Cien años de soledad*, Úrsula Iguarán interpreta y expresa su desdicha a través del humor. El humor aquí consiste en su capacidad de verse a sí misma en el colmo de su crisis humana, socavada por el sufrimiento, y derramar a través de las palabras la copa amarga de su resignación, con la suficiente lucidez para bromear con su propia desdicha:

Recordando estas cosas mientras alistaba el baúl de José Arcadio, Úrsula se preguntaba si no era preferible acostarse de una vez en la sepultura y que le echaran la tierra encima, y le preguntaba a Dios, sin miedo, si de verdad creía que la gente estaba hecha de fierro para soportar tantas penas y mortificaciones; y preguntando y preguntando iba atizando su propia ofuscación, y sentía unos irreprimibles deseos de soltarse a despotricar como un forastero, y de permitirse por fin un instante de rebeldía, el instante tantas veces anhelado y tantas veces aplazado de meterse la resignación por el fundamento, y cagarse de una vez en todo, y sacarse del corazón los infinitos montones de malas palabras que había tenido que atragantarse en todo un siglo de conformidad.

– ¡Carajo! –gritó.

Amaranta, que empezaba a meter la ropa en el baúl, creyó que la había picado un alacrán.

– ¡Dónde está! –preguntó alarmada.

– ¿Qué?

– ¡El animal! –aclaró Amaranta.

Úrsula se puso un dedo en el corazón.

– Aquí –dijo. (CAS: verificar página).

Uno de los elementos de la novela en el que el humor cobra mayor incidencia desde el punto de vista de la burla, lo que puede verse como una proyección ideológica del autor en el narrador, se evidencia en las vicisitudes de la oposición cultural que se identifica a través de dos personajes en particular: Aureliano Segundo y Fernanda del Carpio, esposos entre sí. El primero representa a la stirpe de los Buendía que, a su vez, es exponente de una visión del mundo construida a partir de una realidad carnavalizada. La segunda encarna una forma de interpretar y asumir la vida muy distinta, donde el formalismo y el exceso de racionalidad rayan en lo risible de la rigidez y de los prejuicios.

La historia empieza con la obsesión de los padres de Fernanda de convertirla en reina. En el convento donde es enviada a los doce años se le empieza a dar un tratamiento como tal, por encima de las demás niñas que la ven distante, sentada lejos de ellas. La obsesión de los padres por llevar a su hija a ser reina es tan grande, que muy pronto despilfarran el dinero en la ilusión de alcanzar semejante propósito. Resulta cómico, de entrada, la excéntrica actitud de Fernanda de hacer sus necesidades en bacinillas de oro, lo que para el coronel Aureliano Buendía no era otra cosa que un privilegio inmerecido porque se preguntaba si

acaso ella no cagaba mierda, sino astromelias. Educada con todos los modales para ser reina, vuelve a su casa a tejer palmas fúnebres luego de ocho años de ausencia.

Después de haber sido educada en un convento, a más de mil kilómetros de distancia del mar, sin hacer amistad con nadie, sin haber oído hablar de la guerra, refinada en sus modales virreinales, es llevada nada menos que a Macondo. El contraste entre un mundo casi ascético, donde se educó distante de la vida y del mundo, y una realidad carnavalizada, como Macondo, resulta risueño. El trauma operado en Fernanda, como es de suponerse, es visible, patético, después de regresar de Macondo se encierra a llorar en su dormitorio.

Allí se encontraba, con la idea de no salir jamás, cuando llegó Aureliano Segundo a buscarla, atraído por el esplendor de su belleza. Tuvo que atravesar “un páramo amarillo donde el eco repetía los pensamientos y la ansiedad provocaba espejismos premonitorios” (CAS: 179), para llegar hasta “una ciudad desconocida donde todas las campanas tocaban a muerto” (CAS: 179). El contraste entre esa ciudad lúgubre, donde Aureliano Segundo encontró sobre la puerta de una casa el cartoncito más triste del mundo (“Se venden palmas fúnebres”), y el carnaval cotidiano de Macondo, es, sin duda, humorístico.

