



Nova Tellus

ISSN: 0185-3058

novatelu@servidor.unam.mx

Centro de Estudios Clásicos

México

GARCÍA PÉREZ, David

Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez

Nova Tellus, vol. 28, núm. 2, 2010, pp. 233-257

Centro de Estudios Clásicos

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59120919009>

- 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



Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez

David GARCÍA PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México
prometeo9@att.net.mx

RESUMEN: Este trabajo expone la recepción de los mitos de Antígona, Ulises y Prometeo en la narrativa del escritor colombiano Gabriel García Márquez. Se analiza la re-creación de los mitos indicados en el contexto peculiar del Realismo mágico.

Three Greek Myths in the Prose of Gabriel García Márquez

ABSTRACT: This paper deals with the reception of the Greek myths about Antigone, Ulysses and Prometheus in the prose of the Colombian writer, Gabriel García Márquez. The re-creation of these myths is analyzed within the peculiar context of Magical Realism.



PALABRAS CLAVE: García Márquez, mitología griega, Literatura comparada.

KEYWORDS: García Márquez, Greek mythology, Comparative literature.

RECEPCIÓN: 5 de julio de 2010.

ACEPTACIÓN: 30 de septiembre de 2010.





Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez

David GARCÍA PÉREZ

I. Preliminares

Una de las líneas de investigación que ha sido poco explorada en el contexto de los estudios clásicos en México es la recepción de las culturas griega y romana y, en especial, de los mitos que son recreados por diversos procedimientos textuales. Y, sin embargo, si hay un camino firme para el cultivo del clasicismo en nuestro ámbito es precisamente el que se refiere a la comprensión de nuestra identidad cultural a través de la literatura que es heredera y transmisora de los mitos.

Existe un corpus sustancial que se refiere a la pervivencia de los mitos clásicos en el occidente moderno, pero el mundo latinoamericano es todavía tierra fértil en este sentido. Si se atiende, por ejemplo, a un diccionario de temas y motivos literarios como el de Elizabeth Frenzel, se nota enseguida el criterio eurocentrista y, aun más, germanocéntrico, en cuanto a la recepción de los mitos grecolatinos.¹ Otro ejemplo más: en el muy conocido trabajo de literatura comparada de George Steiner, *Antígonas*, no hay una sola alusión a las múltiples relecturas de este personaje en el ámbito de la lengua española, a pesar de la notable recreación de este mito existente en diversos autores.² Por desdén o por desconocimiento, no

¹ Elizabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura*, Madrid, Gredos, 1994.

² George Steiner, *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1986 (1984).

existe un seguimiento de la tradición clásica en este punto, puesto que el área de la tradición clásica en México, como en otros países como Brasil o Venezuela, parece detenerse en el período colonial y los estudios obedecen más al análisis de la secuencia histórica, que a una teoría de la recepción en su amplio sentido. En gran medida, persiste la idea muy demarcada de que sólo el rastro lingüístico *per se* es indicio inconcuso de la presencia de lo clásico.

No está de más recordar que el llamado “Descubrimiento de América” ocurre en el marco del Renacimiento europeo, es decir, del replanteamiento sistemático del pensamiento grecolatino y que, como consecuencia, hay una transculturación compleja, en razón de los distintos estratos culturales que coexisten en la conformación de los cánones de la tradición clásica en Latinoamérica.

La propuesta, que involucra a la filología y a la literatura comparada, es la de estudiar la ilación entre la literatura griega antigua, sustentada en un amplio bagaje mitológico, y la literatura moderna, en este caso la latinoamericana, un espacio cultural en el que los escritores de la modernidad no son meros receptores, es decir, lectores pasivos que reproducen tal o cual tema, sino que adoptan una perspectiva dinámica sobre los antiguos, pues hacen y rehacen el tejido literario desde el contexto específico que les brindan distintas claves interpretativas. El devenir propio de la literatura, más que de la poética, a decir de Francisco García Jurado, fue lo que llevó a crear incluso el término historiográfico preciso para denominar la propia historia del legado grecolatino: la Tradición Clásica.³ Si bien es cierto que importan la secuencia histórica y el aspecto lingüístico en la exploración de esta tradición, también lo es que la realidad latinoamericana ha recibido los compo-

³ Francisco García Jurado, “¿Por qué nació la juntura <<Tradición Clásica>>? Razones historiográficas para un concepto moderno”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 27-1, 2007, p. 188.

nentes de la cultura griega a través de un trasvase cultural que ha aportado nuevos elementos de relectura y éste ha sido mayormente indirecto. Así pues, la pervivencia de lo griego ha cobrado mayor evidencia gracias al mito transformado en literatura que se recrea y se reproduce más que cualquier otro discurso de la cultura. Prueba brevísima de lo anterior es el recorrido corto de tres mitos griegos en la narrativa de García Márquez que ahora presentamos.

