

OPCIONES SOBRE LA ESTÉTICA POSTMODERNA EN LA NOVELA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ¹

OPTIONS OF THE POSTMODERN AESTHETIC ON THE G.G. MARQUEZ'S NOVEL

Majlinda ABDIU²

RESUMEN

Objeto del estudio es analizar literariamente algunas opciones de la estética postmoderna en la novela de Márquez, aplicándose estrategias en el corpus textual, que plasman el universo de lo real maravilloso con la misión artística del escritor novelista. La verdadera novela del lenguaje marquesina es natural, porque trasiega las verdades más esenciales que conforman nuestra identidad. Márquez hoy en día pretende que no le ha sido fácil encontrar la razón, pero quiere creer que ha sido la misma que desearía. El colombiano requiere que su obra sea un homenaje a la estética culturalista del lenguaje que ha creado en el campo narrativo, la drama de la expresión, la cual sostiene el andamiaje de Dante, Faulkner, Kafka, etc. La narrativa marquesina milagrosamente rescata a América Latina, por donde destilan su tristeza milenaria los mejores sueños humanos sin salida. La estética del novelista colombiano afirma la energía secreta de esa vida, que cuece los garbanzos en la cocina, contagia el amor y repite las imágenes en los espejos.

ABSTRACT

Purpose of the study is to find out literally a few options of writing postmodern aesthetic on Marquez's novel applying strategies in the textual corpus, that reflect the universe of magical realism with novelist writer's artistic mission. The real marquee novel has a natural language because racking the essential truths that shape our identity.

¹ Artículo recibido el 21 de febrero de 2014 y aprobado el 1 de mayo de 2014.

² Profesora de Literatura Hispánica en la Universidad de Tirana/Albania. Autora de *ponencias*: Algunos rasgos de la diversidad estilística en la obra narrativa de Gabriel García Márquez; La dinámica del cosmos femenino en la narrativa marquesina; El absurdo en la novela de Márquez *Al coronel no tiene quien le escriba*; Ismail Kadare en frente de la crítica literaria en España. (2010-2012); Los colores de la poética de Federico García Lorca. Autora de *capítulos*: Desde España hacia Albania: tendencias de integración cultural europea; América Latina en Albania. Los aspectos más evidentes; Rasgos e ideas culturalistas de Centro América. El caso de Ilustración y costumbrismo literario durante los siglos XVIII-XIX; Autora de *artículos*: Las connotaciones del erotismo crítico en la narrativa de Gabriel García Márquez; Reflexiones sobre la realidad histórica de los judíos en Albania. Miembro investigador del Grupo de Investigación GIB-Presdeia (Vicerrectorado de Investigación/URJC), sobre Latinoamérica, donde desarrolla la línea de investigación vinculada con la literatura hispanoamericana y la obra literaria de Gabriel García Márquez, desde enero 2014. E-mail: majlinda02@hotmail.com

Marquez claims that nowadays has not been easy to find the reason, but want to believe that was the same as it wants. The Colombian requires that his work is a tribute to the aesthetic language culturist that has created in the narrative field the drama of the expression, which holds the scaffolding of Dante, Faulkner, Kafka, etc. His narrative miraculously rescues in Latin America, where ancient sadness distill their best human dreams end. The aesthetics of the Colombian novelist confirm about the secret energy of that life, which cooks the beans in the kitchen, spread the love and repeats the images in mirrors.

KEYWORDS: postmodernism, narrative aesthetic, stylistic strategies, pragmatic view.

PALABRAS CLAVE: postmodernismo, estética narrativa, estrategias estilísticas, visualización pragmática.

Sumario: 1-Introducción en la filosofía estética del Boom hispánico; 2-La estética transgresiva de G. G. Márquez; 2.1-El procedimiento grotesco; 2.2-Los rostros del mal; 3- Estrategias estilísticas en función de la estética; 3.1-La dualidad hiperbólica; 3.2-Las dimensiones descriptivas; 4. Conclusiones. 5-Bibliografía.

1-Introducción en la filosofía estética del Boom hispánico

El Boom fue un movimiento literario que notablemente distraía la atención hacia el renovado interés por el lenguaje, lejos del cosmopolitismo técnico. No es casual que, al poco rato de haber descubierto la filosofía actual que las categorías dentro de las que percibimos los objetos o la realidad son eminentes verbales, y que la palabra en muchas veces parte de la experiencia misma, la lengua haya empezado a preocuparles a los novelistas, no simplemente como un elemento estilístico, mero vehículo de la expresión, sino en sus relaciones más secretas con lo real. Carlos Fuentes en *Casa con dos puertas* insiste en que: “la novela es ante todo *una estructura verbal* que abandona las comodidades de una previa justificación, reflejo de la realidad aparente, solo tener, renovar, transformar las palabras de los hombres. Al hacerlo, multiplica sus auténticas funciones sociales y dar vida, mediante la construcción y la comunicación verbal, a los diversos niveles de lo real”.³ En esto coincide perfectamente con Julio Cortázar, quien define al novelista contemporáneo como: “*Un intelectual creador*, es decir un hombre cuya obra es el fruto de un alarga obstinada confrontación con el lenguaje, que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don natural utilizara para aprender la realidad total en todos sus múltiples contextos”⁴. Esto significa que tanto en Fuentes, como en Cortázar, sobrevive cierto concepto de la realidad compleja, misteriosa, ambigua; una cierta idea de multiplicidad de lo real, junto con el postulado de una literatura, cuya tarea es afirmar, quizás explicar este misterio o esta multiplicidad.

³ FUENTES, C., “Macondo, sede del tiempo”, en *Sobre García Márquez*, ED. Pedro S. Martínez, Montevideo, 1971, pág.78-89

⁴ CORTÁZAR, J., en Oscar Collazos, *op. cita.*, pág.75. Consultando también en *Obra Crítica*, (Obras completas VI) el artículo: *Del escritor de dentro y de fuera: Las palabras violadas y Literatura e identidad*. GALAXIA Gutenberg, Barcelona, 2008, pág. 961-970

Pero queda siempre la otra posibilidad, más raramente mencionada por escritores y críticos, enunciada por Severio Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo*: “Todo en el realismo, en su vasta gramática, sostenida por la cultura, supone una realidad exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Esa realidad, que el autor se limitaría a expresar, a traducir, dirigía los movimientos de la página, su cuerpo, sus lenguajes, la materialidad de la escritura.”⁵. Los más ingenios suponen que es “la del mundo que nos rodea, la de los eventos; los más asuntos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticia, un mundo fantástico. Pero es lo mismo: realistas purosocialistas o no- y realistas “mágicos”. Mito promulgan y se remiten al mismo mito enraizado en el saber aristotélico, en saber del origen de algo primitivo y verdadero, que el autor llevaría al blanco de la página.”⁶.

Si pasamos a la consideración del estudio la forma esterizada del Boom, podemos añadir el interés suya por la necesidad de la revisión total de la técnica narrativa. En los términos generales se habla de una sublevación contra todo intento de presentación unívoca de la realidad, sea la exterior a los personajes, sea la realidad interior psicológica, y da la creación de las novelas esencialmente abiertas, que ofrecen la posibilidad de múltiples lecturas. La coherencia estética hispánica del Boom conlleva importantes innovaciones técnicas en el campo del código literario: abandono de la estructura lineal, ordenada, lógica, típica de la novela tradicional y reempezar otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista, aplicando estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real; subvertir *el concepto del tiempo cronológico lineal*⁷; abandonar los escenarios realistas de las novelas tradicionales, introduciéndose en espacios imaginarios; reemplazar el narrador omnisciente en tercera persona con narradores múltiples o ambiguos; mayor empleo de elementos simbólicos. Desde Carpentier y Borges, dos de los escritores sobre los que recae más directamente el influjo del realismo mágico europeo, hasta García Márquez, nos encontramos ante un grupo que renueva el panorama literario iberoamericano de manera drástica.

La relación entre ellos se evidencia cuando analizamos sus propuestas, algunas de las cuales llegan también al plano ideológico-político-estético, como es el caso de la propuesta que realizó C. Fuentes en 1968. Según García Márquez, Carlos Fuentes tuvo la idea de escribir un libro colectivo, con la participación de los más destacados novelistas latinoamericanos de la época, titulado *Los padres de las patrias*, a partir de la aportación de la historia sobre un dictador: Fuentes sobre Antonio López de Santa Ana; Carpentier sobre Gerardo Machado. García Márquez ya estaba redactando *El otoño del patriarca*.⁸ Esta relación entre varios autores nos lleva a asumir en la obra emblemática de nuestro autor, una serie de incorporaciones de tipo estético que ya hemos venido apuntando. Carlos Ayala Glez-Nieto (1970), acentúa: “Y es que el autor de *Cien años de soledad* no es un mero epígono de los elementos que halla a su paso, sean donde sean, leyendas y supersticiones indias o medios técnicos de Faulkner y Kafka para, como un abanico, abrir y cerrar un mundo. Macondo, que existe, que es real, como son reales y existen los molinos de *Don Quijote* y la piedra que abrió la cabeza al ciego de *Lazarillo*. Y como es real y existente la América de García Márquez, una América de

⁵ SADUY, S., Entrevista, *Letras Libres*, septiembre 2003. Consultado en: *Escrito sobre un cuerpo*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pág.45- 50

⁶ Íbidem, pág.47

⁷ RAMIREZ MOLAS, P., *Tiempo y narración*, Madrid, 1978, sobre Borges, Carpentier, Cortazar, García Márquez.

