

## LA CREACIÓN DEL LECTOR IMPLICADO COMO NUEVO NARCISO A PARTIR DE LA *MISE EN ABYME* EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

### INTRODUCCIÓN

Una característica esencial a las obras de arte es su capacidad para ser releídas -y con esto, renovadas- a lo largo del tiempo, de forma prácticamente interminable, como sucede con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Se han escrito numerosos libros y artículos a partir de su publicación en 1967 que abordan los temas y enfoques más diversos, desde análisis literarios hasta matemáticos, pasando por sociológicos, psicológicos, musicales, feministas, narratológicos... Y aunque se ha escrito bastante sobre las capacidades especulares de la obra (desde las reduplicaciones en la materia -como los sueños de José Arcadio Buendía por uno de los cuales funda Macondo y por otro de los cuales muere- hasta la reduplicación como estrategia narrativa que construye una estructura especular -como los relatos intercalados que reflejan otras realidades literarias del mismo autor- o reduplicaciones en el nivel lingüístico -como los nombres repetidos en los personajes-), se ha hablado poco de la parte final de la novela en la cual el narrador y el lector se transforman en personajes, es decir, muchos autores han mencionado este 'suceso' narrativo, pero ninguno ha realizado un acercamiento desde las teorías del relato especular. Asimismo se han mencionado algunas referencias al mito de Narciso, pero casi exclusivamente como tema mitológico que el autor ha tomado para algunas imágenes en la materia de su novela.

Es por eso que el objetivo de este trabajo es realizar una propuesta de lectura de la obra vista como una reactualización del mito de Narciso, con la implicación directa del lector y, por tanto, la vivencia aproximada de la experiencia especular, como si fuese la primera vez que se mira al espejo.

En la primera parte se realizará un panorama de la pertinencia del pensamiento mitológico en el ser humano, así como se recordará el simbolismo del espejo y su actualización en el mito griego. En la segunda parte se utilizarán las propuestas para una teoría especular realizadas por Lucien Dällenbach y por el grupo de investigación de Klaus Meyer-Minnerman, así como la propuesta de teoría sobre la meta-ficción de Linda Hutcheon, para releer la obra de *Cien años de soledad*, a partir de la lectura que hizo Mario Vargas Llosa sobre el narrador que de estar ubicado en la posición alejada de la omnisciencia, pasa a ser un personaje implicado en la narración. Finalmente, se relacionará la imagen de *mise en abyme* -construida por el narrador- con el papel que toma el lector -o un posible grupo de lectores- en esta novela.

### 1. LA SIMBOLOGÍA ESPECULAR Y EL MITO DE NARCISO

Los espejos deberían reflexionar  
antes de devolver una imagen.

JEAN COCTEAU

Aunque, a los ojos de un razonamiento basado únicamente en leyes de la lógica racional, el conocimiento simbólico pueda parecer ambiguo e irracional, hay autores que afirman su

verdad y su lógica propias, basándose en el hecho de que la conciencia encuentra grados diferentes de adecuación entre signo/imagen y su significación (adecuación multívoca). Es decir, consideran al ser humano como un animal simbólico, pues necesita símbolos como instrumentos (o mundos intermedios) para relacionarse con la realidad, ya que ésta no siempre se puede aprehender de manera directa. Mircea Eliade<sup>1</sup> señala que el pensamiento simbólico precede al lenguaje y al pensamiento racional, pues hace referencia a un tipo de conocimiento inaprensible por cualquier otra forma de acercamiento a la realidad, con lo que cumple determinadas funciones necesarias en la vida del individuo y, también, colectivamente, en la historia de la humanidad, ya que aunque funcionan dentro del individuo, no existen los símbolos individuales, sino que todos poseen una dimensión social. Según ideas de Gilbert Durand, Carl G. Jung, Paul Ricoeur, entre otros<sup>2</sup>, los rasgos de este conocimiento simbólico son la evocación, la presentación o representación de lo ausente, algo que no puede presentarse si no es con el símbolo mismo; la no arbitrariedad al mantener cierta similitud con aquello que representa; pero, también, la inadecuación con respecto a su objeto de referencia (similitud disímil), es decir, no hay una interpretación que pueda fijar su significado; la polisemia y la antinomia; la capacidad de regresión-proyección, pues el símbolo retorna a los significados primitivos, pero también anticipa los del futuro; y el último rasgo es la donación de un conocimiento con sentido de totalidad.

El símbolo revela aspectos profundos de la realidad que, según Eliade, son la parte de humanidad que el hombre lleva consigo, hace referencia, por tanto, a su origen mismo como animal ahistórico, y también a los mitos, los sueños, los deseos, ubicados en una etapa “paradisiaca”, aunque ésta sea un arquetipo y, por tanto, irrealizable. El símbolo se actualiza,

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade: *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1987, p.p. 11 y s.s. y 63 y s.s.

<sup>2</sup> José María Mardones: *El retorno del mito*, Madrid, Síntesis, 2000, p.p. 29-32.

entre otras formas, a través de los mitos<sup>3</sup> y una de las funciones que cumple a través de ellos es la revivificación del tiempo, aunque quizá sea mejor decir, la nueva creación -o ilusión de creación- de un tiempo cuya historia, cuya temporalidad, valga la redundancia, se difumina, un tiempo en el que no hay un transcurrir, característica que comparte con la obra de arte.<sup>4</sup>

El tiempo de los mitos es un tiempo ‘primordial’ que se restablece en la vida del ser humano a través de los ritos, de la repetición de las condiciones que se dieron en ese inicio, cuando todo sucedía y existía por primera vez y, de esta forma, restablece también en el hombre la posibilidad de conseguir el conocimiento primigenio y experimentar así el modelo original del mundo, las formas iniciales de las cosas que busca continuamente para lograr un entendimiento consigo mismo y con su alre-

---

<sup>3</sup> Marcelino C. Peñuelas (*Mito, literatura y realidad*, Madrid, Gredos, 1965, p.p. 16-19), basándose en una serie de definiciones del mito, concluye que sus características podrían ser: es un fenómeno vital, humano; surge espontáneamente, desde zonas del inconsciente y de manera colectiva; se adapta al contexto cultural del que surge, al ser, al mismo tiempo, su resultado y su manifestación (tiene que encarnar en esa sociedad); se puede adaptar a diferentes tipos de análisis, ya que abarca diversos aspectos del ser humano; se manifiesta como una realidad vivida y no intenta explicar nada, por eso se tiene que aprehender directamente, sin una mediación racional; en ocasiones, puede tomar la forma de símbolo. Por otra parte, José María Mardones (*El retorno...op.cit.*, p. 37) considera que el símbolo puede tomar forma de relato y cuando lo hace se vuelve un mito, por lo que define al mito como una narración simbólica.

<sup>4</sup> “la obra de arte se distingue por ser el único objeto material del universo capaz de poseer una armonía interna. A todos los otros objetos la forma les ha sido impuesta desde fuera y al quitarles el molde se derrumban. Únicamente la obra de arte se mantiene por sí sola”. Esto es, continúa el autor, que las sociedades pueden derrumbarse, pero las obras de arte permanecen a pesar del tiempo. E.M. Forster citado por Mario Praz: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981, p. 9.

dedor. Así, el mito, simbólicamente, destruye el tiempo, con lo cual instaura una especie de eternidad.

Aunque en la sociedad actual la palabra 'mito' (y sus derivadas) sea comúnmente utilizada en un sentido denigrativo de irrealidad, lo cierto es que esa colectividad de la que formamos parte necesita los mitos para sobrevivir, es decir, los seres humanos no estamos conformados únicamente por la razón y por la parte corporal, sino también por un tipo de 'espiritualidad' en la que se incluirían las experiencias místico-religiosas, la creación artística y la experiencia estética, los deseos de trascendencia, los sentimientos, las emociones... y, también, los mitos. Joseph Campbell<sup>5</sup> considera que el mito cumple cuatro funciones con respecto a la realidad humana: una función metafísica de reconciliación de la conciencia con las condiciones previas de su propia existencia; una función cosmológica que presenta una visión totalizante y significativa de todas las cosas del universo; una visión sociológica que justifica, valida o ayuda a mantener un orden social específico; una función psicológica que auxilia al ser humano en la confrontación de los problemas consigo mismo. José María Mardones<sup>6</sup>, desde un punto de vista más cercano a la filosofía, realiza un análisis sobre la pertinencia del conocimiento mito-simbólico en la vida del hombre actual y reivindica este tipo de pensamiento frente al predominio del pensamiento científico, afirmando la necesidad de una colaboración entre ambos con el fin de diagnosticar (y sanar) las patologías sociales de nuestro tiempo<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Citado en José María Mardones: *El retorno...op.cit.*, p.p. 47-48.

<sup>6</sup> José María Mardones: *El retorno... op.cit.*, p.p. 14, 47-50, 96-97, 140-146 y especialmente 170-195.

<sup>7</sup> Conclusión que comparte Peñuelas (*Mito...op.cit.*, p.p. 172-184) después de analizar el mito desde diferentes perspectivas y en su relación con diversos aspectos de la cultura humana, como el concepto de realidad, la religión, la literatura, la filosofía... Este autor afirma que la solución para el bienestar espiritual del ser humano es la creación de una mitología en el sentido más literal, etimológico, de la palabra: reunir *mythos* con *logos*.

Por otra parte, desde la perspectiva psicológica, para autores como Rollo May el origen de los problemas sociales (como suicidios, depresión, sectas, drogas...) residiría en la ausencia de mitos (a los que reconoce como patrones narrativos que dan sentido y significado a la existencia humana), por cuya paulatina desintegración se ha originado la psicoterapia. Para él, la necesidad de los mitos es parte del destino de los seres humanos, parte de su lenguaje y de la forma de entenderse mutuamente, ya que en ellos se insertaría la "autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior"<sup>8</sup>, a lo que se unirían aspectos como la eternidad, la belleza o el amor, que aparecen repentina o gradualmente en el lenguaje del mito y que sin su mediación el hombre no podría ir más allá de la palabra para escuchar a la persona que habla, en definitiva considera al mito como una forma de comunicación que lleva consigo los valores de la sociedad y que unifica las rupturas interiores del ser humano.

Para este estudioso serían cuatro las aportaciones del mito a la vida humana: confiere sentido de la identidad personal, hace posible el sentido de comunidad, afianza valores morales y es una forma de enfrentamiento con el misterio de la creación<sup>9</sup>. Para May, el ansia de mitos es un ansia de comunidad y de comunicación en la que el extranjero es quien no comparte los mitos, pues éstos tienen un efecto tranquilizador e incluso terapéutico al organizar la experiencia de tal forma que la mente puede aprehender determinadas nociones de manera menos dolorosa que a través de la realidad. Además, los mitos son medios de descubrimiento que dirigen a la persona hacia los universales, más allá de las experiencias

---

<sup>8</sup> Rollo May: *La necesidad del mito*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 22.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.p. 22 y s.s. y 31-32. Posteriormente, May analiza el mito del individualismo o el 'narcisismo' en Estados Unidos que fue tan decisivo para los primeros colonos, pero que después de la guerra convirtió a la sociedad en una colectividad propensa a la depresión y sin nadie a quién recurrir para consejo, debido a la pérdida de las fuentes de ayuda psicológica y espiritual.

concretas. En efecto, Carl G. Jung<sup>10</sup> considera que en la esencia del ser humano, esto es, en la psique, se encuentra inmerso el inconsciente, una especie de 'lugar mental' en donde se guarda cierta información que no necesariamente ha llegado hasta ahí a través de un pensamiento lógico y racional, pues hay cosas que se perciben sin notarlas, de manera subliminal, y que en cualquier momento pueden surgir para influir en la vida consciente. Para Jung, el inconsciente no solamente alberga el pasado, sino que contiene gérmenes para futuras situaciones psíquicas o ideas, como podrían ser la inspiración artística y la revelación científica. Y ya que el ser humano actual basa su vida en la razón, esta parte inconsciente de la que habla Jung ha sido obligada a expresarse por otros medios, entre los cuales están los sueños, cuyo lenguaje lo constituyen las imágenes simbólicas. Es por esta razón por la que afirma que la racionalidad moderna ha logrado deshumanizar al ser humano, esto es, separarlo del conocimiento de sí mismo, con la ilusión de estar dominando a la naturaleza a través de un progreso científico y tecnológico.<sup>11</sup>

El hombre moderno no comprende hasta qué punto su "racionalismo" (que destruyó su capacidad para responder a las ideas y símbolos lumínicos) le ha puesto a merced del "inframundo" psíquico. Se ha librado de la "superstición" (o así lo cree), pero, mientras tanto, perdió sus valores espirituales hasta un grado positivamente peligroso. Se desintegró su tradición espiritual y moral, y ahora está pagando el precio de esa rotura en desorientación y disociación extendidas por todo el mundo.<sup>12</sup>

Los sueños compensan la pérdida de humanidad a través de los símbolos de que se componen, sin embargo, éstos se manifiestan en el lenguaje de la naturaleza primordial, incomprendible para el ser humano moderno, por lo que sirven como canal de comunicación entre el inconsciente y la conciencia, aunque sea necesario aprender a 'leerlos'. También, para Furio Jesi<sup>13</sup> los mitos genuinos (no tecnificados, como podrían ser los que encierran una intención política) surgen de las profundidades psíquicas y determinan la presencia de una realidad lingüística colectiva cuya estructura sirve como una barrera de contención del inconsciente, la cual evita su predominio. El inconsciente, sin embargo, tiene también otra forma de representación a través de los "arquetipos" o "imágenes primordiales" (que no necesariamente se expresan en los sueños) a las que Freud llama "remanentes arcaicos": constituyen la historia de la evolución psíquica del ser humano, no son imágenes mitológicas determinadas, sino la tendencia a formar tales imágenes, basadas en un motivo (por necesidades que se revelan a través de símbolos), como órganos psíquicos o "formas mentales" cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana" que surgen cuando la emoción llena de energía psíquica a la imagen<sup>14</sup>. En definitiva el pensamiento simbólico, en sus diversas manifestaciones, reconcilia al ser humano con esa parte de su humanidad perdida por el predominio del pensamiento científico.