II. *El dilema de Antígona*

En 1955 sale a la luz *La hojarasca*, relato que inaugura la saga de novelas que tiene como ámbito y personaje secundario al pueblo de Macondo. El epígrafe indica la fuente, indirecta, y marca el desarrollo del tema: los vv. 26 y ss. de la *Antígona* de Sófocles, cuya traducción, al parecer anónima, tomó García Márquez de una publicación popular:

Y respecto del cadáver de Polinice, que miserablemente ha muerto, dicen que ha publicado un bando para que ningún ciudadano lo entierre ni lo llore, sino que insepulto y sin los honores del llanto, lo dejen para sabrosa presa de las aves que se abalancen para devorarlo. Ese bando dicen que el bueno de Creonte ha hecho pregonar por ti y por mí, quiere decir que por mí; y me vendrá aquí para anunciar esa orden que no la conocen; y que la cosa se ha de tomar no de cualquier manera, porque quien se atreva a hacer algo de lo que prohíbe será lapidado por el pueblo.⁴

⁴ Recientemente la editorial La Oveja Negra, de Colombia, ha publicado un volumen en el que aparecen varias tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. No obstante que dicho libro se titula *Tragedias griegas* aparecen también obras de Aristófanes. Pues bien, la traducción de los versos citados por García Márquez, sin indicación de los versos, es muy parecida a la de esta publicación. Como sucede con traducciones populares, por lo regular tomadas de las españolas, esta versión carece de los mínimos datos para ubicar la autoría del trabajo de traducción.

El núcleo del mito abordado lo constituye el motivo indicado por la prohibición del entierro de quien es considerado como traidor. El cadáver expósito es signo del poder humano que se confronta con la ley divina. En el caso de la tragedia griega, Polinices es condenado por su propio tío, Creonte, a permanecer insepulto a causa de la lucha que sostuvo contra su patria. En el relato de García Márquez, un médico, sin nombre, es sentenciado, del mismo modo, por todo el pueblo de Macondo a no recibir sepultura cuando le llegara la muerte, porque él, el que debía sanar, es quien simbólicamente asesina a los heridos de la guerra civil en la que se ve envuelta Colombia, pues se niega a recibirlos. Esta es la raíz que dio origen a la condena del pueblo. Mientras llega el día de su muerte, el médico se exilia en su casa, habiendo llegado ya al pueblo de un exilio no explicado, hecho que en la novela se equipara con la misma muerte. Muerto en vida, preso en su miserable vivienda, el médico, en apariencia un traidor, así no mancharía a los macondinos con su delito.

Los griegos pensaban que un asesino no debía compartir el mismo espacio con otras personas, porque se hallaba manchado por su falta, misma que debía de expiar. El *miasma*, palabra con la que se designaba esta condición, es una suerte de enfermedad que se contagia. El *miasma* debía ser combatido como morbo no sólo fisiológico, sino también del alma, de lo cual se explica el significado de la *catharsis* en el ámbito del sentido de lo trágico, es decir, la purificación o expiación del individuo que lo lleva a recomponer el cosmos.⁵

⁵ Cf. Robert Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, London, Oxford Clarendon Press, 1996 (1983), p. 2: *Still in the sphere of values, a question arises about the relation of pollution to morality; the irrationality of the former, perhaps makes it hard for a rational system of the latter to develop. The religious historian may wonder how pollution relates to 'sin', prime source of religious danger in a different tradition; this question becomes of central importance in the case of those alternative religions of the Greek world whose goal was salvation and principal route towards its 'purification'.* Cf. específicamente pp. 308-321, donde el autor expone algunos ejemplos de *miasma* en la tragedia.

Edipo, como sabemos, asesina a su padre, el rey de Tebas, al pretender escapar de su destino que, paradójicamente, era este mismo. No obstante que él no sabe que Layo es su padre, el asesinato lo convierte en portador del *miasma* por partida doble: es asesino de su propio padre y del rey y, por trágica analogía, él será el nuevo esposo de su propia madre y el nuevo gobernante. Bajo esta indefectible condición, infecta a su propio *oikos* y a la *polis*. Ahora bien, bajo el sentido trágico de los mitos griegos, dicha enfermedad era, en cierto modo, heredada a los descendientes, característica que se comprueba fehacientemente con los hijos de Edipo, quienes cumplen con un fatal destino. La condena de Polinices, ya muerto, deviene en síntoma de la enfermedad que en lugar de ser curada, se profundiza a partir de la medicina recetada por el tirano, pues el mantenerlo insepulto es tanto foco de infección, un problema de salud pública, como una grave falta a las leyes divinas, según la postura de Antígona, quien así razona esto último:

No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Que no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe cuándo vieron la luz. No iba yo a ser castigada por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno.⁶

Se trata, pues, de una peste con características físicas y ético-religiosas. Tal concepto es un tópico que se halla en la narrativa de García Márquez e, incluso, se podría sostener que es una obsesión. En varios de sus relatos dicha circunstancia es motor del devenir del hombre. Y más que el aspecto fisiológico y de salud pública, el colombiano se interesa por in-

⁶ Soph., *Ant.* 453-460: οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ῥόμην τὰ σὰ / κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῃ θεῶν / νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν. / Οὐ γὰρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' αἰεὶ ποτε / ζῆ ταῦτα. κοῦδεῖς οἶδεν ἐξ ὅτου ἴφάνη. / Τοῦτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς / φρόνημα δείσας, ἐν θεοῖσι τὴν δίκην / δῶσειν.

dagar sobre todo la putrefacción ética del ser humano que adquiere rasgos pantagruélicos a partir de los síntomas físicos. Así, es simbólico que el condenado a permanecer insepulto en Macondo sea el médico, en cuyo trazo como personaje se evidencia la tragedia de no querer o no poder llevar a cabo su tarea.