⁸ SUBERCASEUX, B., “*Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana* ;(la novela del dictador 1926-1976)”, *Cambio*, México, 1977, pág.14.

fantasía y coscorrón, tan parecida en todo a España de nuestros pecados: de fantasía y coscorrón, de ingenuidad visionaria y mística y de insensato machismo a la manera de los Buendía”.⁹

Durante el siglo XX el hundimiento de las estéticas realistas vino acompañado por una especie de renacimiento en la narrativa latinoamericana: era el triunfo del imperio de la autonomía del discurso y la obra respecto de los relatos referencialistas y miméticos precedentes. Es en oposición a esos realismos reales o referenciales que emerge el llamado realismo mágico, ése que «*ya no sirve a la realidad*» sino que «*se sirve de la realidad*». La emergencia de lo real maravilloso en la literatura latinoamericana se vivió fundamentalmente en los países con escaso desarrollo industrial, cuya organización económica y social era prácticamente agraria y rural. Debe distinguirse, por tanto, de los surrealistas, que también exaltaban lo maravilloso, ya que éstos lo hacen desde un contexto económico y social distinto, donde su plataforma de lucha se dirigía hacia el mundo mecanizado, propio de las relaciones urbanas de la sociedad industrial. Sin duda fue necesario esperar unas décadas para acercarse con cierta perspectiva a esa re-estatización de la narrativa latinoamericana. En este sentido, hoy es posible reconocer, el Seguimos el magnífico trabajo de César Cuadra¹⁰, en el que se sustenta cómo el realismo mágico fue el motor que posibilitó la vindicación de la imaginación como forma de conocimiento o de acercamiento a las cosas y un fuerte debilitamiento de las anteriores formas de conocimiento de las cosas. O sea, el Realismo mágico, en sincronía con su tiempo, supo profundizar en el problema del objetivismo y de la referencia del discurso, y en un sentido particular, en toda forma de verosimilitud. Se apreciará que el efecto de esto, es el que permite comprender la brecha abierta entre realidad y literatura en el suelo de la narrativa contemporánea latinoamericana. Así se explica que «*la literatura es mejor que la vida*»¹¹ o lo hace Santiago Mutis, decir que es mejor «sobre todo si podemos contar con el estilo de García Márquez, por las cosas que nos suceden en ella».¹² Son estas opiniones que ilustran lo que sucede en torno a estas prácticas discursivas. Porque en realidad, además de la discusión en torno a la oposición entre literatura y vida, lo que ahí se plantea es una cuestión de una determinada economía de los placeres en la modernidad, una profunda inquietud hacia los contenidos de la experiencia estética. Ahí aparece la pregunta por la naturaleza de esa experiencia, una paradoja que opera entre la realidad literaria y la extra-literaria en la edad moderna, porque lo literario es aquello que no se da en la vida, y además, esto es en García Márquez «*minucioso y preciso, realista y asombrosamente concreto*»¹³.

El autor de *Cien años de soledad* había encontrado una manera eficaz de volver problemático todo el campo de aquello que creíamos claro y bien definido entre realidad y ficción, entre literatura y vida, logrando de confrontarnos y devolvernos a la radicalidad del problema de todo realismo, el enfoque estético postmoderno del escritor: quedar encerrado en el nominalismo. Haciéndonos eco de lo ya escrito con magisterio por César Cuadra, el núcleo de la modernidad literaria de Gabriel García Márquez es:

⁹ AYALA, C., *Gabriel García Márquez, Cien años de soledad: Una amalgama retórico-poética*. Madrid, 2002, pág.1-22. Disponible en: www.grin.com > ... > [Español, literatura, cultura general](#)

¹⁰ http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/imagen/modernidad.htm

¹¹ MUTIS, S., «Gabriel García Márquez ¿Un escritor para niños?» en *Metáfora*, 11, Cali, 1997, pág. 47-49. Notamos el contraste que hace el propio García Márquez: «*Ninguna aventura de la imaginación tiene más valor literario que el más insignificante episodio de la vida cotidiana*» en Mario Vargass Llosa, *Historia de un deicidio*, Barcelona: Barral Editores, 1971, pág. 133.

¹² *Íbidem*.

¹³ *Íbidem*.

“vivenciar el lenguaje literario como metáfora de las cosas”¹⁴, en la que se encuentra la materialidad elemental de la edad moderna. Se tendrán que esperar nuevas condiciones de plausibilidad para que “el lenguaje llamado literario que ya se escribe de otra manera estética, porque es leído en su multi-dimensionalidad, doble-articulación, actividad creativa, mostrar las actuales corrientes posteriores al formalismo, asociándose a los discursos de la post-modernidad”.¹⁵

La narrativa del Boom fue estéticamente la novela del lenguaje, abundante en descripciones sugestivas, contraveros, exageraciones, hiperbolizada intencionalmente en su dolor y maldad; la autentica drama de la expresión con el olvido y abandono, bajo las estrategias y recurrencias estéticas, convertidas en lo mal y grotesco para poder conllevar al público receptor hacia lo real maravilloso de nuestras vidas. Así, los partidarios literarios hispánicos, rechazando del realismo tradicional, configuran con la emergencia de la novela metafísica. En vez de mostrar la injusticia y desigualdad sociales con el propósito de criticarlas, la novela tiende cada vez más explorar la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo, en busca de nuevos valores. Existe la tendencia a subordinar la observación a la fantasía creadora y la mitificación de la realidad. La tendencia de llevar los aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad y personalidad, desembocando a veces en el absurdo ético-como metáfora de la existencia humana. El intenso pesimismo se asocia: de desconfiar el concepto del amor como soporte existencial, y en cambio, la incomunicación y la soledad del individuo. Cabe hablar pues, de la intensa contra - romanticismo de la propia novela; a quitar valor al concepto de la muerte en un mundo que es ya de por si infernal; rebelión contra toda forma de tabúes morales, sobre todo los relacionados con la religión y la sexualidad; explorar “las visiones demenciales mediante las que la riqueza oculta del mundo se nos manifiesta en la tenebrosa magnitud de nuestra vida secreta”.¹⁶ En la complejidad de las características de la nueva novela, vista desde el punto de su contenido estético, son más conocidas:

a-el humorismo negro, literariamente destaca: a-el humorismo satírico,(tradicional y familiar); b-el humorismo ontológico, (metafísico); c-el humorismo trágico, (lo de la vida real); En las diversas formas suyas que surgió en la nueva narrativa hispánica. Para darse cuenta de cómo la sátira ha sido progresivamente reemplazando el “*compromiso*” en la nueva novela, basta comparar una de las más innovadoras obras satíricas de la moderna literatura latinoamericana, *Los funerales de Mama Grande* con *La mala hora*. El autor contrapone el método indiscreto de satirizarla, exagerando estéticamente la inmensidad del poder psicológico e analítico.

b- el erotismo transgresivo se han adelantado cada vez más en el estudio no solo de la sexualidad normal, sino también en el análisis de formas de comportamientos sexuales. Convencionalmente se han considerado como aberrantes. Basta mencionar el tema del incesto, de la homosexualidad, del sadismo sexual. A diferencia de lo que ocurría en la novela tradicional, el erotismo ahora está visto en el contexto de la orfandad espiritual del hombre, o como escribe Ernesto Sábado: “El sexo por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica. El derrumbe del

¹⁴ “Sobre la condición metafórica de la obra garcía-marquiana”. Consultando la entrevista de Gabriel García Márquez «Cien años de soledad es una metáfora de América Latina» en *Metáfora cf. cit.* págs. 47-49

¹⁵ CUADRA, C., Sobre las nuevas condiciones del discurso literario .Consultado en «De revoluciones y Signos», en *Revista Pluvial*, 1, Valdivia, Chile, primavera 2000, pág. 94-103.

¹⁶ ELIZONDO, S., *El grafólogo*, Méjico, 1972, pág.67

orden establecido y la consecuente crisis del optimismo agudizan este problema y convierte el tema de la soledad en el más supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne y así... ahora asume un carácter sagrado”¹⁷ convive el delirio del desamor, incapacidad de amar como destino infame es uno de los males incurables, condenada a la soledad y al insatisfactorio ejercicio del poder. Enfrente el pueblo:”Este lado de pobres donde estaba el reguero de hojas amarillentas de nuestros incontables años de infortunio y nuestros instantes inasibles de felicidad, donde el amor estaba contaminado por los gérmenes de la muerte, pero era todo el amor de mi general”¹⁸ .El amor que da sentido a una vida: el texto continúa:”amábamos con una pasión insaciable que usted no se atrevió ni siquiera a imaginar por miedo de saber lo que nosotros sabíamos de sobra que era ardua y efímera, pero que no había otra, general, porque nosotros sabíamos quienes éramos, mientras el se quedo sin saberlo”¹⁹ .