---

<sup>10</sup> Carl G. Jung: "Acercamiento al inconsciente", en *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1984, p.p. 17-101.

<sup>11</sup> Joseph Campbell, desde un razonamiento más enfocado en el aspecto mitológico del ser humano, afirma que la función principal de la mitología es provocar una armonía entre el hombre y el universo; esto es, conseguir que el ser humano se sienta como en el seno materno, en relación al universo: completo, sumergido en una dicha definitiva (en Joseph Campbell: *Los mitos en el tiempo*, Barcelona, Emecé Editores, 2002, p. 9).

<sup>12</sup> Carl C. Jung: "Acercamiento al...", *loc. cit.*, p.p. 90-91.

---

<sup>13</sup> Furio Jesi: *Literatura y mito*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p.p. 37-38.

<sup>14</sup> Carl C. Jung: "Acercamiento al...", *loc. cit.*, p. 65. Jung hace la comparación de que así como en los huesos se puede reconocer la evolución biológica del ser humano, en los arquetipos se puede conocer la evolución de la mente humana. También comenta la relación entre los instintos y las imágenes arquetípicas: los primeros son necesidades fisiológicas que se perciben por los sentidos, pero que también se manifiestan en fantasías o se revelan por medio de imágenes simbólicas, volviéndose, así, arquetipos (*ibid.*, p. 66).

Por ello, en relación con esta aprehensión del mundo a través del símbolo, a su respectiva actualización en la mitología, y a la importancia vital de ambas actividades para el desarrollo del espíritu humano, el mito de Narciso es una referencia obligada para referirse al tema del espejo, ya que, la primera experiencia de este tipo en el ser humano fue, sin duda, la de verse reflejado en las aguas.

Ovidio<sup>15</sup> poetiza la historia de Narciso, cuya vida está determinada, fatalmente, por la advertencia de Tiresias, el adivino: vivirá mucho tiempo, si no se contempla a sí mismo<sup>16</sup>. Narciso era hijo de Liríope, una ninfa acuática que es violada por el río Cefiso. La concepción y muerte de Narciso están determinadas por el agua, aunque sólo en la segunda por la experiencia especular. La belleza de este joven enamoraba a hombres y mujeres, sin embargo, él los rechazaba a todos por igual. Eco, castigada por Juno a repetir palabras ajenas, sin tener una voz propia (repeticiones especulares, ciertamente), fue una de las enamoradas, quien, avergonzada por una “conversación” en el bosque con Narciso, huyó a una cueva, donde adelgazó tanto, a causa de la tristeza, que su cuerpo se evaporó hasta quedar, únicamente, sus huesos convertidos en piedra y su voz como resonancia de otra. Ramnusia, diosa de la venganza, invocada por uno de los despreciados<sup>17</sup>, provocó que un día Narciso se acerca-

ra a un estanque para saciar su sed, pero al hacerlo se enamoró de su imagen. Cuando se reconoció a sí mismo, se percató de lo imposible de su amor. Murió de dolor, cumpliendo, fatalmente, las palabras del oráculo.

Los símbolos de la historia de Narciso han pervivido a través de los siglos durante los cuales el hombre ha manifestado dicho mito o alguno de los símbolos que se desprenden de él en multitud de expresiones literarias, plásticas. En ese simbolismo generalizado todos los autores consultados<sup>18</sup> coinciden en que se trata de un mito funerario, en el cual, la flor, narciso, representa fragilidad, sueño y muerte (de hecho, el narciso adormecía a los seres en su último sueño, para facilitar el tránsito al otro mundo). Biedermann considera que la flor es, también, símbolo de la primavera, esto es, símbolo de resurrección y por su semejanza con el lirio, la relaciona con la virgen María. Prieur va un poco más allá de la cuestión funeraria, considerando que el mito implica introspección, egocentrismo y egolatría: “Le symbolisme est clair: le culte du moi, la contemplation du nombril comportent le danger de régression”<sup>19</sup>, poniendo el acento en la experiencia propiamente especular y en el peligro que

Marín: *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986, p. 232.

<sup>15</sup> Ovidio: *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 1998. III, versos 340-510. Como bien recuerda Peñuelas, hay que diferenciar entre el mito y el relato del mito: un mito deja de serlo cuando es fijado por medio de la palabra escrita, pues así, “terminado” en una obra “concreta”, pierde su esencia de realidad viva. Se vuelve arte o simplemente una plasmación del mito. Marcelino C. Peñuelas: *Mito...op.cit.*, p. 108.

<sup>16</sup> Ya desde entonces se da importancia al hecho de mirar y de mirarse como hechos trascendentales en la vida del individuo. No es un cambio que haya traído la posmodernidad o las culturas voyeurista o panóptica.

<sup>17</sup> Graves y Morales mencionan a Aminias como un enamorado a quien Narciso regala una espada, con la cual, tras el desprecio, el primero se suicida, pidiendo, al hacerlo, venganza a Ártemis. En Robert Graves: *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, 1995, p.p. 94-95. Y José Luis Morales y

<sup>18</sup> Para evitar una serie de citas que únicamente cansarán al lector, se citan aquí los textos consultados, con las páginas exactas en las que se habla del mito de Narciso: Hans Biedermann: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 316. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, p.p. 741-742. Robert Graves: *Los mitos...op.cit.* Pierre Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 370. James Hall: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 227. José Luis Morales y Marín: *Diccionario...op.cit.* José Antonio Pérez-Rioja: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 312. Jean Prieur: *Les symboles universels*, París, Éditions Fernand Lanore, 1982, p.103. Federico Revilla: *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 425.

<sup>19</sup> “El simbolismo es claro: el culto del yo, la contemplación del ombligo conlleva el peligro de la regresión.”. La traducción es mía. Prieur: *Les symboles...op.cit.*, p.103.

puede implicar. El mito de Narciso, fiel al espejo del que trata, se manifiesta como un reflejo de la condición humana y de la experiencia interior-exterior al enfrentarse el ser consigo mismo, en la búsqueda de un sentido vital. De esta manera el mito que surgió como una explicación para un aspecto del mundo, se vuelve símbolo de una realidad humana, que, como tal, sobrevive al progreso tecnológico de la humanidad.

Si nos centramos en el origen etimológico de la palabra espejo, la palabra latina *speculum*<sup>20</sup> se refiere, según la primera acepción del DRAE<sup>21</sup>, a un objeto -tabla de cristal azogado u otro material- capaz de reflejar todo aquello que se ponga frente a él. En la segunda acepción es una imagen de otra cosa (“el teatro es espejo de la vida”) y en la tercera es un modelo a seguir. Lo que unifica a los tres sentidos mencionados por el *Diccionario* es, precisamente, la característica reflexiva del espejo, esto es, la capacidad de este ‘instrumento’ para desdoblarse o *ser doble*: a partir de un objeto dado, se puede observar la existencia de un reflejo, una imagen o un modelo. Dicha propiedad ha provocado un asombro absoluto con el cual el ser humano ha intentado (o, incluso, inventado) diversas aproximaciones a la experiencia especular, desde múltiples disciplinas y a partir de diferentes pensamientos y expresiones.

Uno de estos acercamientos se ha producido a través de la ya mencionada capacidad del ser humano para crear símbolos con los cuales se llega a apropiarse del mundo. Y el simbolismo que se desprende del espejo, según los textos consultados<sup>22</sup>, puede agruparse en dos puntos:

---

<sup>20</sup> Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2005. P. 249.

<sup>21</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, edición electrónica en <http://www.rae.es/rae.html>. [14-05-2008].

<sup>22</sup> Para las siguientes referencias, se tomará el mismo criterio que en la nota 17. Hans Biedermann: *Diccionario...op.cit.*, p. 178-179. Jean Chevalier: *Diccionario...op.cit.*, p.p. 474-477. Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, La-

- Un espejo refleja la Verdad intelectual (conciencia) o emocional (corazón). Es revelador de la interioridad y, por extensión, es símbolo de la pureza perfecta del alma<sup>23</sup>, pero, también, al revelar ese *otro* interior que es el mismo, revela un *otro* ajeno: en la Verdad siempre se refleja Dios y con éste, su palabra, revelación de la divinidad que implica iluminación y sabiduría, a través de esa demostración de la Verdad. Es símbolo, entonces, de la inteligencia creadora que se manifiesta en su propia creación y que se identifica con el sol, por lo que el espejo es símbolo solar, pero también lunar (por reflejar, como espejo, la luz del sol). La creación entera es imagen reflejada de la esencia divina<sup>24</sup> y el espejo resulta ser un medio para el conocimiento.

- Por otro lado, al margen de su capacidad reveladora, pero, al mismo tiempo, provocada, en parte, por ésta, el espejo crea, con el reflejo, una realidad iluso-

---

bor, 1969, p.p. 204-205. James Hall: *Diccionario...op.cit.*, p. 133. José Luis Morales y Marín: *Diccionario...op.cit.*, p. 141. José Antonio Pérez-Rioja: *Diccionario...op.cit.*, p. 197. Jean Prieur: *Les symboles...op.cit.*, p.232. Federico Revilla: *Diccionario...op.cit.*, p. 225.

<sup>23</sup> Chevalier y Revilla coinciden en que un espejo implica, así, objetividad, veracidad, y simboliza, también, la sinceridad y autenticidad del alma; conocimiento de sí mismo, prudencia. Sobre la idea del alma como espejo, Chevalier cita a Platón, Plotino, san Atanasio y Gregorio Niseno, para quienes el alma refleja belleza o fealdad. El alma purificada recibe la imagen de la belleza incorruptible, como participación de ésta -no sólo como reflejo-, e implica, por tanto, una transformación: “El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre.”, p. 477. Dichos autores son igualmente citados por Revilla.

<sup>24</sup> Chevalier considera el amor como un espejo que refleja a Dios. Para la idea cristiana de la virgen María como espejo sin mancha, como reflejo de Dios, y la luna como símbolo mariano por reflejar la luz solar, cfr. Pérez-Rioja, *Diccionario...op.cit.*, p.197; Hall: *Diccionario...op.cit.*, p. 133; Biedermann: *Diccionario...op.cit.*, p.p. 178-179; Morales y Marín: *Diccionario...op.cit.*, p. 141; Revilla: *Diccionario... op.cit.*, p.225.

ria, valga el oxímoron, de la que surge la creencia de que la imagen reflejada y el modelo real están unidos en correspondencia mágica<sup>25</sup>. Y, a raíz de esta relación ‘misteriosa’, el espejo se constituye como un instrumento de adivinación: la catoptromancia<sup>26</sup>. Al poner en contacto dos realidades (dos mundos, dos dimensiones...) <sup>27</sup>, el espejo provoca un sentido ambivalente sobre sí mismo: “Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe”<sup>28</sup>. Al reflejar imágenes, un espejo implica sinceridad, pero, si se considera que las apariencias engañan, entonces, también el espejo implica hipocresía (con excepción de los espejos mágicos)<sup>29</sup>. El espejo, así, resulta un medio para la creación.

El espejo es, entonces, un objeto que simboliza la obtención de conocimiento en diferentes niveles o, mejor dicho, en diferentes ámbitos del ser, pero, también, simboliza la posibilidad de creación y recreación. A través de la información que ofrece, el espejo puede iluminar, pero con la misma intensidad, oscurecer, ocultar, características que pueden parecer contradictorias, pero que resultan complementarias y que son las que el ser humano ha explotado en múltiples manifestaciones artísticas, en ese camino de búsqueda de sí mismo, a través de un conocimiento mitosimbólico y de un lenguaje más pleno de emotividad que de racionalidad.

## 2. EL RELATO ESPECULAR Y LA NARRATIVA NARCISISTA EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

La propuesta teórica de Lucien Dällenbach<sup>30</sup> para analizar lo que él llama “relato especular” está basada en la visión gideana de la *mise en abyme*<sup>31</sup>, de la cual se desprenden

pero también de la virginidad de María ya mencionada en la nota 24.

<sup>25</sup> Así, los espejos pueden retener el alma o la fuerza vital de la persona reflejada; de ahí ciertas costumbres populares de cubrir el espejo con un velo cuando alguien muere, para facilitar el paso al más allá y no retener el alma en la tierra. Y de ahí, también, la idea de que los demonios y seres sobrenaturales no tienen imagen; las encarnaciones diabólicas mueren ante un espejo. Por eso, en Biedermann y Chevalier, los espejos también son amuletos. Al revelar la naturaleza real, así como las influencias maléficas, protege contra éstas y las aleja.

<sup>26</sup> Los espejos mágicos, por deseo de conocimiento, reflejan lo que las apariencias ocultan. Según Revilla, algunos tienen capacidades adivinatorias. Prieur menciona la misma función adivinatoria en una copa de agua (se reitera la idea del agua como espejo).

<sup>27</sup> Aunque Prieur considera que el espejo muestra una tercera realidad: un mundo austral, entre el mundo que vivimos y un mundo celeste. Así, entrar por el espejo significa “passer dans l’au-delà, soit de façon provisoire par le dédoublement, soit de façon définitive par la mort.” (Prieur: *Les symboles...op.cit.*, p.232). “Pasar al más allá, ya sea de manera provisoria por el desdoblamiento, ya de manera definitiva por la muerte”. La traducción es mía.

<sup>28</sup> Cirlot: *Diccionario...op.cit.*, p.204. Menciona el espejo “ausente” y el espejo “poblado”.