Parte del suspenso manejado en esta novela está en la indefinición del médico, situación que se acentúa por las tres voces narrativas que hilan la trama. El médico fue aceptado en Macondo gracias al coronel, quien era su amigo, pues el pueblo responde al modelo de una típica comunidad cerrada que difícilmente acepta a los fuereños. Pero equivocadamente fue recibido porque en el día en que llegó a Macondo también arribó el cura y lo confundieron con éste. Lo anterior carecería de sentido de no ser porque históricamente el relato de García Márquez responde a los tiempos en los que la United Fruit Company, a principios del siglo xx, inició la explotación agrícola, en especial del banano en la zona norte de Colombia. El pueblo de nuestro narrador pronto se convirtió en lo que él definió como *Wild West Boom Town*, y a ello procuró en gran medida la llegada de gente de muchas latitudes, a quienes se les denominaba, precisamente, la hojarasca. He ahí la razón del título de la novela, pues la hojarasca no es otra cosa que la peste, entre otros sentidos, representada por todo aquello ajeno a Macondo: una suerte de violación del destino paradisíaco provocado por la intromisión de la barbarie estadounidense. Así pues, en el marco histórico y en el de la ficción, el médico habría sido parte de esa hojarasca “revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos: rastrojos de una guerra civil que cada vez más parecía remota e inverosímil. La hojarasca era implacable”.⁷

⁷ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, Barcelona, Mondadori, 2000 (1954), p. 9.

En la caracterización de la hojarasca, elemento clave es que “todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario, olor de secreción a flor de piel y de recóndita muerte”,⁸ es decir, se trata de la peste que llega a corromper al pueblo en todos los órdenes. Como Edipo que llega a Tebas a trastocar el cosmos, la hojarasca estaba formada por individuos que, en busca de su destino, llevaban consigo la peste. Bien sabemos que el Macondo a-histórico es utópico y que, en tanto paraíso, es destruido por el progreso-hojarasca. Los “desperdicios humanos” llegan a Macondo para corromper su natural camino hasta hacerlo caer en la desgracia. Y como llegó, la hojarasca se fue, una vez que la compañía bananera destruyó el paraíso, pero el médico condenado en la soledad de su casa no se dio cuenta y permaneció en Macondo.

Si Edipo se arranca los ojos para no ver el resultado de su ciega sabiduría, el médico se suicida para no mirar más la derrota sufrida a manos del amor, al verse abandonado por Meme y apartado por la hija del barbero. El pueblo no orilló al doctor al suicidio. En la tragedia planteada por *La hojarasca* nadie triunfó, al igual que en *Antígona*. El suicidio es un motivo religioso —católico— que García Márquez utiliza para acentuar la sentencia de la negación de la sepultura dictada por Macondo. Pero hay que llamar la atención también en el apenas tocado aspecto político que subyace en ambas historias: luego de que Meme desapareciera del pueblo, corrió el rumor de que el médico la había asesinado y enterrado en el patio de su casa. Tal leyenda acrecentó la mala fama del galeño. El tiempo enterró ese rumor, pero en tiempos de elecciones y para distraer al pueblo, el gobierno, que había puesto en la calle a más policías, sacó nuevamente a la luz este asunto, lo que a la postre empujaría al médico a decidirse por la muerte. En la *Antígona* el aspecto político es incuestionable, pues el decreto de Creonte que condena a sus sobrinos es indispen-

⁸ Ibid.

sable para mantener el *status quo*. Antígona se suicida orillada por la decisión inquebrantable del tirano, pero también por su propia postura inamovible. La tragedia en ambos casos se produce con el choque directo entre la voluntad política y la de las creencias religiosas.

A la cuestión insoslayable de lo que se debe obedecer, si a la ley humana o a la divina, el coronel, como Antígona, irá en contra de la voluntad de su familia y del pueblo entero, pues el empeño de su palabra arrancada por el médico será fundamento más que suficiente para que se cumpla la promesa. No obstante que el relato se concentra en el momento en el que el anciano coronel va a la casa del médico, acompañado de su hija y de su nieto, para preparar su inmediata inhumación, los diversos cortes de la prolepsis tensan el ambiente en el que se percibe la contraria voluntad del pueblo.