2-La estética transgresiva en la narrativa de Gabriel García Márquez

Al igual que para muchos lectores hispanohablantes en todo el mundo, el autor Gabriel García Márquez fue una puerta por donde se coló un elenco de escritores americanos: Rulfo, Cortazar, Borges, Carpentier, por unificar a Hispanoamérica como una sola región cultural, por *su real maravilloso*²⁰ .En los años de la carrera universitaria leí por primera vez las dichas novelas marquesinas, como: *la Hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Amor en los tiempos de cólera*, *El otoño del patriarca*, etc. (1985-1990), sintiendo el aire y peso de una estética notablemente sugestiva , plasmada en mi imaginación.

Márquez por su época creyó la primera novela, lucidamente vuelta sobre su propio discurso narrativo original. Analizando algunas opciones de la estética postmoderna en la narrativa de Márquez, sigo con el siguiente argumento, de nuevo mencionando las palabras de César Cuevas²¹: La estética es el punto de arranque de la aventura narrativa de autorías pues, en ella es posiblemente donde mejor se exprese el ansia de liberación del yugo de la realidad, donde mejor se encarnen los gritos de rechazo a una modernidad evasiva al mundo latinoamericano. En plena crisis de la edad industrial, la narrativa de García Márquez muestra quizás mejor que ninguna otra, su resistencia a ella por medio de una estética premeditadamente evasiva, transgresiva, no estereotipada con la del pasado; una nueva voz que llora y grita simultáneamente buscando valores perdidos, sueños abandonados y amores olvidados; ideología que, como se sabe, marcará gran parte de la producción novelística de la segunda mitad del siglo XX. Toda la obra marquesina realiza estéticamente el esfuerzo por devolverle al hombre su capacidad de asombro, por re-encantar el mundo cotidiano, por re-ligar al hombre con la propia comunidad y comunicación. Quizá por esto hoy podemos advertir con tanta claridad que esos esfuerzos se inscriben en un suelo que se hunde en la seducción, alcanzando mayor eficacia, mayor cautiverio del lector en la metafórica y autónoma realidad retórica del relato. Aquí resuenan de golpe las palabras de Jorge Guzmán cuando al hablar de *Cien años de soledad* dice que es: «una narración que no

¹⁷ SABATO, E. , Artículo : *Sábado*, *El fruto de la soledad*, en *La Hora*, Santiago del Chile, 16.08.2002

¹⁸ GARCIA MARQUEZ, G. , *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza y Janes, 1975, pág.270

¹⁹ Íbidem, pág. 271

²⁰ BONTEPELLI, M., “*La aventura novecentista*”, (Florencia 1938). Consultando en Jean Franco, *Historia de la Literatura Hispanoamérica*, Ariel: Barcelona, 1981, pág.361.

²¹ http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/imagen/modernidad.htm

está controlada por la religión, ni por una determinada idea restrictiva de realidad, sino por la lengua latinoamericana, (...) lo que el libro contiene no requiere justificación»²². La escritura narrativa de Márquez “estructurada bajo el credo del postmodernismo, unifica el misterio y la belleza del texto estéticamente sugestivo, epiléptico, desorganizado dentro de su original organización”²³. Está plasmado el tiempo y el espacio sin coordinaciones y salidas. El lenguaje metafórico enriquece la galería de leyendas, mitos, historias reales o falsas, caracteres típicos y arquetípicos, protagonistas platónicos contra el absurdo universal. La obra parece a un micro y macrocosmos textual, una célula que produce y reproduce el arte en su estructura. El credo artístico del Realismo mágico fue utilizado como moderación narrativa para poder relatar la pluralidad de las circunstancias estéticas postmodernas y naciendo a partir del enlace entre la convivencia de lo real con lo mágico, fantástico. Los elementos realistas, se internan en una descripción de los hechos, los personajes y la naturaleza de América. Carlos Fuentes analiza: “Es aquí cuando comienza la mezcla, surge en uno de los extremos de lo real, y es allí donde se establece y edifica su narración. Nos enfrentamos con hechos sorprendentes ,considerados reales; podemos citar diálogos de personajes casi irracionales, llenos de delirio y locura sin fin; perseguidos de la sombra de la muerte, mal destino y la eternal soledad, como pura maldición histórica; el gran diluvio representando el alejamiento del pueblo de lo real. Provoca la separación física y metafísica de los personajes, que acentúa mucho más su soledad y solidaridad. *El diluvio y el castigo*.”²⁴

Por lo siguiente, tenemos el procedimiento literario de la extrema exageración estética , por la cual recurre la fusión entre las categorías estéticas, como: lo malo, feo, deformado, idealizado, grotesco, bonito, majestuoso, delirante mágico, impecable, utópico, doloroso,- con elementos corporativos ficticios, como: el paisaje artístico, casi influyendo siempre en la percepción de los personajes; el absurdo y la soledad eterna, que rompe el dialogo del hombre y de la mujer con la naturaleza, porque la estirpe fue condenada a la soledad; la incomunicación, el temor, la angustia, el horror, la muerte, utilizados como unos recursos con los cuales el primero se cuenta de los resultados que acarreo un hecho, para luego contarlo y llegar nuevamente a aquel. Por ello no se trata de la lineal estética del texto marquesina, ya que no responde a una estructura en la cual un acontecimiento sucede a otro y así sucesivamente. Es más bien circular el tiempo, ya que se repite constantemente y no avanza en línea recta. El tiempo atmosférico, monótono y húmedo provoca que el tiempo cronológico como clínico, anulado. El autor busca el tiempo perdido, silencioso. Historia y mitos entrelazados y lo paradójico se carga de valor paradigmático. La inclusión de mitos y leyendas en la historia como relatos recrean la fantasía del texto, pero a su vez, constituye la forma de llevar el lenguaje a un plano mítico, creando una atmósfera onírica. Las funciones extra-dio géticas no ayudan a significar la historia; son elementos marginales y aislados del sentido de la estructura y la forma artística, contribuyendo a la presencia de la identidad latinoamericana que brilla por su ausencia. Los seres humanos bajo el enfoque estético del colombiano, están visualizados en el micro/macrocosmos arquetípico de personajes artísticos, los mismos deseos, los mismos errores, se repiten una y otra vez, de generación en generaciones construyendo el mapa de una tierra prometida, en los

²² GUZMAN, J. , *Diferencias Latinoamericanas*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1983, pág. 126-127

²³ ORTEGA y GASSET, J .*Obras completas*, Madrid :Alianza, 1983, *Literatura comparada*, págs.96-112

²⁴ FUENTES, C. ,“Macondo, sede del tiempo”, en *Sobre García Márquez*, ED. Pedro S. Martínez, Montevideo, 1971, pág.110-112

límites de Macondo. “Quizás no tengamos más opción que expandir imperecederamente el campo de acción de un mundo, cuyos espejos no terminan de multiplicar esa misma imagen fragmentada, auto referente y esquiva que nos mantiene cautivos en nuestras soledades”.²⁵ Los fantasmas de la muerte en García Márquez, tienen función de ampliar y extender el campo de acción de las posibilidades humanas más allá de sus límites reales, donde no llegaría, sino la potencia del sueño y de la imaginación. El propio autor piensa que “*Las fabulas deben admirar, suspender, alborozar, entretener*”.²⁶

La estética marquesina es partidaria del estilo indirecto libre, a favor del monólogo interior reduciendo el papel del diálogo. Los elementos discursivos están dirigidos al objetivismo de la entrada de las digresiones, absorbiendo otros géneros: ensayos, estadísticas, graficas, etc. Hay renovación del lenguaje de la novela así como la narración en segunda persona, es el estilo indirecto libre junto a la tendencia entre borrar el límite entre prosa y verso; el lenguaje poético entre la novela enriqueciéndola. Encontramos ausencia de puntuación, diferentes tipos de letras, inserción de gravados y esquemas, letras distribuidas en columnas, invención de palabras. Así, la estética marquesina es fundición del humor negro, exageración de las debilidades humanas e idealización literaria de lo real maravilloso.

La novedad estética de García Márquez conste a la estética carnal, vulgar, grosera, conllevando al público receptor a los límites de lo imposible como real, normal, cotidiano. Por consecuencia, los paraísos sexuales transgresivos en *El amor en tiempos de cólera*, considerada por la crítica como un *Kamasutra* caribeño,²⁷ los lectores se han acercado a este formidable *Palimpsesto* sentimental como si fuera un Vademécum necesario para aliviar los dolores secretos del amor y mitigar los alfilererazos. El escritor ha sabido crear una obra inagotable sobre las múltiples posibilidades que ofrece el amor en todos sus registros y códigos posibles, donde los cataclismos del corazón basculan y trazan líneas sinuosas entre el amor cortes y amor carnal, entre el mundo platónico y la prostitución. Para poder concluir con el argumento de la estética fatalidad, decimos que el destino está enlazado con la culpa, el sentido de Eros y el amor, la desmesura y la hipérbole. García Márquez crea una nueva utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad. Analizando algunos rasgos de la estética marquesina a continuación despejaremos el procedimiento grotesco, los rostros del mal visualizados en la fatalidad del destino, el canto de lechuza, la mujer araña.