<sup>29</sup> Esta relación ambivalente la señalan Revilla, Hall y Morales: en la Edad Media y el Renacimiento, el espejo podía ser símbolo de la vanidad y la sensualidad (relacionado con la diosa Venus),

<sup>30</sup> Lucien Dällenbach: *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

<sup>31</sup> André Gide, en su diario, manifiesta estar cautivado por la imagen de un escudo dentro del cual se encuentra repetido, más pequeño, el mismo escudo, es decir, que la figura se encuentra abismada. Como una tentativa de definición, Dällenbach dice que la *mise en abyme* es todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene y recuerda los ejemplos que menciona Gide en su diario: en pintura, van Eyck, Memling, Metsys, Velázquez (*El retrato de los Arnolfini*, *El juicio final*, *El pesador de oro* y *Las meninas*, respectivamente) y en literatura, *Hamlet* de Shakespeare, los *Lehrjahre* de Goethe, *La caída de la casa de Usher* de Poe, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (este último texto añadido por Dällenbach), pero opina que cada duplicación es diferente. que no implica el mismo tipo de repetición, y de ahí su esquema posterior. *Ibid.* p.p. 16 y s.s. Actualmente, en artes plásticas, especialmente en pintura y fotografía, puede hablarse del “efecto Droste”, del

ciertas implicaciones como una elaboración mutua del escritor y el relato, el reflejo del escritor en un doble o la especularización como materia del acto que se lleva a cabo. Después de analizar la pertinencia del término y su uso, Dällenbach concluye que se puede equiparar la *mise en abyme* con el reflejo especular y que abarca diferentes procesos a los que él llama reduplicación simple, reduplicación al infinito y reduplicación aporística. Considera, al mismo tiempo, que hay dos principios que se deben tomar en cuenta para realizar la lectura especular de un texto: el conjunto debe dar sentido a los fragmentos y la reflectividad debe estar sistematizada, en otras palabras, la especularidad debe estar justificada y constituida como estructura en el texto.

El grupo de investigación en narratología de la Universidad de Hamburgo integrado por Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers<sup>32</sup> se basa en Dällenbach para proponer la *mise en abyme* como una de las paradojas del relato a las que considera como violaciones a lo normal, narrativamente hablando, es decir, lo contrario de la *doxa*. Estos procedimientos que salen de lo conocido en un texto pueden ser niveladores o transgresores de las fronteras internas del relato: la *mise en abyme* pertenece al primer grupo<sup>33</sup>.

Meyer-Minnerman concluye, junto a Dällenbach, que es trabajo del lector implícito reconstruir lo reflejado y lo reflectante en una *mise en abyme* y lo sigue, también, en la divi-

---

cual *Galería de grabados* de M. C. Escher es un buen ejemplo. En literatura se habla de procedimiento de “cajas chinas” o “muñecas rusas”.

<sup>32</sup> Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers: “La *mise en abyme* en narratologie”, *Vox Poetica*, 2004, <http://www.vox-poetica.org/t/menaby-me.html> [20-05-2008]. Ya que el artículo está firmado solamente por dos de los integrantes, en lo sucesivo utilizaré el apellido de uno de ellos (Meyer-Minnerman) para referirme al grupo completo.

<sup>33</sup> También la llaman *épanalepse* y junto a ella está la *sylllepse*. Al segundo grupo pertenecen la *métalepse* y la *hyperlepse* o *pseudo-diégétique*.

sión de la *mise en abyme* según el elemento textual que se duplica, pero se distancian al clasificar y nombrar las diversas opciones<sup>34</sup>:

- *Mise en abyme* ficcional, reflejos del enunciado (*énoncé*): se refiere a la historia contada y está determinada por la analogía entre enunciado reflectante y reflejado (sanción paradigmática) o por la posición dentro de la cadena narrativa, en el eje de las contigüidades (sanción sintagmática). Puede ser prospectiva, retrospectiva o retroprospectiva, según el tipo de discordancia entre los dos tiempos que se ponen en abismo.

*Mise en abyme* del enunciado (*énoncé*): puede ser horizontal o vertical. En la primera, el orden temporal del relato no debe reflejar necesariamente de forma cronológica los hechos reflejados. Se diferencia de la frecuencia en que en ésta la repetición se da por identidad, mientras que en la *mise en abyme* la reflexión se da por analogía. En la segunda, un elemento de la diégesis es reflejado a un nivel inferior (hipo o metadieético) en relación a un nivel superior (dieético, a la escala de los personajes).

- *Mise en abyme* enunciativa, reflejos de la enunciación (*énonciation*): se refiere al proceso y la producción del texto, es decir, tiene que ver con la instancia productora (término con el que Dällenbach se refiere al autor implícito), que es irrepresentable, pero que en el relato tiene tres posibilidades para provocar ilusiones: fingir que permite intervenir en su nombre al responsable del relato, instituir un narrador, elaborar una figura autorial y endosarla a un personaje (a ésta correspondería la *mise en abyme*), al que deberá “autenticar” (p.e. disfrazándolo con la iden-

---

<sup>34</sup> La propuesta de Dällenbach permanecerá en el tipo de letra Tahoma, mientras que la propuesta de Meyer-Minnerman cambiará a Courier New. Para cotejar cada propuesta: Dällenbach: *El relato... op.cit.*, especialmente p.p. 73-130 y Meyer-Minnerman: “La *mise...*” *loc.cit.*, *passim*.



tividad de aquel a quien sustituye o a partir de una *mise en abyme* del enunciado, autenticadora). Cuando el personaje principal no participa en esta *mise en abyme*, el relato está en la muerte del héroe o se está poniendo un actor como protagonista. Cuando el personaje principal es productor, aparecerá elaborando una obra que relacionará vida (relato portador) y arte (*mise en abyme*). A menudo el protagonista queda como receptor y esta *mise en abyme* funciona como *exemplum*.

Dällenbach concluye que toda recepción tiene tres momentos: el desciframiento de signos, la toma de conciencia y la acción consecuente y ya que ésta se articula en la toma de conciencia, la cual varía a su vez en función del desciframiento, concluye que la estructura de la recepción puede concebirse como una cadena independiente del logro hermenéutico del personaje (también se debe tomar en cuenta la psicología y competencia intelectual del descodificador).

*Mise en abyme* de la enunciación (*énonciation*): puede ser horizontal o vertical. En la primera existen dos relatos coordinados en el mismo nivel narrativo que muestran elementos estructurales similares. En la segunda existen relatos coordinados en diferentes niveles narrativos.

- *Mise en abyme* ficcional, textual o meta-textual, reflejos del código y el texto: se refiere al código narrativo o lingüístico.

Puede desdoblar el relato en su dimensión referencial de historia contada o reflejar su aspecto literal de organización significativa. La *mise en abyme* ficcional está constituida por la dimensión referencial del relato objeto, representada por el reflejo referencial o literal del sujeto. La *mise en abyme* textual está constituida por la dimensión literal del relato objeto, representada por la dimensión literal o referencial del sujeto.

- *Mise en abyme* trascendental: se refiere al código de los códigos, es decir, manifiesta lo que parece trascender al texto en su interior, refleja al inicio del relato lo que lo origina, lo finaliza, lo fundamenta, lo unifica y le fija *a priori* las condiciones de posibilidad.
- *Mise en abyme* de la poética (*poétique*): se compara con la *mise en abyme* trascendental, pero no refleja en relación al texto, sino a la poética narrativa.

Dällenbach realiza un cuadro para señalar los grados de analogía entre la *mise en abyme* y el objeto que refleja, según el tipo de duplicación. Los dos primeros tipos se caracterizan por la repetición, el tercero, por la estructura narrativa del texto. Lo aplica solamente en la *mise en abyme* del enunciado pero Meyer-Minnerman lo extiende a la de la enunciación y a la poética:

Tipos de reduplicación Grado de Analogía	I Reduplicación simple (desdoblamiento paradójico)	II Reduplicación hasta el infinito	III Reduplicación aporística
Similitud (una misma obra)	+	-	-
Mimetismo (la misma obra)	-	+	-
Identidad (la obra misma)	-	-	+
	Fragmento que conserva relación de similitud con la obra que lo incluye.	Fragmento que mantiene relación de similitud con la obra que lo incluye y él mismo incluye un fragmento, etc.	Fragmento que incluye la obra que lo incluye. Autoinclusión narrativa (empieza donde termina).

Dällenbach define la *mise en abyme* como “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa”<sup>1</sup>, así las *réduPLICATIONS*, exceptuando la aporística, deben entenderse como un reflejo analógico: lo que aparece reflejado es bajo una forma de similitud o analogía y la imagen del “espejo interno” debe verse como eso: una imagen.

Sobre esta definición de *mise en abyme*, surgen ciertas críticas, algunas de las cuales son señaladas por Meyer-Minnerman: para Jean Ricardou si se acepta la definición, entonces todo lo que establezca una relación de similitud en el texto con cierta insistencia debería ser considerada *mise en abyme*. Michael Schefel afirma que la autorreflexión (para él *mise en abyme*) no implica necesariamente una autorreferencialidad a la totalidad del relato, pues eso implicaría que sólo los relatos con el modelo “*cette phrase a cinq mots*” serían autorreflexivos. Para Helena Beristáin las dos opciones son posibles: una *mise en abyme* puede darse en relación al todo o a una parte del relato. Pero es Mieke Bal quien propone una solución: el referente debe concernir el relato entero, pero sólo representará un aspecto: la estructura, el hilo principal de la historia, el modo de narración dominante, la visión de algún protagonista, etc.

Por otra parte, el mismo Meyer-Minnerman cuestiona otros planteamientos en el esquema de Dällenbach: el término *récit* en narratología (que Dällenbach escoge en vez del *sujet* de Gide, achacándole ambigüedad) no es tan preciso, pues se refiere al enunciado, pero también a la enunciación. La *mise en abyme* del enunciado y de la enunciación son ambas ficcionales (por lo que Meyer-Minnerman concluye que las distinciones de Dällenbach con respecto al objeto de reflejo no son elementales, sino que acentúan un cierto aspecto). Y finalmente, en relación a la transposición del sujeto a la escala de personajes, Meyer-Minnerman, contrario a lo que proponen Dällenbach, Gide, Bal..., considera que aunque la *mise en abyme* sea siempre diegética, puede reflejar también el nivel extraficcional (del autor y lector implícitos) o los paratextos.

### 2.1. La *mise en abyme*

Según el modelo presentado por Dällenbach, la novela implicaría un reflejo de la enunciación, es decir, una *mise en abyme* enunciativa, relacionada con el proceso y la producción del texto, que se actualiza en la última parte. El autor implícito en *Cien años de soledad* provoca este abismo con la tercera posibilidad de ilusión que se mencionó previamente: elaborar una figura autorial que se traslada a un personaje. En los párrafos finales

<sup>1</sup> Lucien Dällenbach: *El relato... op.cit.*, p. 49.

de la novela, el lector asiste al descubrimiento del verdadero narrador Melquíades, quien hasta ese momento había sido conocido únicamente como personaje. La narración incluye su propia génesis y su propia destrucción:

en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades [...] entonces sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino [...] Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación.<sup>2</sup>

Mario Vargas Llosa se acerca a esta postura: al analizar el punto de vista espacial en la novela concluye que en el principio del texto el narrador es omnisciente, pero que al final ha mudado hasta convertirse en un narrador testigo, no por un cambio de persona gramatical, sino por una narración de *mise en abyme*<sup>3</sup>, término en el cual el autor no profundiza pero que, sin embargo, está presente en su análisis como el principio básico de la visión en abismo, los enfrentamientos especulares.

Este estudio que constituye su tesis doctoral<sup>4</sup> publicada en 1971 analiza la obra de Gabriel García Márquez desde sus primeros cuentos hasta la publicación más reciente a esa fecha, deteniéndose especialmente en el análisis de *Cien años de soledad*, publicada cuatro años antes. La hipótesis sobre la cual desarrolla su estudio es la de que García Márquez va construyendo a lo largo de todos sus textos una

realidad ficticia que, como tal, tiene principio y fin en *Cien años de soledad*, en su cualidad de novela totalizadora que canibaliza las realidades ficticias creadas en sus libros anteriores.

Vargas Llosa enfrenta, como posiblemente haría una teoría mimética, vida y obra del autor: pretende diferenciar la realidad objetiva (es decir, la que correspondería a la historia real, fuera del libro) de la realidad ficticia (creada por García Márquez) y dentro de ésta, identificar lo objetivo y lo subjetivo, a partir de un análisis estructural de la realidad inventada<sup>5</sup>. Este encuentro de datos resulta ciertamente especular por las muchas correspondencias entre ambas realidades, sin embargo, a Vargas Llosa lo que le interesa no es encontrar esas calcas o transposiciones de la vida real en la vida ficticia, sino cómo las anécdotas individuales o sociales se fueron convirtiendo en temas o, como él mismo llamaría, en demonios<sup>6</sup> y, con esto, descubrir y rastrear la vocación del escritor.

Vargas Llosa utiliza la imagen del espejo para referirse a *Cien años de soledad* como una sucesión de reflejos enfrentados: individuo/colectividad, persona/sociedad, historia

<sup>2</sup> Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*, Alfaguara, [España], 2007, p.p. 468-469.

<sup>3</sup> Mario Vargas Llosa: "García Márquez: historia de un deicidio" en *Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 589. Dice que pasa de "narrador omnisciente, ubicuo y distante" a "omnisciente, ubicuo e implicado". Para Vargas Llosa, sigue siendo un narrador que lo conoce todo o que puede conocer todos los puntos de vista, desde todos los espacios, incluso desde la muerte, y que únicamente cambia su postura en relación al texto, es decir, se vuelve diegético (también menciona la irrupción de una falsa tercera persona como en el monólogo de Fernanda del Carpio).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.p. 109-698.

<sup>5</sup> Cuyos ejes son: datos escondidos (elípticos o en hipérbaton), mudas/saltos cualitativos, cajas chinas, elemento(s) añadido(s) y vasos comunicantes. Además de analizar las estrategias narrativas (enumeración, exageración, repetición, cualidades trastocadas de los objetos).