El estilo de vida de Aureliano Segundo es el más opuesto que el narrador escoge para establecer un contraste cómico con la virginidad conventual de su esposa Fernanda Del Carpio, hasta el punto que la unión entre ellos dos significó para la una el día de su nacimiento; y para el otro, el principio y el fin de la felicidad. Mientras Aureliano Segundo, amante de los gallos y de la vida mundana, tocaba el acordeón en el centro de parrandas estrepitosas hasta el amanecer, Fernanda Del Carpio “llevaba un precioso calendario con llavecitas doradas en el que su director espiritual había marcado con tinta morada las fechas de abstinencia venérea” (CAS: 179). Según este calendario, los días útiles para el acto sexual sólo quedaban reducidos a 42 en el año, pues se descontaban la Semana Santa, los domingos, los sacrificios y los impedimentos cíclicos. Este panorama humorístico, decorado a partir de la unión conyugal (excéntrica a todas luces) de dos cabos exóticos entre sí, adquiere un punto excitante: el momento en que Fernanda, después que se acabaron por fin las fiestas de celebración de la boda y cuando ya Úrsula empezaba a preocuparse porque los novios dormían en cuartos distintos, abrió las puertas de su dormitorio y surgió ante los ojos de su marido como la mujer más bella de esta tierra, vestida con “un camisón blanco, largo hasta los tobillos y con mangas hasta los puños, y con un ojal grande y redondo primorosamente ribeteado a la altura del vientre” (CAS: 189). Aureliano Segundo, lleno de risa, resaltó semejante excentricidad:

–Esto es lo más obsceno que he visto en mi vida –gritó, con una carcajada que resonó en toda la casa–. Me casé con una hermanita de la caridad. (CAS: 180).

El humor como elemento constitutivo de la estructura narrativa cumple funciones marcadamente ideológicas en el universo poético de Gabriel García Márquez. En *Cien años de soledad*, por ejemplo, el narrador se vale del humor como recurso literario para burlarse de ciertas costumbres y algunos refinamientos de la mentalidad feudal en

decadencia, para poner en ridículo esa “copiosa retórica que los retóricos castellanos dejaron sembrada en el altiplano andino”, que a él en particular, como lo hace ver Plinio Apuleyo Mendoza, le parece hueca y caricatural. En esta novela, como ha podido notarse, Fernanda del Carpio representa el personaje que más se convierte en objeto de burla para los miembros de la familia Buendía, acostumbrados a simplificar sus relaciones con la realidad, en oposición a aquella, quien proviene de una ciudad lúgubre, situada a mil kilómetros de distancia del mar, ciudad paramuna y virreinal que puede evocar a Tunja. Esta eventualidad la convierte en un ser extravagante, viéndola desde la perspectiva del carnaval de Macondo.

Al principio, Fernanda no hablaba de su familia, pero con el tiempo empezó a idealizar a su padre. Hablaba de él en la mesa como un ser excepcional que había renunciado a toda forma de vanidad, y se estaba convirtiendo en santo. Aureliano Segundo, asombrado de la intempestiva magnificación del suegro, no resistía a la tentación de hacer pequeñas burlas a espaldas de su esposa. El resto de la familia siguió el ejemplo. La propia Úrsula, que era en extremo celosa de la armonía familiar y que sufría en secreto con las fricciones domésticas, se permitió decir alguna vez que el pequeño tataranieto tenía asegurado su porvenir pontifical, porque era «nieto de santo e hijo de reina y de cuatrero». (CAS: 182-183).

Úrsula desbarata con semejante burla aquello que Fernanda cree con fervorosa fe. La técnica de la comicidad aquí es la de mostrar en alto relieve la extravagancia de Fernanda, cuya creencias inculcadas con rigor conventual la ponen fuera de contexto, extraviada, en la excentricidad, que es otra de las categorías del carnaval.