2.1- El procedimiento de lo grotesco

Enlazar el término “*grotesco*” con la estética generada por determinados espíritus de vanguardia en la Europa de los inicios del siglo XX, recordamos uno de los narradores que profundizó el uso de este recurso narrativo: L. Pirandello. Sus escritos teóricos sobre el humor defendían la idea de una literatura en la que lo inesperado es aquello que sorprenda estéticamente el horizonte de expectativas del lector, que hiciese acto de aparición ante los ojos del lector. La defensa de un espacio para el humor y para

²⁵ CUADRA, C., *Modernidad en el realismo mágico de García Márquez*, disponible en: CVC. Gabriel García Márquez. La imagen de García Márquez

²⁶ MONEGAL RODRIGUEZ, E., “Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*”, en *Homenaje a Gabriel García Márquez*, ED. Eloy F. Gil coman, Nueva, Nueva York, 1972, pág. 15-42.

²⁷ ROTH MICHAEL, P., “*La primera novela de García Márquez después del Nobel*”, Boletín Cultural y Bibliográfico. Bogota, Biblioteca Luis- Ángel Arango, vol. XXIV, nr.12, 1987, Págs.3-17

el sueño, es una de las características más destacables del autor italiano. No en vano su patrocinio es una prueba de alta cercanía al llamado *Realismo mágico europeo*. En la misma línea estética se mueve Kafka; el espacio para el sueño, llevado a los límites de lo irracional, sirve a toda una idea estética. *El proceso*, hombre no descrito, en el que se prescinde de un discurso atributivo. Gregorio Samsa que se despierta de su sueño convertido en un monstruoso insecto. A este particular *polen de ideas*, (según lo definiría Darío Villanueva), cabe sumar Borges, como intermediario entre Franz Kafka y América Latina y L. Carpentier. Espontánea la idea del grotesco llega a las manos de García Márquez como opción estética en la redacción de *Cien años de soledad*. El procedimiento grotesco consiste en reacciones estéticamente irónicas, hiperbolizadas, sarcásticas de personajes, lejos de la lógica humana, llevándose automáticamente a la anulación de los atributos. Según Sultana Wahnón “El hecho de que García Márquez, a la hora de describir a su inventado Judío Errante, utilizara los rasgos de la bestia del Amadis se explica, ante todo, porque el personaje literario del Endriago tiene algo en común con el Judío Errante de la tradición literaria: el hecho de aparecer a ojos de la mentalidad medieval como la encarnación misma del mal y el diablo. [...] Otros datos o pistas parecen confirmar la hipótesis acerca del posible origen judío-converso de los Buendía. Por ejemplo, el hábito de casarse entre sí, [...] convirtiéndose en dos razas secularmente entrecruzadas”.²⁸ Lo grotesco está encarnizado en la figura del *patriarca* con la pérdida del sentido de la realidad, pasándose al gigantismo, al estrambótico, babilónico, peligroso, quizá fatal. Ernesto Volkening opina:” Parece que no funciona bien el órgano de control, especie de daimón socrático que da la voz de alarma apenas tiendan las aguas a salir de su cauce natural. Puede ser que *el dionisia tico frenesí, los hiperbólicos ademanes y excesos verbales* en que complace un autor, sean expresión de una época propensa. Si es así, más vale guardar la compostura, que no hacer de loco entre locos, o llevar la indulgencia al extremo de comulgar con los puercos. El que con los perros se acuesta, con pulgas amenace, (como el caso del patriarca).”²⁹.

García Márquez distingue estéticamente la lascivia grotesca, primitiva, que excitar la fantasía erótica, notable en *El otoño del patriarca*. El patriarca con sus patas de elefante, la espalda cubierta de escamas, las algas en los sobacos, se perpetúa el carácter anfibio de una fauna en trance de truncar el familiar elemento marino por el terrestre. Es un ser quimérico de antediluvianas dimensiones. Ciertamente, “el monstruo hace el recorrido de su imperio de bolsillo en limousine de último modelo, ve televisión, disfruta de cuanta abominación elucubre nuestra sociedad de consumo, y en su larga luna de miel con el vecino del Norte. La lectura estética facilita entender al genotipo indestructible...”³⁰ su juventud eterna, inmune a la deletérea acción del tiempo: en efecto, no tiene la fuerza de resistir, la imperturbabilidad del anfibio, que ni los americanos pueden con él. Milagros Ezquerro analiza: “Lo dejan solo en su país, que no vale un rábano, a excepción del mar, por supuesto, que era diáfano u succulento y habría bastado con meterle candela por debajo para cocinar en su propio cráter la gran sopa de mariscos del universo”. Y el mar se lo llevan, a buena cuenta de “los servicios de esa deuda atrasada que no han de redimir ni cien generaciones de próceres tan diligentes como su excelencia... Más hasta esa tragedia biológica la sobrevive el endriago merced

²⁸ WAHNON, S., *Enfoque analítico de la obra narrativa de Gabriel García Márquez, Aproximación a la ideología de sus textos*. Edila Paz Goldberg, Salamanca, Facultad de Filología y Lengua Española, 2007, pág. 106-122

²⁹ VOLKENING, E., Gabriel García Márquez, “*Un triunfo sobre el olvido*”, El patriarca no tiene quien le mate. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2010, pág. 63-70

³⁰ Ibidem, pág. 72

a si infinita capacidad de adaptación que, una vez sacada la fuente oceánica de sus energías, lo faculta para transformarse en animal terrestre y seguir arrastrándose por el suelo, unos cien años más . De su pasado de prodigio acuático apenas le quedan las escamas, los fucos y el melancólico recuerdo.”³¹.

El argumento de lo grotesco estético de García Márquez nos recuerda el mensaje sabio de Mihail Bajtin:” A los lenguajes de sacerdotes y monjes, de reyes y señores de caballeros y ricos ciudadanos, de sabios y juristas, de todos los que detentan el poder y están bien acomodados, se opone *el lenguaje del pícaro gracioso*, que reproduce paródicamente, cuando es menester, cualquier tipo de patetismo. Pero lo neutraliza, al pronunciarlo con una sonrisa y con malicia, burlándose de la mentira y transformándola estéticamente en alegre engaño. La mentira se aclara al tomar conciencia de sí misma y al ser parodiada en boca del pícaro gracioso”.³²

2.2- Los rostros del mal

“Mi abuela me contaba las cosas más atroces sin conmovirse como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias. Usando el mismo método de mi abuela, escribí *Cien años de soledad*.”³³ El discurso resume el temor de García Márquez de que su universo narrativo sea considerado estéticamente fantástico, sin anclaje en la realidad cultural y geográfica en que nació y creció. En este el espacio literario pulsán dos focos temáticos duales: a- la muerte absurda, violenta, solitaria; b- el primitivismo cultural y mentalidad rural. La novela marquesina suena de contrastes entre lo mítico y lo real, los ricos y los pobres, las mujeres temidas y las deseadas, noches plenas de erotismo y mortandad, lucha social y lucha existencialista; en fin, la ambigüedad generada por los contrastes que emergen de la tensión dramática que oscila entre vida-muerte, luz-sombra, amor-dolor, relato-poesía. El tono, la atmósfera, las situaciones y la fuerza de los personajes del colombiano suavizan las condiciones del tema de la violencia, pues aunque retomándola expresa un estado de ánimo matizado con colores, olores y sensaciones que con notable sensualidad y sentimiento apelan al gozo de vivir y a la pena de morir. Para el escritor, un relato queda "una transposición cifrada del mal y del dolor, de la magia real, una adivinanza del mundo"³⁴.

a-La fatalidad del destino.

Desde la época de los románticos, la fatalidad ha simbolizado en literatura el colapso de la confianza en la Providencia Divina. Márquez por primera conoció sus vínculos afectivos por ser crecido y rodeado de la nativa fatalidad femenina: “Mi abuela que hablaba de los muertos como si estuvieran vivos y mis tres tías, mujeres fantásticas que vivían instaladas en sus recuerdos remotos, todas con sorprendentes aptitudes premonitorias y a veces tan supersticiosas como las indias guajiras que componían la

³¹ EZQUERRO, M., “Función narradora e ideología en *El otoño del patriarca*.” Consultando: *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Editorial Verbum, Madrid ,2010, págs.238-244

³² BAJTIN, M., *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, (primera edición en ruso 1975, aunque los trabajos que conforman la obra aparecieron originalmente en diversas publicaciones entre 1924 ,1974, 1989

³³ GARCIA MARQUEZ, G., *El olor de la guayaba*. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, Bogotá, La oveja negra, 1982, pág.40.