<sup>6</sup> Además, si consideramos el epígrafe con el que inicia García Márquez su autobiografía, género testimonial -y, por tanto, objetivo- por excelencia, podemos dudar de dichas correspondencias con la realidad histórica: "La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla" (Gabriel García Márquez: *Vivir para contarla*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004, p.8). Además, Vargas Llosa dice, refiriéndose al episodio de las pildoritas azules que daban los médicos de la compañía bananera en *Cien años de soledad*, que "No es imposible que se trate de una inversión de los recuerdos: que Gabriel García Márquez cite estos hechos porque aparecen en su novela y no que aparezcan en el libro porque ocurrieron en la realidad." (Mario Vargas Llosa, "García Márquez..." *op.cit.*, p.p. 122-123).

de Macondo/historia de los Buendía<sup>7</sup> e incluso considera la labor del escritor, a quien él llama deícida, como una construcción de “espejismos verbales”<sup>8</sup>. En paralelo a la *mise en abyme* enunciativa de Dällenbach y a la narración en abismo de Vargas Llosa, referidas ambas a la labor del narrador y a su introducción como personaje, se encuentra, también como en espejo, la introducción del lector como personaje: el lector es endosado al personaje que descifra los pergaminos, Aureliano Babilonia y, con ello, condenado también a perecer junto con el texto y la realidad macondina:

empezó a descifrar el instante que estaba vi-  
viendo, descifrándolo a medida que lo vivía, pro-  
fetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la  
última página de los pergaminos, como si estu-  
viera viendo en un espejo hablado. Entonces dio

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 548. Analiza la materia de la novela a partir de dos movimientos: la transición de lo real objetivo (cuyos planos son lo individual, lo familiar y lo colectivo) a lo real imaginario (cuyos planos son lo mítico-legendario, lo milagroso, lo fantástico, lo mágico) y el movimiento inverso. Todo su análisis está marcado por esa dualidad que contrasta desde tres puntos de vista: espacial (relación entre el espacio del narrador y el espacio de lo narrado), temporal (relación entre el tiempo desde el que se narra y el tiempo narrado) y de nivel de realidad (si el narrador se encuentra en el plano real imaginario o real objetivo y según si narra hechos real imaginarios o real objetivos desde alguno de esos dos planos).

<sup>8</sup> “Que un novelista deje de escribir significa una de estas dos cosas: que el rebelde radical que había en él dejó de serlo, porque se ha resignado a la realidad, porque ha llegado a alguna forma de acomodo con la vida, o que ha dejado de ser un rebelde ciego, que ha tomado conciencia exacta de la naturaleza de su insatisfacción del mundo y ha preferido traducir su rebeldía en una praxis más concreta o menos quimérica que la *edificación de espejismos verbales antagónicos de la realidad real*” (*Ibid.* p.231). Las cursivas son mías. Además, en una de las estrategias narrativas que analiza, la repetición, pone de manifiesto todas las duplicaciones de materia y forma en la novela: “los seres, objetos y hechos que constituyen la realidad ficticia se repiten de modo que acaban por dar una impresión de infinito, de multiplicación sin término, como las imágenes que devuelven dos espejos.” (*Ibid.*, p. 639).

otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.<sup>9</sup>

Esta inmersión del lector se correspondería, así, en la clasificación de Meyer-Minnerman, con la *mise en abyme* de la enunciación, en su forma vertical: son dos relatos coordinados (el que lee el personaje y el que lee el lector, pero ambos con las mismas características), pero en diferentes niveles narrativos (el nivel diegético y el extradiegético, diría Genette). Además, esta *mise en abyme* del lector implícito reflejado en el personaje lector, a su vez reflejado en el personaje de los manuscritos, quien a su vez lee el final de un hombre llamado Aureliano Babilonia... remite al cuadro de analogía ideado por Dällenbach (y retomado por Meyer-Minnerman), en el que *Cien años de soledad* encajaría en el segundo tipo de duplicación, es decir, hasta el infinito, cuyo grado de analogía entre la *mise en abyme* y el objeto que refleja es de mimetismo.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> García Márquez: *Cien... op.cit.*, p.p. 470-471.

<sup>10</sup> Muñoz Acebes realiza una definición del relato especular para su análisis del romanticismo alemán temprano: es una fábula subordinada a la principal, por un cambio de nivel narrativo, la cual incorpora nuevo material y frena el curso de una acción principal (hasta ahí es su definición para relato intercalado, pero aumenta los dos rasgos siguientes para definir el relato especular), constituye un espejo para el actor o el lector y posee una función didáctica (Francisco Javier Muñoz Acebes: *Literatura y reflexión. El relato especular en las novelas de los primeros románticos alemanes*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, p.p. 82 y 90-91). Realiza una clasificación del relato especular cotejando las propuestas de Dällenbach, Létoublon, Gállego, y otros: critica que la clasificación de reflejos de Dällenbach sea de difícil aplicación y sugiere una distinción según el objeto que se refleja (perso-

### 2.1.1. La metamorfosis del narrador

Antes de continuar con otra perspectiva de análisis especular, vale la pena retomar y puntualizar el papel y la 'personalidad' del narrador, ya que es la instancia productora y responsable de la *mise en abyme*. Jaap Lintvelt<sup>11</sup>, basándose en la crítica que realiza Jean-Michel Adam al esquema de la comunicación de Roman Jakobson, propone un enfoque pragmático del discurso ficcional en el que el texto literario narrativo se caracteriza por una interacción dinámica entre instancias diferentes situadas en diversos planos:

1. Autor concreto - Lector concreto.
2. Autor abstracto - Lector abstracto.
3. Narrador ficticio - Narratario ficticio.
4. Actor - Actor.<sup>12</sup>

Esto es:

- El plano 1 corresponde al autor y lector reales, es decir, históricos, que tienen una vida autónoma, fuera del texto literario, que habitan el mundo real y entre los que debe existir una relación dialéctica. En este caso: Gabriel García Márquez y Adriana Álvarez Rivera.
- El plano 2 corresponde a lo que Umberto Eco denomina como autor y lector mo-

naje, situación o trama). Además, propone otra clasificación según el destinatario del relato especular que puede ser un actor diegético o un lector, pero dice que cuando hay reflejos al infinito no hay función didáctica, sino, más bien una función estética dirigida solamente al lector. Entonces, según lo propuesto por Muñoz Acebes, *Cien años de soledad* sí constituiría un tipo de relato especular.

<sup>11</sup> Jaap Lintvelt: *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, Paris, José Corti, 1981, p.p. 15 y s.s.

<sup>12</sup> *Auteur concret-lecteur concret, auteur abstrait-lecteur abstrait, narrateur fictif-narrataire fictif, acteur-acteur* (*Íbid.*, p.p. 16. y s.s.).

delos<sup>13</sup>, que para Lintvelt son dos personajes incluidos en el mundo ficticio pero que no están representados en él directa o explícitamente, aunque funcionan como personajes ideales que emiten y reciben un mensaje, de hecho, el autor abstracto produce el mundo novelesco (*monde romanesque*) y ambos poseen una posición interpretativa o ideológica. En este caso: el autor anónimo que escribe la novela y el lector que es capaz de descifrarla, según su competencia (que puede ser -o no- Adriana Álvarez Rivera).

- El plano 3 se refiere directamente al personaje narrador, a la voz que realiza la acción de contar, que media entre el autor y la historia novelesca y que comunica al narratario el mundo narrado (*monde narré*). En este caso: Melquíades en su función de emitir, por escrito, un mensaje profético y Aureliano Babilonia en su función de lector de los manuscritos.

- En el plano 4 se trata de personajes que tienen una función de acción (y pueden tener una función de interpretación)<sup>14</sup>. En este caso: Melquíades y Aureliano Babilonia, ambos funcionando activamente dentro de la diégesis.

Bajo estos presupuestos, Lintvelt clasifica la narración en dos formas generales: heterodiegética, en tanto que el narrador no figura en la

<sup>13</sup> Quienes aparecen como estrategias textuales que se deben crear mutuamente (Umberto Eco: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1999, p.p. 89 y s.s.). Booth e Iser denominan al lector como implícito (Jaap Lintvelt: *Essai... op. cit.*, p. 17).

<sup>14</sup> Por contraposición a las funciones de representación y de control del narrador, según Doležel quien también opina que las funciones obligatorias del narrador pueden volverse opcionales para el personaje o las obligatorias de éste pueden ser opcionales para el narrador. Lintvelt prefiere llamar actor al personaje para evitar ambigüedad y precisar su función activa (Lintvelt: *Essai... op.cit.*, p. 28). Cuando narrador y actor se funden en un personaje debe distinguirse cuándo realiza la función narrativa y cuándo la función de acción. Tal es el caso de Melquíades.

historia o diégesis como actor, y homodiegética, en la que un mismo personaje cumple la función de narrador (*je-narrant*) y asume la narración del relato en tanto que actor (*je-narré*)<sup>15</sup>. La primera está dividida en tres tipos narrativos según el centro de orientación, autorial, actorial y neutro (autor, actor y visión impersonal de una cámara) y la segunda, en autorial y actorial ya que, evidentemente, en una narración en primera persona (como es usual en la homodiegética) una narración impersonal resulta imposible.

El narrador que inicia *Cien años de soledad* encaja perfectamente con una narración heterodiegética de tipo narrativo autorial, ya que el centro de orientación es un narrador cuyas percepciones externas e internas son ilimitadas o, en otras palabras, es un narrador omnisciente<sup>16</sup>, por lo que también maneja el orden temporal con total libertad<sup>17</sup> y el lector de este narrador puede experimentar con él la ubicuidad, incluso los efectos de una falsa tercera

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>16</sup> Son innumerables los ejemplos: el conocimiento de los antepasados de los fundadores, sus pensamientos, deseos, miedos... Conoce el detonante del fin de Macondo, anuncia el clímax y prepara al lector: "Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaban a vislumbrarse cuando llevaron a la casa al hijo de Meme Buendía" (333). incluso el telegrama que escribe el coronel para reclamar la violación al tratado de Neerlandia que "nunca fue publicado" (García Márquez: *Cien...op.cit.*, p.209). Utiliza constantemente frases con las palabras "siempre", "jamás" y "nunca", con la certeza del narrador omnisciente que, al conocer el principio y fin del tiempo, puede dar a estas palabras un sentido verdadero dentro de la realidad ficticia, certezas como que José Arcadio Buendía "era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea" (18), que "el mundo se volvió triste para siempre" (20) o que Meme "No era bella, como nunca lo fue Amaranta" (311). En un sentido demasiado estricto, solamente un narrador omnisciente podría utilizar estas palabras, es decir, tendría la autoridad para utilizarlas.

<sup>17</sup> Vargas Llosa realizó el análisis del tiempo y su funcionamiento en la novela (Vargas Llosa: "García...", *op.cit.*, p.p. 592-608).

persona, característica que puede encontrarse en varios momentos de la novela:

-La carta que llega con Rebeca

estaba escrita en términos muy cariñosos por alguien que lo seguía queriendo mucho [a José Arcadio Buendía] a pesar del tiempo y la distancia y que se sentía obligado por un elemental sentido humanitario a hacer la caridad de mandarle esa pobre huerfanita desamparada, que era prima de Úrsula en segundo grado y por consiguiente parienta también de José Arcadio Buendía, aunque en grado más lejano, porque era hija de ese inolvidable amigo que fue Nicanor Ulloa y su muy digna esposa Rebeca Montiel, a quienes Dios tuviera en su santo reino, cuyos restos adjuntaba la presente para que les dieran cristiana sepultura.<sup>18</sup>

-José Arcadio Buendía hablando con don Apolinar Moscote

No se dolió de que el gobierno no los hubiera ayudado. Al contrario, se alegraba de que hasta entonces los hubiera dejado crecer en paz, y esperaba que así los siguiera dejando, porque ellos no habían fundado un pueblo para que el primer advenedizo les fuera a decir lo que debían hacer.<sup>19</sup>

-El 'monólogo' de Fernanda dirigido a Aureliano Segundo durante el diluvio

y era Fernanda que se paseaba por toda la casa doliéndose de que la hubieran educado como una reina para terminar de sirvienta en una casa de locos, con un marido holgazán, idólatra, libertino, que se acostaba bocarriba a esperar que le llovieran panes del cielo, mientras ella se destroncaba los riñones tratando de mantener a flote un hogar emparapetado con alfileres...<sup>20</sup>

-La opinión de Fernanda sobre los forasteros era

---

<sup>18</sup> García Márquez: *Cien... op.cit.*, p.53.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.p. 366-370.

que embarraban con sus botas el corredor, se orinaban en el jardín, extendían sus petates en cualquier parte para hacer la siesta, y hablaban sin fijarse en susceptibilidades de damas ni remilgos de caballeros.<sup>21</sup>

-La argumentación sobre las cucarachas de Aureliano Babilonia

[el librero catalán] lo instó con una cierta malignidad paternal a que terciara en la controversia, y él ni siquiera tomó aliento para explicar que las cucarachas, el insecto alado más antiguo sobre la tierra, era ya la víctima favorita de los chancletazos en el Antiguo Testamento, pero que como especie era definitivamente refractaria a cualquier método de exterminio, desde las rebanadas de tomate con bórax hasta la harina con azúcar...<sup>22</sup>

Sin embargo, así como este narrador presta su oficio a un personaje, también se niega a hacerlo, es decir, teniendo la posibilidad de ‘liberar’ a un personaje a partir de un determinado ‘desahogo’ o un flujo de conciencia, no lo hace, como en el caso de Úrsula, cuando

y preguntando y preguntando iba atizando su propia ofuscación, sentía unos irreprimibles deseos de soltarse a despotricar como un forastero, y de permitirse por fin un instante de rebelión, el instante tantas veces anhelado y tantas veces aplazado de meterse la resignación por el fundamento, y cagarse de una vez en todo, y sacarse del corazón los infinitos montones de malas palabras que había tenido que atragantarse en todo un siglo de conformidad<sup>23</sup>

y lo único que el narrador le permite decir es “¡Carajo!”. El narrador no habla por ella ni le presta su función como creador de mundos a través de la palabra, aunque también es cierto que algunas páginas antes, ese mismo narrador deja que Úrsula realice una relectura de sus hijos, con lo que permite la nueva creación de esos personajes a los ojos del lector, dándole a ella parte de su autoridad, es decir, Úrsula se

vuelve co-narradora en uno de los momentos más importantes (pues dichos personajes son recreados dentro de su -ya de por sí- recreado universo, pero el efecto de esta recreación se dirige al lector directamente, pues es quien a partir de las palabras de Úrsula ‘dibuja’ esos nuevos rostros -que permanecen hasta el final a los personajes):