La actitud de Fernanda del Carpio encaja en lo que Arturo Schopenhauer llama pedantería o extravagancia, que constituye una de las formas de la comicidad, pues se observa la incongruencia que el personaje establece entre los conceptos y la realidad que lo envuelve:

De aquí que el pedante se apegue a la forma, a la manera de la expresión y a la palabra que en él ocupa el lugar de la esencia de la cosa. Esto se manifiesta pronto en la incongruencia del concepto con la realidad, en la dificultad de descender al caso particular porque su afán de generalizar y la rigidez de sus determinaciones nunca se pueden adaptar a los finos matices y modificaciones varias de la realidad.³

Las formas eufemísticas de Fernanda para llamar las cosas contrastan con la franqueza con que los habitantes de Macondo se comunican entre sí. Amaranta, por ejemplo, se sentía incómoda frente a esa actitud, hasta el punto que cada vez hablaba ante ella en jergonza:

*–Esfetafa –decía– esfe defe lasfa quefe lesfe tifiefenenfe
asfacofa afa sufu profopiffiafa mifierdafa.*

³ Schopenhauer, Arturo (1998). *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa, p. 61.

Un día, irritada con la burla, Fernanda quiso saber qué era lo que decía Amaranta, y ella no usó eufemismos para contestarle.
–Digo –dijo– que tú eres de las que confunden el culo con las tómporas. (CAS: 181).

La burla –es necesario aclararlo– no se impone con el ánimo de degradar y subestimar al que se ha tomado como objeto de ella. Hay indicios para creer que los personajes presentan, en primera medida, las intenciones de bajar los humos de los pedantes; y en segundo término, fomentar el jolgorio con el derribamiento de las altas torres de la solemnidad, porque éstas pueden convertirse en un obstáculo para alcanzar unas buenas relaciones.

Se trata del enfrentamiento de dos culturas que han construido visiones del mundo distintas; de este modo, las excentricidades de Fernanda del Carpio se vuelven risibles en vista de que los miembros de la familia Buendía las ponen en el plano de la extravagancia, de lo ridículo. Esta aseveración es observable en el siguiente pasaje:

(...), imagínese, ni más faltaba, con la hija única y bienamada de doña Renata Argote y don Fernando del Carpio, y sobre todo de éste, por supuesto, un santo varón, un cristiano de los grandes, Caballero de la Orden del Santo Sepulcro, de esos que reciben directamente de Dios el privilegio de conservarse intactos en la tumba, con la piel tersa como raso de novia y los ojos vivos y diáfanos como las esmeraldas.
–Eso sí no es cierto –la interrumpió Aureliano Segundo–, cuando lo trajeron yaapestaba. (CAS: 273-274).

La anterior escena resulta risueña porque el franco reparo de Aureliano Segundo desentroniza las pretensiones de grandeza virreinal de su mujer, quien aún después de tanto tiempo de convivir con los Buendía, no se percata de que cosas como esas no se pueden decir en el seno de esa familia, sin el riesgo de convertirse en objeto de burla. La observación de Aureliano Segundo sirve de fuerza de contención para poner en alto relieve las rígidas creencias de su mujer, inadaptada al carnaval de Macondo, carente de elasticidad, presa fácil para incurrir en el plano de lo ridículo.

Esa misma falta de elasticidad, terca en su rigidez ideológica, lleva a Fernanda a convertirse de nuevo en otro pasaje de la novela en personaje cómico. Después que Remedios La Bella, asciende al cielo, asida a los pliegues de las sábanas de bramante, al cabo del tiempo, “mordida por la envidia, terminó por aceptar el prodigio, y durante mucho tiempo siguió rogando a Dios que le devolviera las sábanas” (CAS: 203). Lo cómico aquí consiste en que ella, confundida por la ceguera del orgullo herido, es capaz de confundir lo sobrenatural, frente a lo cual ella es tan devota, con algo tan doméstico como lo es la ausencia de unas sábanas de bramantes. Aquí se puede determinar otra categoría carnavalesca: la identificación de lo sagrado con lo profano, reducir lo sagrado a lo terrenal.