³⁴ GARCIA MARQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza Bogotá, 1982, La oveja negra, pág.36.

servidumbre de la casa".³⁵ Como dice Rudyard Kipling, "la patria de todo ser humano es la infancia. Las experiencias de esta edad marcan nuestro modo de ser y de ver el mundo más que el determinismo biológico impuesto por nuestros genes".³⁶ En *Cien años de soledad*, el lector comprueba que el apogeo y la posterior destrucción de Macondo que estaban proféticamente escritos en los pergaminos del gitano Melquíades y se cumplirán cuando el último Buendía consiga descifrarlos en el pasaje que cierra la novela, la más brillante de la escritura. Tal vez la naturaleza es responsable del destino, es decir, del fracaso y de la muerte de los personajes? En realidad es el hombre quien agiganta la tragedia mediante el lenguaje estético transgresivo y la imaginación mágica. Son los mismos seres humanos que a veces ocultan los que fatalmente atraen la desgracia.

En los textos del escritor colombiano, el destino funesto tiene que ver con la soledad de sus personajes y esa deriva de la falta de amor. El escritor colombiano subraya: "El Aureliano en "*Cien...*" con la cola de cerdo era el único de los Buendía que en un siglo había sido concebido con amor. Los Buendía no eran capaces de amor, y allí está el secreteo de su soledad, de su frustración".³⁷ Lo interesante es saber si existe alguna esperanza para estos personajes indefensos. Desaliento, determinismo e incapacidad de amor- que se entiende como acto de posesión o satisfacción pasajera. Parece que la salvación les es negada. Lo trágico se funde con lo patético: saber llegar al corazón, conmover al público. Recordamos *Crónica de una muerte anunciada*, matar por honor. No se llega a saber si Santiago fue de veras culpable. Metafóricamente la novela pone en tela de juicio la comprensión de la realidad." El misterio queda sin explicación, pero también resulta tal el hecho de que nadie intente seriamente impedir un acto criminal, planificado anteriormente, a los cuatro vientos".³⁸ Nos da la impresión de re-aparición del coro griego ejemplificado en todo un pueblo que sabe que Santiago será asesinado; quiere con todas las fuerzas impedirle y asiste impotente a su ejecución despiadada. "La gente que regresaba del puerto, alertado por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen".³⁹ La expectativa trágica de ese coro se cumpla el destino, tanto en el protagonista, como en el resto de los actores del drama. En drama de los hermanos Vicarios, los personajes son árabes. La crónica tiene que ver con los textos del Siglo de Oro: los asesinos se verán obligados a lavar el honor. Como dato escondido, (una técnica de Hemingway), el lector nunca sabrá si fue violada Ángela Vicario o no, más bien sospechará, acentuando el absurdo y la ferocidad de un destino que se impone a todos. Dentro de la historia narrada, los espejos fragmentarios de la memoria de unos y otros, van componiendo un collage de lagunas y perplejidades. La colectividad necesita buscar una explicación al absurdo del destino. Se trata de un destino clavado como un reto en un título que niega cualquier salida: "Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cual era el sitio y la misión que había asignado la fatalidad".⁴⁰

³⁵ Íbidem, pág.8

³⁶ KIPLING, R. , *La Oveja negra*, Obras Escogidas, Aguilar, Madrid, 1967, págs.79-80

³⁷ GARCIA MARQUEZ, G., *El olor de la guayaba*. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, Barcelona, Bruguera, 1982, pág. 108

³⁸ MENDEZ RAMIREZ, H. , " La interpretación parodia del código de honor en *Crónica de una muerte anunciada*", *Hispaniza*, (Los Ángeles), 73, num.4, 1990, págs.934-942.

³⁹ GARCIA MARQUEZ, G., *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona, Bruguera, 1981, pág.174

⁴⁰ Íbidem, pág.154

Así, el destino de la fatalidad, del colapso, de la muerte- sirven artísticamente de filtros de lo malo, vienen realizados por: los sueños funestos, las alusiones a elementos negativos como las flores que en un ámbito cerrado se relacionan con la muerte, el sacrificio de animales, o la referencia a la mano del protagonista: "helada y pétrea, como un mano de muerto" (pág.25). Es tan poderosa la fuerza del destino que impide descifrar la llovizna insidiosa, el cuchillo amenazador de la criada o el exagerado horro del protagonista ante una escena de destripamiento de animales que se produce en la cocina de la casa. Incluso, no sea de ser paradójico que la madre de Santiago Nazar con: "Reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños, siempre que se los contaran en ayunas (...) no había advertido ningún augurio aciago en eso sueños de su hijo, ni en otros sueños con árboles que el le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte".⁴¹

b- El canto de lechuza.

El poder del mal en la narrativa marquesina es inmenso, sugestivo, mezclado entre la vida y la muerte, la mortalidad y eternidad. La convivencia entre los vivos y los muertos cuenta estéticamente la presencia del canto de lechuza como una señal identificador del mal literario. Es referencia de técnicas empíricas que el mundo sobrenatural tenga un significado explicativo de los acontecimientos. Citamos en la novela *Cien años de soledad*: "El campesino vive en plano sobre-natural. Ninguna de las ocurrencias de la vida, deja de tener para él un significado misterioso. Las enfermedades, las malas cosechas, las sequías, las tormentas, todas las calamidades, en fin, obedecen a una potestad maléfica que puede, de algún modo, conjurarse. Cuando oyen graznar una lechuza o cuando las gallinas cacarean por la mañana y por la tarde – al levantarse y al acostarse es que alguno de la casa va a morir. El andar con un solo zapato acarrea la muerte del padre o de la madre. Cuando muere uno en la casa, o en el vecindario, riegan el agua de todas las vasijas, porque el muerto se ha bañado con ella".⁴²

Así como vuelve a afirmar Cajiao Cuellar, en *Blacamán el bueno, vendedor de milagros*,⁴³ un otro relato mágico de Márquez hay una alusión a la fiebre supersticiosa y a sus rituales asociados: Las tremendas palizas que Blacamán, el malo, le propinaba al bueno no eran mero sadismo sino un modo de conjurar la desgracia.⁴⁴ "Lo metí en aquel baúl de tamaño premonitorio donde cupo de cuerpo entero, le hice cantar una misa de tinieblas que me costó cincuenta doblones de a cuatro porque el oficiante estaba vestido de oro y había además tres obispos sentados, le mandé a edificar un mausoleo de emperador sobre una colina expuesta a los tiempos más propicios del mar, con una capilla para él solo y una lápida de hierro donde quedó escrito con mayúsculas góticas que aquí yace Blacamán el muerto, mal llamado el malo, burlador de los infantes y víctima de la ciencia, y cuando estas honras me bastaron para hacerle justicia por sus virtudes empecé a desquitarme de sus infamias, y entonces lo resucité dentro del sepulcro blindado, y allí lo dejé revolcándose en el horror. Eso fue mucho antes de que a Santa María del Darién se le tragara la marabunta, pero el mausoleo sigue intacto en la colina, a la sombra de los dragones que suben a dormir en los vientos atlánticos, y cada vez que paso por estos rumbos le llevo un automóvil cargado de rosas y el corazón me

⁴¹ Íbidem, pág.10

⁴² GARCIA MARQUEZ, G., *Cien años de soledad*, Barcelona, Mondadori, 1997, pág. 106.

⁴³ GARCIA MARQUEZ, G *Blacaman. El bueno Vendedor de los milagros*. Escrito en 28 Abril 2010 - Última actualización 28 Abril 2009. Disponible en: *Blacamán el Bueno vendedor de milagros*

⁴⁴ Íbidem

duele de lástima por sus virtudes, pero después pongo el oído en la lápida para sentirlo llorar entre los escombros del baúl desbaratado, y si acaso se ha vuelto a morir lo vuelvo a resucitar, pues la gracia del escarmiento es que siga viviendo en la sepultura mientras yo esté vivo, es decir, para siempre.”⁴⁵ .