Se dio cuenta de que el coronel Aureliano Buendía no le había perdido el cariño a la familia a causa del endurecimiento de la guerra, como ella creía antes, sino que nunca había querido a nadie, ni siquiera a su esposa Remedios o a las incontables mujeres de una noche que pasaron por su vida, y mucho menos a sus hijos. Vislumbró que no había hecho tantas guerras por idealismo, como todo el mundo creía, ni había renunciado por cansancio a la victoria inminente, como todo el mundo creía, [probablemente incluídos el narrador y los lectores] sino que había ganado y perdido por el mismo motivo, por pura y pecaminosa soberbia. Llegó a la conclusión de que aquel hijo por quien ella habría dado la vida, era simplemente un hombre incapacitado para el amor. [...] Aquella desvalorización de la imagen del hijo le suscitó de un golpe toda la compasión que le estaba debiendo. Amaranta, en cambio, cuya dureza de corazón la espantaba, cuya concentrada amargura la amargaba, se le esclareció en el último examen como la mujer más tierna que había existido jamás, y comprendió con una lastimosa clarividencia que las injustas torturas a que había sometido a Pietro Crespi no eran dictadas por una voluntad de venganza, como todo el mundo creía, ni el lento martirio con que frustró la vida del coronel Gerineldo Márquez había sido determinado por la mala hiel de su amargura, como todo el mundo creía, sino que ambas acciones habían sido una lucha a muerte entre un amor sin medidas y una cobardía invencible, y había triunfado finalmente el miedo irracional que Amaranta le tuvo siempre a su propio y atormentado corazón. Fue por esa época que Úrsula empezó a nombrar a Rebeca, a evocarla con un viejo cariño exaltado por el arrepentimiento tardío y la admiración repentina, habiendo comprendido que solamente ella, Rebeca, la que nunca se alimentó de su leche sino de la tierra y la cal de las paredes, la que no llevó en las venas sangre de sus venas sino la sangre desconocida de los desconocidos cuyos huesos seguían cloqueando en la tumba, Rebeca, la del corazón impaciente, la del vientre desaforado, era la única que tuvo la valentía

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p 439. El personaje no “toma aliento”, como el narrador mismo.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 288.

sin frenos que Úrsula había deseado para su estirpe<sup>24</sup>.

En este sentido, a Úrsula le es concedido el privilegio de una doble 'maternidad' dentro del texto: la primera fisiológica y la segunda relacionada con la acción narrativa, es decir, mediante la nueva imagen de sus hijos que se le revela antes de morir provoca una determinada identificación del lector con los personajes o, si no una identificación, al menos una mirada más humana de los mismos, un acercamiento que sublima los rencores, el odio, la soberbia de las vidas de sus hijos: se rompe el círculo de tiza que aísla al coronel, se cae la venda negra de Amaranta, se abre la puerta de la casa cerrada de Rebeca... en la mente de Úrsula y, por tanto, en los ojos del lector, los personajes son desnudados y se deja al descubierto su realidad más íntima.

Sin embargo, volviendo a la tipología del narrador, como ya se mencionó<sup>25</sup>, al final de la novela el narrador se descubre como personaje, por lo que en la clasificación de Lintvelt pasaría a ser un tipo narrativo actorial, cuyo centro de orientación es un actor de la diégesis. A lo largo del texto hay algunos indicios de esta transformación: en algunos momentos sus percepciones externas y/o internas son limitadas, por lo que su posición y perspectiva puede ser variable, pero no omnisciente, v.gr., "[José Arcadio Buendía] descubrió *sin revelarlos nunca* los métodos para hacerlos [almendros] eternos"<sup>26</sup>. Tampoco tiene la certeza de quién escribe la carta fingiendo el peligro de la madre de Crespi, pues aunque por los hechos anteriores se presuponga que fue Amaranta, ni el narrador ni alguno de los personajes lo confirman.

Es el mismo caso en la muerte de José Arcadio, a quien supuestamente Rebeca asesinó y es el mismo narrador quien dice que la de Rebeca "era una versión difícil de creer, pero

*no había otra más verosímil*"<sup>27</sup> como si fuera parte del pueblo y tuviera que fiarse de las versiones de los personajes y no de una 'verdad' más allá de ellos, perteneciente a la realidad del narrador omnisciente. Igualmente, desconoce la historia de la niña Rebeca, de quien sólo sabe lo evidente, datos que el lector también podría inferir a partir de lo que se lee cuando la llevan a la casa (p.e. que la reprendían por comer tierra y que por eso lo hace a escondidas). Es el mismo caso del pretendiente de Remedios, la bella: el narrador sabe únicamente lo que se sabe en el pueblo, los rumores. Úrsula (al mismo tiempo que el narrador y con éste los lectores) se entera por Francisco el Hombre de la muerte de su madre y el narrador sabe de este personaje lo que sabe todo el mundo: "así llamado porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos, y cuyo verdadero nombre no conoció nadie, desapareció de Macondo durante la peste del insomnio y una noche reapareció sin ningún anuncio en la tienda de Catarino"<sup>28</sup>. En algún momento, el interior de Amaranta se vuelve impenetrable, incluso para el narrador: "Nadie conoció su pensamiento desde la tarde en que rechazó definitivamente al coronel Gerineldo Márquez y se encerró a llorar"<sup>29</sup>.

Igual que los personajes, tampoco sabe si los gemelos se cambiaron ni sabe lo que hablan José Arcadio Segundo y el coronel en el taller. A estos 'desconocimientos' del narrador Vargas Llosa los llama datos escondidos (elípticos en estos casos, pues no se resuelven posteriormente en la novela, ni en otros textos de García Márquez). Además, existen frases que un narrador omnisciente no diría: si por la convención se sabe que un narrador de este tipo puede citar textualmente o parafrasear lo que dicen los personajes, no tendría necesidad de especificarlo: "aunque nunca permitió [Úrsula] que le hicieran un daguerrotipo porque (*según sus propias palabras textuales*) no quería quedar para burla de sus nietos"<sup>30</sup>. Y dice, como si su fuente de información no fuese la omnisciente.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.p. 285-286.

<sup>25</sup> *Vid. supra*.

<sup>26</sup> García Márquez: *Cien...op.cit.*, p.51. Las cursivas son mías.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.156. Las cursivas son mías.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 63. Las cursivas son mías.



ciencia misma, sino una instancia intermedia - de tipo periodístico, tal vez-: “Sin embargo, según declaró [el coronel Aureliano Buendía] pocos años antes de morir de viejo, ni siquiera eso esperaba la madrugada...”<sup>31</sup>. Da la impresión de que su conocimiento no fuera total, sino que se hubiese enterado de la noticia por alguien más, casi como en una rueda de prensa (hay que recordar, además, que esa supuesta declaración no se relata en la novela, por lo tanto al lector le es permitido dudar ante esa, valga el término, ‘certeza relativa’ por parte del narrador). No afirma la identidad de un personaje, hasta que otro personaje la comprueba, como en el caso del “supuesto coronel Stevenson”, quien sólo deja de ser “supuesto” cuando el capitán afirma que, efectivamente, es Gregorio Stevenson<sup>32</sup>. A veces parece incluso que tuviera una relación casi personal con alguno de los personajes, pues usa las mismas palabras (José Arcadio Buendía dice “Porque mi casa ha de ser *blanca como una paloma*” y luego el narrador dice: “La casa nueva, *blanca como una paloma*, fue estrenada con un baile”<sup>33</sup>) o tiene un conocimiento parcial de la realidad, según la situación del personaje (cuando sucede la masacre el narrador y sus lectores ‘se van’ en el tren con José Arcadio -y los muertos- y, al igual que el personaje, están inconscientes hasta que se enteran de lo que sucedió cuando el mismo José Arcadio se va enterando, a su vuelta. O durante el diluvio, pues casi no se narra sobre el pueblo, como si el narrador también estuviese encerrado por la lluvia) o, incluso, llama al personaje como éste quiere ser llamado (el narrador llama Aureliano al personaje hasta que éste decide ser llamado coronel y no Aurelito, es decir, durante toda su infancia y juventud es nombrado como Aureliano, pero a partir de que se autoafirma como revolucionario el narrador lo llama coronel<sup>34</sup>). En estas relaciones cercanas,

podría incluso pensarse que el narrador comparte los recuerdos con los personajes: el recuerdo más antiguo de Úrsula que tiene el coronel es cuando presagió que la olla de agua hirviendo se caería... es el mismo ‘recuerdo’ que menciona el narrador cuando está relatando la infancia de Aureliano... Los hijos del coronel que se quedan a trabajar en Macondo son los mismos que el narrador menciona antes, cuando las madres los llevan a bautizar y son los mismos que recuerdan Úrsula y Amaranta<sup>35</sup>. En relación a este narrador más personal, también se encuentran los momentos en los que se autentifica a sí mismo, aunque el lector todavía no lo (re)conoce como instancia narrativa: “Melquíades, *que era un hombre honrado, le previno*”, “Melquíades, *otra vez, trató de disuadirlo*”, “y el gitano dio entonces una *prueba convincente de honradez*”<sup>36</sup> con la que se logra una autentificación casi absoluta.

La otra característica propia del tipo narrativo actorial<sup>37</sup> se demuestra en el plano temporal, ya que la narración es simultánea (o provoca esa ilusión) cuando Aureliano Babilonia se da cuenta de que “Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos co-

---

(*Ibid.*, p. 204), es decir, el narrador, igualándose con la familia, lo llama coronel. Sin embargo, Gerineldo le dice “compadre” (*Ibid.*, p. 161) y en el telégrafo, cuando el narrador define como despiadado al coronel, no lo llama por su nombre ni por su cargo, sino que se refiere a él como “dijeron los signos” (*Ibid.*, p. 192). Con Remedios, la bella, pasa algo parecido, pues como todos los personajes en Macondo empiezan a llamarla así, el narrador también lo hace.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 125. Las cursivas son mías.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 71 y 75, respectivamente.

<sup>34</sup> En este aspecto, dice que Úrsula “Resolvió escribirle al coronel Aureliano Buendía, en cualquier lugar en que se encontrara, para ponerlo al corriente de la situación.” (*Ibid.*, p. 138), con lo cual se podría entender que ella también lo llamaba coronel, igual que Santa Sofía de la Piedad

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 254. ¿Cabría preguntar si lo que dice el narrador es lo que se van quedando, como recuerdo, los personajes? Es decir, el narrador crea la realidad ficticia-literaria, en la que se incluyen y se determinan ‘fatalmente’ los recuerdos que los personajes evocarán más adelante.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.p. 10, 11, 12, respectivamente. Las cursivas son mías.

<sup>37</sup> Para confrontar las características de los tipos autorial y actorial: Lintvelt: *Essai...op.cit.*, p.p. 41-66 y p.p. 67-78, respectivamente.

existieran en un instante”<sup>38</sup>. Así, no es nada más el tiempo de la realidad macondina el que se destruye, sino que el tiempo en el que el lector abstracto (o implícito) lee queda abolido, pues todo se lee en el mismo momento en el que Aureliano lo está descifrando, es decir, el lector abstracto puede comenzar a leer *Cien años de soledad* únicamente porque Aureliano Babilonia ya, en ese instante, está descifrando los pergaminos... de otra forma (y si es pertinente la *mise en abyme* al infinito que aquí se propone, por la cual el libro que el lector concreto tiene en las manos es el mismo que tiene Aureliano) el lector, por muy competente que fuese, difícilmente traduciría el sánscrito o descubriría el orden secreto de los versos cifrados<sup>39</sup>. Considero que estos elementos sobre la transformación del narrador podrían reforzar la idea de Vargas Llosa sobre una narración de *mise en abyme*<sup>40</sup>.

Carlos García<sup>41</sup>, apoyándose en Jacques Joliet, menciona esta duplicación no literal de la novela con los manuscritos, enfatizando el hecho de que los anteriores estaban escritos en sánscrito y eran versos cifrados (es decir, que la novela es la decodificación de los manuscritos, no un reflejo idéntico) pero añade la posibilidad de que si Aureliano Babilonia hubiese dejado de leer, habría evitado su propia muerte, idea con la que surge la duda de si el proceso de Babilonia como lector equivale o no al proceso de lectura de quien él llama “lector virtual”, es decir, el lector modelo de Eco. Concluye que la novela va ejercitando al lector

---

<sup>38</sup> García Márquez: *Cien... op.cit.*, p. 469.

<sup>39</sup> Y si esta visión está bien justificada, entonces *Cien años de soledad* debería leerse siempre en voz alta, ya que Aureliano “empezó a descifrarlos en voz alta” (García Márquez: *Cien...op.cit.*, p. 469) y además, el hecho de profetizar (como dice el narrador que hace Babilonia) tiene también un sentido de comunicación, pragmático, es decir, una profecía debe ser dicha, no solamente pensada.

<sup>40</sup> *Vid. supra*.

<sup>41</sup> Carlos García: “El lector inscrito en *Cien años de soledad*” en en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso “Gabriel García Márquez”*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 505-509.

en una labor interpretativa que al final no le permite distanciarse del texto (lo mismo que le sucede a Aureliano). Sin embargo, Túa Blesa y Elena Pallarés<sup>42</sup> van más lejos al analizar la *mise en abyme* que surge en este acto de lectura del personaje y considerar que esta puesta en abismo provoca un espejismo irreal de sí misma, es decir, que imposibilita la coincidencia entre la lectura-desciframiento de Babilonia y la lectura-descifrada del lector concreto, esto es, para ellas existe una diferencia en relación a lo que García considera equiparable. La conclusión a la que llegan está basada en la hipótesis de que los manuscritos no contienen la historia completa de la familia, sino únicamente la parte que corresponde al epígrafe de los manuscritos, es decir, desde el momento en el que José Arcadio Buendía es amarrado a un árbol hasta el momento en el que Aureliano está descifrándolos, después de ver la imagen de su hijo siendo devorado por las hormigas. Sustentan esta visión con el hecho de que Aureliano empieza a descifrar hechos que sucedieron después de la muerte de Melquíades (o sea, el mismo momento en el que amarran a José Arcadio Buendía al castaño) y con el hecho de que el personaje no termina de leer, pues “ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto”<sup>43</sup>, sin embargo, el lector de la novela sigue leyendo el final de la profecía que Babilonia ya no necesita leer “pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre”<sup>44</sup>. Además, contrario a la posibilidad que insinúa García sobre el hecho de dejar de leer para que no sucedan las cosas, las autoras dicen:

la necesidad ahora ya no es de predecir el futuro, sino de afirmar el presente. Reafirmar el ca-

---

<sup>42</sup> Blesa, Túa y Pallarés, Elena: “El abismo de la *mise en abyme*” en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso “Gabriel García Márquez”*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 191-207.