A diferencia de *Antígona*, el coronel lleva a cabo su cometido, bajo la siguiente convicción:

Desde cuando el doctor abandonó nuestra casa, yo estaba convencido de que nuestros actos eran ordenados por una voluntad superior contra la cual no habríamos podido rebelarnos, así lo hubiéramos procurado con todas nuestras fuerzas o así hubiéramos asumido la actitud estéril de Adelaida que se ha encerrado a rezar.⁹

Como puede observarse, la confrontación entre la *physis* y el *nomos*, la naturaleza y la ley es una cuestión irresoluble. Y se trata también de una situación de orden universal, pues si bien la novela de García Márquez guarda relación con la *Antígona* de Sófocles y en repetidas ocasiones ha declarado que uno de sus maestros ha sido este poeta de tragedias, también con ello se demuestra que estamos ante un drama de todos los tiempos, porque en el desarrollo del género humano siempre exis-

⁹ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, p. 129.

tirá el divorcio entre lo humano y lo divino. Que esto es así, se probaría con la anécdota contada por el colombiano, según la cual, cuando escribió *La hojarasca*, la dio a leer a Gustavo Ibarra Merlano, un estudioso de los clásicos, y éste le dijo que su novela era parte de la *Antígona*. Se cuenta que García Márquez le pidió prestado el libro a Ibarra Merlano y se fue a su casa “a leerla con urgencia inaplazable”.¹⁰

III. *Ulises en el Caribe*

Otro de los motivos frecuentes en la narrativa de García Márquez es el del viajero. Ya sea por necesidad, por aventura o porque el camino en el que se sitúa el ser humano no cesa, el viaje es imprescindible para comprender la diferencia y la comunidad con otros hombres. El sujeto se halla más en el mundo cuanto más comprende a través del viaje lo que es él mismo por naturaleza y por cultura. Siendo esto así, es fácil imaginar la variedad de tópicos y caracterizaciones que es posible rastrear bajo esta figura. Por ahora, en unas cuantas líneas nos referiremos a uno de los personajes-tema más obvio, el de Ulises.

Gran parte del público lector concertaría en que la sustancia narrativa de la *Odisea*, por lo que toca al asunto de los temas y motivos, es aquella parte referente a las aventuras de Ulises. Cada relato que narra las vivencias del héroe de Ítaca corresponde a una definición de lo griego frente a lo que le es ajeno, frente al *otro*. En el centro de este proceso se halla Ulises, quien deviene en héroe cultural en la medida en que es el traductor de lo bárbaro para los griegos a través de la descripción de las aventuras vividas en el terreno de lo *otro*.

¹⁰ Dasso Saldívar, *García Márquez, viaje a la semilla*, Barcelona, Folio, 2007 (1997), p. 192.

Ahora bien, los relatos que componen las aventuras de Ulises, pudieron haber sido tantos y de tal extensión como capacidad tuvieron el aedo para componerlos y el rapsoda para tejerlos, de suerte que, desde el punto de vista de la tematología y de la composición en anillo (*Ringkompositio*), es fácil adivinar que cada una de las historias referidas a dicho periplo pueden ser fijadas en el núcleo del viaje. Si esto es así, las recreaciones del mito de Ulises y sus aventuras se perfilan naturalmente como infinitas, de ahí las múltiples referencias tematólogicas que se pueden hallar de este personaje en la literatura occidental.

Pues bien, hay que considerar que en el marco de esa posible infinitud, García Márquez escribió el relato largamente titulado *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, uno de cuyos personajes se llama Ulises, “un adolescente dorado, de ojos marítimos y solitarios, y con la identidad de un ángel furtivo”,¹¹ quien se enamoró irremediablemente de Eréndira, una breve adolescente obligada por su abuela a prostituirse, pueblo por pueblo del Caribe colombiano, hasta que le pagara la casa y los bienes que en ella había, pues, por un descuido, “el viento de la desgracia” provocó que una vela incendiara todo, de suerte que la chica estaría condenada a trabajar así por “ocho años, siete meses y once días”.¹² Ulises se sintió atraído poderosamente por ella, por el mito de su belleza y de sus capacidades carnales que corría por todos lados. Así, el héroe Ulises se engarza colateralmente con la historia de una mujer que tenía dones proféticos, un eco, quizá lejano, de la hechicera Circe.

Este Ulises, hijo de un traficante holandés y de una guajira, presenta, más allá del nombre, una serie de reminiscencias del célebre héroe griego: su carácter marítimo, la aventura como

¹¹ Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, Madrid, Aguilar, 1994 (1972), p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 21.

forma de vida, la inteligencia como divisa y el enamoramiento a flor de piel de la joven. Eréndira piensa que Ulises es nombre gringo y él le aclara que es de navegante, y en esta definición del nombre está la evocación del narrador colombiano en torno al héroe homérico. La aventura, sin embargo, no concluye bien para Ulises. Todo lo contrario. Al pretender rescatar a Eréndira de la esclavitud de la abuela, encuentra la muerte, no obstante que ella puede escapar finalmente con la riqueza de Ulises.

García Márquez adapta las cualidades físicas e intelectivas más evidentes del héroe griego en el muchacho perdidamente enamorado de Eréndira. Ante la aparente imposibilidad de vencer a su abuela, Eréndira parece estar condenada a la esclavitud de por vida. La providencial aparición de Ulises es la clave para fraguar la muerte de la gran ballena blanca, como se conoce también a la abuela. Pero tales cualidades parecen invertir la inteligencia paradigmática de Ulises, creando con ello una especie de farsa. Al fallar en sus intentos por matar a la abuela, la inteligencia de Ulises parece asunto de risa, pues, como Eréndira se lo hace ver crudamente, sus errores sólo han aumentado su deuda. Ulises renuncia al ardid tan característico de su naturaleza, ese luchar siempre de manera oblicua, y se enfrenta directamente con un cuchillo contra la abuela, atormentado por los reproches de Eréndira. La abuela muere, pero con su descomunal corpulencia acaba también con el menudo Ulises:

Grande, monolítica, gruñendo de dolor y de rabia, la abuela se aferró al cuerpo de Ulises. Sus brazos, sus piernas, hasta su cráneo pelado estaban verdes de sangre. [...] Ulises se arrastró hasta la entrada de la carpa y vio que Eréndira empezaba a correr por la orilla del mar en dirección opuesta a la de la ciudad. Entonces hizo un último esfuerzo para perseguirla, llamándola a gritos desgarrados que ya no eran de amante, sino de hijo, pero lo venció el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin la ayuda de nadie. Los indios de la abuela lo

alcanzaron tirado boca abajo en la playa, llorando de soledad y de miedo.¹³

Ulises ha sido derrotado. Si el héroe homérico sedujo a ninfas, hechiceras, sirenas y doncellas dejando tras de sí un rastro de desamor y de abandono, el Ulises caribeño sucumbe ante las argucias de Eréndira.

Ahora bien, Ulises languidece viendo el mar, cerca del elemento que lo define y al que quizá volvió para siempre. En efecto, el final de este personaje puede tener naturalmente su continuación en otro relato de García Márquez: “El ahogado más hermoso del mundo”. Cabe señalar que los cuentos de García Márquez tienen la peculiaridad, en general, de no agotar las secuencias narrativas en cada una de sus obras; todo lo contrario, las ideas, los personajes, los temas y motivos, así como los paisajes son recurrentes orgánicamente, de modo que es posible estructurar metarrelatos dentro de la composición absoluta de este mismo narrador. Y, al mismo tiempo, de cada uno de estos elementos se desprenden otras nuevas creaciones literarias.

Si esto es así, aquel Ulises abandonado en la playa, puede luego perecer ahogado y arrastrado por el mar hacia otro pueblo caribeño. Sin duda el personaje de este cuento es otro distinto al de *Eréndira*, pero los ecos nos recuerdan nuevamente al héroe homérico.

Este muerto tiene la cualidad de seguir creciendo, incluso parece que el mar le provee de los elementos para hacerlo. Si pensamos en el joven Ulises, que rescató a Eréndira muerto en la playa y luego fue arrastrado por el mar, ahora los hombres del pueblo al que ha llegado, como un barco a la deriva, se percatan de que

Sobrellevaba la muerte con altivez, pues no tenía el semblante solitario de los otros ahogados del mar, ni tampoco la catadura

¹³ Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia...*, p. 69.

sórdida y menesterosa de los ahogados fluviales. Pero solamente cuando acabaron de limpiarlo tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y quedaron sin aliento. No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que jamás habían visto, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación.¹⁴

Hay en el arribo del hermoso ahogado una reverberación de Ulises, el héroe homérico, cuando, después de sortear una de tantas tormentas, llega a la tierra de los feacios: por una parte, “la catadura sórdida y menesterosa” de Esteban, que es como el pueblo bautiza al ahogado, es similar al deplorable estado de Ulises, desnudo (γυμνός) y horrible con una costra salina (σμερδαλέος... κεκακωμένος ἄλμη);¹⁵ por otra parte, “los primeros niños que vieron el promontorio oscuro y sigiloso que se acercaba por el mar” creyeron que Esteban era un barco y sólo después de quitarle “los naufragios que llevaba encima [...] descubrieron que era un ahogado”,¹⁶ a quien las mujeres del pueblo vistieron de tal manera que “pudiera continuar su muerte con dignidad”;¹⁷ de igual manera, son las doncellas, con Nausícaa al frente quienes hallan a Ulises desnudo, emergiendo de los arbustos y le procuraron el baño y la ropa.¹⁸ Limpios y con las nuevas ropas, Esteban, muerto, y Ulises, vuelto a nacer, adquieren una presencia que, para bien, trastoca el orden de las cosas, hecho que se demuestra con la pasión y ternura que expresan las mujeres caribeñas y Nausícaa, respectivamente.

Así, hay aquí una variación del tema del héroe: Esteban no ha hecho absolutamente nada para ser considerado como tal

¹⁴ Gabriel García Márquez, *El ahogado más hermoso del mundo*, en *La triste historia de la cándida...*, p. 73.

¹⁵ Hom., *Od.*, VI 136-137.

¹⁶ Gabriel García Márquez, *El ahogado más hermoso del mundo*, en *La triste historia de la cándida...*, p. 71.

¹⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸ Hom., *Od.*, VI 211 ss.

por el pueblo, más que aparecer ahogado en la playa. Pero su apariencia física es razón más que suficiente para crearle una leyenda, de modo que al no haber quien lo reclame, se torna el muerto de todos y todos emparentan, con lo cual el pueblo se refunda a partir de un muerto anónimo. Fue tal la conmoción que causó el sepelio de Esteban, que llegó gente de toda la comarca atraída por el rumor del marino muerto, un hombre que

si hubiera vivido en aquel pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme, y el bastidor de su cama habría sido de cuadernas maestras con pernos de hierro, y su mujer habría sido la más feliz. Pensaban que habría tenido tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por su nombre y habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados.¹⁹

Pero las cualidades físicas que hacen de Esteban un héroe, también son vistas por el narrador como todo lo contrario. Al igual que el Ulises de Eréndira, Esteban ocasionaría desaguisados a causa de su naturaleza y, entonces, el pueblo también lo adivina infeliz,

condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas, a descalabrarse con los travesaños, a permanecer de pie en las visitas sin saber que hacer con sus tiernas y rosadas manos de buey de mar, mientras la dueña de la casa buscaba la silla más resistente y le suplicaba muerta de miedo siéntese aquí Esteban.²⁰

A final de cuentas, Esteban recibe unos funerales propios de un héroe y la fama de su muerte trascendió hasta convertirlo prácticamente en una especie de santo:

¹⁹ Gabriel García Márquez, *El ahogado más hermoso del mundo*, en *La triste historia de la cándida...*, pp. 73-74.

²⁰ Ibid., p. 75.

Fue así como le hicieron los funerales más espléndidos que podían concebirse para un ahogado expósito. Algunas mujeres que habían ido a buscar flores en los pueblos vecinos regresaron con otras que no creían lo que les contaban, y éstas se fueron por más flores [...] Algunos marineros que oyeron el llanto a la distancia pidieron la certeza del rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor recordando antiguas fábulas de sirenas.²¹

Las últimas líneas reafirman el eco del mito de Ulises de manera meta y autorreferencial: el cuento que habla del mito de Ulises en un personaje llamado Esteban, cuya muerte provoca unos lamentos tales que fueron confundidos con el canto de las sirenas que Ulises un día oyó y conoció. Fue así como un pueblo sin nombre del Caribe colombiano, donde el sol brilla tanto que los girasoles no saben para dónde girar, se conoció desde entonces en catorce lenguas como “el pueblo de Esteban”.

IV. Prometeo atado a un castaño

De un modo menos evidente, pero no por ello menos trascendental en relación con los dos mitos ya tratados, en *Cien años de soledad* se halla la recreación del mito de Prometeo. Recordemos que el Titán fue encadenado en una montaña por órdenes de Zeus a causa del robo del sagrado fuego, mismo que recibieron los hombres como un don. La versión de Esquilo respecto de este mito sustenta la teoría del progreso, según la cual el género humano se benefició de la técnica, en general, lo que le proporcionó la satisfacción de sus necesidades inmediatas, vitales, como el alimento, la casa, el vestido, etcétera, así como el conocimiento de la letra y del número, con lo que se cimentó el desarrollo de la cultura. El fuego divi-

²¹ Gabriel García Márquez, *El ahogado más hermoso del mundo*, en *La triste historia de la cándida...*, p. 78.

no en manos de los efímeros es símbolo tangible del grado de civilización.

Pues bien, José Arcadio Buendía buscó la creación de una nueva sociedad al huir de los fantasmas del incesto y del asesinato. De tal búsqueda nació Macondo, principio y fin de la historia que se teje de inverosímiles mitos. Una de las múltiples líneas de la historia de este pueblo considera que la idea de progreso no existe, lo que se prueba en el hecho de que “el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”.²² Así, la tarea que lleva a cabo José Arcadio, la de nombrar al mundo, ocurre por plena voluntad humana, sin el mandato de ningún dios. Como nombrar es otorgar la existencia, José Arcadio cumple con el cometido de hallar por el nombre, por la palabra, la naturaleza y la función del mundo.

La importancia del nombrar es palmaria si atendemos otro pasaje de la novela en la que se cuenta que Macondo se ve asolado por la peste del olvido, una enfermedad que hacía que los macondinos olvidaran todo, poco a poco, de las cosas que en el recuerdo son de largo alcance, hasta llegar a la desaparición del significado de los símbolos. El olvido es precedido por la falta de sueño que se agudiza hasta perder la noción de las cosas; pero el insomnio en sí no era más que un síntoma que podía ser tomado con buena cara, porque, al principio los macondinos se alegraban de no tener ya la costumbre de dormir y de poder hacer muchas otras cosas. Pero el verdadero peligro radicaba en que se borraba la memoria hasta llegar a un estado de idiotez. Como los lotófagos de la *Odisea*,²³ los macondinos, en un momento dado, carecieron de memoria y por lo mismo, de historia. Y al igual que los míticos comedores de loto, la peste se transmitía por el alimento.

²² Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975 (1967), p. 9.

²³ Hom., *Od.*, IX. 82-104.

¿Por qué se llega a este punto? ¿Por qué se plantea tal enfermedad? En la literatura se halla de modo recurrente el recurso de la evasión por caminos inverosímiles que indican la insensibilidad del género humano por cierto desarrollo del destino. A este respecto, es elocuente que, para evitar el olvido, Aureliano Buendía pergeñe la estrategia de los letreros que indican la cosa y su función:

Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche.²⁴

Pero volviendo al punto del porqué sucede este hecho inverosímil, llama la atención que de todas las tarjetas ideadas por José Arcadio y Aureliano sobresaliera que

en la entrada del camino de la ciénega se había puesto un anuncio que decía *Macondo* y otro más grande en la calle central que decía *Dios existe*.²⁵

Dios, que no es tangible como la vaca, debía cobrar presencia en una frase tan profunda y complicada que finalmente estaba vacía de sentido. El progreso humano puede ser envidia de los dioses, y cuando ocurre una desgracia como la peste del olvido y no hay explicación heurística satisfactoria, como dice Gadamer, aparece el mito que colma la necesidad de la explicación.²⁶

A partir del nombre, entiéndase el *lógos* de los griegos, el progreso inicia en Macondo y el Prometeo que lleva a cabo tal empresa es José Arcadio. A la par de la penetrante curiosidad de este hombre, la influencia de los gitanos, en especial

²⁴ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975 (1967), p. 49.

²⁵ Ibid.

²⁶ Hans-George Gadamer, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997.

de Melquíades, fue de vital trascendencia para que, por pura especulación, José Arcadio descubriera que la tierra era redonda, que era posible edificar casas con bloques de hielo que menguarían el calor de la selva macondina, que el vil metal se podía trocar en oro, que una ruta era posible para comunicar a Macondo. Todas estas empresas fueron un espectacular fracaso. Y Macondo pudo preservarse del progreso decadente que se adivinaba en el resto del mundo. Es decir, el progreso animado por José Arcadio resultaba inocuo. El error fue abrir la puerta del pueblo a la Compañía Bananera, pues, como ya vimos en *La hojarasca*, tras de ella venía todo el progreso que, en apariencia, hace la vida cotidiana más llevadera, pero al mismo tiempo corrompe el tiempo y el espacio.

En efecto, la utopía de Macondo muere con el progreso gringo, que es traído, simbólica y concretamente por Úrsula Iguarán, la esposa de José Arcadio, que es una esperpéntica suma de los mitos de Eva y de Pandora. Cuando Úrsula va en busca de Arcadio, el hijo pródigo, encuentra, sin querer, la anhelada ruta que conectaría a Macondo con el mundo. Tras de ella, una nueva tribu de gitanos y, más tarde, la compañía bananera serían el viento de la desgracia que acarrearía la peste de los extranjeros. Finalmente, el progreso externo dominó y acabó con Macondo, el progreso vinculado de manera aleatoria con Úrsula-Pandora que abre la jarra de los males. Y el progreso utópico del fundador queda en el abandono.

Estas dos cuestiones, la del progreso externo y la del interno, alcanzan su mayor simbolismo en el encadenamiento de José Arcadio en el castaño que había en el solar de su casa:

El viernes, antes de que se levantara, nadie volvió a vigilar la apariencia de la naturaleza, hasta que no tuvo la menor duda de que seguía siendo lunes. Entonces agarró la tranca de una puerta y con la violencia salvaje de su fuerza descomunal destrozó hasta convertirlos en polvo los aparatos de alquimia, el gabinete

de daguerrotipia, el taller de orfebrería, gritando como un endemoniado en un idioma altisonante y fluido pero completamente incomprensible. [...] Se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio, donde lo dejaron atado, ladrando en lengua extraña y echando espumarajos por la boca.²⁷

Con el patriarca de Macondo atado al castaño, el progreso intuitivo, caracterizado por el bien común y en concordancia con el orden natural de las cosas, se abren aún más las posibilidades del arribo de otro progreso, el externo, que no comprende las características específicas del contexto en el que se implanta, pues es un proceso histórico ciego, que niega a *otro*, a quien le imprime su cosmovisión.

Según la versión esquilea del mito de Prometeo, Zeus ordenó a sus esbirros, *Cratos* y *Bía*, que ataran a Prometeo en la montaña escita como castigo por haber dado el fuego al género humano.²⁸ A pesar de las medidas tomadas por el Cronida, la semilla del progreso ya había sido bien sembrada en los hombres. De manera semejante, la imparable curiosidad y la inventiva desaforada de José Arcadio fue la causa de que el progreso situara a la familia en un tiempo circular que explica los simbólicos cien años de soledad y el progreso de la fiebre bananera es otro tiempo que coloca a Macondo, de tajo, en la continuidad, en la linealidad de la historia, sin los nutrientes del mito. José Arcadio es atado cuando se vuelve loco, cuando en los vericuetos de su pensamiento ya no es posible definir la realidad de lo fantástico. Y es que ya Prometeo advertía que los hallazgos del hombre no eran más que quimeras que lo ayudaban a sobrevivir, esto es, el progreso es mera ilusión.²⁹ José Arcadio-Prometeo es el héroe que explica el ascenso y la

²⁷ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975 (1967), pp. 75-76.

²⁸ Aesch., *PV.*, 1-81.

²⁹ *Ibid.*, 245 ss.

derrota del sentido del progreso. En medio, la utopía del pueblo latinoamericano queda como recuerdo de los tiempos en los que el hombre desconocía el fuego del progreso.

La atadura de los dos personajes representa el choque entre el tiempo del progreso, lineal e ilusoriamente siempre ascendente, y el tiempo del mito, que es circular y que provoca la ilusión de que las cosas sólo dan vueltas sobre sí mismas. Este choque concluye en un cataclismo: Prometeo es enviado al infierno junto con las Océánides en medio de la convulsión de los elementos de la naturaleza, como una venganza por los resultados del progreso y Macondo es arrasado por un ciclón sin dejar huella de que en algún tiempo hubo un hombre que pretendió vencer a la muerte por pura especulación científica:

antes de llegar al verso final [Aureliano Babilonia] ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres [...] porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.³⁰

Compárese lo anterior con estos versos que cierran el *Prometeo encadenado* de Esquilo:

Sí, ya hay acción y no es una fábula,
la tierra está agitada,
y en su interior muge el eco
del trueno, y fulgura la espiral
enardecida del relámpago, y los remolinos el polvo
hacen girar, y salta el aliento
de todos los vientos de un lado a otro,
pariendo una tempestad de aires encontrados,
y se está conturbando el éter con el ponto.

³⁰ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 360.



¡Así es la violencia que de Zeus contra mí
se dirige claramente, desencadenando miedo!
¡Oh culto de mi madre! ¡Oh, de todos,
éter que giras la luz universal,
vean qué castigo estoy sufriendo!³¹

Como podemos observar, la caída de Macondo y de Prometeo, un pueblo latinoamericano y un dios que quiso ser héroe por su filantropía, es símbolo de la decadencia que lleva consigo el progreso. El ser humano se afana en descubrir cada vez más aquellas cosas que le procuran un bienestar cotidiano, pero éstas pueden volverse contra sus creadores. Es un tópico universal que muestra la falsedad o la ilusión que implica el sentido del progreso.

V. *Epílogo*

En suma, con la presentación de estos tres mitos griegos en la narrativa de García Márquez es válido sostener que en la conformación de los arquetipos mitológicos intervienen una serie de factores que, combinados entre sí, dan origen a la relectura y a la recreación de los mitos. La necesidad del mito en el edificio del imaginario cultural y la urgencia por dar sentido a la existencia humana son quizá los dos principales componentes en la génesis de la mitología. Nacidas de una frágil explicación acerca de las preocupaciones inmediatas del hombre, las estructuras mitológicas se construyen poco a poco hasta alcanzar una presencia vital en la historia. El saber acerca de los

³¹ Aesch., *PV.*, 1080-1093: καὶ μὴν ἔργῳ κοῦκέτι μύθῳ / χθὼν σεσάλευται / βρυχία δ' ἡχὼ παραμυκᾶται / βροντῆς, ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι / στεροπῆς ζάφυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν / εἰλίσσουσι, σκιρτᾷ δ' ἀνέμων / πνεύματα πάντων εἰς ἀποδεικνύμενα, / ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντῳ / τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπὴ Διόθεν / τεύχουσα φόβον στείχει φανερώς. / ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων / αἰθὴρ κοινὸν φάος εἰλίσσων, / ἐσορᾶς μ' ὥς ἔκδικα πάσχω.



fenómenos de la naturaleza, sobre el alimento del día a día, la preocupación sobre la vida y la muerte, la invención de los dioses, entre otras cuestiones, es lo que impele al ser humano a crear historias que le permiten una certeza del universo que puebla. De dónde y hacia dónde son los límites que definen el *hic et nunc* de las sociedades: el mito es la brújula que señala la vía hacia el origen nunca acabado de conocer y hacia el futuro que se presenta como una realización de los relatos primigenios, pues la raza humana siempre está en el principio y en el fin de su historia, ya que ésta es el momento único donde cabe el devenir, espacio y tiempo donde se conjuga toda la experiencia humana,³² de modo que para sobrevivir y abolir la angustia, se recrean los mitos cada vez que es necesario.

BIBLIOGRAFÍA

- AESCHYLUS, *Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (1983). Edición de Mark Griffith.
- A. V., *Tragedias griegas*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 2000.
- FRENZEL, E., *Diccionario de argumentos de la literatura*, Madrid, Gredos, 1994.
- GADAMER, H-G., *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997.
- GARCÍA JURADO, F., ¿Por qué nació la juntura <<Tradición Clásica>>? Razones historiográficas para un concepto moderno”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 27-1, 2007.
- GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975 (1967).
- , *El ahogado más hermoso del mundo*, en *La triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, Madrid, Aguilar, 1994 (1972).
- , *La hojarasca*, Barcelona, Mondadori, 2000 (1954).
- , *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, Madrid, Aguilar, 1994 (1972).
- HOMER, *Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Edición de A. F. Garvie
- NIETZSCHE, F., *El anticristo*, Madrid, EDAF, 2007.

³² Cf. F. Nietzsche, *El anticristo*, Madrid, EDAF, 2007, p. 23.

- PARKER, R., *Miasma. Pollution and Purification in early Greek Religion*, London, Oxford Clarendon Press, 1996 (1983).
- SALDÍVAR, D., *García Márquez, viaje a la semilla*, Barcelona, Folio, 2007 (1997).
- SOPHOCLES, *Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 (1999). Edición, notas y comentario de Mark Griffith.
- STEINER, G., *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1986 (1984).