Por consiguiente, tal y como afirma Elsa Cajiao Cuéllar⁴⁶ el canto de la lechuza se sitúa en plano simbólico como portador de mensajes funestos, intensificado en el papel de los signos. (Recordemos la carta que usa como pasaporte de tráfico la abuela de Erendira, en *La increíble y triste historia de la cándida Erendira y de su desalmada abuela*): “El comandante del retén local saltó del chinchorro a las seis de la mañana, cuando ella [la abuela] le puso ante los ojos la carta del senador. El padre de Ulises esperaba en la puerta. –Cómo carajo quiere que la lea –gritó el comandante si no sé leer. –Es una carta de recomendación del senador Enésimo Sánchez –dijo la abuela. Sin más preguntas, el comandante descolgó un rifle que tenía cerca del chinchorro y empezó a gritar órdenes a sus agentes. Cinco minutos después estaban todos dentro de una camioneta militar, volando hacia la frontera“(pág. 131).⁴⁷ Márquez crea el clima de suspense: elementos que preceden y acompañan peripecias, como el viento que entra en el dormitorio de Erendira “*como una manada de perros*” y vuelca el candelabro que provoca el incendio; el aguacero torrencial que anuncia y enmarca la violenta desfloración de la niña; los sueños y el canto de la lechuza que presagian la muerte de la abuela a manos de Ulises, quien, no olvidemos, es el que imita a la lechuza.

c- La mujer araña

Siguiendo a Elsa Cajiao Cuéllar⁴⁸, podemos afirmar que la mujer araña es símbolo estético de la convergencia del mal en el Caribe colombiano. Recordamos a Jorge Eliécer Pardo⁴⁹, quien se conoció inicialmente con la primera edición de *El jardín de las Hartmann*, (1978); cuya segunda edición en 1982 se tituló *El jardín de las Weisman*. Aparece en *Cien años de soledad*, *La Candida Erendira*, *El otoño del patriarca*, porque la araña para los wayúu tiene un doble simbolismo:” *Sincrética los mitos de transformaciones de los guajiros con la noción de pecado del cristianismo*“.⁵⁰ Artísticamente predomina el ambiente carnalesco de las fiestas caribeñas, marcado entre personajes y rituales. El cristianismo se asimila gradualmente dentro del universo

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ http://www.themodernword.com/gabo/gabo_paper_cajiao2.html

⁴⁷ Hamaca ligera de los indios wayúu de Colombia y Venezuela.

⁴⁸ http://www.themodernword.com/gabo/gabo_paper_cajiao2.html

⁴⁹ Pardo ha publicado una serie de textos que exploran imaginarios urbanos: en 1985 el poemario *Entre calles y aromas y el libro de cuentos La octava puerta*. En 1986 con Irene el ser de las ciudades se explora mediante un yo narrativo que evoca, monologa, cuestiona y fantasea desde una conciencia huidiza. El proceso muestra un yo narrativo que al monologar se entrecruza con una III persona, crea diálogo entre la conciencia profunda y la experiencia inmediata. En 41 capítulos Fernando Sarría, como si fuera un personaje de la primera novela, “*persigue la intensidad de la muerte en lo climático del amor*”, creando tensión dramática entre eros y tánatos. Este carácter dual se corresponde a su vez con el de las mujeres buscadas por el protagonista: la abuela, la madre, Nereida, Migala e Irene, asociadas a una araña gigante que teje un voluptuoso hilo devorado. (Consultando: Luz Mary Giraldo, *Busqueda de un nuevo canon*. www.scribd.com/.../La-Literatura-Hispanoamericana-en). La novela contó con una amplia recepción y resonancia en los medios literarios y culturales y se refuerza el tópico de la inmigración judía, una de sus temáticas fundamentales.

⁵⁰ La araña para los wayúu tiene un doble simbolismo. Es una especie de Caronte que ayuda a los muertos en su tránsito al más allá. Por el otro, es Atia, la divinidad que enseñó a los guajiros el arte de tejer. Hay también una vieja leyenda guajira de una doncella, Waleker, que se transforma en araña y que encierra sentidos relacionados con el sueño y la muerte. (Consultando en: Ferrer, Gabriel A., *Etno literatura wayúu*. Barranquilla, Universidad del Atlántico, 1998.).

geográfico, en el que milagrosamente la virgen que asciende al cielo (recordamos a Remedios la Bella) aupada por “*unas limpiadísimas sábanas blancas*”, en *Cien años de soledad*.

Estéticamente, la metamorfosis en araña satiriza al pecador. Lo sobrenatural literario conlleva la recurrencia física de la malvada formación estructural y mental, facilitando indirectamente el posterior control social. García Márquez recuerda que, cuando caía la noche, su abuela lo atemorizaba con seres de ultratumba para que se estuviera quieto: “Todos los días de mi vida despierto con la impresión, falsa o real, de que he soñado que estoy en esa casa de abuelos. No que he vuelto a ella, sino que estoy allí, sin edad y sin ningún motivo especial, como si nunca hubiera salido de esa casa vieja y enorme. Sin embargo, aún en el sueño, persiste el que fue mi sentimiento predominante durante toda aquella época: la zozobra nocturna y es que en la noche se materializaban todas las fantasías, presagios y evocaciones de mi abuela. De día, el mundo mágico de la abuela me resultaba fascinante, vivía dentro de él. Pero en la noche me causaba terror. Todavía hoy, a veces, cuando estoy durmiendo solo en un hotel de cualquier lugar del mundo, despierto de pronto agitado por ese miedo horrible de estar solo en las tinieblas, y necesito siempre unos minutos para racionalizarlo y volverme a dormir”⁵¹.

3- Estrategias estilísticas en función de la estética

Planteando algunas opciones de la estética postmoderna de García Márquez es impresionante la autonomía de la escritura, cual apoya alegóricamente de la trama, del mensaje, del corpus estilístico. El sistema metafórico se alimenta del grotesco, la parodia, la ironía, los detalles artísticos. Una vez, el lenguaje del escritor refleja el poder bíblico y amoroso, y otra vez la escritura es eclesiástica, disciplinada propio como un cuerpo físico- mediante el espíritu. En paragono, el postmodernismo hispánico inspira la escritura nostálgica, redimensionándola, cuando se trata universalmente del amor, dolor eternal y compasión humana. El existencialismo marquesado da aire a la famosísima tempestad de la sangre. No se mezcla fácilmente el Viejo con lo Nuevo Mundo. Siguiendo el texto de *La tierra hispana* genera el peligro de la muerte y desaparición. La novela marquesina es natural, porque trasiega las verdades más esenciales que conforman nuestra identidad. Márquez hoy en día pretende que no le ha sido fácil encontrar la razón, pero quiere creer que ha sido la misma que desearía⁵². Márquez pretende que:” su obra sea un homenaje a la poesía...La poesía que sostiene en el delgado andamiaje de los tercetos de Dante, toda la fabrica densa y colosal de la Edad Media. La Poesía que con tan milagrosa totalidad rescata a América Latina en las Alturas de Macha Picus de Pablo Neruda, por donde destilan su tristeza milenaria los mejores de nuestros sueños sin salida. La poesía es la energía secreta de esa vida, que cuece los garbanzos en la cocina, contagia el amor y repite las imagines en los espejos.”⁵³.

Las estrategias estilísticas marquesinas en función de la estética parecen a un universo patético, dirigido hacia el amor, que nos transforma vigorosamente con su propia metamorfosis. La prosa “oscura” en su propio significado, soleada en hipnosis

⁵¹ GARCIA MARQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, pág. 15.

⁵² <http://elpeinelocuaz.blogspot.com.es/>

⁵³ Consultando con el discurso de G.G. Márquez *La soledad de América Latina*, en la Ceremonia de aceptación del Premio Nobel, noviembre 1982.

del olvido, matando gradualmente el amor, el tiempo, la vida. Hay ambigüedades contextuales que comprueban el caos humano. La filosofía existencialista está encarnada estilísticamente frente al absurdo. Los contrastes sociales, ya son lingüísticos, literarios, artísticos. Imágenes maravillosas y crímenes de crueldad. El lenguaje simbolizado lleva el peso del analítico reflexivo. El ensayista hispánico de la obra marquesina Santiago Mutis analiza: "refleja sobre la filosofía de su escritura, que intenta confrontarnos y devolvernos a la radicalidad del problema de todo realismo, aunque correrá el riesgo complementario: quedar encerrado en el nominalismo".⁵⁴ Las estrategias estilísticas visualizan el corpus del transgresivo del escritor. Al siguiente damos paso al análisis del antagonismo hiperbolizado y de la dimensión descriptiva, conllevándose hacia procedimientos estéticos del grotesco, vulgaridad, cómico y una compasión por todo el recorrido de la vida.

3.1-La dualidad hiperbólica

La dualidad hiperbólica a la marquesina está concebida estéticamente como opción de lo peor, contemplado por lo contrario en vulgaridad, groserías, crímenes, mezquindades planetarias. El texto releva el absurdo grotesco, lo trágico-cómico de lo narrado. Carlos Fuentes opina: "García Márquez convierte el mal en belleza, porque se da cuenta de que nuestra historia no es solo fatal: también de una manera oscura la hemos deseado. Y convierte el mal en humor, porque lo deseado no es una abstracción ajena a nuestra vidas."⁵⁵ El escritor adquiere el contraste bipolar: honor y sangre, blanco y negro, vida y muerte, memoria y olvido, luz y oscuridad, comunidad y soledad, optimismo y tristeza, estabilidad y equilibrio en frente de la agonía eternal y desesperación fatal, persistencia o decepción. El contenido referencial se materializa dentro un río de palabras, "amarguras", sinónimos de la pérdida y olvido, bajo el peso del tiempo circular. "Ignorante de que nada se podía venderse en un pueblo que se hundía sin remedio en el Tremedal del olvido".⁵⁶ Esta frase ubicada al comienzo de la novela *Cien años de soledad*, predice el futuro macondito que el lector puede predecir. Es un pueblo cerrado al tiempo, negado a trascender más allá del de la novela misma, más allá de esos pergaminos de antaño⁵⁷. Macondo nace, vive, muere, desaparece junto con sus personajes –habitantes al finalizar la novela. Estéticamente la antitesis marquesina simbolizada en las dualidades simétricas y las imágenes reflejadas como en un espejo, se agregan a las técnicas de exageración irónica y al empleo sistemático de lo fantástico, lo milagrosos y lo mágico, ya experimentado anteriormente. Hablando con González Bermejo,⁵⁸ García Márquez afirmó que "la soledad es lo contrario de la solidaridad...", es la esencia del libro", reluciendo la vieja idea de la falta de la auténtica sociabilidad en América Latina. La ficción marquesina, los detalles específicos, las abundantes exageraciones parecen verdaderas y simultáneamente hiperbolizadas. Todo se asocia a los personajes, al ambiente, forma parte del realismo mágico.