<sup>43</sup> García Márquez: *Cien... op. cit.*, p. 471.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 471.

rácter ineludible de lo que ya está ocurriendo, porque ya ocurre y uno no escapa a su destino. Pero el destino de Aureliano Babilonia era la lectura de los manuscritos. [...] Pasión de no contar, no leer, no concluir el relato para no acabar(se). Poética del *no*, por lo que la existencia está sujeta a la no existencia.<sup>45</sup>

Para ellas, pues, existe una *mise en abyme* que no refleja por completo la novela pero que, sin embargo, provoca tal espejismo de identificación absoluta:

en *Cien años de soledad* ha ocurrido que lo que en un principio tendría que haber estado bajo la jurisdicción del cotexto -la lectura de los manuscritos de Melquíades-, mediante un *coup d'abîme*, se ha vuelto contra su propio cotexto y ha pasado de objeto a sujeto, de cifra a clave. El espejo ha devuelto la imagen invertida y, por la *mise en abîme*, la lectura de los pergaminos ha suplantado la lectura de *Cien años de soledad*, y, con demasiada frecuencia, de libro inscrito en el libro, ha pasado a ser, simplemente, el libro.<sup>46</sup>

## 2.2. La metaficción

Desde otra perspectiva, Linda Hutcheon realiza una tipología de la metaficción entendida como una narrativa narcisista en la cual se hace visible una mimesis del proceso (en contraposición a la mimesis del producto de la literatura realista), es decir hay una autorrepresentación (la novela y/o el novelista se vuelven temas, la forma se vuelve contenido, lo que no significa que deje de ser representación)<sup>47</sup>. Parte de una visión irónica del mito de Narciso según la cual, el narcisismo es la condición original de la novela -así como, según

Freud, la condición original universal del hombre es el narcisismo<sup>48</sup>-, además de que la novela no ha muerto, sino que, como Narciso, ha sido transformada y considera que la diferencia entre la metaficción anterior y la moderna es que en ésta el lector crea un universo junto con el autor y se encuentra con textos que son creación y crítica al mismo tiempo<sup>49</sup>. Fundamenta su análisis principalmente en el estructuralismo de Saussure y la hermenéutica de Iser para abordar lo que ella considera los dos focos de la metaficción: las estructuras lingüísticas y narrativas y el papel del lector.

Su esquema<sup>50</sup> está organizado a partir de la división general entre narcisismo abierto o evidente (*overt narcissism*) y narcisismo cerra-

<sup>45</sup> Blesa: "El abismo..." *loc. cit.*, p. 205.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>47</sup> La metaficción "is fiction about fiction -that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity" (Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London, Methuen, 1984, p.1). "es ficción de la ficción -es decir, una ficción que incluye en sí misma un comentario de su propia identidad narrativa o lingüística". La traducción es mía.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.1. Además, sobre este punto, Hutcheon, recuerda el concepto de parodia del formalismo ruso (parodia como el resultado de un conflicto entre motivación realista y motivación estética que se ha vuelto débil y obvia, cuya consecuencia es el desenmascaramiento del sistema o del proceso creativo cuya función ha provocado una convención mecanizada) y lo relaciona con el *Quijote*, por lo que considera que uno de los orígenes de la novela es la parodia, evidentemente, no en el sentido simple de destruir y mofarse, sino en el sentido de revitalizar un género. Al concepto de parodia está unido otro concepto de los formalistas, la *defamiliarization* (*ibid.*, p. 24).

<sup>49</sup> Para Hutcheon los procesos de leer y escribir siempre han sido ejercicios activos y creativos, pero cree que lo que puede haber cambiado es el grado de autoconsciencia con el que se miran estas naturalezas. De hecho, considera que así como el novelista actualiza el mundo de su imaginación a través de las palabras, así el lector, con esas mismas palabras, construye inversamente un universo literario que es tanto creación suya como del novelista y dice que esta ecuación entre los actos de lectura y escritura "is one of the concerns that sets modern metafiction apart from previous novelistic self-consciousness" (*Ibid.*, p.27). "es uno de los asuntos que separa la metaficción moderna de la novelística autoconsciente anterior". La traducción es mía.

<sup>50</sup> Basado en la tipología realizada por Jean Ricardou de la cruz de autorrepresentaciones horizontales y verticales en las que sistematiza los modos de metaficción (*ibid.*, p. 21).

do o disimulado (*covert narcissism*): ambos son autorreflexivos (*self-reflective*) y sólo el abierto es autoconsciente (*self-conscious*)<sup>51</sup>, pues se enfoca en los procesos del lector y del escritor. Ambas categorías se dividen a su vez en dos tipos, diegético y lingüístico, es decir, autoconscientes de la diégesis (*diegetically self-conscious*), textos presentados como narrativa, y autorreflexivos de su constitución lingüística (*linguistically self-reflective*), textos presentados como lenguaje, respectivamente<sup>52</sup>:

- Narcisismo abierto/evidente: revela su autoconocimiento (*self-awareness*) en tematizaciones (*thematizations*) o alegorizaciones (*allegorizations*) explícitas de su identidad diegética o lingüística en relación a los mismos textos, en los que la autoconsciencia y autorreflexión son claramente evidentes. El enfoque está en el proceso creativo del lector, así como en el del escritor y estas novelas tienen como centro de su contenido la ficcionalidad, la estructura o el lenguaje. Estos textos están dentro del código mimético en el sentido que la construcción de mundos ficticios y el funcionamiento creativo del lenguaje son compartidos conscientemente por autor y lector, quien ya no tiene que reconocer a los objetos ficticios como “like life”, sino que es llamado a participar en la creación de mundos y de significado, a través del lenguaje<sup>53</sup>. El nuevo rol es enseñado, tematizado.

---

<sup>51</sup> El cerrado puede ser, pero no necesariamente.

<sup>52</sup> Para cotejar la clasificación y las definiciones de cada modo y tipo, Hutcheon: *Narcissistic...op.cit.*, p.p. 7 y 23-35.

<sup>53</sup> “He cannot avoid this call to action for he is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to ‘make sense’ of experience” (*Ibid.*, p. 30). “No puede evadir esa llamada a la acción, pues es capturado en esa posición paradójica de ser forzado por el texto a estar consciente de la ficcionalidad del mundo

-Nivel diegético: textos conscientes de su proceso narrativo, el lector es hecho consciente de que él también, en el acto de lectura, está creando un universo ficcional. Suele haber un código narrativo paródico que guíe su conciencia, *mises en abyme*, o suele, también, hacer explícita la posición del texto como artificio literario, con sus procesos de narrar y crear mundos en los que se necesita la presencia del lector<sup>54</sup>.

-Nivel lingüístico: textos conscientes de los límites y poder de su propio lenguaje, muestran sus bloques de construcción, es decir, el lenguaje cuyos referentes sirven para construir el mundo imaginario (referentes que se saben ficticios y no reales, desde que se lee en la portada del libro la palabra novela, con lo que queda instituido el código del género). Para comprender el lenguaje de la ficción, el lector debe compartir con el escritor ciertos códigos reconocibles (sociales, literarios, lingüísticos, etc.). Muchos de estos textos tematizan la inadecuación del lenguaje para expresar sentimientos o comunicar pensamientos o, por el contrario, el enorme poder de la palabra.

- Narcisismo cerrado/disimulado: los procesos de las identidades diegética o lingüística están interiorizados, actualizados (*actualized*), por lo que son textos autorreflexivos implícitamente, pero no por fuerza autoconscientes. El lector no es conducido directamente, como en el narcisismo evidente, por lo que es más difícil generalizar las múlti-

---

que él también está creando, ya que su sola participación lo involucra intelectualmente, creativamente, y tal vez incluso afectivamente en un acto humano que es muy real, que es, de hecho, una metáfora de sus esfuerzos diarios por ‘dar sentido’ a la experiencia”. La traducción es mía.

<sup>54</sup> Hutcheon, al igual que Meyer-Minnerman y Muñoz, también retoma la clasificación de Dällenbach para hablar de los tipos de reflexiones en las *mises en abyme* y concluye que en cierto momento la *mise en abyme* se extiende demasiado en tamaño, de tal manera que es mejor describirla como un tipo de alegoría (*Ibid.*, p.p. 55-56).

ples formas que pueden adoptar los dos modos del narcisismo disimulado. Una aproximación puede darse a través de los modelos estructurales recurrentes en este tipo de metaficción, donde el nuevo rol es actualizado.

-Nivel diegético: los modelos son la historia de detectives (*detective story*), basada en el patrón general del rompecabezas o el enigma, es una forma muy autoconsciente, el lector espera la presencia de un escritor de historias de detectives en la misma historia, casi inevitablemente en la novela hay una conversación sobre los sucesos que ocurren en las historias de detectives, pero no en la vida (es decir, en esa novela), la trama tiene convenciones estructurales muy fuertes (hay un crimen, la evidencia está en el texto, todos los detalles son funcionales, el personaje resuelve el crimen por medio de la lógica, lo que constituye un triunfo del lector); la fantasía (*fantasy*), que fuerza al lector a construir un mundo imaginario ficticio separado del empírico, la cualidad ficticia de los referentes es axiomática, debe crear nuevos mundos autosuficientes, pero sólo dispone del lenguaje de este mundo, se crean construcciones simbólicas o mundos ficticios, pero éstos tienen que ser lo suficientemente figurativos (*representational*) para ser aceptados por el lector; la estructura del juego (*game structure*), el concepto de códigos y reglas y el seguimiento de éstas, para provocar en el lector el mismo placer de crear que tuvo el escritor; lo erótico (*the erotic*), todos los textos intentan seducir, provocar la tentación, el acto de leer se vuelve literalmente sensual y metafóricamente sexual o puede ser que se compare la soledad de la escritura con la del encuentro sexual, incluso el acto de escritura puede ser visto como una actividad erótica.

-Nivel lingüístico: los modelos son la adivinanza (*riddle*), la broma (*joke*), formas que dirigen la atención del lector al lenguaje mismo, a su poder de duplicidad semántica; el juego de palabras, el retruécano, el anagrama, el albur (*pun, anagram*).

Ahora bien, cuando Hutcheon comenta los modelos de narrativa narcisista disimulada, en el apartado de fantasía comenta:

it is a knowledge of the axiomatic imaginary character of the literary worlds of *both* fantasy and covertly narcissistic texts based on this model that is required during the productive act of reading García Márquez's *Cien años de soledad*.<sup>55</sup>

Es decir, considera que la novela estaría clasificada dentro del modo diegético del narcisismo disimulado al crear un mundo imaginario que obliga al lector a aceptar o, más bien, da por hecho que el lector acepta, sin cuestionar, las transformaciones de la supuesta realidad objetiva en fantástica. La autorreflexión se encuentra implícita y se respetan los códigos y reglas de esa realidad dual que tiene su propia lógica, idea que la misma autora confirma varias páginas después:

The narrating historian of Gabriel García Márquez's heterocosmic Macondo (in *Cien años de soledad*) presents to the reader real historical events (the Colombian civil wars) as if lived for the first time in his fictional world where fantastic things occur equally logically; time and space have no meaning outside the text itself<sup>56</sup>.

Sin embargo, considero que Hutcheon deja de lado la narrativa narcisista más especular de la novela y, sobre todo, la más relacionada con el lector, a quien esta autora da tanta importancia en su análisis, por lo que creo que

<sup>55</sup> *Íbid.*, p. 32. "es un conocimiento del personaje imaginario axiomático de los mundos literarios de la fantasía y los textos narcisistas disimulados basado en este modelo el que se necesita durante el acto productivo de leer *Cien años de soledad* de García Márquez". La traducción es mía.

<sup>56</sup> *Íbid.*, p. 92. "El historiador narrador del heterocosmos, Macondo, de Gabriel García Márquez (en *Cien años de soledad*) presenta al lector sucesos históricos reales (las guerras civiles colombianas) como si fueran vividos por primera vez en su mundo ficcional en el que ocurren cosas fantásticas igualmente lógicas; ni tiempo ni espacio tienen significado fuera del texto". La traducción es mía.

*Cien años de soledad* también debería clasificarse en la narrativa narcisista evidente, en el modo diegético, el cual, como se dijo antes, se enfoca en el poder de contar para crear mundos autoconscientes de su constitución literaria y con una relación más directa con el lector, lo que sucede en la novela de García Márquez: la autorreflexión de la novela como materia, que solamente se tematiza al final del texto, cuando el lector se da cuenta de que el libro que tiene en las manos es igual a los manuscritos que tiene el personaje en las suyas, es un hecho que transforma de forma retroactiva la lectura completa de esta obra<sup>57</sup>, provocando un verdadero efecto de reflexión de la novela en los manuscritos, pero también del lector en el personaje<sup>58</sup>.

## CONCLUSIÓN

“If self-conscious narrative by definition includes within itself its own first contextual reading, no single theory will be able to deal with it without considerable distortion”<sup>59</sup>. Si

---

<sup>57</sup> Hutcheon lo dice en relación a “Tema del traidor y del héroe” de Borges: “A more interesting kind of overt diegetic self-consciousness is that in which the focus is on the process of actually writing the fictional text one is reading at the moment” (*ibid.*, p. 53). “Un tipo más interesante de autoconsciencia diegética evidente es aquella en la que el interés está en el proceso de estar escribiendo en realidad el texto que uno está leyendo en ese momento.” La traducción es mía.