José Arcadio Buendía introduce en algunas circunstancias el cinismo cómodo de la franqueza, que es una de las categorías de la carnavalización. La franqueza pareciera ser un

atributo inherente a la naturaleza de este personaje (la forma como el narrador describe los actos de José Arcadio Buendía lleva al lector a imaginárselo como un hombre francote, sin miramientos para decir lo que para él constituye su verdad). El siguiente pasaje resulta risueño por la actitud natural con que José Arcadio Buendía expresa su opinión con desparpajo, en contra de la convencionalidad. Este tipo de franqueza, como ya se enunció, pertenece al mundo de la carnavalización, donde todo lo ampuloso es reducido a la simplicidad de su naturaleza:

En la sala de estar, contigua a la sala de visita, Pietro Crespi les enseñó a bailar. Les indicaba los pasos sin tocarlas, marcando el compás con un metrónomo, bajo la amable vigilancia de Úrsula, que no abandonó la sala un solo instante mientras sus hijas recibían las lecciones. Pietro Crespi llevaba en esos días unos pantalones especiales, muy flexibles y ajustados, y unas zapatillas de baile. «No tienes por qué preocuparte tanto», le decía José Arcadio Buendía a su mujer. «Este hombre es marica». (CAS: 57).

En el anterior pasaje, “los pantalones especiales, muy flexibles y ajustados”, las zapatillas de baile, y el hecho de que Pietro Crespi enseñara a bailar a Amaranta y a Rebeca sin tocarlas, son elementos pertinentes que hacen aparecer natural y sensata la apreciación de José Arcadio Buendía, y que él, con una franqueza carnalesca, expresa con convicción. Se trata de un enunciado que tiene su propio contexto que lo justifica.

En relación con el mismo José Arcadio Buendía, el humor en *Cien años de soledad* tiene un vínculo con el dolor. El patriarca de Macondo se sustrae de lo común o de lo convencionalmente razonable para incurrir en escenas cómicas, provocadas por sus delirios de grandeza, cocidas en las alucinaciones de su soledad. Sus actitudes, motivadas a partir de los inventos de los gitanos encabezados por Melquíades, recuerdan los disparates de don Quijote. La decisión vehemente con que lleva a cabo sus empresas quiméricas lo pone en el mismo plano cómico del caballero de la triste figura. Sus batallas, como las de don Quijote, son solitarias, incomprendidas, al margen de la razón. Se necesita que el hombre llegue a estos extremos para que conozca de veras el tamaño de su soledad. La locura de José Arcadio se alza solitaria, porque, al igual que don Quijote, cree con ardiente fervor, desde la perspectiva de su locura, en la posibilidad de sus ilusiones. Y eso lo vuelve dolorosamente cómico ante los ojos convencionales de los demás.

El coronel Aureliano Buendía también da muestras en algunas circunstancias de ser un hombre sin remilgos en la lengua. En un pasaje, una comisión de funcionarios oficiales, cachacos todos ellos, formales, establece contactos con él en una de las treguas de la guerra, con miras a consolidar la paz. En tal reunión, el caudillo de Macondo hace gala de su espontaneidad expresiva cuando uno de los subalternos le pregunta qué hacer con ellos. El coronel, desesperanzado, responde a secas: “Llévenlos donde las putas” (CAS: 145). Aquí el coronel Aureliano Buendía desentroniza la solemnidad con la simplificación de la franqueza, motivado por la desesperanza.

Esa actitud de simplificar lo majestuoso conlleva necesariamente a la contundencia de la franqueza, y eso, como se ha demostrado, produce humor. “Nos estamos volviendo gente fina”, dijo el coronel Aureliano Buendía cuando descubre que Fernanda del Carpio, exponente de otros modales más sofisticados, está llevando a la familia Buendía a comer a la mesa con toda clase de cubiertos, lo que para el esposo de Fernanda es cosa de ciempiés. Delatar con ironía esa nueva condición de comensales refinados constituye poner en evidencia la extravagancia de una costumbre que los habitantes de Macondo, específicamente el coronel Aureliano Buendía, perciben como exótica en un ambiente donde los personajes han construido una relación simplificada con la realidad, sin refinamiento.