⁵⁴ MUTIS, S., "Gabriel García Márquez un escritor para niños?" en *Metáfora*, 11, Cali ,mayo 1997, págs.47-49.

⁵⁵ FUENTES, C. , "Macondo, sede del tiempo", en *Sobre García Márquez*, ED. Pedro S. Martínez, Montevideo, 1971, pág.113

⁵⁶ GARCIA MARQUEZ, G., *Cien años de soledad*, 42 *.ED., Buenos Aires, 1974, pág.2-4

⁵⁷ Véase <http://www.monografias.com/trabajos17/cien-anios-de-soledad/cien-anios-de-soledad.shtml>

⁵⁸ GONZALES BERMEJO, E. , *Cosas de escritores*, Montevideo, 1971, pág.22

Márquez adapta la exageración gigantesca y la enumeración cómica. En *Cien años de soledad* encontramos en un modo exagerado del mito de Adán y Eva. Como escribe Julio Ortega: “José Arcadio, el fundador de Macondo y Ursula su mujer, viven virginalmente, sujetos a una prohibición. La muerte de Prudencio Aguilar, (el mito de Caín) y la rebelión de la pareja contra la prohibición, producen un éxodo y la maldición que persigue a todos los Buendía. En todos los demás, persiste un tono de sarcasmo teológico, sobre todo en lo relacionado con las mujeres: Remedios la bella satiriza en cierto modo a la Virgen; Amamanta satiriza el ideal cristiano de virginidad; Fernanda del Carpio se nos presenta una imagen deformada de la mujer cristiana tradicional. Al final, la novela termina con la apocalíptica destrucción del mundo macondito”.⁵⁹ Densidad de hipérbolos, llegándose a crear un humor poco corriente. “Un domingo, a las seis de la tarde, Amaranta Ursula sintió los apremios del parto. La sonriente comadrona de las muchachitas que se acostaban por hambre la hizo subir en la mesa del comedor, se le acaballó en el vientre, y la maltrató con galopes cerriles hasta que sus gritos fueron acallados por los berridos de un varón formidable (...) Después de se inclinaron para examinarlo. Era una cortarle el ombligo, la comadrona se puso a quitarle con un trapo el unguento azul que le cubría el cuerpo. Alumbrada por Aureliano con una lámpara. Sólo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo.” (Pág. 344).

García Márquez usa estéticamente la hipérbole como nexo identitario. El arte hiperbólico despeja un Macondo fantástico, un territorio mágico, donde cualquier cosa puede pasar por otra. Lo maravilloso convive con lo cotidiano y a través de un lenguaje evocador y preciso, es posible hacer vivir lo inverosímil. Según la lógica transgresiva los objetos y números van hacia su inmenso poder. “La mulata adolescente, con sus tetinas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de Aureliano, esa noche, 63 hombres habían pasado por el cuarto. De tanto ser usado, y amasado en sudores y suspiros, el aire de la habitación empezaba a convertirse en lodo” (pág.128). Esta exageración se inscribe en el hecho de la gran crueldad de la abuela de la chica, que le obliga a prostituirse como pago a un descuido que ocasionó el incendio de su casa. La crueldad es tal que precisa de un número hiperbólico: *sesenta y tres*. Por otra parte, el hecho de que el aire se convierta en barro es un signo de la gran actividad sexual a la que estaba obligada la adolescente. Recordamos a José Arcadio que posee característica de un héroe y la fuerza física de personajes de leyenda: “no supo en qué momento se le subió a las manos la fuerza juvenil con que derribaba un caballo” (Pág. 134). Cuando pierde la razón le atan a un árbol, pero para esto “necesitaron 10 hombres para tumbarlo, 14 para amarrarlo, 20 para arrastrarlo hasta el castaño del patio” (Pág. 155). Poco antes de morir, sigue ser un personaje hiperbólico, por eso su esposa “pidió ayuda para llevar a José Arcadio Buendía a su dormitorio. No sólo era tan pesado como siempre, sino que en su prolongada estancia bajo el castaño había desarrollado la facultad de aumentar de peso voluntariamente, hasta el punto de que 7 hombres no pudieron con él y tuvieron que llevarlo a rastras a la cama” (Pág. 215)⁶⁰, mencionando aquí las palabras de Nicolás Suescun.

Según sustenta Nicolás Suescun⁶¹, la hipérbole también define a un descendiente de José Arcadio Buendía, del mismo nombre. En su caso recoge elementos de la

⁵⁹ ORTEGA, J., “*Cien años de soledad*”, en Hámster, *Asedios...* pág.74-88

⁶⁰ Nicolás Suescun en <http://www.slideshare.net/julian1978/crtica-de-nicols-suescuncien-aos>

⁶¹ <http://www.slideshare.net/julian1978/crtica-de-nicols-suescuncien-aos>

literatura popular como *la escatología*, que tanto impresionan a los lectores timoratos. De él se dice que "se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban las flores". La construcción de esta oración impresiona al lector, al mezclar lo escatológico -las ventosidades- con lo delicado -las flores-. Esto está dentro del quehacer literario de Márquez, el cual "no distingue desde el principio entre lo trascendental y lo inmanente, entre lo extraordinario y lo ordinario"⁶². La hipérbole del *Coronel*, promoviendo 32 levantamientos armados, asienta al héroe, quien pierde su carácter heroico puesto que tuvo "17 hijos varones de 17 mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera 35 años" (Pág.179). Pero los números muestran a un mitad héroe- antihéroe. "Escapó a 14 atentados, a 63 emboscadas y a 1 pelotón de fusilamiento" (Pág. 179). "Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar a un caballo" (Pág.179). Su suerte hiperbólica llega al extremo cuando se dispara a sí mismo: "Se disparó un solo tiro de pistola en el pecho y el proyectil le salió por la espalda sin lastimar ningún centro vital" (Pág.180). Parece como si los dioses le protegieran. La trasgresión estética marquesina revela la desnudez de ideales, la versión latinoamericana de la tragedia humana.

3.2- Las dimensiones descriptivas

La obra marquesina refleja estéticamente el conjunto de los rasgos culturales por el lenguaje escrito, el horizonte del texto hacia a un lenguaje ajeno, desvirtuar, descontextualizado. Analizamos como opción posmoderna de la estilística la tendencia literaria hacia la descripción anatómica resumida en el mundo físico. El colombiano escribe: "Pero nadie pudo soportar los aleteos continuos que saturaban la casa con sus efluvios de coronas de muertos. También llevaron una anaconda de cuatro metros, cuyos suspiros de cazadora insomne perturbaban la oscuridad de los dormitorios, aunque lograron con ella lo que querían, que era espantar con su aliento mortal a los murciélagos y las salamandras, y a las numerosas especies de insectos dañinos que invadían la casa en los meses de lluvia." (*El amor en los tiempos de cólera*, G.G.M, 1985:18). Cada una de las descripciones visuales contienen un símbolo central de digresión: *lo feo - lo malo - la caída*, ejemplificado en el corpus de los detalles artísticos como: el cementerio, la lluvia, el gallo, los pasquines, el barro, la caja, el archivo, la tumba, las almendras, las rosas, el fuego, los raíces, el desierto, las naves, los postales, el rojo de los toros, la blancura del cal, etc. Que sacuden la modorra del pueblo, provocando muertes y ola de represión. Recordando *Cien años de soledad*: "Macondo era entonces una aldea de 20 casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos." (Pág. 7).

El otoño del patriarca un personaje arquetípico del dictador, ha llegado al poder supremo." Durante una semana de tormentos, e Todopoderoso anda con una mita de la cara grotescamente hinchada, sin afeitar, traga libras de analgésicos, se unta la mejilla con mentolado, escucha la noche la crepitación de la lluvia en el techo de zinc, que se sincroniza con las palpitations del nervio inflamado en un doble ritmo monótono, insoportable, exasperante; mudo impotente, como todo su ser va reduciéndose a su

⁶² PALENCIA-ROTH, M., *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983, págs. 315-318.

mínima expresión.”⁶³. Márquez crea el mito del Todopoderoso devolviendo la vida a criaturas muertas, hacer bajar las aguas de las inundaciones y pronunciar el bíblico “*Yo soy el que soy yo*”.

Por otro lado, la descripción paisajística tiene carácter cromático- poético. Ante los ojos del lector resurge la imagen de Macondo, visual y dinámico:” Macondo es el de siempre, un pueblo como todos, abierto a las influencias relajantes del clima de la zona tórrida, medio asfixiado bajo los mosquiteros de gasa que apenas cubren las intimidades conyugales o extra conyugales de los maconditos, empapado en una aura densa, viscosa e impenetrable de calor húmedo o reseco, de abandono, de hastío, de seculares rencillas y rencores de familia transmitidos de generación en generación, y de una colección de pequeñas historias fielmente recordadas por las matronas...El Trópico, fue la sucesión veloz y perenne de los cielos vegetativos del nacer, crecer y perecer, de breves lapsos de exuberancia creadora seguidos por largos periodos de agonía y podredumbre que finalmente culminan en una apoteosis de la Muerte, con la cual, quizás, se de comienzo a un nuevo Eón de fertilidad, no solo favorece el olvido, sino que incluso identifica con esa extraña fuerza elemental que nos priva de la facultad de recordar hasta el extremo de llegar a ser sinónimo de la amnesia”.⁶⁴

Así entendemos simbólicamente la aparición del Trópico que ataca la familia Buendía: “la peste del insomnio, una misteriosa enfermedad, cuyo síntoma mas temible: no era la imposibilidad de dormir, sino su inexorable evolución hacia una manifestación mas crítica: el olvido (...) borrando los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por ultimo la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser” hasta “hundirlo en una especie de idiotez sin pasado”. (pág.137).

4. Conclusiones

La estética postmoderna marquesina es reflejo exclusivo del lenguaje literario metafórico. El escritor ofrece sugestiva literalidad, doble articulación, actividad interculturalita, asociándose a los discursos de la post modernidad. La re-estatización de carácter transgresivo, exagerado, vulgar, cómico, etc. formaliza la saga costera atlántica, en una gigantesca recopilación de los cuentos, leyendas, chistes, dichos y hechos históricos y antropológicos que el colombiano desde niño, que conservo en su memoria privilegiada. Mensaje del escritor consiste en realidad y fantasía como recursos fundamentales que no permiten discernir donde están los elementos reales o los imaginarios en duros momentos del vacío externamente hiperbolizado. Estéticamente la narrativa marquesina es oscura en su propio significado, soleada en hipnosis del olvido, matando gradualmente el amor, el tiempo, la vida. La filosofía existencialista está encarnada frente al absurdo. Los contrastes sociales se convierten en lingüísticos, literarios, artísticos. Impacto de imagines maravillosas y crimines de crueldad. El lenguaje simbolizado lleva el peso del analítico reflexivo. El realismo mágico de Márquez, según Inca Remolde:” continúa profundizar el sistema de las referencias artísticas y literarias del discurso según la línea postmoderna.”⁶⁵. Siguiendo a Luz María Giraldo consideramos que Gabriel García Márquez con su estética postmoderna despejó artísticamente, en mejor modo posible el retorno de algunos temas de la identidad

⁶³ GARCIA MARQUEZ, G., *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza y Janes, 1975, pág.75

⁶⁴ GARCIA MARQUEZ, G., *Cien años de soledad*, Barcelona, Cátedra, 1997

⁶⁵ REMOLDE, I., *Independencia cultural de Latinoamérica. La generación del boom*. Plural. Numero 241, 1991, pág.18-23

latinoamericana, como el dictador y el exilio, y propone el tránsito del americano hacia el viejo continente, el encuentro y la asimilación deslumbrada de la cultura establecida, más propiamente de la cultura racionalista y cartesiana y las modalidades de cambio de una mentalidad a la que no le queda más remedio que acceder a los estatutos de la civilización urbana⁶⁶.

Referencias bibliografía

ALEMANY BAY, Carmen: *Propuestas narrativas de Gabriel García Márquez después de Cien años de soledad: innovación de la tradición*, Verbum, S.L., Madrid, 2009.

BAJTIN Mihail: *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus (primera edición en ruso 1975, aunque los trabajos que conforman la obra aparecieron originalmente en diversas publicaciones entre 1924, 1974, 1989).

BELLINI, Giuseppe: *Gabriel García Márquez a la hora de todos*. Verbum, S.L., Madrid, 2009

CAMACHO DELGADO y DIAZ RUIZ José Fernando: *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*”, Editorial Verbum, S.L., Madrid, 2009.

CAMACHO DELGADO, José Manuel: “*Memorias de mis putas tristes de García Márquez. El primer amor de un seductor otoñal*”, Verbum, S.L., Madrid, 2009

CUADRA, Cesar: *Modernidad en el realismo mágico de García Márquez*. Disponible en: CVC. Gabriel García Márquez. La imagen de García Márquez EARLE, Meter G. (ed.), *Gabriel García Márquez*, Madrid, Taurus, 1982

EZQUERRO Milagros. Función narradora e ideología en *El otoño del patriarca*. Artículo en: *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Editorial Verbum, Madrid 2010.

FERRER, Gabriel Alberto: *Etnoliteratura Wayuu Estudios críticos y selección de textos*. Barranquilla, Universidad del Atlántico, 1998.

FRAGIO, Alberto e GIORDANO, Diego: *Hans Blumenberg, Nuovi Paradigmi D’analisi*. Aracne Editrice S.r.l. Roma, diciembre 2010.

FUENTES, Carlos: “*Macondo, sede del tiempo*”, en *Sobre García Márquez*, ED. Pedro S. Martínez, Montevideo, 1971.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad*, Barcelona, Cátedra, 1997; *Del amor y otros demonios*, Bogotá, Norma, 1994; *El olor de la guayaba*. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, Bogotá, La oveja negra, 1982; *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barcelona, Mondadori, 1997; *La soledad de América Latina*, Revista Anthropos No. 187, Noviembre-diciembre, 1999. –*Vivir para contarlo* (primer capítulo de sus memorias, leído en público, en Ciudad de México, el 21 de marzo de 1998). Versión electrónica publicada en: <http://www.logos.it/literature>. Versión electrónica publicada en el portal de Internet de la empresa Logos Italia (www.logos.it), (2000). *El coronel no tiene quien le escriba*, Madrid, Espasa- Calpe, Colección Austral; *El general en su laberinto*.

⁶⁶ http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/findesiglo.htm

Madrid, Mondadori, 1989; *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza y Janes, 1975; *La mala hora*, 8ª.ED., Buenos Aires, 1972 *

GLEZ-NIETO, Carlos Ayala: Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*: Una amalgama retórico-poética. Madrid, 2002. Disponible en : www.grin.com > ... > [Español, literatura, cultura general](#)

GONZALEZ, Aníbal: *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turrazas, 1983

KLINE, Carmenza: *Los Orígenes del relato. Los lazos entre ficción y la realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Ceiba Editores, Bogota, Colombia, 1992.

LOTMAN, Juri: *Sobre el concepto contemporáneo del texto*, Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. ISBN 1696-7356. 02.11.2003.

LUDMER, Josefina. “*Cien años de soledad*” una interpretación. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

MENESES, Carlos: "Un príncipe para Eréndira", *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso Gabriel García Márquez (1992)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997.

MUTIS, Santiago: “*Gabriel García Márquez un escritor para niños?*” en *Metáfora*, 11, Cali ,mayo 1997.

PALENCIA-ROTH, Michael. *Gabriel García Márquez: La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983. "Los peregrinajes de García Márquez o la vocación religiosa de la literatura", *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso Gabriel García Márquez (1992)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997. La primera novela de García Márquez después del Nobel”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Bogota, Biblioteca Luis- Ángel Arango, volumen. XXIV, num.12, 1987.

RAMIREZ MENDEZ, Hugo.” La interpretación parodia del código de honor en *Crónica de una muerte anunciada*”, *Hispaniza*, (Los Ángeles), 73, num.4, 1990.

REMOLDE, Inca: *Independencia cultural de Latinoamérica*. La generación del boom. Plural 241,1991.

SABATO, Ernesto: Artículo: Sábado, *El fruto de la soledad*, en *La Hora*, Santiago del Chile, 16.08.2002

SALDIVAR, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla: la biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997. "Les sources secrètes de Cent ans de solitude", *Republique des lettres*, Enero, 1995. *García Márquez. El viaje a la semilla: la biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997. Disponible en: (<http://www.republique-des-lettres.com.garciamarquez.html>).

WAHNON Sultana. *Enfoque analítico de la obra narrativa de Gabriel García Márquez, Aproximación a la ideología de sus textos*. Edila Paz Goldberg, Salamanca, Facultad de Filología y Lengua Española, (citado de su tesis doctoral), 2007.

VOLKENING, Ernesto, Gabriel García Márquez, “*Un triunfo sobre el olvido*”, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2010