<sup>58</sup> En este sentido, Antonio Gil analiza la novela a partir de tres principios: la ficcionalización de elementos (que incluye modelización, temporalización y espacialización), desvelamiento de la metaficción por el metadiscurso y la metaficción específicamente. Concluye postulando la metarecepción como nuevo tipo de metadiscurso (Antonio Jesús Gil González: “La metaficción de *Cien años de soledad*: el pergamino hallado de G. García Márquez” en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso “Gabriel García Márquez”*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 537-542).

<sup>59</sup> *Íbid.*, p.p. 6 y s.s. “Si la narrativa autoconsciente, por definición, incluye en sí misma su primera lectura contextual, ninguna teoría será capaz de

tomamos en cuenta la afirmación anterior de Linda Hutcheon, tendríamos que partir entonces del hecho de que una narrativa autoconsciente no puede ser abordada por la teoría directamente, sino por algo que ahora podríamos llamar una anamorfosis verbal, es decir, a partir de una mirada oblicua. Esta autora lo considera así no sólo porque este tipo de literatura implique su propia creación y su propia crítica, sino porque, desde su punto de vista, todavía no hay estudios teóricos que propongan una teoría comprensiva de la metaficción.

Así pues, en este trabajo se ha analizado -oblicuamente<sup>60</sup>- la novela de *Cien años de soledad*, especialmente la parte final, a través de tres perspectivas principales (Dällenbach, Meyer-Minnerman y Hutcheon), las cuales comparten el interés por la figura de la *mise en abyme* utilizada como estrategia narrativa para crear determinados efectos en el texto, pero también como un encuentro de espejos<sup>61</sup>,

---

tratar con ella sin una distorsión considerable”. La traducción es mía.

<sup>60</sup> ¿Será que toda aproximación teórica a la metaficción implique una mirada a través de un espejo deformante, es decir, deformada? Actualmente, Rafael Courtoisie, en el marco de una cultura diferente de la imagen, de las exigencias de una nueva percepción, habla del estrabismo, la multiplicidad de espejos, la oblicuidad de la mirada en la narrativa contemporánea; y de cómo la nueva forma de mirar en la literatura transforma todos los sentidos. Rafael Courtoisie: “Real y fantástico en la narrativa iberoamericana del siglo XXI: imprecisas fronteras del cielo y del infierno”, ponencia leída en el Seminario *Miradas oblicuas en la narrativa hispanoamericana: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Granada, 2008.

<sup>61</sup> Martha Gallo considera que cualquier repetición implica un fenómeno especular y menciona la historia, las imágenes del sueño, el lenguaje... Pero dice que la literatura funciona como espejo entre lenguaje y mundo (Marta Gallo: *Reflexiones sobre espejos. La imagen especular: cuatro siglos en su trayectoria literaria hispanoamericana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 18). En su libro realiza un interesante análisis sobre la tradición del espejo desde tres niveles diferentes (del mundo narrado, de la narración, lingüístico) en cinco autores de literatura hispanoamericana, de cuatro períodos históricos diferentes. Vargas Llosa realiza algo seme-

por lo que concluyo que esta novela de García Márquez puede leerse como una alegoría<sup>62</sup> del mito de Narciso, basándome, además de en los argumentos sobre mitología expresados en la primera parte, en las siguientes premisas que implican diferentes reflejos:

1. La novela de García Márquez se identifica, como en un espejo (pero desde una mirada oblicua, es decir, como un reflejo no absoluto) con los manuscritos de Melquíades.

2. Funcionalmente, el narrador omnisciente se vuelve personaje al identificarse con Melquíades, de la misma forma que el lector de la novela se vuelve personaje al estar leyendo un reflejo especular de los manuscritos. Es decir, ambos se vuelven personajes implicados.

3. El lector, al volverse personaje que lee los manuscritos, se vuelve, también, un reflejo especular de Aureliano Babilonia, lo que provoca una *mise en abyme*, pues Aureliano Babilonia también está leyendo una historia en la que él mismo está leyendo los manuscritos, reconociéndose a sí mismo en las palabras del texto que, a su vez, está leyendo... hasta el infinito<sup>63</sup>.

Es decir, la novela de *Cien años de soledad* se vuelve una revivificación del mito de Narciso<sup>64</sup> en el que, como dice Hutcheon, "The thin paper is the reflecting pool; the text is its own

---

jante en su tesis doctoral, pero únicamente sobre García Márquez. *Vid. Supra*.

<sup>62</sup> Si, como dice Hutcheon, la *mise en abyme* puede convertirse en alegoría. *Vid. Supra*.

<sup>63</sup> ¿Será pertinente preguntar si el abismo se crea también en la otra dirección, es decir, por encima del lector?

<sup>64</sup> Marta Gallo ("Tiempo y Narciso" en *Prohemio*, V, 2-3, p.p. 271-283) menciona algunas duplicaciones especulares en *Cien años de soledad* y considera que hay referencias al mito en las flores que llueven y las mariposas. Además de que, dice, en el mito es esencial el ensimismamiento y la incapacidad para el amor, situaciones que se repiten en la novela, aunque toman una dimensión social.

mirror"<sup>65</sup> y el lector aparece como un nuevo Narciso que contempla en el texto o quizá sea mejor decir que contempla al final de la realidad macondina (que abarca los textos anteriores de García Márquez) su propia soledad<sup>66</sup>, exactamente igual que el personaje griego. El lector implícito muere con el remolino, pero el lector concreto se enfrenta con la soledad de su espejo personal, como ante el destino humano<sup>67</sup>, es decir, el hombre logra mirarse a sí mismo en otro, pues, en palabras de Eco: "Ya adultos, somos lo que somos precisamente porque somos (también) animales catóptricos, que han elaborado la doble capacidad de mirarse a sí mismos (en lo posible) y a los demás, tanto en la realidad perceptiva como en la virtualidad catóptrica"<sup>68</sup>.

M. Pilar Hernández<sup>69</sup> realiza un interesante análisis de la novela a partir de su hipótesis de

---

<sup>65</sup> Hutcheon: *Narcissistic...op.cit.*, p. 14. "El delgado papel es el estanque reflejante; el texto es su propio espejo". La traducción es mía.

<sup>66</sup> Dice Vargas Llosa que aunque García Márquez bromea continuamente diciendo que escribe para que sus amigos lo quieran más, él cree que es cierto, que García Márquez empezó a escribir el día en que descubrió la soledad y lo cita: "En realidad, uno no escribe sino un libro. Lo difícil es saber cuál es el libro que uno está escribiendo. En mi caso, si es el libro de Macondo, que es lo que más se dice. Pero si lo piensas con cuidado, verás que el libro que yo estoy escribiendo no es el libro de Macondo, sino el libro de la soledad." (Vargas Llosa: "García Márquez..." *loc. cit.*, p. 190, de una cita de González Bermejo en "García Márquez: ahora doscientos años de soledad").

<sup>67</sup> Y si fuésemos un poco más allá en el abismo de la reflexión y recordásemos lo que Túa considera como características TAL: pasión claustal y pasión descifradora, podríamos igualar la soledad de la obra con la soledad de la investigación de dicha obra. Otro reflejo más.

<sup>68</sup> Umberto Eco: "De los espejos" en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, p. 17.

<sup>69</sup> M. Pilar Hernández Agelet de Saracíbar: "La mítica soledad del hombre solo (aproximación solitaria a la soledad secular en *Cien años de soledad*) en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso "Gabriel García Márquez"*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 585-592.

la soledad como una estructura de círculos concéntricos<sup>70</sup> que van rodeando a los personajes, es decir, la soledad se va construyendo alrededor como un sino y como un destino que se transmite de generación en generación, que marca los rostros o que llega tarde, con la edad, en las mujeres... y que, finalmente, es la misma soledad del hombre mismo. Para ella, la soledad está asumida consciente o inconscientemente por los personajes (y por el hombre) pero se manifiesta de formas diversas en la obra como en la vida. Y si Freud acertó al afirmar que el narcisismo era la situación natural del ser humano y si, entonces, la soledad de Narciso es una condición *sine qua non*, tendrá razón Hernández al decir que: “la soledad sobre -y desde- la que escribe Gabriel García Márquez es constante y repetible desde siempre y para siempre, porque el hombre, estigmatizado por su sino secular, no tiene otra posibilidad de vivir sobre la tierra”<sup>71</sup>.

Por otra parte, Peñuelas considera que la literatura y la mitología se relacionan de diversas formas<sup>72</sup>, pero profundiza especialmente

---

<sup>70</sup> Encuadre textual desde el título, marco accional, entorno familiar, ámbito personal e incluye después el ‘oficio de escritor’ de García Márquez, quien dice haberse refugiado en la “soledad de la literatura” (*Ibid.*, p. 586).

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 592.

<sup>72</sup> Raíces mitológicas en los orígenes de la literatura en la poesía épica, así como el origen dramático en el ritual mítico-religioso. O puede ser que un escritor de literatura trate temas míticos universales (como el mito del héroe, del paraíso perdido, del eterno retorno...). Dice el autor que la mitología es literatura en potencia y ve la literatura temprana como transmisora y conservadora de la mitología... aunque eso les reste algo de vida a los mitos: “Pasan a ser plasmaciones o interpretaciones artísticas de tales mitos, que llegan a objetivarse en los personajes, dioses o héroes, de las tragedias; y hasta en esculturas de piedra [...] Un mito aislado y fijado, racional o artísticamente, deja de serlo.” (Peñuelas: *Mito...op.cit.*, p. 108). Así, ahora de los mitos sólo resta literatura y arte... o sea, reflejos, sombras de aquellos mitos, sin olvidar que éstos, al desaparecer, dejan elementos que contribuyen a crear manifestaciones culturales posteriores, es decir, otros mitos.

en la creación literaria como la fusión de ambas y considera que todo escritor crea a partir de una realidad conocida, que el proceso creativo tiene mucho de subconsciente, espontaneidad y desorden (la “inspiración”), pero también de esfuerzos de voluntad, razonamiento, corrección, dominio de la técnica... por lo que cita a Carl G. Jung y Thomas Mann para quienes el elemento creativo en literatura sigue un proceso parecido al de la formación del mito<sup>73</sup> (ambas, mitología y literatura, son poesía en el sentido del contacto directo con las cosas y las esencias culturales de la época). Define a la literatura como “objetivación artística del mito”<sup>74</sup>.

Si todo lo anterior es pertinente, si la necesidad de los mitos de la que hablan Campbell, May, Mardones, Peñuelas, Jung es real y si esta visión del mito en Macondo está justificada<sup>75</sup>,

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Sergio Benvenuto dice que en *Cien años de soledad* se resume la mitología universal: José Arcadio-Prometeo encadenado al castaño, Melquiades-Nostradamus, Asunción de la virgen de los Remedios, la bella, diluvio-destrucción de Babilonia... (en “Estética como historia”, citado por Vargas Llosa: “García...” *op.cit.*, p. 285). Además, Víctor Ivanovici analiza Macondo como un mito etiológico, de preguntas y respuestas, en el que hay dos clases de tiempo (el lineal y el mítico) y la sociogonía y la cosmogonía están desfazadas (Víctor Ivanovici: “Gabriel García Márquez y el mito” en *Gaborio. Artes de releer a Gabriel García Márquez*, México, Jorale Editores, 2003. p.p. 213-225. Por su parte, Ricardo Gullón considera como simbología mítica en *Cien...* el mito de la selva (como la resistencia de la naturaleza), los mitos judeo-cristianos como el Génesis (el nombre que crea), el Éxodo (la lanza de José Arcadio Buendía como la de Hércules o la maza de Dagda), las plagas (insomnio, guerras-tiranías, banano...), el diluvio (elemento que crea la vida provoca la muerte), el Apocalipsis (lo podrido, más lo sequía posterior son arrasados por el viento final). Analiza las figuras del mito en esta forma: Melquiades como Fausto (que rejuvenece), como Lázaro (que resucita), como Nostradamus (conocedor de las artes que estimulan a la sociedad), como Prometeo (liberador del hombre, especialmente en la peste del insomnio), como san Juan (en su cualidad de



se puede concluir, entonces, que la novela de García Márquez no es únicamente una obra de arte literario extraordinaria con una serie de reflejos especulares muy bien logrados, sino que también cumple una función social muy concreta: “[el fenómeno mítico y la creación artística] están directamente relacionados y la obra de arte y el mito vienen a ser plasmaciones o portavoces de las fuerzas y tendencias inconscientes del grupo social”<sup>76</sup>. Y si funciona a través del inconsciente social, también podría funcionar psicológicamente en la conciencia individual, a través del lector activo (implícito, comprometido, que se propone en este análisis) y su experiencia estética ante este juego de espejos que lo ponen en el papel de Narciso:

la conciencia mítica es la vida y la esencia de la literatura y del arte, porque allí radican los sueños, las utopías, las realidades y las vagas aspiraciones -conscientes e inconscientes- del

---

profeta). También considera a José Arcadio el primogénito como el vencedor del Dragón y un Gargantúa. A José Arcadio Segundo como quien se enfrenta al dragón multicéfalo (en la matanza) y fracasa. Amaranta como una parca negada al amor (que, como en la barca de Caronte, sirve de mensajera entre vivos y muertos). Remedios, la bella como la pureza absoluta, la ascensión de la virgen María, ya que según este autor está en el mundo para redimir, para contagiar su pureza, sin embargo, como nadie piensa que el amor sea la forma de llegar hasta ella, se regresa al cielo. Francisco el Hombre como la figura del Judío Errante. (Ricardo Gullón: *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus, 1970, p.p. 45-68). Teodosio Fernández escribe sobre la revivificación de los mitos en la literatura hispanoamericana, con *Cien años de soledad* como uno de los máximos representantes de esta tendencia, y considera que esa etapa literaria termina con libros como *El general en su laberinto*, *Crónica de una muerte anunciada* y *El amor en los tiempos del cólera*, que reflexionan sobre el fracaso de las utopías y sobre una nueva visión de América como privada de elementos mágicos y, tal vez también, de esperanzas (Teodosio Fernández: “Entre el mito y la historia: las últimas obras de Gabriel García Márquez” en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso “Gabriel García Márquez”*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 47-53).

