



Literatura: teoría, historia, crítica

ISSN: 0123-5931

revliter_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia
Colombia

Sanín, Andrés

Gabriel García Márquez: entre la pluma, el humor y el fusil

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 18, núm. 1, 2016, pp. 181-194

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503753960009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Gabriel García Márquez: entre la pluma, el humor y el fusil

Andrés Sanín

Harvard University, Cambridge, Estados Unidos

pachosanin@hotmail.com

LA CELEBRACIÓN DEL REALISMO MÁGICO, incluso como eslogan publicitario del país, y el afán por rescatar los eventos más graves que denuncia *Cien años de soledad* han marginado elementos como el humor y el juego, que a primera vista parecen ligeros, pero que considero claves a la hora de enfrentar dos grandes problemas de ese tiempo: primero, a nivel internacional, la Revolución cubana imponía a los escritores elegir entre empuñar la pluma o el fusil; y segundo, a nivel nacional, estaba vigente la pregunta por cómo representar la violencia que venía azotando al país, sin reproducirla ni volver a fórmulas gastadas que, con un realismo desgarrado, se conformaban con mostrar las vísceras de los muertos que había dejado la violencia.

Como intentaré demostrar, el humor lúdico de *Cien años de soledad* constituye una poética que celebra la vida, ridiculiza el dogmatismo y busca superar la fragmentación propia de la melancolía, consolidando una comunidad en torno de la risa. Además, el humor aporta el componente subversivo que acompaña a la revolución política, desde una estética experimental, crítica de sí misma y autorreflexiva, que rechaza el uso fanático y ciego de la violencia.

Veamos rápidamente el contraste entre el juego violento de la guerra y otro juego que representa la novela: el de la literatura. Cuando el coronel Aureliano Buendía sale de Macondo a extender su revolución, deja encargado a Arcadio. El poder se le sube a la cabeza al antiguo profesor, que termina convertido en un tirano, incluso peor que aquellos a los que pretendía derrocar:

Para que nadie pusiera en duda la severidad de sus propósitos, [Arcadio] mandó que un pelotón de fusilamiento se entrenara en la plaza pública

disparando contra un espantapájaros. Al principio nadie lo tomó en serio. Eran, al fin de cuentas, *los muchachos de la escuela jugando a gente mayor*. Pero una noche, al entrar Arcadio en la tienda de Catarino, el trompetista de la banda lo saludó con un toque de fanfarria que *provocó las risas de la clientela*, y Arcadio lo hizo fusilar por irrespeto a la autoridad. (*Cien años* 126, énfasis añadido)

Unos muchachos jugando a fusilar a un espantapájaros ya es algo risible. El trompetista, como buen artista, lo nota. Su burla no es bien recibida por ese hombre rígido, incapaz de reírse de sí mismo y de darse cuenta de que solo está jugando. Es por eso que, a renglón seguido, viene de la mano de Úrsula un castigo cómico en contra de quien abusa de su posición de poder. Tan pronto Arcadio se disponía a fusilar al trompetista, la vieja Úrsula, armada de un rebenque, irrumpió en el cuartel y

azotándolo sin misericordia, lo persiguió hasta el fondo del patio, donde Arcadio se enrolló como un caracol. [...] Dejó a Arcadio con el uniforme arrastrado, bramando de dolor y rabia. (126-127)

La risa brota por la justicia cómica con la que Úrsula castiga la falta de humor de Arcadio y confirma aquello que decía Henri Bergson al teorizar sobre la risa: un personaje cómico es ridículo en la medida en que no tiene la elasticidad mental y la capacidad para distanciarse de sí mismo y, en cambio, repite con rigidez, inconsciencia y automatismo su papel (13-15). Gracias al distanciamiento del episodio cómico, los muchachos armados son rebajados a niños que juegan a hacer la guerra, pero que huyen, cobardemente, cuando llega mamá y azota su hombría. Algo similar ocurre con el coronel Aureliano Buendía, quien ha optado por todas las formas de lucha, pues, según dice, “lo único eficaz es la violencia” (*Cien años* 120). Promueve treinta y dos levantamientos y los pierde todos, escapa a catorce atentados y se convierte en un héroe mítico. Lo único que le queda de la violencia, ese método “tan eficaz”, es un puñado de derrotas, una calle con su nombre y una muerte solitaria.

Otro juego aventaja al de la guerra: el de la literatura, un juego que rescata a Aureliano Babilonia del encierro, la soledad y la melancolía que lo embargan

a causa del fantasma traumático de la masacre de las bananeras. El cambio se da gracias a su amistad con esos cuatro amigos escritores, a la cabeza del sabio catalán, fundada en el humor, la parranda y la literatura como juego:

Para un hombre como él, encasillado en la realidad escrita, aquellas sesiones tormentosas que empezaban en la librería a las seis de la tarde y terminaban en los burdeles al amanecer fueron una revelación. *No se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente*, como lo demostró Álvaro una noche de parranda. (*Cien años* 440, énfasis añadido)

Vemos que la literatura como juguete está del lado de la vida, del erotismo, de la camaradería y del humor sin límites, más que del encierro tormentoso de la erudición o de esa sabiduría, que, según el sabio catalán, no vale la pena si no es “posible servirse de ella para inventar una manera nueva de preparar los garbanzos” (440). En el burdel donde terminaban sus conversaciones, la propietaria se burlaba de la credulidad de los clientes, “que admitían como algo cierto un establecimiento que no existía sino en la imaginación, porque allá hasta las cosas tangibles eran irreales” (440). Del lado de ese sentido de irrealidad, desde el que la literatura caricaturiza *lo real*, y junto a estos escritores que tratan de incendiar la casa, para demostrar que no existe (441), Aureliano descubre en el burdel imaginario y en la cama de Nigromanta la cura para la timidez, que lo llevará a encontrar la felicidad en el amor de Amaranta Úrsula, por encima del miedo a engendrar un hijo con cola de marrano. Es gracias a esa comunidad consolidada en torno de la risa que Aureliano encuentra una forma de superar la melancolía y la soledad, como le ocurrió al mismo García Márquez tras presenciar el Bogotazo, y de encontrar en la literatura una salida al desengaño y la desazón en que quedaron otros escritores, como Gonzalo Arango.¹

Como un modelo de los escritores del *Boom*, que buscaban escribir esa gran novela latinoamericana que le diera al continente su identidad, el grupo de

1 Con Gaitán vivo, dice Arango, los nadaístas habrían defendido “sus banderas revolucionarias”, en vez de ser esos intelectuales “amargos”, “derrotistas” y distanciados que se proclaman como apátridas, alejados de la participación política y de la lucha del pueblo, que escriben y viven “en el exilio de la imaginación”, como “exploradores estéticos de la nada y el vacío” (*Obra negra* 61-62).

escritores de *Cien años de soledad* trata de hacer algo perdurable, a instancias del sabio catalán, quien los impulsa a buscar la “trigesimoséptima situación dramática” (443). La búsqueda de estos escritores se da “en un pueblo donde ya nadie tiene interés ni posibilidades de ir más allá de la escuela primaria” (443) y pese a saber que el destino de la literatura es efímero. Prueba de esta consciencia es, por ejemplo, el episodio en el que el narrador cuenta que Alfonso perdió en “la casa de las muchachitas” (452) unos pliegos de los manuscritos del sabio catalán, quien en vez de enfurecerse “comentó muerto de risa que aquel era el destino natural de la literatura” (453): el olvido, pero el olvido en medio de la vida alegre y la amistad. Esta situación contrasta con las exigencias de compromiso militante que se les hacía a los escritores desde Cuba, so pena de ser juzgados por reaccionarios, evasivos, burgueses o poco comprometidos con el cambio social, como ocurrió con Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy o Heberto Padilla.

Esa capacidad para reírse de sí mismo que no tiene Arcadio, pero de la que sí goza el grupo de escritores, refleja la de García Márquez y sus amigos de La Cueva. Así lo reconoce en *Vivir para contarla*, cuando narra que en una alicorada discusión sobre Faulkner desafió a Álvaro Cepeda Samudio a resolver la disputa a los puños:

Iniciamos el impulso para levantarnos de la mesa y echarnos al medio de la calle, cuando la voz impassible de Germán Vargas nos frenó en seco con una lección para siempre: —El que se levante primero ya perdió. (104)

El secreto para mantenerse unidos, a pesar de sus diferencias, y no recurrir a la violencia, dice García Márquez, fue burlarse de todo. Perder la paciencia, pero nunca el humor.² En el libro *El puño invisible, arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, de Carlos Granés, se dice que “en el ADN del arte contemporáneo están estas dos actitudes: la violencia y el humor, [...] el gesto transgresor y el gesto cotidiano, Diógenes y Pirrón” (46). Estas palabras sirven para preguntarse dónde se sitúa el arte de García Márquez. La anécdota de *Cien años de soledad* que citamos como reflejo de la actitud

2 “nuestra fortuna mayor fue que aun en los apuros más extremos podíamos perder la paciencia pero nunca el sentido del humor. [...] En la mesa de don Ramón Vinyes nos comportábamos los cuatro como los promotores y postuladores de la fe, siempre juntos, hablando de lo mismo y burlándonos de todo” (García Márquez, *Vivir para contarla* 104).

festiva de los escritores *alter ego* de los de La Cueva y la ridiculización constante de figuras ligadas a las armas parecen inclinar su arte del lado del humor como forma revolucionaria de alcanzar una liberación subjetiva que posibilite un cambio material, entendiendo que si bien el arte no puede cambiar las estructuras de la sociedad, sí puede transformar la subjetividad del artista y su público.

Granés señala que para Marcel Duchamp “renunciar al mundo y a sus convenciones daba la libertad para reinventarse a sí mismo y vivir la vida que se quería vivir” (47). Duchamp era un espíritu escéptico, que ponía en duda las verdades impuestas por la ley y la costumbre y que optaba por seguir “su propio camino burlándose de lo establecido e inventando lo que Octavio Paz llamó un arte de liberación interior” (47). Podemos decir que esos escritores que en *Cien años de soledad* insisten en el juego burlón de la literatura, pese al analfabetismo de Macondo, comparten algo de ese espíritu que no se toma las cosas tan en serio y que busca, ante todo, la libertad y la celebración de la vida en comunidad.

Cien años de soledad reconoce, sin embargo, lo problemático de entregarse al juego literario en un espacio de precariedad económica y de bajo acceso a los medios para ejercer la libertad creativa. En la novela, se insiste en el ejercicio pleno del arte, aunque dándole una dimensión más mundana, ligada a la vida, a la bohemia y a lo popular, en vez de una de privilegio, jerarquía, estatus social e intelectual. Si Fidel Castro les pedía a los artistas aceptar unas restricciones a su libertad de expresión, con el fin de alcanzar unas condiciones materiales que en el futuro expandirían dicha libertad creativa a todos los que antes no habían tenido la oportunidad de acceder a la recepción y a la creación literaria, Gabriel y sus amigos, en la novela, no renuncian a esta última, e incluso la comparten con los miembros menos privilegiados del pueblo. García Márquez logra satisfacer las demandas de la revolución, que pide una literatura que trate problemas sociales y esté al alcance del pueblo, con el espíritu vitalista, lúdico y humorístico propio de una literatura más experimental, que podría resultar sospechosa por su falta de compromiso y por su ambivalencia.

Al dilema que la Revolución cubana le imponía a García Márquez de si empuñar la pluma o el fusil, se sumaba la pregunta de por qué no había escrito una novela política comprometida sobre la violencia. No era una pregunta fácil de contestar, pues implicaba resolver el gran problema de

cómo hablar de la brutalidad sin rendirse a la atracción o al morbo que ella suele producir, sin recrudecerla o fomentarla con sus textos. Según Héctor Hoyos, había un sentimiento de vergüenza tanto por hablar de ella como por no tener el coraje de hacerlo (véase Hoyos). Además de buscar la forma de representarla, los escritores debían también tomar posición con respecto a la violencia y distinguir entre diversos tipos, según su fuente. En un artículo de 1959, García Márquez responde en estos términos a la pregunta de cómo representar la violencia: “La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas” (“Dos o tres cosas” 728).

Son la distancia y el vitalismo del humor carnavalesco los que le permitieron a García Márquez sobreponerse a la melancolía de permanecer con los muertos y, en cambio, representar la vida que queda y la forma en la que los sobrevivientes logran recuperarse de la pérdida y seguir viviendo, así sea para contarla. Con el humor y el juego, el escritor encontró un punto medio entre la experimentación literaria y una ironía demasiado fina, que corre el riesgo de no comunicarle nada al lector promedio. Evitó, también, caer en una literatura demagógica, que buscara simplemente educar al pueblo, con un paternalismo condescendiente y unas formas realistas gastadas que poco efecto surten. Al contrario, creó un juego literario que desafió a sus distintos lectores, invitándolos a reconstituir el sentido de la obra y de esos personajes a los que él mismo llamó, en una entrevista con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, “rompecabezas armados con piezas de muchas personas distintas”, incluyéndose a sí mismo (Apuleyo y García Márquez 42). El mérito de su madre como lectora, dice, es que tiene la destreza de los arqueólogos para reconstruir el animal a partir de las vértebras. El doble sentido lúdico está dado en la creación de quien construye el rompecabezas como autor y en la labor creativa de quien lo reconstruye como lector e intenta identificar a quién corresponde cada pieza.

El humor y el juego en *Cien años de soledad* no solo apuntan a lo político, sino que también subvierten otro tipo de discursos. En ese rompecabezas que es la novela, García Márquez toma elementos que se presentan como rígidos y solemnes, la Biblia, la muerte, el incesto como el mayor de los pecados, y los deforma con su humor hasta más no poder. La muerte deambula por la vida, se funde con ella, de tal manera que los muertos conviven con los

vivos y estos les envían cartas con quienes, como Amaranta, están por morir y hacen del hecho trágico un carnaval cómico. Por otra parte, el incesto, uno de los más antiguos tabúes de la sociedad, se ridiculiza al punto de materializarse en la grotesca cola de cerdo del último Buendía. Así, uno a uno, los miedos van disipándose en una risa vitalista que celebra el amor, la libertad, la solidaridad y la camaradería, y abre un horizonte de posibilidad distinto al de la pugna, la violencia y la soledad.

El hecho de que el personaje Gabriel tenga las obras de Rabelais es un indicio de la posible influencia de lo carnavalesco, de Mijaíl Bajtín, en *Cien años de soledad*, lo que refuerza la idea de reconstruir una comunidad en torno al humor en la novela. Cercano a la teoría de la risa de Bergson, Bajtín encuentra en el carnaval una subversión momentánea del orden oficial y de las divisiones sociales e ideológicas. En este, se da una suerte de comunión entre iguales, prevalece lo sensual y lo lúdico y hay un momento de renacimiento y renovación, en el que, paradójicamente, se resiste al orden impuesto, pero a su vez se le perpetúa con ciertas diferencias dadas por ese carácter renovador. La novela con su espíritu carnavalesco y folklórico y con su juego de máxima aproximación, cuestiona, relativiza y parodia todos los discursos, incluso a sí misma, destruyendo la épica y los dogmas a punta de esas risas que Bajtín identifica en el carnaval.³

Siguiendo ese espíritu carnavalesco y burlón, *Cien años de soledad* se ríe de los partidos antagónicos, que no se distinguen el uno del otro y que avivan el odio y el fanatismo, así como de los gestos heroicos de quienes entregan la vida luchando, como Gregorio Stevenson, bajo un ropaje travestido; se ríe también de los científicos que, como José Arcadio padre, descubren el agua tibia, de los candidatos a papa que, como el hijo de Fernanda, sucumben a los placeres hedonistas y decadentes, o de las cachacas arribistas que conjugan lo escatológico divino y mundano en bacinillas de oro. La novela se burla de personajes orgullosos y grotescos, como Aureliano Segundo, que

3 En "Epic and Novel", Bajtín nota la maleabilidad del mundo que fomenta la risa: "It is precisely laughter that destroys the epic, and in general destroys any hierarchical (distancing and valorized) distance. [...] Laughter has the remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it [...]. Familiarization of the world through laughter and popular speech is an extremely important and indispensable step in making possible free, scientifically knowable and artistically realistic creativity" (23).

se atragantan hasta la inconsciencia para ganar un concurso o que juegan a hacer la guerra para buscar la paz, sin darse cuenta de que ponen en riesgo la vida misma, por imponerse en lo que es solo un juego. Los sujetos cómicos son aquellos que no se distancian de sí mismos y no comprenden que en esta vida no se tiene certeza ni de la existencia misma, como le advierte el párroco de Macondo a Aureliano Babilonia. Estos personajes se recluyen en su soledad, se aprisionan entre el corsé de la solemnidad, de la moralidad, del saber, de la verdad, del radicalismo, del poder o del miedo a pecados como el incesto.

En la novela, el humor juguetón fomenta una suerte de elasticidad mental que sirve como antídoto a la rigidez propia del que no acepta cambiar el orden. Evitaría, entonces, la estrechez de Fernanda del Carpio y el modo de ser del cachaco solemne, que imita la tradición española, así como el positivismo, la racionalidad cartesiana, el fanatismo político de Arcadio o el afán de teorización del crítico que busca sentidos ocultos y últimos en la literatura. Solo quien ha ejercitado la elasticidad propia del humor y el juego se libera de la rigidez de acomodar el comportamiento a moldes sociales, a la racionalidad occidental, a dicotomías artificiosas que alimentan el odio (derecha contra izquierda, liberales contra conservadores, revolucionarios frente a contrarrevolucionarios, etc.), a protocolos de buena urbanidad, a buenas costumbres de honor, virginidad y castidad. Solo disfruta el juego quien sabe que juega. Amaranta Úrsula, de carácter libre y a quien le tiene sin cuidado “el qué dirán” de esa suerte de panópticos sociales en que se convierten los pueblos chicos, que se hacen infiernos grandes, se entrega a un amor no solo extraconyugal sino incestuoso, por lo tanto, contrario a la naturaleza y a la supuesta ley de preservación de la especie. Muere tras el parto, pero no entre lágrimas, sino entre risas y sin ningún lamento por la cola de puerco que materializa su pecado. Ella y Aureliano Babilonia han crecido juntos, jugando y riendo en pleno diluvio.

La literatura de García Márquez, aunque se sabe un juego efímero e inútil frente a fuerzas que están por encima del hombre, como el paso del tiempo y la muerte, sigue jugando, haciendo y fundiendo pescaditos de oro. Es un juego literario que fluctúa entre el extrañamiento y la naturalización de lo maravilloso, entre el goce de jugar y la tensión de perder, entre el elemento racional y el sensible, entre la seriedad y la risa. Dice Bergson que lo cómico ocurre cuando un grupo de personas impone silencio a sus emociones y llama

a jugar solo a su inteligencia (13). Luego de eso que él llama una anestesia momentánea del corazón, vuelve lo sensible, el tono poético, lírico, de García Márquez, que nos adentra en los amores y desamores, en la guerra, la muerte, la vejez, y nos hace solidarios con los dolores de esos personajes trágicos de Macondo, reflejo de los dramas de nuestra propia existencia, bien sea a nivel nacional, latinoamericano o universal. Esto evita el cinismo indiferente, el excluirse de la acción transformadora, el caer en el nihilismo y la pasividad. A su vez, el humor impide darle demasiada importancia al juego y a las pasiones que llevan a Crespi al suicidio, al coronel Aureliano al fusilamiento, a Arcadio a la tiranía de su radicalismo revolucionario o a Aureliano padre a su encierro en el laboratorio de alquimia y a la soledad del árbol junto al que muere amarrado.

Macondo es ese espacio lúdico en el que lo trágico y lo cómico generan la complicidad entre el escritor y el lector, y en donde Aureliano Babilonia supera la soledad y los fantasmas de la matanza de las bananeras, gracias al amor de Amaranta Úrsula y a su amistad con el grupo de escritores, fundada en su acercamiento humorístico y lúdico a la literatura. Como cualquier juego que tiene un tiempo determinado y unos jugadores que en algún punto se aburren o deciden no jugar más, la vida en este pueblo también está condenada a terminar. El sabio catalán, el mismo hombre que cree que el mundo se habrá acabado de joder el día en que los hombres viajen en primera clase y la literatura en el vagón de carga, abandona Macondo, deja sus libros y les dice a sus amigos en un tono vulgar y desengañado: “¡Ahí les dejo esa mierda!”. El uso de la palabra ya no obedece a un ímpetu resistente contra la situación de miseria y abandono, como el del final de *El coronel no tiene quién le escriba*, sino a la desacralización de la misma literatura y al desengaño que arrastra al sabio catalán hacia la muerte. En las cartas que les fue enviando a sus discípulos, el sabio catalán deja ver cómo fue perdiendo el humor y el espíritu lúdico, su “maravilloso sentido de irre realidad, hasta que terminó por recomendarles a todos que se fueran de Macondo, que olvidaran cuanto él les había enseñado del mundo y del corazón humano, que se cagaran en Horacio” y que “recordaran siempre que el pasado era mentira, que la memoria no tenía caminos de regreso, que toda primavera antigua era irrecuperable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una verdad efímera” (455). ¿Qué puso fin al juego de los escritores y por qué se va el sabio catalán? La respuesta puede estar

en la atmósfera de abandono y desesperanza que deja la violencia tras la matanza de las bananeras, pero sobre todo en el hecho de no creer más en el juego literario como forma de celebración de la vida, aun en medio de la adversidad.

Como dice Tristán Tzara, en su manifiesto dadaísta, el arte es algo privado que el artista hace para sí mismo, y no una obra comprensible producto de periodistas. García Márquez conjugó su talento comunicativo de cronista con sus dotes artísticas, encontró un equilibrio entre la expresión individual que celebra la libertad absoluta y la necesidad de cruzar el puente y crear un diálogo constructivo con su lector. Como el de Tzara, su arte reivindica la vida, con todas sus contradicciones y sus formas grotescas, haciendo de la carcajada, la fiesta y el erotismo su mejor aliado para combatir la melancolía, la alienación y la solemnidad. Si Duchamp se quejaba de que aquellas batallas entre artistas por fijar el rumbo revolucionario de su arte no dejaban mayor espacio para la risa y él mismo eludía aquellos debates solemnes que buscaban encasillarlo en alguna categoría rígida, García Márquez, por su parte, evitó debates públicos como el del caso Padilla, que puso fin a la hermandad de los escritores latinoamericanos. Su posición fue la del que se ríe de sí mismo y del ego henchido de aquellos que, con prepotente ingenuidad, creen que con sus libros y defensas acaloradas de una u otra estética cambiarán el destino humano. Su misión parece más modesta, pero más poderosa: fomentar, a punta de mamagallismo literario, el gozo y la risa en comunidad, la amistad, la inclusión y la celebración de la vida, por encima de las rencillas que dividen a unos y otros entre conservadores y liberales, revolucionarios o reaccionarios, en un país abatido por la violencia, la melancolía, las ideologías y la fragmentación.

Su legado, más que el de una literatura comprometida con la lucha, sería el del contagio al lector con la flexibilidad subjetiva y el vitalismo propio de su humor mamagallista. Al ser así, y tras el descrédito de la Revolución cubana, podría ocurrir lo que Granés dice que sucedió con las ideas dadaístas y surrealistas que sobrevivieron a las vanguardias e impregnaron la sensibilidad de los jóvenes en los sesenta, incluida la del mismo García Márquez: no transmitieron su nihilismo, negación o irracionalidad, sino su celebración de la vida en los tiempos en que se popularizó el eslogan “Si no puedo bailar, no es mi revolución” o lo que el mismo Jaime Bateman decía: “La revolución es una fiesta”. Como explica Granés, el primer eslogan

provenía de la premisa de que en vez de asumir posiciones pasivas, el público debía participar activamente, alterando rutinas, convenciones y verdades preestablecidas, de tal forma que se resistiera a la alienación propia del mundo capitalista. Frente al tedio y el automatismo del trabajo asalariado, la fiesta y el juego se mostraban como formas de transformar la vida. Así, si la sociedad del espectáculo creaba la ilusión de libertad y anestesiaba al individuo, el juego le permitía ser activo en su desarrollo y (re)construcción.

Desde La Cueva, e influido por amigos como Cepeda Samudio, quién se expuso en Nueva York a las corrientes artísticas en boga, García Márquez llega a un arte poética que no adolece de la melancolía que se le achacaba al pueblo latinoamericano, pero comparte ese espíritu vitalista, festivo, lúdico y humorístico de las vanguardias europeas que se reaviva en los años sesenta; un humor que rompe convenciones, une la vida y el arte en una actividad literaria, que, en vez de tener como fin último el triunfo de uno sobre los otros, busca el goce colectivo del proceso creativo y el empoderamiento de individuos que construyen el sentido de la obra.

Si bien el legado de las vanguardias pudo tener una influencia en García Márquez, la cultura caribeña, dada a la fiesta y a la mamadera de gallo, y el influjo de un escritor del Caribe como José Félix Fuenmayor cumplieron también un papel fundamental en su concepción de la literatura como juego burlesco.⁴ Al fin de cuentas la mamadera de gallo es un rasgo de la idiosincrasia costeña que marcó a García Márquez, a tal punto que en su literatura le apostó como acompañante de la revolución, sin sucumbir a la solemnidad. De ahí que Daniel Samper afirme que García Márquez convirtió el mamagallismo “en efectiva arma política” (142). Así los malhumorados sospechen del humor, el mamagallista, según Samper, es “un escéptico sano”, alguien que desde un ángulo festivo de la vida cuestiona la realidad y lo que se entiende por tal, permitiendo esa maleabilidad necesaria para transformar el mundo. El mamagallista disfruta “desinflar la pompa de la seriedad convencional”, sabe ver el lado ridículo y grotesco que se esconde en todo; si toma una posición es para rechazar la solemnidad y “su misión

4 Sobre Fuenmayor, escritor satírico influenciado por Swift, dice García Márquez, en *Vivir para contarla*, que fue el padre de todos en La Cueva. Dice, además, que Fuenmayor resaltaba la relación entre el arte y la vida que defendían las vanguardias: “Álvaro Cepeda y yo pasábamos horas escuchándolo, sobre todo por su principio básico de que las diferencias de fondo entre la vida y la literatura eran simples errores de forma” (104).

vital es la de desvencijar el aparato de lo trascendental con la dinamita de una visión consciente de su propio ridículo” (140). Esto explica, según Samper, “que no haya mejor lugar para cultivar el mamagallismo que un país tan espeso y augusto como Colombia” (140). Es eso, precisamente, lo que hace García Márquez al introducir el humor en la literatura de la Violencia (que se había olvidado de que los vivos, por traumatizados que puedan estar, también se ríen) y al responder al dilema entre la pluma y el fusil, con las plumas afiladas de su humor mamagallista. El humor es el mejor gallo de pelea que se han inventado para dinamitar todo lo que se convierta en dogma, incluida la misma revolución, y para reunir a una sociedad fragmentada en la melancolía alrededor de una risa que lo abarca todo.

En vez del mentadísimo realismo mágico, es el humor lo que, según Mario Vargas Llosa, le da verosimilitud a *El coronel no tiene quién le escriba* y lo que evita los problemas de la ficción truculenta, sin renunciar a que lacras sociales se presenten en toda su crudeza como el nervio de la historia (328). El humor, según dice, es la fuerza disolvente, suavizadora, letárgica, que desvía la atención del lector hacia aquello que lo divierte, que lo marea, que aligera y embota su sentido crítico con un juego rápido, lo desarma y lo persuade. Del humor de *Cien años de soledad* se puede decir lo mismo: es un antídoto contra fuerzas que ahogarían la vivencia y que le restarían poder persuasivo al relato. Sin él, la historia parecería irreal y por su truculencia generaría el rechazo de un lector burgués que, por razones ideológicas, sociales, literarias y como mecanismo de defensa, para no sentirse culpable, ha alzado un muro de prejuicios, prevenciones, incredulidad y sospecha. El humor baja esas defensas y permite que la cápsula amarga de las violencias denunciadas sea digerida.

El riesgo que no reconoce Vargas Llosa es que un lector, propenso a negar su complicidad, le preste más atención a lo dulce que a lo violento, aquello que el humor recubre en lo que él mismo llama “una envoltura, un halo, una alegre neblina que disimula los rasgos feos de la realidad” (329). Se corre el riesgo de que en vez de llevar al lector a reconocer la realidad de la crudeza que se le narra, esa envoltura humorística termine por construir una cortina de humo alegre. Eso podría explicar, en parte, el hecho de que pese a la violencia que permea la obra de García Márquez y a su denuncia constante de la censura, de los estados de sitio y los abusos del Estado colombiano, se haya elevado a Macondo como ícono de lo nacional, con

más orgullo que vergüenza. En ese afán por ver y mostrar lo bueno y buscar sobrepasar lo malo, mediante el autoengaño, se abrazaría el lado festivo de la obra de García Márquez con tanto orgullo como su Premio Nobel, ahogando su lado subversivo y esa otra realidad que exige un cambio, una toma de postura, y no solo un festejo que le diga al público que, pese a la violencia, el show debe seguir. Puede ser que el humor que servía como vacuna contra la incredulidad y que desfamiliarizaba la violencia termine siendo demasiado familiar, cree anticuerpos por su repetido uso y requiera, entonces, de un nuevo extrañamiento bajo la truculencia a la que vuelven autores como Fernando Vallejo y Evelio Rosero. Quizás, mientras los críticos ahogan la risa, otros lectores no vean la violencia que esta busca combatir.

Más allá de estas objeciones, reconocer en el juego y el humor una estrategia contra las distintas formas de violencia y sus efectos (derrotismo, inacción, fragmentación, melancolía y soledad) permite encontrar una salida: una risa comunal e incluyente que no sea un arma para reducir y excluir al otro, sino una cura para restaurar los lazos de una sociedad fracturada por tanta violencia. El mamagallismo lúdico de esa literatura, que García Márquez, al recibir el Nobel, llamó el mejor juguete que se han inventado para burlarse de la gente, le permite al autor romper los moldes, las convenciones y los corsés ideológicos y estéticos de la cultura occidental y hacer que todo lo sólido se desvanezca en el aire. Finalmente, también le permite burlar la dicotomía entre la pluma y el fusil, sin el fanatismo que apagó el espíritu de cambio, por cuenta de una revolución incapaz de reírse de sí misma.

Obras citadas

- Apuleyo, Plinio y Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo*. Barcelona: Bruguera, 1982. Impreso.
- Arango, Gonzalo. *Obra negra. Contiene prosas para leer en la silla eléctrica y otras sillas*. Comp. Jotamario Arbeláez. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1974. Impreso.
- Bajtín, Mijail. "Epic and Novel: Towards a Methodology for the Study in the Novel". *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1982. 3-40. Impreso.
- Bergson, Henri. *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*. Los Angeles: Green Integer Books, 1999. Impreso.

- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española, 2007. Impreso.
- . “Dos o tres cosas sobre ‘la novela de la Violencia’”. *Obra periodística 3. De Europa y América (1955-1960)*. Comp. Jacques Gilard. Bogotá: Penguin Random House, 1983. 726-731. Impreso.
- . *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980. Impreso.
- . *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma, 2002. Impreso.
- Granés, Carlos. *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2012. Impreso.
- Hoyos, Héctor. “García Márquez’ Sublime Violence and the Eclipse of Colombian Literature”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 35.2 (2006): 3-20. Web. 16 de septiembre del 2012.
- Samper Pizano, Daniel. “Una aproximación al mamagallismo”. *Mafalda, Mastropiero y otros gremios paralelos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986. 137-143. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores; Caracas: Monte Ávila Editores, 1971. Impreso.

Sobre el autor

Andrés Sanín es abogado y periodista de la Universidad de los Andes. Se doctoró en Lenguas Romances y Literaturas por la Universidad de Harvard, con una tesis titulada “Reír o no reír: (meta)humorismo en la literatura contemporánea de Colombia y México”. Ha sido catedrático universitario en las universidades de Harvard, Javeriana y Nacional de Colombia, oficio que ejerce a la par con sus actividades de periodista y agente cultural del colectivo Cultural Agents. Coeditó con la profesora Doris Sommer el volumen *Cultural Agents and Creative Arts*, de la revista *New Directions for Youth Development: Theory, Practice, and Research*, de la Universidad de Harvard. Su última publicación fue “¿Pero había que matar al mimo? Las trampas del humor explosivo en *La virgen de los sicarios*” en la revista *Letral*, número 12, de la Universidad de Granada, España.