Frente a esta actitud sofisticada, los personajes de Macondo asumen la burla, y cada quien se cuida de no incurrir en una distracción o pedantería para no ser objeto de risa de nadie. Úrsula es consciente de la disposición para la burla de su stirpe; por eso “nunca permitió que le hicieran un daguerrotipo porque (según sus propias palabras textuales) no quería quedar para la burla de sus nietos” (CAS: 47). Y ella, Úrsula, se burlaba de la solemnidad con que su marido aparecía en una fotografía hecha por Melquíades, y que ella “describía muerta de risa como un general asustado”. (CAS: 47).

Pero habría que clasificar las características del humor de acuerdo con las circunstancias que rodean a los personajes proyectados por el narrador. En algunas, no existe la menor intención de propiciarlo ni mucho menos, porque en tales circunstancias ni siquiera la situación en la que están sumergidos los personajes presenta elementos de comicidad. Es el mismo carácter desmitificador, desentronizador, disolvente, de franqueza, de estos personajes, definidos por el contexto, lo que en realidad suscita la sensación de humor en el lector. En el pasaje siguiente, el hijo no pretende burlarse del padre. Es su expresión sincera, de “cínica franqueza”, lo que desmonta el aire de gloria con que el padre muestra el esplendor de su logro. Lo sublime se convierte en ridículo a merced de una expresión que no tuvo la expresa intención de hacer semejante conversión:

Úrsula estaba feliz, y hasta dio gracias a Dios por la invención de la alquimia, mientras la gente de la aldea se apretujaba en el laboratorio, y les servían dulce de guayaba con galletitas para celebrar el prodigio, y José Arcadio Buendía les dejaba ver el crisol con el oro rescatado, como si acabara de inventarlo. De tanto mostrarlo, terminó frente a su hijo mayor, que en los últimos tiempos apenas se asomaba por el laboratorio. Puso frente a sus ojos el mazacote seco y amarillento, y le preguntó: «¿Qué te parece?» José Arcadio, sinceramente contestó: –Mierda de perro. (CAS: 30).

El humor en *Cien años de soledad* también se propicia mediante el prodigio de los gemelos, que es una imagen carnavalesca. José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo aprovechan el asombroso parecido que guardan entre sí para burlarse de los demás mediante la engañifa de sus identidades cambiadas:

Fueron tan parecidos y traviosos durante la infancia que ni la propia Santa Sofía de la Piedad podía distinguirlos. El día del bautismo, Amaranta les puso esclavas con sus respectivos nombres y los vistió con ropas de colores distintos marcadas con las iniciales de cada uno, pero cuando empezaron a asistir a la escuela optaron por cambiarse la ropa y las esclavas y por llamarse ellos mismos con los nombres cruzados. El maestro Melchor Escalona, acostumbrado a conocer a José Arcadio Segundo por la camisa verde, perdió los estribos cuando descubrió que éste tenía la camisa blanca y la esclava de Aureliano Segundo, y que el otro decía llamarse, sin embargo, Aureliano Segundo a pesar de que tenía la camisa blanca y la esclava marcada con el nombre de José Arcadio Segundo. Desde entonces no se sabía quién era quién. Aun cuando crecieron y la vida los hizo diferentes, Úrsula seguía preguntándose si ellos mismos no habrían cometido un error en algún momento de su intrincado juego de confusiones, y habían quedado cambiados para siempre. (CAS: 157).

Pero el humor en Gabriel García Márquez no sólo puede verse desde su perspectiva en relación con la complejidad de la realidad que le sirve de referente cultural. También resulta de su propia observación frente al lenguaje como estructura. Su oficio de escritor lo lleva a revisar el lenguaje y verlo desde otro ángulo, en contravía de lo convencional. La frase inicial de su última novela, *Memorias de mis putas tristes*, impone una nueva visión con respecto al lenguaje: “El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen”. En primer lugar, el grado de irreverencia es humorístico por el desparpajo con que un hombre de noventa años declara un deseo sexual. En segundo lugar, lo que antes podría parecer cacofonía, bajo la mirada escrutadora, renovadora, del narrador, adquiere una armonía eufónica que suscita el placer en el lector, porque se trata de mostrar otra versión fonética del lenguaje, desactivándolo de su práctica usual y rutinaria. En el arte, como lo concibió M. Bajtín⁴, se reconoce, se evoca todo, pero de una manera nueva.

Bibliografía

- Arroyo de Anda (1962). Teresa. *El humor de Cervantes en sus obras menores*, México: Imprenta Andina.
- Bajtín, Mijail (1986). *La poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Bellini, Giuseppe (1999). “Humor y grotesco en la narrativa de Asturias”. En: *La narrativa latinoamericana contemporánea*. Roma: Bulzoni.
- Bergson, Henry (1999). *Introducción a la metafísica*, México: Porrúa.
- Booth, Wayne (1986). *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- Caballero Calderón, Eduardo (1974). *El cristo de espaldas*, Guayaquil: Ariel.
- Caicedo, Daniel (1983). *Viento seco*, Medellín: Drake.

⁴ Bajtín, Mijail (1998). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1998.

Castillo, Nelson (1999). *Lenguaje y vida, una aproximación al Caribe colombiano*, Barranquilla: Antillas.

Chiampi, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso*, Caracas: Monte Ávila.

De Acosta, René (1999). *El humor en Borges*, Madrid: Cátedra.

De Cervantes Saavedra, Miguel (1969). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, Barcelona: Círculo de Lectores.

Ducrot, Oswald (1984). *El decir y lo dicho*, Buenos Aires: Hachette.

Freud, Sigmund (1981). *Obras completas* (Tomo I, 1873-1905), Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, Sigmund (2000). *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid: Alianza.

García Márquez, Gabriel (1970). *Los funerales de la mamá grande*, Buenos Aires: Sudamericana.

García Márquez, Gabriel (1972). *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, México: Hermes.

García Márquez, Gabriel (1976). *Cien años de soledad*. Barcelona: Círculo de Lectores.

García Márquez, Gabriel (1976). *El coronel no tiene quien le escriba*, Barcelona: Plaza & Janés.

García Márquez, Gabriel (1977). *El otoño del patriarca*. Bogotá: La Oveja Negra.

García Márquez, Gabriel (1994). *Diatriba contra un hombre sentado*. Bogotá: Arango Editores.

García Márquez, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*, Bogotá: Norma.

Hauser, Arnold (1974). *Origen de la literatura y el arte moderno*, Madrid: Guadarrama.

Lukacs, Georg (1971). *Teoría de la novela*, Barcelona: Edhasa.

Pirandello, Luigi (1968). *Ensayos*, Madrid: Ediciones Guadarrama.

Rabelais, François (1983). *Gargantúa y Pantagruel*, Bogotá: La Oveja Negra.

Rama, Ángel (1991). *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de arte nacional y popular*, México: Universidad Veracruzana.

Sáenz Marlon, Beatriz (1996). *El humor en cien años de soledad*, Michigan: UMI.

Schopenhauer, Arturo (1998). *El mundo como voluntad y representación*, México: Porrúa.

Serra, Màrius (2000). *Verbalia, Juegos de palabras y esfuerzos literarios*, Barcelona: Península.

Tittler, Jonathan (1990). *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá: Banco de la República.

Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas: Barral Editores (colección breve biblioteca de respuesta).

Verón, Elíseo (1998). *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.

Wittgenstein, Ludwig (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Instituto de investigaciones filosóficas, Grijalbo.

Zavala, Lauro (1993). *Humor, ironía y lectura*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.