<sup>76</sup> Peñuelas: *Mito... op.cit.*, p. 120.

hombre como individuo y como ser social. La conciencia mítica, en el fondo, une -y divide- a los hombres por debajo y por encima de la razón, de los esquemas racionales, demasiado “claros” y superficiales para satisfacer las ansias que surgen de niveles más hondos<sup>77</sup>.

Para Freud la obra de arte es un producto individual que deriva de las experiencias personales del artista, mientras que para Jung el artista no tiene libertad de conciencia para sus propios fines, sino que permite al arte realizar sus propósitos a través de él: “Lo que es esencial en una obra de arte es que se eleva muy por encima del nivel de la vida personal y habla desde el espíritu y el corazón del poeta como hombre al espíritu y corazón de la humanidad”<sup>78</sup>.

Vargas Llosa lo dice de otra forma, refiriéndose a García Márquez como un deicida, inconforme con la realidad que lo rodea, que escribe como un acto de rebeldía y que en ese acto encuentra la libertad de su destino fatal: “La vocación de novelista no se elige racionalmente: un hombre se somete a ella como a un peyoratorio pero enigmático mandato, más por presiones instintivas y subconscientes que por una decisión racional”<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> *Íbid.*, p. 118. Además dice “Cuando un escritor no logre identificarse en su obra con los elementos míticos de la cultura -que son su más auténtica expresión- no producirá nada de valor. Le faltarán lazos de comunicación con el lector por la ausencia de identificación viva con la mitología común, con la mitología de su tiempo.” *Íbid.*, p.p. 117-118.

<sup>78</sup> *Íbid.*, p. 120. En esa misma página hace una relación con los “arquetipos” de Jung y su “inconsciente colectivo” pues dice que la imagen arquetípica (p.e. del salvador o el sabio) está en el inconsciente humano desde siempre y que surge cuando la sociedad se encuentra sin rumbo y dice Peñuelas, parafraseando a Jung que “la obra del poeta llega a realizar la necesidad espiritual de la sociedad en que vive, y por esta razón su trabajo significa para él más que su destino personal, esté o no consciente de ello.”

<sup>79</sup> Vargas Llosa: “García Márquez...” *op. cit.*, p. 187.

Para Guillermo Meneses la literatura, el arte, en general, es un camino de perfección -en el que el hombre es principio y fin- que puede ser seguido por todos los hombres en la medida en la que cada uno haga lo que pueda o lo que sea necesario para estar presente en lo que el artista ha realizado<sup>80</sup>.

Y así como el autor, el lector implicado, en su función co-creadora, se enfrenta con una parte de su ser que no reacciona, necesariamente, con las leyes lógicas, sino, en palabras de Kandinsky, con vibraciones:

El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real. No es un fenómeno indiferente y casual que permanezca inerte en el mundo espiritual, sino que es un ente en posesión de fuerzas activas y creativas. La obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual. Sólo desde este punto de vista interior puede discutirse si la obra es buena o mala. Si su forma resulta mala o demasiado débil, es que es mala o débil para provocar vibraciones anímicas puras<sup>81</sup>.

Este es el nivel en el cual se comunica el texto garciamarquiano con su lector: el nivel del tiempo primordial (es decir, del no-tiempo del mito o del eterno retorno y de la eternidad de la obra de arte), de la profundidad desconocida, pero presente del inconsciente, de la nostalgia del paraíso perdido y del encuentro

inmanente del hombre con su soledad. Es por eso que Aureliano Babilonia (se) profetiza, se vuelve a nombrar a sí mismo y se vuelve a crear porque ya lo dice Eliade que no basta conocer el mito del origen, sino recitarlo y proclamar su conocimiento, pues al recitar los mitos se reintegra su tiempo fabuloso y la persona (o personaje, añadido yo) se vuelve “contemporáneo” de aquello que se evoca, se escapa del tiempo profano, cronológico, y se llega a un tiempo “sagrado”, “primordial” e “indefinidamente recuperable”<sup>82</sup>. El mito de Narciso en *Cien años de soledad*, por influencia del autor y a través de la *mise en abyme* final, se vuelve para el lector como un rito sagrado, una repetición cíclica de ritmo encantatorio<sup>83</sup>, necesaria en la vida del hombre para encontrarse con una parte de su yo primordial, de su esencia olvidada, un encuentro con el principio de sí mismo y de su estirpe destinada, en la soledad de un ritual iniciático, como si mirarse en el espejo de esas palabras provocase la sensación de estarse mirando por primera vez en el espejo:

Ciertamente, cuando un escritor ha adquirido el hábito de mirar a la vida como algo mítico aparece una curiosa elevación de su temple artístico, una nueva frescura en sus poderes de percepción y de expresión, que de otra forma ocurre mucho más tarde en la vida; porque mientras que en la vida de la humanidad lo mítico es una temprana y primitiva fase, en la vida del individuo es una fase tardía y madura. Lo que se gana es una penetración en la verdad suprema que yace en lo actual; un conocimiento sonriente de lo eterno, lo permanente y lo auténtico; un conocimiento de los esquemas en los cuales y de

---

<sup>80</sup> Guillermo Meneses: “El hecho de ser escritor” en *Espejos y disfraces*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1981, p.430. Vale la pena recordar la obra de metaficción de este mismo autor: *El falso cuaderno de Narciso Espejo* y su relato en forma de Uroboros, de serpiente que se muerde la cola, “La mano junto al muro”.

<sup>81</sup> Wassily Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán, 2004, p. 105. También, para él, “La palabra es un sonido interno que surge parcial, o quizá esencialmente, del objeto al cual designa. Cuando no aparece el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una vibración en el corazón”. *Ibid.*, p. 29.

---

<sup>82</sup> Mircea Eliade: *Aspectos del mito*, [Madrid], Paidós Orientalia, [2000], p. 26.

<sup>83</sup> La idea de un tiempo que se ramifica indefinidamente que Barrenechea atribuye a los cuentos de Borges puede aplicarse también en la novela de *Cien años de soledad*: “La estructura misma de los relatos puede aludir a la multiplicidad, bajos las formas de la inclusión, de los reflejos y de la bifurcación, complicada a veces con la repetición cíclica” (Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 29). Y menciona lo que Borges comenta sobre el mapa de Inglaterra que contiene un mapa de Inglaterra.

acuerdo con los cuales el individuo vive, sin darse cuenta, en su ingenua creencia en sí mismo como único en el espacio y en el tiempo, hasta el extremo de que su vida no es sino una fórmula y repetición y su camino es marcado por aquellos que lo anduvieron antes que él. Su carácter es un papel mítico que el autor, recién salido de las profundidades a la luz, representa con la ilusión de que es suyo propio y único... para que algo que anteriormente fue fundado y legitimado sea representado de nuevo una vez más<sup>84</sup>.

Entonces, tal vez sea pertinente promover la lectura de *Cien años de soledad* en voz alta. Y proclamarla, también, como una de las obras de arte que, como el mito en la actualidad, pretende reconfigurar la realidad para unir los fragmentos de una humanidad esquizoide, no sólo porque retome y reinvente imágenes o temas mitológicos, sino porque el encuentro momentáneo del lector con la belleza, así sea a través del enfrentamiento con su propia soledad, es siempre un bálsamo duradero para la ruptura espiritual.

#### BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y DICTIOTOGRAFÍA

García Márquez, Gabriel: "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo" en *Mito*, Bogotá, año I, núm. 4, 1995, p.p. 221-225.

-----: *La hojarasca*, Bogotá, Ediciones S.L.B., 1955.

-----: *El coronel no tiene quien le escriba*, Medellín, Aguirre Editor, 1961.

-----: *Los funerales de la Mamá Grande*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.

-----: *La mala hora*, México, Ediciones Era, 1966.

-----: *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967. Para este trabajo se utilizó la edición conmemorativa de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, 2007.

-----: *Vivir para contarla*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004.

-----: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Bogotá, Oveja Negra, 1994.

#### Obra crítica sobre García Márquez:

Blesa, Túa y Pallarés, Elena: "El abismo de la *mise en abîme*" en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso "Gabriel García Márquez"*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 191-207.

Fernández, Teodosio: "Entre el mito y la historia: las últimas obras de Gabriel García Márquez" en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso "Gabriel García Márquez"*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 47-53.

Fernández, Teodosio: "Cien años de soledad, o la magia sin fin" en *Ínsula*, #723, 2007 en:

<http://www.revistas culturales.com/articulos/37/insula/710/2/cien-anos-de-soledad-o-la-magia-sin-fin.html> [22-02-2008].

Gallo, Marta: "Tiempo y Narciso" en *Prohemio. Revista cuatrimestral de lingüística y crítica literaria*, V, Madrid, Planeta, 1974, 271-283 p.p.

García, Carlos Javier: "El lector inscrito en *Cien años de soledad*" en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso "Gabriel García Márquez"*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 505-509.

Gil González, Antonio Jesús: "La metaficción de *Cien años de soledad*: el pergamino hallado de G. García Márquez" en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso "Gabriel García Márquez"*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 537-542.

Gullón, Ricardo: *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus, 1970.

Hernández Agelet de Saracíbar, M. Pilar: "La mítica soledad del hombre solo (aproximación solitaria a la soledad secular en *Cien años de soledad*)" en Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad. Actas del congreso "Gabriel García Márquez"*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997, p.p. 585-592.

<sup>84</sup> Cita de Thomas Mann sobre su "punto de vista mítico" en *Essays of three decades* en Peñuelas: *Mito... op.cit.*, p. 122.

Ivanovici, Víctor: "Gabriel García Márquez y el mito" en *Gaborio. Artes de releer a Gabriel García Márquez*/ Julio Ortega compilador, México, Jorale Editores, 2003. p.p. 213-225.

Vargas Llosa, Mario: "García Márquez: historia de un deicidio" en *Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

#### Teoría literaria:

Courtoisie, Rafael: "Real y fantástico en la narrativa iberoamericana del siglo XXI: imprecisas fronteras del cielo y del infierno", ponencia leída en el Seminario *Miradas oblicuas en la narrativa hispanoamericana: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. 28-30 de abril de 2008, Universidad de Granada.

Dällenbach, Lucien: *El relato especular*/Trad. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1991.

Eco, Umberto: "De los espejos" en *De los espejos y otros ensayos*/ Trad. Cárdenas Moyano, Barcelona, Lumen, 1988.

Gallo, Marta: *Reflexiones sobre espejos. La imagen especular: cuatro siglos en su trayectoria literaria hispanoamericana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993.

Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, New York, Methuen, 1985.

Jónsson, Einar Már: *Le miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

Kandinsky, Wassily: *De lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán, 2004.

Lintvelt, Jaap: *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, Paris, José Corti, 1981.

Meneses, Guillermo: "El hecho de ser escritor" en *Espejos y disfraces*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1981.

Meyer-Minnerman, Klaus y Schlickers, Sabine: "La mise en abyme en narratologie", *Vox Poetica*, 2004, en <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html> [20-05-2008].

Muñoz Acebes, Francisco Javier: *Literatura y reflexión. El relato especular en las novelas de los primeros románticos alemanes*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999.

Velázquez, J. Ignacio: *El Romant comique: entre la farsa degradada y la estructura especular*, Zaragoza, Pórtico, 1983.

Yllera, Alicia: "El relato intercalado en la novela del XVII: ¿bello adorno o digresión enojosa?" en Guillén, Claudio: *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992, p.p. 109-117.

#### Complementaria sobre símbolo y mitología:

Campbell, Joseph: *Los mitos en el tiempo*, Barcelona, Emecé Editores, 2002.

Conti, Natale: *Mitología* / Trad., introd., notas, índice de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

Eliade, Mircea: *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso* / Versión española de Carmen Castro, Madrid, Taurus, Madrid, 1987.

-----: *Aspectos del mito* / Trad. Luis Gil Fernández, [España], Paidós Orientalia, [2000].

Graves, Robert: *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, 1995.

Jesi, Furio: *Literatura y mito*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

Lévi-Strauss, Claude: *Mito y significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Mardones, José María: *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*, Madrid, Síntesis, 2000.

May, Rollo: *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1998.

Ovidio: *Metamorfosis. Libros I-VII* / Introd. de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1979.

Ovidio: *Metamorfosis* / Ed. y trad. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2004.

Peñuelas, Marcelino C.: *Mito, literatura y realidad*, Madrid, Gredos, 1965.

#### Complementaria sobre psicoanálisis:

Fox, Arturo A.: *El Edipo en Unamuno y el espejo de Lacan*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2001.

Jung, Carl G.: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1984.

Lacan, Jacques: “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique” en *Écrits*, Paris, Éditions du seuil, 1966.

Zazzo, René: *Reflets de miroir et autres doubles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

#### De referencia

Baltrusaitis, Jurgis: *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica, revelaciones, ciencia-ficción y falacias*, Madrid, Miraguano-Polifemo, 1988.

Barrenechea, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

Biedermann, Hans: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.

Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.

Corominas, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2005.

Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española* / edición de Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.

Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

*Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, 22<sup>a</sup> ed., en <http://www.rae.es/rae.html> [diversas fechas].

Ernst, Bruno: “El efecto Droste y Galería de Grabados de Escher” en

[http://juegosdeingenio.org/anaquel/ernst\\_grabados.pdf](http://juegosdeingenio.org/anaquel/ernst_grabados.pdf) [02-02-2008].

Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1997.

Hall, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos* / introd. Kenneth Clark, Trad. Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Melchior-Bonnet, Sabine: *Historia del espejo* / Trad. Maite Solana e Isabel Ferrer, prefacio de Jean Delumeau, Barcelona, Herder, 1996.

Morales y Marín, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986.

Pérez-Rioja, José Antonio: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1988.

Praz, Mario: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981.

Prieur, Jean: *Les symboles universels*, Paris, Éditions Fernand Lanore, 1982.

Revilla, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2007.

ADRIANA ÁLVAREZ RIVERA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA