

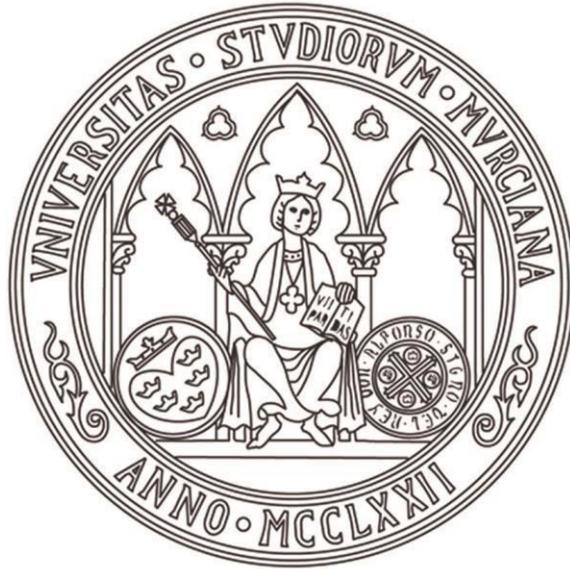


**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO  
TESIS DOCTORAL

Arquetipos Clásicos en la Obra de Gabriel García Márquez

**D.<sup>a</sup> Rocío Valera Sánchez**  
**2024**





**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO  
TESIS DOCTORAL

Arquetipos Clásicos en la Obra de Gabriel García Márquez

Autor: D.<sup>a</sup> Rocío Valera Sánchez

Directores: D. Mariano Valverde Sánchez y D. Vicente Cervera

Salinas





**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD  
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

*Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022*

D./Dña. Rocío Valera Sánchez

doctorando del Programa de Doctorado en

Artes y Humanidades

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

“Arquetipos clásicos en la obra de Gabriel García Márquez”

y dirigida por,

D./Dña. Mariano Valverde Sánchez

D./Dña. Vicente Cervera Salinas

D./Dña.

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

*Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:*

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 27 de septiembre de 2024

Fdo.:

*Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.*

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia



# **ARQUETIPOS CLÁSICOS EN LA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Tesis doctoral realizada por Dña. Rocío Valera Sánchez bajo la dirección de los Doctores D. Mariano Valverde Sánchez y D. Vicente Cervera Salinas, Catedráticos respectivamente de Filología Griega e Hispánica de la Universidad de Murcia, para la obtención del Grado de Doctor.



## RESUMEN

La presente Tesis Doctoral tiene por objeto el estudio sistemático de la influencia y presencia de la tradición clásica en el conjunto de la obra de Gabriel García Márquez. El conocimiento de la literatura clásica y su componente mitológico es fundamental para la comprensión de la obra del autor colombiano y de su identidad cultural. Por ello, nuestro objetivo es llevar a cabo un estudio acerca de las variaciones que experimentan los arquetipos clásicos presentes en las obras de García Márquez y el modo en que este los reformula y adapta con un significado y funcionalidad nuevos, atendiendo al contexto histórico, literario y cultural en que estos se desarrollan.

Desde el punto de vista metodológico, es preciso abordar este estudio a través de dos vertientes: por un lado, a través de una investigación filológica de los textos y, por otro lado, a través de los procedimientos de la literatura comparada. Tomaremos, de este modo, como punto principal de referencia a los autores de la Antigüedad, pero sin olvidar a los autores modernos a través de los cuales García Márquez también recibió la literatura grecolatina. El estudio realiza un análisis de la obra del autor colombiano, atendiendo a los siguientes aspectos: la caracterización de los personajes, la estructura de las obras y sus elementos compositivos, y los temas y motivos.

Nuestro estudio pretende hacer un recorrido por las obras literarias más significativas de García Márquez que reflejan una clara relación con la Antigüedad Clásica en cuanto a la literatura y la mitología. Ya su primera obra, *La hojarasca*, presenta esta influencia en su relación con la *Antígona* de Sófocles. El escritor colombiano se sirve del mito, lo reelabora y adapta a una novela escrita en una cultura e historia distintas, a modo de tragedia griega. El interés del premio nobel por la obra de Sófocles lo llevará a escribir el guion de la película *Edipo alcalde*, dirigida por Jorge Alí Triana. Se trata de la cuarta adaptación cinematográfica de la tragedia griega y de la primera adaptación hispanoamericana, y resulta especialmente interesante por el hecho de que la obra de Sófocles se traslada a un contexto colombiano marcado por la violencia y la guerra. En *Crónica de una muerte anunciada* García Márquez parte de un hecho real para convertirlo en una tragedia novelada que también guarda numerosas similitudes con el *Edipo Rey* de Sófocles a nivel estructural y temático. Edipo y Santiago Nasar comparten ciertas características que permiten configurar también a este último como un personaje trágico. La lectura de la *Odisea* es igualmente importante en la formación literaria de García Márquez, y de ello encontramos vestigios en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* y *El ahogado más hermoso del mundo*: tanto el

personaje de Odiseo como héroe, como el motivo del viaje y sus distintas aventuras los adapta al Caribe de su tiempo a la vez que se sirve del cuento popular y de la épica. También en *Cien años de soledad* convergen abundantes temas y mitos de la literatura clásica. Encontramos el descenso a los infiernos de Odiseo, evocado y reformulado en la primera parte de la novela a través de la expedición que José Arcadio Buendía emprende fuera de Macondo. El personaje de Amaranta contiene características de la Penélope homérica como figura que teje y desteje su propia mortaja. Por último, el episodio de la peste del insomnio en la novela, así como las figuras de José Arcadio Buendía y del gitano Melquíades, presentan claros ecos de los mitos de Prometeo y de Theuth y Thamus.

PALABRAS CLAVE: García Márquez, tradición clásica, arquetipos clásicos, tragedia griega, Sófocles, *Odisea*.

## ABSTRACT

The aim of this Doctoral Thesis is to systematically study the influence and presence of classical tradition in the works of Gabriel García Márquez. An understanding of classical literature and its mythological components is essential for grasping the Colombian author's work and his cultural identity. Therefore, the aim of this research is to analyze the variations experienced by classical archetypes present in García Márquez's works, and how he reformulates and adapts them with new meaning and functionality, taking into account the historical, literary, and cultural context in which they are developed.

From a methodological standpoint, this study must be approached from two perspectives: firstly, through a philological analysis of the texts, and secondly, by employing the methods of comparative literature. In this way, we will primarily reference classical authors from antiquity, while also acknowledging modern authors through whom García Márquez was exposed to Greco-Latin literature. The study conducts an analysis of García Márquez's works, focusing on character development, structural elements, and recurring themes and motifs.

This research seeks to explore the most significant literary works of García Márquez that reveal a clear relationship with classical antiquity, both in terms of literature and mythology. His first novel, *Leaf Storm*, already shows this influence through its connection to Sophocles' *Antigone*. The Colombian author draws upon the myth, reworking and adapting it to a novel written within a different cultural and historical context, akin to a Greek tragedy. García Márquez's interest in Sophocles' work later led him to write the script for the film *Edipo alcalde*, directed by Jorge Alí Triana. This was the fourth film adaptation of the Greek tragedy and the first Hispanic-American adaptation, particularly significant as Sophocles' work is transposed into a Colombian setting marked by violence and war. In *Chronicle of a Death Foretold*, García Márquez draws from a real-life event to create a novelized tragedy that bears numerous structural and thematic similarities to Sophocles' *Oedipus Rex*. Both Oedipus and Santiago Nasar share certain characteristics that position the latter as a tragic figure as well. García Márquez's reading of *The Odyssey* also plays an important role in his literary development, leaving traces in *The Incredible and Sad Tale of Innocent Eréndira and Her Heartless Grandmother* and *The Handsomest Drowned Man in the World*. The character of Odysseus as a hero, along with the motif of travel and various adventures, is adapted to the Caribbean setting of his time, while blending elements of popular folklore and epic

tradition. Finally, *One Hundred Years of Solitude* reflects numerous themes and myths from classical literature. We find the descent into the underworld from *The Odyssey*, reimagined in the novel's first part through José Arcadio Buendía's expedition beyond Macondo. The character of Amaranta embodies traits of Homeric Penelope, weaving and unweaving her own shroud. The episode of the insomnia plague, as well as the figures of José Arcadio Buendía and the gypsy Melquíades, echo the myths of Prometheus and of Theuth and Thamus.

KEYWORDS: García Márquez, Classical Tradition, Classical Archetypes, Greek Tragedy, Sophocles, *Odyssey*.

## AGRADECIMIENTOS

Corría el mes de septiembre del año 2010 cuando, con dieciséis años, comencé mis estudios de bachillerato en Bullas, mi pueblo natal. El primer día de clase de latín un joven profesor, Gregorio, me sorprendió con su voz altisonante y fervorosa cuando comenzó a hablar subido a la mesa sobre Cíclopes, caballos de madera y dioses que se metamorfoseaban en toros o en lluvias doradas. Era la mitología grecolatina. Gregorio fue quien me transmitió la devoción por el mundo clásico que hasta el día de hoy compartimos. Por ello, mis primeras palabras de agradecimiento quisiera dirigirlas a él, piedra angular en mi viaje por el extraordinario mundo de la filología clásica.

Ese maravilloso camino no cesó con el fin de los estudios en educación secundaria, sino que, contra la opinión de muchos de cuyo nombre no quiero acordarme, me lancé a la aventura de estudiar el grado en Filología Clásica en la Universidad de Murcia. Esos dulces años me brindaron la oportunidad de conocer tanto a profesores, que siguieron cultivando en mí la semilla del amor por las lenguas y la literatura grecolatinas, como a amistades con un propósito en común y con quien compartir esa devoción. A mis amigos, Virginia, Irene, Salva y Dani, cuya amistad he sentido cerca aun en la distancia que separaba Murcia de Madrid en los últimos años.

A Mariano Valverde, mi guía y consejero en este periplo odiseico durante estos años, quiero expresar mi más sincera y profunda gratitud, quien allá por el año 2012 siguió impulsando mi interés por la lengua y la literatura griegas. Largas, bonitas y didácticas conversaciones han albergado las cuatro paredes de su despacho en el que me hallado como en casa desde aquel año hasta ahora.

A Vicente Cervera, mi mentor por el mundo mágico de García Márquez y la literatura hispanoamericana, le doy mi más sincero agradecimiento por haber aceptado formar parte de esta tripulación rumbo a Macondo. La dulzura y la sabiduría desprendidas en cada charla y enseñanza han hecho que lo que parecía una crónica de una muerte anunciada se metamorfoseara en un arduo trabajo donde estas virtudes permanecen.

He tenido la fortuna de tener dos directores de tesis, Mariano y Vicente, que me han respaldado con paciencia, empatía, respeto y sabios consejos que han sido los pilares fundamentales y que han sustentado estos años de trayectoria investigadora.

A Aisha, mi psicóloga, quien me ha acompañado en parte de esta ansiosa y larga tesis, quisiera darle las gracias por no permitirme abandonarla, a pesar de mis varios intentos en los momentos de mayor flaqueza y soledad.

A Jesús, que, sin ser ducho en la materia, ha escuchado con ilusión mis encíclicas cantadas y ha brindado siempre palabras de calma, trayendo la luz necesaria cuando esta no penetraba a través de la ventana, cegada por volúmenes de literatura griega y garciamarquiana.

Por último, quisiera dar las gracias a mi familia, a mis padres, Paqui y Juan, y a mi hermano, Juan Jesús, porque siempre avivaron en mí la llama de la vocación por la filología clásica y porque siempre tuvieron la firme y ciega certeza de que esta tesis llegaría a su fin aun cuando yo no lo vislumbraba. Pero especialmente a mi abuela Magdalena, allá donde more su alma, de quien aprendí la perseverancia; y a mi padre, que me enseñó la importancia de concluir de manera resuelta lo que se empieza.

Sin duda, el viaje que ahora concluye ha sido largo y ha estado lleno de aventuras. Estas personas lo han hecho más hermoso. Sin ellas el camino emprendido no habría sido el mismo.



Χαλεπὰ τὰ καλὰ

A mis padres, que me enseñaron el sentido del  
esfuerzo y a no perder nunca la esperanza

INTRODUCCIÓN.....	22
CAPÍTULO I: <i>LA HOJARASCA. LA TRAGEDIA DE ANTÍGONA EN GARCÍA MÁRQUEZ</i> .....	32
1. INTRODUCCIÓN: LOS CONTEXTOS.....	33
2. PERSONAJES.....	39
2.1. <i>Antígona y el coronel</i> .....	39
2.2. <i>Polinices y el doctor</i> .....	44
2.3. <i>Polinices y Eteocles. El doctor y El Cachorro</i> .....	46
2.4. <i>Tiresias y El Cachorro</i> .....	47
2.5. <i>Creonte, el pueblo de Macondo y el alcalde</i> .....	51
2.6. <i>Ismene, Isabel y Adelaida</i> .....	54
2.7. <i>Antígona y Hemón. Isabel y Martín</i> .....	57
2.8. <i>El coro, el pueblo de Macondo y los guajiros</i> .....	59
2.9. <i>El guardián y el niño</i> .....	60
3. ELEMENTOS TRÁGICOS EN LA TRAGEDIA Y EN LA NOVELA.....	63
3.1. <i>Elementos constitutivos de la tragedia</i> .....	63
3.1.1. Peripécia.....	63
3.1.2. Reconocimiento.....	67
3.1.3. Patetismo .....	69
3.2. <i>Partes estructurales de la tragedia</i> . .....	69
4. TEMAS, MOTIVOS Y FORMAS .....	73
4.1. <i>La muerte y lo sagrado</i> .....	73
4.1.1. <i>La siesta del martes</i> .....	76
4.1.2. <i>Cien años de soledad</i> .....	80
4.2. <i>El destino</i> .....	83
4.3. <i>El amor</i> .....	86
4.4. <i>La sensatez</i> .....	90
4.5. <i>La guerra</i> .....	93
5. CONCLUSIONES.....	97
CAPÍTULO II: <i>EDIPO ALCALDE, UNA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DEL EDIPO REY DE SÓFOCLES</i> .....	101
1. LA RELACIÓN DE GARCÍA MÁRQUEZ CON <i>EDIPO REY</i> DE SÓFOCLES .....	102
2. LA RELACIÓN DE GARCÍA MÁRQUEZ CON EL CINE.....	106
3. CONTEXTO HISTÓRICO DE <i>EDIPO ALCALDE</i> .....	110

4. PERSONAJES.....	113
4.1. <i>Personajes principales</i> .....	113
4.1.1. Edipo .....	114
4.1.2. Yocasta.....	120
4.1.3. Creonte .....	124
4.1.4. Tiresias .....	127
4.2. <i>Personajes secundarios</i> .....	133
4.2.1. Mensajero, sirviente de la casa de Layo y Deyanira.....	133
4.2.2. Sacerdote .....	138
4.3. <i>Personajes referenciales</i> .....	139
4.3.1. Layo.....	139
4.3.2. Pólipo y Mérope.....	142
5. ELEMENTOS TRÁGICOS EN LA TRAGEDIA Y EN EL FILM .....	145
5.1. <i>Elementos constitutivos de la tragedia</i> .....	145
5.1.1. Peripecia y reconocimiento .....	145
5.2. <i>Partes estructurales de la tragedia</i> .....	147
6. TEMAS, MOTIVOS Y FORMAS .....	153
6.1. <i>La violencia y la peste</i> .....	153
6.2. <i>El destino</i> .....	158
6.3. <i>El poder</i> .....	163
7. CONCLUSIONES.....	165
CAPÍTULO III: <i>CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA</i> , UNA TRAGEDIA NOVELADA .....	169
1. LA GESTACIÓN DE <i>CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA</i> .....	170
2. LOS SUEÑOS PREMONITORIOS Y EL ORÁCULO.....	176
3. EL DESTINO.....	185
4. EL <i>PHARMAKÓS</i> O CHIVO EXPIATORIO .....	201
5. ELEMENTOS TRÁGICOS EN LA TRAGEDIA Y EN LA NOVELA.....	211
5.1. <i>Elementos constitutivos de la tragedia</i> .....	211
5.1.1. Peripecia.....	211
5.1.2. Reconocimiento.....	218
5.1.3. Patetismo .....	221
6. ESTRUCTURA DE LAS OBRAS .....	223
7. CONCLUSIONES.....	228

CAPÍTULO IV: LOS CUENTOS <i>LA INCREÍBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERÉNDIRA Y DE SU ABUELA DESALMADA Y EL AHOGADO MÁS HERMOSO DEL MUNDO</i> . DOS LECTURAS DESDE <i>LA ODISEA</i> .....	232
1. PERVIVENCIA DE LA <i>ODISEA</i> .....	233
2. RELACIÓN DE GARCÍA MÁRQUEZ CON LA <i>ODISEA</i> .....	235
3. <i>LA INCREÍBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERÉNDIRA Y DE SU ABUELA DESALMADA</i> 238	
3.1. <i>Eréndira y Odiseo</i> .....	239
3.2. <i>Teseo y Ariadna</i> .....	255
3.3. <i>Conclusiones</i> .....	258
4. <i>EL AHOGADO MÁS HERMOSO DEL MUNDO</i> .....	259
4.1. <i>El episodio de Nausícaa en la Odisea</i> .....	260
4.2. <i>Estructura del relato en la Odisea y en el cuento</i> .....	260
4.3. <i>La llegada del naufrago y su descripción</i> .....	262
4.4. <i>El baño</i> .....	264
4.5. <i>El deseo hacia el naufrago</i> .....	269
4.6. <i>Personajes</i> .....	271
4.7. <i>El eco de la Odisea</i> .....	272
4.8. <i>Conclusiones finales</i> .....	274
CAPÍTULO V: <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> .....	276
PRIMERA PARTE. EL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> .....	277
1. INTRODUCCIÓN .....	278
2. <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> Y LA EVOCACIÓN HOMÉRICA DE LOS MUERTOS .....	280
3. PRUDENCIO AGUILAR Y DOS ARQUETIPOS CLÁSICOS .....	297
4. EL SUEÑO DE LOS CUARTOS INFINITOS Y LA <i>ENEIDA</i> .....	309
5. CONCLUSIONES .....	313
SEGUNDA PARTE. PENÉLOPE EN MACONDO: UNA LECTURA DE <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> EN CLAVE HOMÉRICA .....	316
1. INTRODUCCIÓN .....	317
2. SITUACIÓN DEL EPISODIO EN LA <i>ODISEA</i> Y EN <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> .....	320
2.1. <i>La Odisea</i> .....	320
2.2. <i>Cien años de soledad</i> .....	322
3. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES .....	324

4. FIGURAS FEMENINAS TEJEDORAS DEL DESTINO.....	335
5. CONCLUSIONES.....	339
TERCERA PARTE. LOS MITOS DE PROMETEO Y THEUTH Y THAMUS EN <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> .....	342
1. INTRODUCCIÓN .....	343
2. LOS PROMETEOS GRIEGOS: HESÍODO Y ESQUILO EN <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> .....	348
2.1. <i>Hesíodo</i> .....	348
2.2. <i>Esquilo</i> .....	355
3. EL <i>PROMETEO</i> DE KAFKA.....	369
4. LA PESTE DEL INSOMNIO Y LA <i>TÉCHNE</i> DE LA ESCRITURA.....	373
5. EL MITO DE THEUTH Y THAMUS .....	380
6. CONCLUSIONES.....	387
CONCLUSIONES FINALES .....	390
BIBLIOGRAFÍA.....	408



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo ofrece un estudio literario de carácter comparativo sobre la pervivencia de los arquetipos clásicos en el conjunto de la obra de Gabriel García Márquez. En la literatura del siglo XX una amplia nómina de autores se sirve de los temas y los mitos del mundo grecolatino para crear su obra literaria. Estos autores conservan la esencia de las narraciones míticas y a sus héroes y los transforman o reinterpretan en el marco de otros géneros y contextos, aportando una perspectiva innovadora y enriquecedora sobre la tradición literaria que los inspira. Gabriel García Márquez es un ejemplo clarificador de esto, ya que su producción se ve influenciada, entre otras, por dos grandes vertientes: la tradición clásica y la historia de Colombia. El premio nobel usa en sus novelas el mito para crear, en unas ocasiones, su particular mundo ficticio y mítico y, en otras, para hablar de un ambiente social marcado por la violencia, la guerra, la injusticia, y el poder económico y político corruptos. En este sentido, la literatura del autor colombiano bebe insaciablemente de la fuente grecolatina, que planteaba los grandes temas y problemas que preocupaban a la sociedad de ese tiempo y aún hoy al hombre actual.

Sin embargo, a pesar del enorme impacto del que ha gozado la obra de Gabriel García Márquez por su valor literario y a pesar de la vasta bibliografía existente que la aborda desde distintas perspectivas, no contamos con un estudio de conjunto que integre y abarque un análisis sistemático sobre la pervivencia de los arquetipos clásicos en esta desde un punto de vista comparativo. La influencia de los temas y los mitos clásicos en la obra del colombiano ha suscitado el interés de numerosos estudiosos. Sin embargo, las investigaciones realizadas hasta ahora se han centrado en aspectos o en obras particulares, y la mayor parte de estas versan sobre el influjo de las tragedias de Sófocles, por lo que son escasos los análisis relativos a la influencia en su novelística de otros autores y géneros del mundo clásico, como la épica homérica, la tragedia esquiléa o el pensamiento de Platón.

No obstante, en este contexto, son importantes tres investigadores que han contribuido más ampliamente a los estudios sobre la obra de García Márquez a este respecto y han sido tomados en consideración en la presente tesis. Por un lado, la obra de López Calahorro (2016), que lleva a cabo un análisis de *Cien años de soledad* desde la perspectiva del mundo clásico, atendiendo tanto a la historia como a la tradición mítico-literaria. Por otro lado, la obra de Cabello Pino (2010), que se centra en analizar los motivos y tópicos amorios de la literatura clásica presentes en *El amor de los tiempos del cólera*. Por último, Camacho Delgado ha dedicado una gran parte de su investigación

a estudiar la literatura colombiana y la novelística de García Márquez desde diferentes ámbitos, pero, sobre todo, desde la perspectiva del mundo clásico, concretamente sobre la influencia y la presencia de las figuras de Edipo y Julio César en algunas de sus obras (1994, 1997, 1998a, 1998b, 2007). Particular relevancia cobra su tesis doctoral, posteriormente publicada como volumen monográfico (Camacho Delgado 1997), en la que examina la figura del dictador en *El otoño del patriarca*, a través de la influencia del personaje histórico de Julio César, según los relatos de Plutarco, Suetonio, Shakespeare y Wilder.

Asimismo, son imprescindibles en nuestra tesis algunas de las contribuciones más destacadas que se han realizado respecto a la novelística de Gabriel García Márquez. Partimos, de este modo, del estudio de Vargas Llosa (1971), que recorre parte de la obra del autor colombiano desde su formación y sus primeras obras hasta *Cien años de soledad*, así como los hechos vitales, históricos y académicos que más tarde influirán en esta y configurarán al autor y su obra. Asimismo, es fundamental el volumen de Palencia-Roth (1983), donde el autor lleva a cabo un análisis de la presencia del mito en la obra ficcional de García Márquez anterior a *El amor en los tiempos del cólera*, abarcando desde los primeros cuentos hasta *Crónica de una muerte anunciada* y tomando como centro *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*. Más breve pero no menos importante resulta el estudio monográfico de Arnau (1971) sobre el mundo mítico de García Márquez en *La hojarasca*, *Los funerales de Mamá Grande*, pero, sobre todo, en *Cien años de soledad*.

De este modo, es el objetivo de nuestro trabajo estudiar las obras del autor colombiano que se inscriben bajo una influencia de la literatura y los mitos grecolatinos. La selección de obras de García Márquez que hemos realizado se justifica del siguiente modo: la ausencia de un estudio sistemático y conjunto de la influencia de Sófocles en la obra de García Márquez nos ha llevado a incluir *La hojarasca*, *Edipo alcalde* y *Crónica de una muerte anunciada* en nuestro análisis. El orden establecido responde al siguiente criterio: en primer lugar, *La hojarasca* es la ópera prima de García Márquez que presenta una influencia sofoclea, razón por la cual ocupa el capítulo I de nuestro estudio. En segundo lugar, *Edipo alcalde* supone una adaptación cinematográfica del *Edipo Rey* de Sófocles, obra clave en la formación literaria del autor colombiano. Situamos *Crónica de una muerte anunciada* en tercer lugar, a pesar de haber sido escrita antes de la realización de la película, ya que traspone ciertos motivos y figuras del *Edipo Rey*, pero no de manera sistemática como en la película.

A continuación, abordamos la presencia de la *Odisea*, dividida en dos grandes bloques: por un lado, los cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* y *El ahogado más hermoso del mundo*, y, por otro lado, *Cien años de soledad*. Hemos decidido dejar esta última novela, que le valió a García Márquez el Premio Nobel, para el final, a pesar de haber sido escrita antes que los cuentos, debido a la multitud de influencias presentes en ella, no solo en relación con *La Odisea*, sino también con el *Prometeo* de Esquilo y un pasaje del *Fedro* de Platón.

Nuestro análisis se propone determinar el modo en que García Márquez reelabora o adapta dichos temas y qué variaciones presentan en el hipertexto al trasladarlos a la situación histórica y cultural de Colombia y a un género literario nuevo inscrito bajo el realismo mágico. En su obra encontramos el reflejo de mitos como el de Antígona, Edipo, Ariadna, Ulises, Penélope, Prometeo, o Theuth y Thamus. Ligados a estos mitos surgen grandes temas como el del viaje, el destino trágico, el de la esposa que teje una mortaja, el descenso a los infiernos (*katábasis*), el castigo del héroe o el origen de la escritura, temas que García Márquez ha tomado de autores como Sófocles, Homero, Virgilio, Esquilo o Platón. Además, los personajes garciamarquianos están sujetos a un destino trágico, fatídico e inevitable, si bien el desenlace de su historia en ocasiones difiere del de la tragedia clásica.

La estructura de nuestra investigación se dispone en cinco capítulos del siguiente modo atendiendo a la relación entre la obra del colombiano y las fuentes clásicas. En los dos primeros capítulos nos ocupamos de *La hojarasca* y *Edipo alcalde* y su conexión con *Antígona* y *Edipo Rey* respectivamente. Para cada uno de estos casos, adoptamos en nuestro análisis un esquema similar: contexto de las obras, personajes, estructura y contenido, y temas y motivos literarios. En el primer capítulo abordamos la *Antígona* de Sófocles como fuente de inspiración y referente fundamental para la composición de *La hojarasca*. Estudiaremos cómo el escritor se ha servido del texto de Sófocles y marcaremos las similitudes y diferencias existentes entre los personajes de *La hojarasca* y los de *Antígona*. Asimismo, analizaremos cómo el mito y sus temas se trasladan, reelaboran o adaptan a una novela que comparte rasgos de los elementos constitutivos de la tragedia griega. Dedicamos un breve apartado al estudio del mito también presente en el cuento *La siesta del martes* y en *Cien años de soledad*. Para nuestro análisis partimos del texto de Sófocles y de la concepción aristotélica del género trágico, y tomamos en consideración algunos de los estudios sobre aspectos concretos que ya se han realizado respecto al tema: los artículos de Pedro Lastra (1972) o García Pérez (2010), pero sin olvidar

el importante estudio de Steiner (1996) sobre el mito de Antígona y el de Reinhardt (1991) sobre la obra de Sófocles, que nos será de utilidad para los subsiguientes capítulos.

La máxima representación de la devoción de García Márquez por el trágico y, en concreto, por el *Edipo Rey* –una de sus obras favoritas que marcará su formación y su vocación literaria–, llegará en 1996 con la producción de *Edipo alcalde*, película para la que escribe el guion y que supone una magistral adaptación de esta tragedia de Sófocles a la situación histórica de Colombia. Se trata de la primera en Latinoamérica y la cuarta de todas las que se habían hecho hasta la fecha. Esta obra ocupará el segundo capítulo de nuestra tesis, que tiene como fundamento tanto el resultado final de la película como los dos guiones de los que disponemos en España: por un lado, la versión de 1992 conservada en la Filmoteca Española y, por otro, una versión posterior de 1995, que se encuentra conservada en el Archivo de la Universidad de Murcia en el Fondo Francisco Rabal. Nuestro estudio ahonda, en primer lugar, en el modo en que se ha llevado a cabo la transferencia de los personajes griegos a la película, atendiendo a qué elementos mantienen con respecto a su hipotexto, así como las innovaciones que García Márquez ha introducido en ellos. En segundo lugar, atendemos a la adaptación que a nivel estructural se ha hecho de la tragedia, siguiendo de nuevo los preceptos establecidos por Aristóteles en su *Poética*. Por último, examinamos la presencia de los temas que la película comparte con la tragedia, entre los que destacan el tema de la peste traspuesto a la propia historia colombiana: violencia, corrupción y conflictos sociales.

En este sentido son importantes las contribuciones realizadas sobre aspectos concretos o generales de la película, si bien no se ha llevado a cabo ninguna que recoja de forma completa y detallada la relación entre esta y la tragedia. Romero Rey (2014: 78-89) dedica en su tesis doctoral un breve capítulo al análisis de la película en relación con *Edipo Rey* titulado «*Edipo alcalde: el cine y la catarsis en Macondo*»; e igualmente lo hace Rocco (2014: 153-166) dentro de su estudio dedicado al cine en García Márquez en «*History and Tragedy: Edipo Alcalde*».

En el capítulo tercero el objeto de estudio es *Crónica de una muerte anunciada*. En primer lugar, partiremos nuevamente de la obra de Aristóteles como base para poner de relieve las similitudes estructurales que *Crónica de una muerte anunciada* presenta con el *Edipo Rey*. Asimismo, indagaremos en la presencia de los elementos que el filósofo griego considera esenciales para la trama o *mýthos* de una tragedia: la peripecia, el reconocimiento y el lance patético. Para Gabriel García Márquez la mejor obra policíaca escrita nunca fue el *Edipo Rey* y en ella se encuentran grandes temas cuya presencia

estudiamos también en este capítulo a propósito de *Crónica de una muerte anunciada*: el destino (*fatum*), al que el protagonista está irremediablemente abocado; el sacrificio necesario de un ser humano como objeto para la restauración del orden o el tema del desconocimiento.

A este respecto tomamos como referencia los estudios de Palencia-Roth (1989) o Rama (1982), que ya dan pinceladas acerca de la relación entre la novela del premio nobel y *Edipo Rey*, así como las más recientes y novedosas contribuciones de Camacho Delgado (1994, 1998a, 1998b y 2007) sobre la influencia de Sófocles en *Crónica* y otras obras de García Márquez como *El otoño del patriarca*.

En el cuarto capítulo –y en parte del quinto– analizamos la presencia de la *Odisea* como hipotexto de dos cuentos pertenecientes al libro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. En el cuento homónimo abordamos primero las similitudes y diferencias entre el héroe de la *Odisea* y uno de los protagonistas del cuento de García Márquez, llamado Ulises. Aunque el personaje garciamarquiano conserva rasgos de su predecesor, presenta diferencias que subvierten los roles tradicionales y convierten a Eréndira en la verdadera heroína del relato. En segundo lugar examinamos el influjo de otro mito en el cuento: Teseo, Ariadna y el Minotauro, atendiendo a las similitudes temáticas y a las analogías que los personajes muestran con respecto a estas figuras míticas.

El estudio del cuento *El ahogado más hermoso del mundo*, por su parte, se centra en la relación que presenta con la *Odisea*, pues supone una reescritura del episodio de Nausícaa que aparece en el canto VI del poema épico. Atendemos a un análisis basado en la situación del episodio en la *Odisea*, la estructura de los dos relatos y el análisis de tres escenas comunes a ambas obras.

Apenas hay estudios con respecto a la influencia de la *Odisea* en estos cuentos, a excepción de la contribución de García Pérez (2010) anteriormente mencionada. Este artículo resulta de gran utilidad para sentar las bases del capítulo, ya que aborda de manera concisa pero reveladora la presencia de la *Antígona* de Sófocles en *La hojarasca*, el mito de Prometeo en *Cien años de soledad* y la figura de Odiseo en el cuento de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. No obstante, la *Odisea* ha sido objeto de muy numerosos estudios, de entre los cuales seguimos de cerca el volumen de Stanford *El tema de Ulises* (2013), dedicado principalmente a la figura del héroe, así como los volúmenes de Boitani y Ambrosini (1998), Nicosia (2003), Hall (2008) y Jouanno (2013) sobre la recepción del personaje de Odiseo en la tradición

literaria posterior. Precisamente sobre la pervivencia de la *Odisea* es importante la reciente síntesis de Ortega Villaro (2019). Asimismo, la extensa introducción de Valverde Sánchez (2022) en la reciente publicación de la nueva edición y traducción de la *Odisea* bajo la editorial CSIC ha servido a lo largo de este estudio para una visión de conjunto acerca del tema, el argumento, la composición, la estructura, la técnica narrativa y los personajes del poema épico.

El quinto capítulo está dedicado a *Cien años de soledad* y se estructura en torno a tres arquetipos clásicos presentes a lo largo de la misma. En primer lugar, el motivo del viaje al mundo de los muertos, cuyo hipotexto principal es la *Odisea* y, en menor medida, la *Eneida*. En el capítulo I de *Cien años de soledad* se presenta una especie de viaje al mundo de los muertos realizado por José Arcadio Buendía y sus hombres, que guarda ecos de la *nékyia* de la *Odisea* relatada al final del canto X y en el canto XI. Se establecen las similitudes y diferencias presentes entre el pasaje del poema épico y el de *Cien años de soledad*, considerando las relaciones de hipertextualidad entre ellos. Atenderemos, así pues, a dos puntos básicos: la estructura interna de ambos pasajes y la manera en que el autor colombiano ha tratado y adaptado en su novela ciertos elementos del poema épico, como el sacrificio, la descripción del lugar o la *nékyia* propiamente dicha. Para ello, además de los estudios previamente citados sobre la *Odisea*, nos apoyaremos en un trabajo de especial interés para el tema del viaje al mundo de los muertos en la literatura: el reciente monográfico de Linares Sánchez (2020a), que lleva a cabo un recorrido por las diferentes manifestaciones del tema en la literatura grecolatina y su tradición en la literatura occidental.

Un segundo bloque del capítulo tiene como objeto de estudio la figura de Penélope en su relación con el personaje garciamarquiano de Amaranta, así como los motivos literarios asociados a ambas figuras. Determinamos las similitudes y diferencias entre ambos personajes femeninos, prestando especial atención a cómo García Márquez reelabora los motivos asociados a la figura de Penélope. Entre estos destacamos la presencia de la Muerte en relación con el hilo de la vida, el trabajo de tejer como una labor propia y asidua de las mujeres, la importancia de tejer y destejer como un recurso para dilatar el tiempo, y el rechazo a cualquier pretendiente. En este ámbito resultan también imprescindibles los trabajos de Felson-Rubin (1994), Clayton (2004), Heitman (2005), Gualerzi (2007) y Allione (2008) acerca de la figura de Penélope en la literatura antigua y en su tradición literaria.

La tercera parte del quinto capítulo se articula en torno a dos narraciones míticas. Por un lado, el mito de Prometeo, evocado en el episodio de la peste del insomnio y del olvido y en las figuras de José Arcadio Buendía y Melquíades. Atendemos a una lectura del mito desde Hesíodo y Esquilo, pero también desde el moderno *Prometeo* de Kafka, ya que se presenta una reelaboración del tema con un hipotexto doble, los autores antiguos y los modernos. Por otro lado, abordamos ese mismo episodio en relación con el mito de Theuth y Thamus narrado por Platón en el *Fedro*. García Márquez toma de este el motivo del origen del arte de la escritura y los temas de la memoria y el olvido y los reelabora adoptando también una perspectiva borgiana. Para ello tomamos como punto de partida no solo la obra de Platón, siguiendo la edición comentada de Reale (2001), sino también la aproximación al tema por parte de autores como Derrida. Para Prometeo nos servimos de una de las más importantes contribuciones sobre el mito y su tradición: el estudio de David García Pérez (2006b), *Prometeo. El mito del héroe y el progreso*, quien, además, dedica, como ya hemos visto, un breve estudio a la presencia del mito en *Cien años de soledad* (García Pérez 2010). Sin olvidar el estudio de García Gual (1995) sobre el mito en Hesíodo, Esquilo y Platón, que también hace un breve repaso por Goethe, Nietzsche y Kafka. Asimismo, resultan interesantes los volúmenes de Broncano y Hernández de la Fuente (2012) y Pattoni (2015), que recogen una serie de contribuciones que se centran en analizar la leyenda del titán no solo desde la literatura antigua, sino también desde la moderna.

Desde el punto de vista metodológico nuestro trabajo es abordado desde dos vertientes. Por un lado, tomamos como punto de partida el análisis filológico de los textos de la literatura clásica. Por otro lado, establecemos un estudio de carácter comparativo teniendo en cuenta tanto la tradición directa como la tradición mediada, es decir, el estudio de la recepción de los arquetipos clásicos o bien a través de las fuentes antiguas que el mismo García Márquez leyó, o bien a través de los autores modernos que también bebieron de dichas fuentes y a través de los cuales también recibió la literatura clásica. De este modo, resulta pertinente el trabajo de Genette (1989) a propósito de los conceptos de intertextualidad e hipertextualidad expuestos dentro de las categorías que establece en su teoría acerca de la transtextualidad; así como el estudio de García Jurado (2016) acerca de la evolución del concepto de tradición clásica y los distintos enfoques metodológicos para estudiarla, desde los primeros métodos comparativos de tipo positivista (A en B) hasta los más recientes y modernos estudios de recepción clásica, en los que el término se ha renovado, introduciéndose un cambio de perspectiva. Por último, conviene aclarar

que la noción de arquetipo es un concepto trasvasado a la literatura y al mito a partir de la teoría de los arquetipos psicológicos de la personalidad elaborada por C. Jung (Romagnoli 2009).

En este sentido nuestro análisis procura ir más allá de la mera identificación de los modelos clásicos e intenta explicar los significados nuevos que se generan en las adaptaciones y recreaciones de figuras y temas clásicos.

Con todo, ha quedado puesto de relieve el vasto material que representan tanto la obra de García Márquez como la literatura y mitología grecolatina, por lo que quedan por desarrollar otros arquetipos y aspectos míticos que podrán ser abordados en otros futuros estudios. En todo caso, consideramos que esta tesis, elaborada desde una visión conjunta de la literatura clásica y de la literatura hispanoamericana, supone una contribución significativa sobre la presencia de los arquetipos clásicos en gran parte de la obra de Gabriel García Márquez.

Como dijo Jorge Luis Borges, el mito está en el principio y en el fin de la literatura. La fortuna que hoy día sigue experimentando la literatura grecolatina es fundamental para entender la literatura de nuestro tiempo y Gabriel García Márquez es un ejemplo clarificador de esto.



CAPÍTULO I: *LA HOJARASCA*. LA TRAGEDIA DE *ANTÍGONA* EN GARCÍA  
MÁRQUEZ

## 1. INTRODUCCIÓN: LOS CONTEXTOS

En las Grandes Dionisias de Atenas del 442-441 a.C., la *Antígona* de Sófocles ve la luz en un periodo en el que los problemas sociales, políticos y del poder que preocupaban a la sociedad se ven representados en el teatro griego<sup>1</sup>. Precisamente la *Antígona* es un ejemplo de ello, pues el contexto histórico en el que se representa la tragedia y el contenido de la misma están estrechamente relacionados<sup>2</sup>.

Tras las Guerras Médicas, la ciudad de Atenas estaba en pleno auge, a pesar de la inminente amenaza de Esparta. Pericles ostentaba el poder con amplias potestades en el gobierno de la ciudad de Atenas tras haber derrotado a Cimón y haber enviado al ostracismo a Tucídides. Los ciudadanos entonces parecen olvidarse de las normas que regían su vida hasta ese momento, por lo que empiezan a anteponer lo personal –τό συμφέρον– a lo justo –τό δίκαιον– (Gil Fernández 1975: 159). Es en este contexto cuando Sófocles decide presentar al público ateniense una *Antígona* en la que se refleja la lucha entre las leyes inmutables no escritas de los dioses (ἄγραφοι νόμοι) y las leyes del Estado, cuyo representante autócrata es Creonte, figura que peca de *hýbris* y a través de la cual Sófocles muestra su oposición al tirano; la lucha entre la libertad individual y el estricto cumplimiento del deber como ciudadano de la *pólis*<sup>3</sup>.

Durante la época de la guerra civil y la dictadura española, el mito de Antígona cobrará protagonismo en España y los escritores plasmarán a través de la figura de la heroína su deseo de reconciliación entre hermanos enfrentados en un país de guerra, por lo que esta se erigirá en símbolo de la democracia (Ragué Arias 1992: 19)<sup>4</sup>, siendo uno de los personajes, junto a Penélope, más utilizados en el teatro español del siglo XX. Un ejemplo de ello es la *Antígona* de Salvador Espriu, que no es publicada hasta los años 50 por la censura, ya que la obra denuncia los horrores de la Guerra Civil española. María Zambrano, por su parte, publica *Delirio de Antígona*, ensayo en el que se basa para componer más tarde *La tumba de Antígona*, en la que se refleja cómo la heroína griega es para ella símbolo del sacrificio y con la que se identifica profundamente, pues su vida se

---

<sup>1</sup> Para la relación de la tragedia y los mitos con la sociedad griega, cf. Rodríguez Adrados 1999: 17-28.

<sup>2</sup> Para *Antígona* y su contexto histórico cf. Gil Fernández, 1975, pp. 157-190; Lesky, 2001, pp. 187-192 y 204-205.

<sup>3</sup> Para la concepción de este conflicto entre dos principios contrapuestos visto por Hegel, cf. Steiner 1996.

<sup>4</sup> Para el uso del mito de Antígona en el teatro español, cf. Ragué Arias 1992 y, concretamente para el estudio de lo que el mito simboliza en las diferentes obras del siglo XX, *ibid.*: 140-141.

ve envuelta en la Guerra Civil y acaba exiliándose, lo que la lleva a adquirir un pensamiento crítico frente a la política y la sociedad.

También en América Latina las reescrituras que se han hecho del mito de Antígona<sup>5</sup> aparecen inscritas bajo el género dramático –sobre todo durante los años sesenta y setenta– vinculadas a contextos históricos y culturales marcados por la violencia y la dictadura –especialmente en Argentina–, así como por la desaparición de cuerpos en dichos contextos y por el derecho a una sepultura digna. De este modo, se encuentra en esta temática un punto de conexión: la lucha entre las leyes divinas y las del Estado, entre el individuo y el poder superior, con que Antígona representa la lucha contra ese sistema opresor que debe ser derrotado.

En Argentina Leopoldo Marechal escribe la primera Antígona americana, *Antígona Vélez*, y Griselda Gambaro compondrá más tarde *Antígona Furiosa*, donde la heroína lucha contra el poder despótico del estado y el poder patriarcal. En Perú aparecen la *Antígona* de Sarina Helfgott y la de José Watanabe, mientras que Luis Rafael Sánchez compone en Puerto Rico *La pasión según Antígona Pérez*. En el año 1958 nacen dos Antígonas más en Latinoamérica: *Antígona en el infierno*, del nicaragüense Rolando Steiner, y *Pedreira das Almas*, del brasileño Jorge de Andrade<sup>6</sup>.

En 1955 en Colombia un incipiente escritor joven llamado García Márquez publica su primera novela, *La hojarasca*, en la que se relata la lucha de un coronel para dar sepultura a un doctor que se ha suicidado en el pueblo de Macondo<sup>7</sup>. Allí el alcalde y los habitantes, como si actuaran a modo de coro trágico, se niegan a enterrar a un hombre que les resulta insoportable, un moderno Polinices que se ha negado a prestar sus servicios de médico a la comunidad, por lo que sus enemigos quieren dejarlo a merced de las aves y los perros para que destrocen y devoren su cuerpo. El abuelo, coronel de ese Macondo situado en algún lugar de América Latina, está dispuesto a hacer todo lo posible para cumplir su promesa, que tiempo atrás hizo al doctor, de enterrarlo.

En *La hojarasca* aparecen a modo de cita preliminar unos versos del prólogo de la *Antígona* de Sófocles (S., *Ant.* 26-36), que hacen referencia a la influencia que dicho mito tuvo en la escritura de la novela y que nos dan numerosas pistas para estudiar la

---

<sup>5</sup> Para las reescrituras del mito en la literatura latinoamericana, cf. Pianacci 2015.

<sup>6</sup> Bosch (1999: 271-280) lleva a cabo un breve pero interesante estudio por algunas de estas obras, entre las cuales se encuentra *La hojarasca* de García Márquez.

<sup>7</sup> En esta novela es la primera vez que se menciona el pueblo de Macondo.

presencia del mito en la obra<sup>8</sup>: un protagonista que, como Antígona, quiere enterrar a un ser cercano que es, aún después de muerto, odiado por todos los que se oponen a enterrarlo.

García Márquez agregó los versos de la *Antígona* después de que Gustavo Ibarra le mostrara la similitud que su obra tenía con la tragedia griega<sup>9</sup>. Fue entonces cuando García Márquez, asombrado y avergonzado al mismo tiempo por el parecido de su obra con la de un escritor tan grande como Sófocles, hizo algunas modificaciones en su novela y añadió los versos de Sófocles a modo de cita preliminar<sup>10</sup>. Así lo cuenta él mismo en sus memorias (2015: 431):

–Esto es el mito de Antígona–.

Por mi expresión se dio cuenta de que se me habían ido las luces, y cogió de sus estantes el libro de Sófocles y me leyó lo que quería decir. La situación dramática de mi novela, en efecto, era en esencia la misma de Antígona, condenada a dejar insepulto el cadáver de su hermano Polinices por orden del rey Creonte, tío de ambos. Yo había leído Edipo en Colona en el volumen que el mismo Gustavo me había regalado por los días en que nos conocimos, pero recordaba muy mal el mito de Antígona para reconstruirlo de memoria dentro del drama de la zona bananera, cuyas afinidades emocionales no había advertido hasta entonces. Aquella noche volví a leer la obra, con una rara mezcla de orgullo por haber coincidido de buena fe con un escritor tan grande y de dolor por la vergüenza pública del plagio. Después de una semana de crisis turbia decidí hacer algunos cambios de fondo que dejaran a salvo mi buena fe, todavía sin darme cuenta de la vanidad sobrehumana de modificar un libro mío para que no pareciera de Sófocles. Al final –resignado– me sentí con el derecho moral de usar una frase suya como un epígrafe reverencial, y así lo hice.

Respecto a la traducción que García Márquez pudo manejar para añadir la cita preliminar, no la conocemos con seguridad. La más próxima a la que aparece en *La hojarasca* –pues difiere en algunos términos que a continuación indicaremos–, sería la de Alemany & Bolufer de 1921, primera traducción al castellano de las tragedias sofocleas, aunque otros autores como García Pérez (2010: 237) mencionan la traducción anónima

---

<sup>8</sup> La obra literaria del autor colombiano bebe de la fuente grecolatina y Sófocles fue uno de los autores más influyentes en la misma, como estudiaremos a lo largo de este capítulo y los dos siguientes. Él mismo confiesa que *Edipo Rey* fue la obra que más le impactó en su vida (García Márquez 1998: 101). También en su entrevista con Apuleyo Mendoza (2007: 61-63) confiesa su gusto por el trágico griego, así como por otros autores modernos como Faulkner y Virginia Woolf.

<sup>9</sup> Nos encontraríamos, pues, ante un caso de grado cero en la recepción del mito, pues García Márquez no lo tiene presente en el primer momento de la composición de la obra.

<sup>10</sup> Para los testimonios de Saldívar y el propio García Márquez acerca de este tema cf. Saldívar 2016: 222 y 527, nota 25; y García Márquez 2015: 431.

de la Oveja Negra<sup>11</sup>. Es posible que esas diferencias entre la cita que incorpora García Márquez y la traducción de Alemany se deban o bien a un mal copiado de la cita o bien a una reedición de la obra sin mucho rigor (López Calahorro 2016: 104-105). Las diferencias entre el texto de Alemany y el de García Márquez son las siguientes (la cursiva es nuestra):

Traducción de Alemany & Bolufer (1921: 202):

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

Traducción citada en *La hojarasca* (García Márquez 1955):

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

Las diferencias que aquí exponemos entre los pasajes no son las mismas que plantea López Calahorro (2016, pág. 106), según la cual la diferencia más interesante entre las dos citas es la de las palabras *cosa/casa*. Tras cotejar la primera edición de *La hojarasca*, podemos observar que el texto que García Márquez cita mantiene la palabra *cosa*, y no *casa*, como hace constar López Calahorro, que se basa en la edición del Círculo de Lectores. Se trata, por tanto, de una errata en esta edición.

En este sentido la cita preliminar de *Antígona* que introduce Gabriel García Márquez al comienzo de su novela nos permite, como señalábamos anteriormente, justificar la relación existente entre la tragedia griega y la novela del colombiano, por la temática que en ella se presenta y la relación de personajes que se establece.

---

<sup>11</sup> Respecto a la traducción que pudo manejar García Márquez cf. López Calahorro 2016: 104-106, donde la autora expone las distintas teorías al respecto basándose en un análisis de las traducciones y en los argumentos aportados por otros estudiosos.

La cita que García Márquez escoge no es aleatoria, pues se trata precisamente del pasaje en el que Antígona relata a Ismene que Creonte ha prohibido la sepultura del cadáver de Polinices y que, el que se atreva a enterrarlo, sufrirá el castigo. Es en concreto este tema el que va a rodear *La hojarasca*: la lucha del coronel por enterrar al doctor debido a la oposición del pueblo –personaje colectivo que se correspondería con el Creonte de Sófocles–, que quiere cobrarse venganza.

La literatura hispanoamericana bebe insaciablemente de la fuente grecolatina, en particular de la tragedia griega, que planteó los grandes temas y problemas que preocupaban a la sociedad ateniense y aún hoy al hombre actual. Los autores hispanoamericanos ven en los trágicos griegos una vía para plasmar sus propias ideas tanto en el ámbito político como en el social. La obra de Gabriel García Márquez se ve influenciada por dos grandes vertientes: la tradición clásica y la situación histórica de Colombia, concretamente las primeras décadas del siglo XX, de modo que vemos en sus obras un ambiente social marcado por la violencia, la guerra, la injusticia social, y el poder económico y político corrupto, elementos que en numerosas ocasiones él refleja a través del mito<sup>12</sup>.

El mito sirve en este contexto como un arma arrojadiza, como una metáfora o un símbolo, utilizándose especialmente en momentos de crisis social en que los escritores sienten la necesidad de hablar. Y esta necesidad se ve satisfecha a través de los mitos griegos que se plasman en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, de tal manera que el mito sirve como puente entre la literatura y la historia, convirtiéndose en un elemento que simboliza las alternativas al orden establecido.

Y precisamente Colombia es un escenario en el que el mito sirve para hablar de esa crisis social y política que se veía a través de la corrupción política, la cual, en *La hojarasca*, se ve provocada por la propia hojarasca, que viene junto con la Compañía bananera, que no solo trae a Macondo –y a América Latina– la bonanza y el progreso económico, sino también toda la destrucción en la que se hace hincapié en el prólogo de la novela. García Márquez pone de relieve a lo largo de toda la obra los estragos que la United Fruit Company causó, y Macondo es la metáfora de dicha situación. Así lo vemos, además de en el prólogo, en las palabras del coronel, que no representan otra voz más que

---

<sup>12</sup> El ejemplo más evidente es *Edipo alcalde*, la adaptación cinematográfica del *Edipo Rey* de Sófocles a un ambiente colombiano marcado precisamente por los aspectos arriba mencionados.

la del escritor colombiano criticando la situación social, política y económica de su tiempo (cap. X, pp. 107-108):

Para entonces, la compañía bananera había acabado de exprimarnos, y se había ido de Macondo con los desperdicios de los desperdicios que nos habían traído. Y con ellos se había ido la hojarasca, los últimos rastros de lo que fue el próspero Macondo de 1915. Aquí quedaba una aldea arruinada, con cuatro almacenes pobres y oscuros; ocupada por gente cesante y rencorosa, a quien atormentaban el recuerdo de un pasado próspero y la amargura de un presente agobiado y estático. Nada había entonces en el porvenir salvo un tenebroso y amenazante domingo electoral.<sup>13</sup>

Y más adelante vuelve a decir el coronel en *La hojarasca* (cap. XI, p. 120):

Hace diez años, cuando sobrevino la ruina, el esfuerzo colectivo de quienes aspiraban a recuperarse habría sido suficiente para la reconstrucción. Habría bastado con salir a los campos estragados por la compañía bananera; limpiarlos de maleza y comenzar otra vez por el principio. Pero a la hojarasca la habían enseñado a ser impaciente; a no creer en el pasado ni en el futuro. Le habían enseñado a creer en el momento actual y a saciar en él la voracidad de sus apetitos. Poco tiempo necesitó para que nos diéramos cuenta de que la hojarasca se había ido y de que sin ella era imposible la reconstrucción. Todo lo había traído la hojarasca y todo se lo había llevado.

Partiendo de este hecho y siguiendo las palabras de Steiner (1996: 22) a propósito de la *Antígona* de Sófocles, ambas obras tratarían sobre «las medidas políticas impuestas al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el cambio político y social acarrea a la indecible interioridad del ser».

---

<sup>13</sup> Una descripción similar de los estragos que produce la compañía la encontramos en *Cien años de soledad*: «Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondrados como habían llegado. Las casas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano, habían sido abandonadas. La compañía bananera dismanteló sus instalaciones. De la antigua ciudad alambrada solo quedaban los escombros. [...] La región encantada que exploró José Arcadio Buendía en los tiempos de la fundación, y donde luego prosperaron las plantaciones de banano, era un tremedal de cepas putrefactas [...]. Los sobrevivientes de la catástrofe, los mismos que ya vivían en Macondo antes de que fuera sacudido por el huracán de la compañía bananera, estaban sentados en mitad de la calle gozando de los primeros soles» (cap. XVI, p. 449-450).

## 2. PERSONAJES

En primer lugar, estudiaremos cómo se caracterizan los personajes de *Antígona* y *La hojarasca* estableciendo las similitudes y diferencias que hay entre ellos, ya que es en la configuración de dichos personajes donde la *Antígona* se perfila como modelo para la novela de Gabriel García Márquez.

Para llevar a cabo este análisis es preciso, primeramente, plantear un esquema general de la correspondencia que hay entre los personajes de ambas obras:

<i>Antígona</i>	<i>La hojarasca</i>
Antígona	El coronel
Creonte	El pueblo de Macondo, el alcalde y el padre Ángel
Hemón	Martín
Ismene	Isabel y Adelaida
Tiresias	El Cachorro
Polinices	Médico
Eteocles	El Cachorro
Guardián	Niño
Coro	Pueblo de Macondo y los guajiros

### 2.1. *Antígona y el coronel*

Como protagonistas de cada obra, Antígona y el coronel están configurados con una psicología muy similar, ya que llevan a cabo un acto de rebeldía contra el sistema político –en el caso de la heroína– o contra la sociedad –en el caso del personaje garciamarquiano– en defensa de unos ideales propios que van más allá de lo sociopolíticamente establecido. Si en García Márquez esa lucha la encarna la figura del coronel, que está inspirada en su propio abuelo, en la tragedia griega de Sófocles es un personaje femenino el prototipo de una actitud de rebeldía y rechazo frente al poder establecido, de modo que el personaje de Antígona se ve traspuesto en *La hojarasca* en el personaje masculino del coronel<sup>14</sup>.

Esta actitud rebelde se verá reflejada a través de las palabras de otros personajes, como es el caso del padre Ángel en *La hojarasca* (cap. I, p. 24-25), que le dice al coronel:

---

<sup>14</sup> No obstante, en otras obras de García Márquez vemos que el autor sigue esta concepción de poner a la mujer en el centro de la obra –como ocurre con Medea, Yocasta o Fedra en las tragedias griegas–, como prototipo de actitud rebelde. Es el caso de muchas de las mujeres que protagonizan *Cien años de soledad*, o de la joven Eréndira en el cuento de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, o de Graciela en *Diatriba de amor contra un hombre sentado*.

«a usted mismo lo vería Nuestro Señor con buenos ojos si se abstiene de llevar a cabo lo que no sería una obra de misericordia, sino un pecado de rebeldía». Y en la misma línea le habla Ismene a su hermana cuando esta última le insta a que participe en el entierro de su hermano: «por tanto, yo, pidiendo disculpa a quienes están bajo tierra, porque se me impone a la fuerza esto, prestaré obediencia a los que han ascendido al poder, porque el obrar por encima de las propias fuerzas es un completo desatino» (S., *Ant.* 65-69)<sup>15</sup>. Pero los héroes trágicos mantienen firme su pensamiento y aportan los argumentos necesarios para demostrar que ellos actúan de una manera correcta regida por unos principios personales. Así, el coronel responde al párroco que enterrar al doctor no es un acto de rebeldía, sino de misericordia (cap. I, p. 25): «enterrar a los muertos, como está escrito, es una obra de misericordia», en la misma línea que Antígona le responde a Ismene (S., *Ant.* 73-75): «hermoso me es morir haciéndolo. Con su amor yaceré con él, que mi amor tiene, habiendo cometido un piadoso delito<sup>16</sup> [...]». Precisamente el corifeo alaba a Antígona más adelante, en los versos 817-822, por su valor y por la aceptación de la muerte inminente: «pues bien: al antro de los muertos te encaminas, con gloria y alabanza, sin recibir el golpe de enfermedades que consumen ni el salario de la espada. Por propia voluntad, eres la única de los mortales que va a bajar en vida al Hades».

No obstante, si bien el coronel y Antígona hablan en la misma línea, el sentimiento de *philía* que les mueve a actuar es distinto, ya que a Antígona le impulsan los sentimientos familiares hacia Polinices, puesto que es su hermano, mientras que el doctor es simplemente un amigo y un huésped para el coronel, por lo que los sentimientos afectivos familiares han sido traspuestos en *La hojarasca* en lazos amistosos.

Así, ambos personajes, Antígona y el coronel, se erigen en héroes trágicos en tanto que actúan plenamente conscientes de su misión, aceptan su destino y el dolor enviado por ese destino. De hecho, el coronel considera, y lo afirma en su monólogo, que es un deber y una obligación enterrar al muerto (cap. IX, p. 97):

Si en mi actitud, inmodificada durante ocho años, pudo haber algo de indigno a los ojos de los hombres o ingrato a los de Dios, mi castigo iba a sobrevenir mucho antes de mi muerte. Tal vez me correspondía expiar en la vida lo que yo consideré como un deber de humanidad, como una obligación cristiana.

---

<sup>15</sup> Las traducciones de la *Antígona* de Sófocles corresponden a Gil Fernández 1982.

<sup>16</sup> Esta expresión, que constituye un oxímoron, expresa la contradicción que implica la actitud de Antígona: por un lado, supone piedad para la ley divina, por otro lado, delito para la ley humana.

Como Antígona, el coronel acarrea con las consecuencias a las que su actitud y su hacer, que son un compromiso sagrado, le pueden llevar de manera dolorosa. Así, los dos personajes encuentran la soledad y la falta de apoyo ante sus decisiones. La lucha contra lo que consideran injusto y contra el que representa el poder, la aceptación de sus principios sin traicionarse a sí mismos, acarrear un estado de absoluta soledad<sup>17</sup> y parecen indignos ante los ojos de los hombres. Caminan a contracorriente y toman decisiones que provienen de su naturaleza individual, manteniéndola sin decaer hasta el final (Lasso de la Vega 1971: 52). El lamento sobre la soledad de Antígona queda plasmado sobre todo en el *kommós* que esta pronuncia con el coro (S., *Ant.* 806-928), máximo momento de debilidad y de un dolor irresoluble y absoluto, y donde saca a relucir sus más íntimos y penetrantes sentimientos, entre los cuales se encuentran el hecho de verse privada de un futuro matrimonio y, por tanto, de gozar del himeneo: «a despecho de todo, os tengo de testigos de cómo y con qué leyes me encamino, sin ser llorada por mis seres queridos» (S., *Ant.* 845-48); «sin llantos, sin amigos, sin casar, en mi desdicha me llevan por este camino ya dispuesto. Ya no me es lícito mirar ese rostro sagrado del sol. Y mi muerte, que no produce lágrimas, ninguno de mis seres queridos lamenta» (S., *Ant.* 877-882).

Por tanto, el destino de los personajes es padecer silenciosamente. Como el personaje de Antígona se enfrenta a Creonte, el coronel se enfrenta al pueblo, pero ello le lleva inevitablemente a la soledad, como la soledad de Isabel o de Hemón con respecto al amor<sup>18</sup>. Su rebeldía contra el sistema supone alejarse de él, pero también de los que tienen a su alrededor. Antígona finalmente se suicida en su lucha por un sistema de valores que defiende hasta el final, contrario al imperante y basado en la ley divina. El coronel también está dispuesto a darlo todo con tal de llevar a cabo su promesa, lo que demuestra, precisamente, esa lucha entre el individuo y sus valores frente a la colectividad. No obstante, a diferencia de la heroína griega, la tragedia del coronel no es la necesidad de morir para que dicha promesa llegue a cumplirse, sino la soledad en la que se verá

---

<sup>17</sup> El tema de la soledad es una constante a lo largo de la narrativa garciamarquiana. En *El olor de la guayaba*, cuando Apuleyo Mendoza le pregunta a García Márquez cuál sería ese libro único suyo, el escritor responde (2007: 72):

«El libro de la soledad. Fíjate bien, el personaje central de *La hojarasca* es un hombre que vive y muere en la más absoluta soledad. También está la soledad en el personaje de *El coronel no tiene quien le escriba*. El coronel, con su mujer y su gallo esperando cada viernes una pensión que nunca llega. Y está en el alcalde de *La mala hora*, que no logra ganarse la confianza del pueblo y experimenta, a su manera, la soledad del poder.

—Como Aureliano Buendía y el Patriarca.

—Exactamente. La soledad es el tema de *El otoño del patriarca* y obviamente de *Cien años de soledad*».

<sup>18</sup> De esta relación amorosa y las similitudes existentes entre las parejas Antígona/Hemón e Isabel/Martín hablaremos más adelante.

inmerso, ya que, Adelaida, su esposa, no lo apoya en su empresa y tampoco su hija, a pesar de que lo acompaña al entierro.

En este sentido ambas obras se ven determinadas, como ya hemos apuntado, por la lucha entre las leyes no escritas de los dioses y las leyes del Estado, que intentan sobreponerse incluso a la norma ética. Antígona y el coronel representarían esas *ἄγραφοι νόμοι* por las que luchan hasta el punto de incluso Antígona está dispuesta a morir. Hay, pues, «una serie de principios que el hombre debe respetar y que son de origen divino, defendidos por los dioses; son las leyes no escritas de la *Antígona*», (Rodríguez Adrados 1993: 290-291) y que de algún modo se ven traspuestas en *La hojarasca* también como leyes divinas, si bien con diferente tradición religiosa. El coronel defiende, como Antígona, valores eternos, como el bien y la justicia. La moral personal, el compromiso de cada individuo con las leyes sagradas, debe ser inquebrantable y estar por encima de todo, incluso del Estado. Los personajes se entregan a su misión que ya viene dada por el destino, y que ambos héroes aceptan íntegramente. Antígona dice en los versos 465-468: «Así, el alcanzar este destino no me causa dolor alguno. En cambio, si hubiera tolerado ver insepulto el cadáver de quien nació de mi madre, con eso sí me dolería. Con esto otro, en cambio, no siento dolor alguno». Y lo mismo pasa con el coronel, como afirma Adelaida (cap. VII, p. 85): «se observaba que más que arrepentido estaba satisfecho de su obra, como si hubiera salvado su alma oponiendo a las conveniencias y a la honra de esta casa su proverbial tolerancia, su comprensión, su liberalidad». Y es precisamente por este proceder de la heroína por lo que, cuando Creonte la llama ante su presencia, él se encuentra ante una muchacha que se entrega voluntariamente y que no niega haber cometido el acto de rebeldía que el tirano prometió castigar si se llevaba a cabo por parte de algún ciudadano. En su discurso ella se mantiene firme ante su decisión y no titubea al decir que la ley impuesta por Creonte carece de validez al no haberla proclamado los dioses (S., *Ant.* 450-456):

No fue Zeus quien dio ese bando, ni la Justicia que comparte su morada con los dioses infernales definió semejantes leyes entre los hombres. Ni tampoco creía yo que tuvieran tal fuerza tus pregones como para poder transgredir, siendo mortal, las leyes no escritas y firmes de los dioses. Pues su vigencia no viene de ayer ni de hoy, sino de siempre, y nadie sabe desde cuándo aparecieron.

Así, Antígona personifica un heroísmo cívico que se aleja del de los héroes de la epopeya (Gil Fernández 1975: 169) y que de manera similar aparece encarnado por el

personaje del coronel en *La hojarasca*, tal y como lo demuestra él mismo cuando conversa con el párroco (cap. I, p. 25): «enterrar a los muertos, como está escrito, es una obra de misericordia»; y más adelante señala que es «apenas para cumplir con un compromiso sagrado».

De este modo, podemos observar que el tema de lo sagrado es más que evidente. Tanto en *Antígona* como en *La hojarasca* los protagonistas se ven movidos por un compromiso sagrado que incluso va más allá de su propia voluntad. Ambos llevan a cabo la formulación de la promesa de enterramiento al difunto que, en el caso de Antígona, muy pronto tendrá consecuencias funestas<sup>19</sup>. Polinices se lo hace prometer a Antígona hacia el final de *Edipo en Colono* (S., OC 1405-1411)<sup>20</sup>:

Oh muchachas por cuyas venas corre la misma sangre que por las mías, al menos vosotras, ya que habéis oído a padre aquí presente imprecicar tan duras maldiciones, por favor, en nombre de los dioses, si llegan a cumplirse las maldiciones de padre aquí presente y os acontece acaso el regreso a casa, por lo menos vosotras no lleguéis hasta despreciarme sino depositadme en la tumba y en disposición de recibir honras fúnebres.

Y lo mismo hace el doctor con el coronel cuando este le ha salvado la vida tres años antes de su suicidio (cap. XI, p. 122): «usted no me debe nada, coronel. Pero si quiere hacerme un favor, écheme encima un poco de tierra cuando amanezca tieso. Es lo único que necesito para que no me coman los gallinazos»<sup>21</sup>.

Como ya hemos mencionado, la formulación de esta promesa con la que nuestros héroes contraen el compromiso sagrado va a desatar una serie de consecuencias fatales en el caso de *Antígona*, que será la muerte de la heroína y la concatenación de muertes que le suceden: Hemón se suicida tras el ahorcamiento de su amada y Eurídice también se da muerte al conocer el fallecimiento de su hijo, quedando así Creonte abatido y solo por su conducta insolente (ὕβρις) y por su posición inflexible ante la situación. El caso de *La hojarasca* es diferente, ya que no hay muerte alguna que el destino se cobre al final de la obra –la única muerte es la del médico, que se asemeja a la de Antígona en tanto que es un suicidio por ahorcamiento–, pero la consecuencia que la promesa del coronel origina

---

<sup>19</sup> Para este tema de la formulación de la promesa y el de la condena que trataremos a continuación, cf. Lastra 1966: 168-181.

<sup>20</sup> La traducción del *Edipo en Colono* pertenece a Vara Donado 1991.

<sup>21</sup> En este sentido López Calahorro (2016: 110) ha visto en estas palabras del médico de *La hojarasca* una cierta similitud con las palabras que Edipo le dice a Teseo en *Edipo en Colono* (v. 582): «cuando muera yo y tú seas mi sepulturero», pues tanto Teseo como el coronel se comprometen a dar sepultura a unos hombres extranjeros.

podría verse reflejada en la soledad que este acepta al querer cumplir dicha promesa por encima de todo, teniendo en su contra a todo el pueblo, al alcalde e incluso a su mujer y su hija. No podemos hablar, por tanto, de un final trágico en *La hojarasca*, pues finalmente el coronel parece que consigue dar sepultura al médico haciendo ceder al alcalde de Macondo –igual que Creonte ha acabado cediendo– y no ha sido necesaria una concatenación de muertes que produzcan este hecho. Cuando al fin se hace la luz en escena y salen de la habitación en la que han estado encerrados con el difunto, Isabel se siente observada por todos los vecinos, que se oponen cruelmente al entierro del médico a quien ellos van a enterrar. Esta reacción del pueblo muestra que el coronel, con una conducta similar a la que Antígona ha sostenido al sobrepasar las leyes del Estado para enterrar a su hermano Polinices, ha actuado en contra de la voluntad civil, enfrentándose a las leyes establecidas y mostrándose a favor de una moral que está por encima de lo políticamente correcto y que defiende el derecho de toda persona a recibir la debida sepultura (Kulin 1980: 27).

## 2.2. *Polinices y el doctor*

El doctor de *La hojarasca*, a quien el pueblo no permite dar sepultura por la insolencia cometida, tiene un claro paralelismo con Polinices, hermano de Antígona, pues son personajes que no actúan directamente en las obras pero que se constituyen como núcleo pasivo del conflicto, desatando así un gran conflicto trágico *post-mortem*. Así, estos dos personajes no aparecen en las obras como personajes actantes, sino que son mencionados de manera indirecta por los otros protagonistas como Antígona, Ismene, el coronel o Isabel, por lo que se nos ofrece una visión muy subjetiva de ambos<sup>22</sup>.

En el caso de *Antígona*, Polinices ha traicionado a su patria y ha luchado contra ella, matando a su propio hermano, y por ello es considerado como extranjero y traidor. En *La hojarasca*, por su parte, el doctor se gana la maldición del pueblo al negarse a socorrer a los heridos de guerra que llevan hasta la puerta de su casa<sup>23</sup> y esto ha supuesto una traición. El doctor, además, es un extranjero<sup>24</sup> –como se considera a Polinices– que se instaló en Macondo y que no fue capaz de ganarse la simpatía de sus habitantes, por lo

---

<sup>22</sup> A pesar de ser aquí personajes pasivos, por un lado, Sófocles vuelve a darle protagonismo a Polinices en *Edipo en Colono*, mientras que el doctor volverá a aparecer en *Cien años de soledad* (cap. XVII, p. 469).

<sup>23</sup> Vemos, pues, que ambos personajes se desenvuelven en un contexto marcado por las guerras.

<sup>24</sup> La figura del extranjero aparece con frecuencia en los cuentos de García Márquez (cf. *Un señor muy viejo con unas alas enormes* y *El verano feliz de la señora Forbes*) como símbolo de la invasión de lo ajeno en un espacio concreto, de la exclusión y la soledad.

que su presencia en Macondo hace que los personajes revelen su inhumanidad, su depresión espiritual y su falta de moral, pues para ellos es el claro representante de todo lo que ha traído la hojarasca (Bolletino 1973: 26). En consecuencia, llevado por el odio y la venganza, Macondo lo condena a pudrirse en el interior de su casa «con la satisfacción anticipada de sentir algún día el gozoso olor de su descomposición, flotando en el pueblo, sin que nadie se sintiera conmovido, alarmado o escandalizado» (cap. I, p. 17). Del mismo modo, en *Antígona* se apunta a este hecho –la privación de la sepultura– en el dictamen de Creonte (S., *Ant.* 203-207): «en lo tocante a ese, repito, ha quedado pregonada a la ciudad la prohibición de rendirle honores funerales y lamentos; que se le deje insepulto, de tal forma que se vea a su cuerpo servir de pasto y de escarnio a perros y aves de rapiña».

La negativa del médico a socorrer a los heridos que han llegado a su puerta, al ofender al pueblo, desata su propio destino trágico, a partir del cual se encierra y se aleja de la comunidad autoexcluyéndose. Tanto Polinices como el médico se han rebelado contra la ciudad y eso conlleva unas terribles consecuencias. El primero, que ha invadido su tierra natal y ha matado al defensor de esta, debe ser pasto para las aves y los perros, sin ser sepultado, fuera de las murallas de la ciudad; el segundo, habiéndose negado a atender a los heridos, debe pudrirse dentro de su propia casa y no recibir cristiana sepultura.

El médico no admite la culpa trágica en sus palabras, pero sí en sus actos al alejarse de la sociedad (cap. VII, p. 77): «vivía entre la gente de Macondo, pero distanciado de ella por el recuerdo de un pasado contra el cual parecía inútil cualquier tentativa de rectificación». De hecho, en el pasaje –relatado en varias ocasiones– del día en que el doctor se negó a abrir la puerta a los heridos, un elemento queda plasmado con bastante nitidez: desde ese momento, el médico se niega a abrir la puerta, habla desde el interior de la casa, y, una vez rechazados los heridos, avivado el rencor del pueblo, la puerta no vuelve a abrirse jamás (cap. I, p. 23-24) (la cursiva es nuestra):

Es un sentimiento alimentado durante diez años desde aquella noche borrascosa en que trajeron los heridos a la puerta y le gritaron (*porque no abrió; habló desde adentro*) [...]. Y todavía *sin abrir* (porque *la puerta permaneció cerrada*, los heridos acostados frente a ella): «Usted es el único médico que nos queda. Tiene que hacer una obra de caridad»; y él respondió (y *tampoco entonces se abrió la puerta*) [...]: «Se me olvidó todo lo que sabía. Llévenlos a otra parte», y siguió (porque *desde entonces la puerta no se abrió jamás*) *con la puerta cerrada* mientras el rencor crecía, se ramificaba, se convertía en una virulencia colectiva, que no daría tregua a Macondo en el resto de su vida para que en cada oído siguiera retumbando la sentencia –gritada esa noche– que condenó al doctor a pudrirse detrás de estas paredes.

### 2.3. Polinices y Eteocles. El doctor y El Cachorro

Por otro lado, es importante relacionar el personaje del médico-Polinices con el de El Cachorro-Eteocles para configurar y perfilar su psicología en las obras. Esta relación pondría de relieve el papel que desempeña cada uno de ellos, o bien de traidor –Polinices y el médico– o de defensor de la patria –Eteocles y el Cachorro–. De las dos parejas de personajes, en el caso de la *Antígona*, Eteocles y Polinices son hermanos, mientras que, en *La hojarasca*, la vinculación entre el médico y el cura se presenta como si de dos hermanos se tratase, aspecto que se muestra en la narración de la llegada simultánea de ambos al pueblo (cap. VIII, p. 95):

Dije: «Todavía hay algo que a usted le interesa, doctor. ¿Sabe desde cuándo está El Cachorro en Macondo?» Él dijo que no.

–Llegó por casualidad el mismo día que usted– dije yo–.

Con esta idea y mediante la descripción de cada uno de ellos en la novela también queda marcada la diferencia entre ambos personajes y lo que el destino hará con cada uno ellos<sup>25</sup>, siendo el pueblo el que va a determinar la preferencia por el párroco (cap. III, p. 47):

Así que este hombre llegó a nuestra casa el mismo día y casi a la misma hora en que El Cachorro a Macondo. Aquél por el camino real, cuando nadie lo esperaba ni se tenía la menor idea acerca de su nombre o de su oficio; el párroco por el atajo, cuando en el camino real lo aguardaba todo el pueblo.

La llegada al pueblo de estos dos personajes sería como una especie de nacimiento común (Lastra 1966: 177). Además, en la descripción que se ofrece de ambos personajes se dice que se parecían físicamente, lo que fortalece aún más este argumento (cap. VIII, p. 95): «si usted tuviera un hermano mayor, estoy seguro de que sería igual a El Cachorro. Físicamente, claro». Y más adelante (cap. X, p. 110):

---

<sup>25</sup> El párroco recibirá las mejores honras fúnebres –al igual que Eteocles–, mientras que el doctor va a ser condenado a pudrirse en el interior de su propia casa. Así lo relata Isabel en *La hojarasca* (cap. XI, p. 117-118): «recuerdo su cuerpo diezmado, como el cuerpo del Cachorro que el año anterior había sido conducido al cementerio por todos los habitantes de Macondo, en una apretada y conmovida procesión floral. Dentro del ataúd, su majestuosidad tenía el mismo fondo de irremediable desconsolado abandono que yo veía en el rostro de mi padre [...]». Y más adelante, el coronel menciona el fervor que el pueblo dedicó al funeral del Cachorro (*La hojarasca*, cap. XI, p. 120).

Esta vez me di cuenta (y mejor que nunca, acaso porque el doctor se había cortado el bigote) del extraordinario parecido de esos dos hombres. No eran exactos, pero parecían hermanos. El uno era varios años mayor, más delgado y escuálido. Pero había entre ellos la comunidad de rasgos que existe entre dos hermanos, aunque el uno se parezca al padre y el otro a la madre.

Los ritos fúnebres que reciben tanto el médico como el cura tras sus respectivas muertes también guardan numerosas similitudes con los de Eteocles y Polinices que determinan el claro contraste entre estos dos personajes. Comenzando por la *Antígona*, sabemos que Eteocles y Polinices perecen en combate dándose muerte el uno al otro<sup>26</sup>. La fortuna del cuerpo de Polinices ya la conocemos; la del cuerpo de Eteocles fue muy distinta, pues fue honrado con las más grandiosas celebraciones fúnebres por el pueblo tebano, por su amor hacia la patria, porque murió por defenderla. Pues bien, si la muerte del médico de *La hojarasca* se asemeja a la de Polinices, como ya hemos comentado anteriormente, la del Cachorro es similar a la de Eteocles, a cuyo funeral el pueblo dedica un gran fervor. Así lo relata Isabel en *La hojarasca* (cap. XI, pp. 117-120):

[...] recuerdo su cuerpo diezmado, como el cuerpo del Cachorro que el año anterior había sido conducido al cementerio por todos los habitantes de Macondo, en una apretada y conmovida procesión floral. Dentro del ataúd, su majestuosidad tenía el mismo fondo de irremediable desconsolado abandono que yo veía en el rostro de mi padre [...].

[...]

El Cachorro los tenía sometidos a una disciplina férrea. Incluso después que murió el sacerdote, hace cuatro años –uno antes de mi enfermedad–, se manifestó esa disciplina en la manera apasionada como todo el mundo arrancó las flores y los arbustos de su huerto y los llevó a la tumba, a rendirle a El Cachorro su tributo final.

El párroco recibirá las mejores honras fúnebres –al igual que Eteocles–, mientras que el doctor va a ser condenado a pudrirse en el interior de su propia casa.

#### 2.4. Tiresias y El Cachorro

Es importante señalar, por último, la relación que hay entre El Cachorro y Tiresias, de modo que el personaje de *La hojarasca* desempeña una doble función –la de Eteocles y la del adivino ciego–. Ambos personajes están relacionados con el mundo divino y la religión, así como con el culto a la divinidad, siendo, de este modo, los representantes de

---

<sup>26</sup> La lucha entre los hermanos la encontramos en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, y su muerte en los versos pronunciados por el mensajero hacia el final de la obra.

la autoridad celestial. Además, tanto El Cachorro como Tiresias se posicionan a favor de dar sepultura a los fallecidos y condenan, el primero la postura extrema del pueblo de Macondo y el alcalde, y el segundo de Creonte, enfrentándose de este modo al que regenta el poder para defender el derecho del muerto a un digno sepelio. El párroco muestra precisamente su rebeldía y su postura cuando el médico no quiere atender a los heridos, apareciendo en medio de la multitud que se dispone a quemar la casa (cap. XI, p. 121):

La multitud habría sido capaz de todo esa noche. Se disponían a incendiar la casa y reducir a cenizas a su único habitante. Pero entonces apareció El Cachorro. Dicen que fue como si hubiera estado aquí, invisible, montando guardia para evitar la destrucción de la casa y el hombre. «Nadie tocará esta puerta», dicen que dijo El Cachorro. Y dicen que fue eso todo lo que dijo, abierto en cruz, iluminado por el resplandor de la furia rural su inexpresivo y frío rostro de calavera de vaca. Y entonces el impulso se refrenó, cambió de curso, pero tuvo aún fuerza suficiente para que gritaran esa sentencia que aseguraría, para todos los siglos, el advenimiento de este miércoles.

Por su parte, Tiresias interviene al final de la *Antígona* en un largo discurso que dirige a Creonte para que deje de lado su cerrazón y la *hýbris* en la que ha incurrido, y ceda en dar sepultura a Polinices (S., *Ant.* 1023-1032):

Por tanto, hijo, medita esto. Común a todos los hombres es equivocarse, pero una vez cometido el yerro, ya no es un imprudente ni un infortunado el hombre aquel que, al incidir en mal, lo remedia y no se muestra terco. La obstinación incurre en torpeza. ¡Ea!, pues, cede ante el difunto y no te ensañes en un cadáver. ¿Qué hazaña es volver a matar un muerto? Mirando por tu bien, te doy un buen consejo. Lo más agradable es recibir lecciones de quien habla con razón, si por añadidura dice cosas de provecho.

Pero los discursos no tienen la misma repercusión sobre el pueblo de Macondo y sobre Creonte. En el primer caso, las escuetas palabras del párroco no hacen mella en los corazones de los macondinos y estos aún tienen la fuerza suficiente para maldecir al doctor y desearle la peor de las muertes. Sus palabras solamente aplacan el impulso de quemar la casa con el doctor dentro ante la negativa que este les ha dado de no atender a los heridos. En el segundo caso, aunque tarde, Tiresias hace reflexionar a Creonte para que acceda a enterrar al muerto. Sin embargo, Creonte ha reflexionado tarde, por lo que no evita la muerte de Antígona y las consecuentes muertes de su esposa e hijo. De este modo, los representantes de la divinidad no han conseguido reconducir la situación de los personajes, pues el destino (*ἀνάγκη*) de estos seguirá su curso.

Por otro lado, resulta interesante el pasaje en el que se enmarca el largo parlamento de Tiresias a Creonte en el que le invita a deponer su insolencia (S., *Ant.* 998-1023), para

ver su estrecha relación con el prólogo de *La hojarasca*<sup>27</sup>, el cual cumple una función muy semejante a la del personaje de Tiresias en *Antígona* (Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 434). Las similitudes que encontramos entre uno y otro pasaje son de carácter formal y argumental. Desde el punto de vista formal, ambos pasajes se estructuran en torno a cuatro puntos en común que se mencionan casi en el mismo orden, que a su vez tratarían una temática similar (las cursivas de los pasajes son nuestras):

**a) Referencia a los fenómenos de la naturaleza y a los animales.**

En la *Antígona* se alude a las aves que gritan y que provocan estruendo con sus alas (S., *Ant.* 1000-1005):

(...) oigo un *clamor desconocido*, *piando los pájaros* como estaban con una excitación funesta e imposible de interpretar. (...) se estaban desgarrando mutuamente con las garras cubiertas de sangre, pues *el estruendo de su aleteo* no era equívoco.

En *La hojarasca* se alude a la misma hojarasca que lo provoca todo y se hace alusión a ella mediante una comparación con los fenómenos naturales:

De pronto, como si *un remolino* hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera (...). Era una *hojarasca revuelta, alborotada*, (...).

**b) Referencia al cuerpo en descomposición: los despojos y los desperdicios de los animales o los seres humanos.**

En la *Antígona* se alude a la grasa de los muslos de los animales sacrificados y a la bilis (S., *Ant.* 1008-1012):

(...) y *la grasa de las ancas se derretía* gota a gota sobre las ascuas, humeaba y salpicaba: *la bilis* se disipaba en el aire, y los *muslos*, chorreantes, iban quedando exentos de *su envoltura de grasa*.

En *La hojarasca* se alude a los desperdicios humanos:

(...) formada por los *desperdicios humanos y materiales* de otros pueblos; *rastrojos* de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil.

---

<sup>27</sup> Este prólogo tiene como modelo, además de la conexión con los versos de Sófocles, la escritura faulkneriana en lo que a estilo se refiere: tono solemne, musicalidad, pesimismo soterrado y aire fatídico cf. Vargas Llosa 1971: 143.

**c) Referencia al origen de una enfermedad y de desastres en la ciudad, que se propaga como una peste.**

En la *Antígona* se alude a la enfermedad de la ciudad, a la peste que sufre la ciudad de Tebas por culpa de haber dejado insepulto el cadáver de Polinices (S., *Ant.* 1015-1019):

Y esta pestilencia la *padece la ciudad* por tu determinación. En efecto, nuestros *altares* y *nuestras aras han quedado*, por obra de las aves y los perros, *repletos de los restos del hijo de Edipo*, el infortunado muerto.

En *La hojarasca* se alude a los escombros esparcidos por las calles y se identifica a la hojarasca como una epidemia<sup>28</sup>:

*Todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario*, olor de *secreción* a flor de piel y de recóndita muerte. En menos de un año *arrojó sobre el pueblo los escombros* de numerosas catástrofes anteriores a ella misma, esparció en las calles su *confusa carga de desperdicios*.

(...) Logró unidad y solidez; y sufrió el natural proceso de *fermentación* y se *incorporó a los gérmenes de la tierra*.

**d) Referencia a la muerte: todo está impregnado de muerte, idea que va unida a la de enfermedad.**

En la *Antígona* se hace referencia a la muerte de Polinices y a su cadáver insepulto (S., *Ant.* 1016-1019):

En efecto, nuestros altares y nuestras aras han quedado, por obra de las aves y los perros, *repletos de los restos del hijo de Edipo*, el infortunado muerto.

En *La hojarasca* se alude a que la hojarasca trae tantos desperdicios y escombros que crea un corral para los muertos en medio de la calle:

Y esos *desperdicios*, precipitadamente, al compás atolondrado e imprevisto de la tormenta, se iban seleccionando, individualizándose, hasta convertir lo que fue *un callejón con un río* en un extremo *en un corral para los muertos* y en el otro, en un pueblo diferente y complicado, hecho con los desperdicios de otros pueblos.

Así pues, ambos pasajes cumplen una función informadora acerca de las causas de la situación actual. En el caso de *Antígona* el parlamento de Tiresias sirve para poner

---

<sup>28</sup> El tema de la peste aparecerá en otras obras de García Márquez, como *El amor en los tiempos del cólera* o *Cien años de soledad*. Este tema tan recurrente en la obra de García Márquez viene principalmente de la influencia del *Edipo Rey* de Sófocles y *La peste* de Camus, como veremos más adelante.

de relieve las consecuencias que ha traído la actitud de Creonte por haber dejado insepulto el cadáver de Polinices. En el caso de *La hojarasca*, el prólogo sirve de marco para contextualizar la obra y justificar la situación en la que está el pueblo de Macondo y por qué ha actuado así en relación con el médico, que llegó allí a la vez que la hojarasca.

### 2.5. Creonte, el pueblo de Macondo y el alcalde

El alcalde de *La hojarasca*, que tiene pocos momentos de aparición en la obra y solo con el coronel, muestra una actitud similar a la de Creonte en la *Antígona*, aunque con diferencias significativas. Mientras que Creonte está presente a lo largo de toda la *Antígona*<sup>29</sup>, el alcalde aparece en escasos momentos a lo largo de la novela, por lo que la oposición que representa Creonte frente a Antígona en la tragedia griega se ve mucho más difuminada en *La hojarasca* en la figura del alcalde, que parece obedecer más a los deseos del pueblo –verdadero trasunto de Creonte– que a los suyos propios<sup>30</sup>.

A diferencia de Creonte, que ha dictaminado la sentencia crucial para los dos hermanos –que a Eteocles le rindan los mejores funerales y a Polinices no–, el alcalde del pueblo no se atreve a dictaminar nada, manteniéndose al margen de los hechos, obedeciendo a los deseos del pueblo y aduciendo que no es quién para decir qué hay que hacer con el muerto. No discute, parece un títere manejado por los macondinos<sup>31</sup>. De hecho, su personalidad queda perfilada y ridiculizada en el monólogo del coronel, sin esa fuerza que caracteriza a Creonte (cap. I, p. 23):

Se acerca a mí congestionado por la exaltación que le produce su propio argumento. «No podemos asegurar que está muerto mientras no empieza a oler», dice [...]. Le digo: «Usted se está colocando fuera de la ley para darles gusto a los demás.» Y él, como si hubiera sido exactamente lo que esperaba oír, responde: «Usted es un hombre respetable, coronel. Usted sabe que estoy en mi derecho.» Yo le digo: «Usted más que nadie sabe que está muerto.» Y él dice: «Es cierto, pero después de todo yo no soy más que un funcionario. Lo único legal sería el certificado de defunción.»

---

<sup>29</sup> Se ha discutido en torno al personaje de Creonte en la tragedia de Sófocles si es él el verdadero protagonista de la tragedia o lo es Antígona, debido a la estructura de los agones y la continua presencia de este en casi todas las escenas.

<sup>30</sup> Recordemos que en *Antígona* Creonte tiene una concepción equivocada del poder, pues piensa que este le pertenece y, por tanto, obra en beneficio de lo que él considera oportuno.

<sup>31</sup> Por el contrario, el coro en *Antígona*, que representa al pueblo de Tebas, se muestra ambiguo, silente y reservado.

Se podría decir, pues, que el verdadero Creonte de *La hojarasca* es el pueblo de Macondo. Este hecho queda justificado con el dictamen, con la maldición que lanzan los vecinos al doctor la noche que no atiende a los heridos, muy similar a la que Creonte pronuncia al comienzo de *Antígona* y que incorpora García Márquez como cita al comienzo de la novela.

Creonte es por antonomasia el θεομάχος, el que lucha contra los dioses y pone por encima de ellos su decisión personal, el hombre que ejerce el poder despreciando a los dioses y que finalmente acaba convirtiéndose en paradigma de la insignificancia del hombre. Precisamente su arrogancia reside en su intento de utilizar el poder para dominar un mundo que no está sujeto al control humano, sino al divino<sup>32</sup>. Creonte tiene una equivocada concepción del poder político, pues no gobierna, sino manda (Herrerías Maldonado 2010: 202). De este modo, Creonte, junto con el pueblo de Macondo, y en menor medida el alcalde, son personajes que incurren en una desastrosa *hýbris*<sup>33</sup>. Antígona y el coronel no se enfrentan a los representantes del poder, sino a los que creen que poseen el poder, presos de *hýbris* y faltos de razonamiento, personas ciegas incapaces de ver más allá de sus propios intereses y de su beneficio.

Precisamente su ceguera y la falta de razonar a tiempo lo llevan a ser un hombre que se arrepiente y se da cuenta de su error demasiado tarde<sup>34</sup> (ὀψιμαθής), pues su condición humana es demasiado limitada (Reinhardt 1991: 131), lo que perfila aún más su carácter trágico. Su ὕβρις le ha llevado a cometer un gran error (ἀμαρτία) del que se ha dado cuenta una vez que lo ha perdido todo. En este sentido son importantes los versos 1023-1028 de *Antígona* puestos en boca del adivino Tiresias, quien invita a Creonte a razonar: «por tanto, hijo, medita esto. Común a todos los hombres es el equivocarse, pero una vez cometido el yerro, ya no es un imprudente ni un infortunado el hombre aquel que, al incidir en mal, lo remedia y no se muestra terco. La obstinación incurre en la torpeza». Como vemos, habla ya aquí Tiresias del error (τοῦξαμαρτάνειν / ἀμάρτη) que ha cometido Creonte, pero lo insta a rectificar antes de que ya sea demasiado tarde, pues arrepentirse a tiempo también está bien.

---

<sup>32</sup> De hecho, podemos ver que la *hýbris* y el error de Creonte ya empiezan a perfilarse en los versos 279-20, cuando el coro le dice que el entierro de Polinices es obra de los dioses, a lo que él responde violentamente.

<sup>33</sup> Recordemos que los habitantes de Macondo intentan incluso quemar la casa del doctor con él dentro, de ahí que incurran en *hýbris*, como lo hace Creonte.

<sup>34</sup> Lo mismo pasa en *Edipo Rey*, pues Edipo se da cuenta de toda la verdad y de quién es el culpable del crimen, de lo que él mismo ha hecho, cuando ya es demasiado tarde para rectificar.

Aunque el pueblo –y el alcalde– y Creonte sean en ambas obras los personajes que encarnan la desmesura, hay una diferencia entre ellos a la hora de expresarla. Si Creonte no oculta su ego cuando se pone por encima de la ciudad y de los dioses, y muestra que gobierna la ciudad para y por él mismo –y lo hace infundiendo miedo a la población con la proclamación del edicto–; el alcalde, en cambio, cae en una profunda hipocresía al pretender mantenerse al margen diciendo que él no es nadie para tomar parte en el asunto. Así, Creonte dice en el verso 736: «¿para quién, sino para mí mismo, debo gobernar esta tierra?»; y más adelante le dice a Hemón en el verso 744: «¿estoy errando al velar por el prestigio de mi autoridad?». Y el alcalde también afirma su posición en la novela (cap. I, p. 23): «Es cierto, pero después de todo yo no soy más que un funcionario».

Vemos, pues, que la posición del alcalde es muy diferente a la de Creonte, ya que no se inmiscuye en la gestión de los asuntos de Macondo –así, se muestra a un alcalde cobarde y corrupto– o, al menos, no tiene la vara de mando como Creonte, que sobrepasa su concepción del poder a lo que realmente le pertenece. El alcalde está bajo las órdenes del pueblo de Macondo, que es quien ostenta el verdadero poder, por lo que, si se niega a enterrar al doctor, no es por otro motivo más que por temor a los macondinos, que ya se han erigido como un poderoso bloque unitario. Esto aleja al personaje de una configuración trágica, pues para el alcalde, a diferencia de Creonte, no existe un “demasiado tarde” que le haga perderlo todo, sino que, simplemente, por su condición voluble, cambia de parecer y acepta enterrar al muerto, por lo que el desenlace de su historia tampoco será fatídico.

Así, estos personajes gobiernan sin seguir la justicia, no se guían por ideales, sino por sus propios intereses individuales. Creonte y, por ende, los personajes que lo representan en *La hojarasca*, representarían la rigidez, la ceguera, la superposición de los intereses individuales en nombre de la justicia hasta el punto de sobrepasar las leyes no escritas (Reinhardt 1991: 96).

Solo el pueblo de Macondo, que ha sido vengativo y ha condenado al doctor cruelmente, será el que reciba su castigo muchos años después, pero no en *La hojarasca*, como habríamos de esperar, sino en *Cien años de soledad*. Acaso nos queda solo un final intrigante y abierto<sup>35</sup> en *La hojarasca*, pues una vez abiertas las puertas de la casa para

---

<sup>35</sup> Este final abierto se cierra en *C.A.S.* cuando se cuenta que el médico francés se había suicidado había sido enterrado con la oposición del pueblo: «solo entonces supo que el médico francés se había colgado de una viga tres meses antes, y había sido enterrado contra la voluntad del pueblo por un antiguo compañero de armas del coronel Aureliano Buendía» (cap. XVII, p. 469).

sacar al muerto y enterrarlo, el pueblo de Macondo mira expectante la pompa fúnebre y un alcaraván<sup>36</sup> se deja oír en medio del silencio.

## 2.6. *Ismene, Isabel y Adelaida*

Otro personaje de la *Antígona* que encontramos desdoblado en *La hojarasca* es el de Ismene, la muchacha que insta a su hermana a actuar con sensatez (σωφροσύνη<sup>37</sup>). La encarnan en la novela de García Márquez Isabel y Adelaida, hija y esposa del coronel respectivamente, por lo que en ambas obras se trata de mujeres de la familia que se oponen a los protagonistas en su empresa de dar digna sepultura al muerto. No obstante, las razones que mueven a estos personajes a actuar de esta manera son diferentes. En el caso de *La hojarasca*, Isabel y Adelaida tienen miedo de que la sociedad las rechace y las juzgue por actuar de parte del coronel; no soportan la idea de estar en contra de la opinión general y temen que los demás las condenen por participar en los funerales, pero, sobre todo, no son capaces de desobedecer la moral de Macondo. Además, mientras que Ismene siente un amor profundo por su querido hermano, Isabel y Adelaida no sienten ningún afecto por el doctor y solo muestran desprecio en sus palabras hacia el mismo.

En el caso de Ismene, la joven tiene miedo a desobedecer la norma de Creonte, su edicto, por lo que intenta convencer a Antígona para que no desobedezca la ley impuesta y haga caso al que está por encima de ella, aunque eso suponga no enterrar a su propia sangre. Así le dice a su hermana en los versos 49-69:

¡Ay! Reflexiona, hermana, de qué manera tan odiosa y tan infame se nos perdió nuestro padre al descubrir por sí mismo su doble falta, hiriéndose los ojos con su propia mano; cómo atentó, además, contra su vida la que llevaba un doble nombre, el de madre y esposa, con un trenzado nudo corredizo; y, por último, cómo en un solo día nuestros dos hermanos, dándose mutua muerte, los desdichados, llevaron a término su fatalidad común con recíproca mano. Ahora, cuando hemos

---

<sup>36</sup> Según dice el niño en *La hojarasca*, los alcaravanes, animales de la zona tropical, cantan cuando sienten el olor a muerto. Esta ave, que tiene unos grandes ojos amarillos, ave solitaria que tiende a esconderse, conectaría con la descripción que se hace del doctor, tanto en apariencia como en comportamiento, pues también este tiene unos ojos muy grandes y del mismo color, como si de los de un alcaraván se tratase. Además, esta imagen del pájaro que aparece varias veces a lo largo de *La hojarasca* a propósito del olor a muerto, podría tener relación con la utilización en la literatura griega del motivo de la madre pájaro que ha perdido a sus crías y que en *Antígona* se manifiesta en los versos 422-427, cuando Antígona contempla el cadáver insepulto de su hermano Polinices y se desgarró de dolor en un grito profundo, como el que pronuncia la madre pájaro cuando ve el nido vacío, sin sus polluelos:

«pasada esta, al cabo de largo rato, se vio a la muchacha. Emitía los agudos lamentos del ave en su amargura cuando divisa en el nido vacío el lecho huérfano de polluelos. Así, ella también, cuando vio el cadáver descubierto, prorrumpió en sollozos, y lanzaba horribles maldiciones contra los autores del ultraje.»

<sup>37</sup> En torno a la *sophrosyne* hablaremos más adelante a propósito de los temas que se dan en ambas obras.

quedado nosotras dos solas, mira cuánto más malamente parecemos, si violentando la ley transgredimos el decreto o el poder del tirano. Menester es, pues, reflexionar, por un lado, que la naturaleza nos hizo mujeres para no luchar contra los hombres; y, por otro, que recibimos órdenes de quien es más fuerte, de suerte que hemos de obedecer no solo esto, sino cosas aún más dolorosas. Por tanto, yo, pidiendo disculpa a quienes están bajo tierra, porque se me impone a la fuerza esto, prestaré obediencia a los que han ascendido al poder, porque el obrar por encima de las propias fuerzas es un completo desatino.

No se trata de que Ismene no quiera enterrar a su hermano, sino que el miedo que tiene al que está por encima de ella en la escala social la coarta y se impone sobre su verdadera voluntad. Su condición de mujer y su carácter sumiso le hace actuar de una determinada manera: obediente y callada, aceptando su misión y condición de mujer, aunque esto suponga no enterrar al hermano; a lo cual no accede Antígona, que no es el modelo de mujer de la época que sí que representa Ismene. Ismene le insiste a Antígona en que actúe con sensatez y no obre por encima de sus posibilidades pues, como mujeres que son, no deben luchar contra los hombres, que ostentan el poder y son más fuertes que ellas, mientras que el afán imparable de Antígona hasta el punto de estar dispuesta a morir evoca, de alguna manera, el heroísmo masculino en el campo de batalla (Gregory 2006: 241).

Así, en este primer diálogo de Ismene y Antígona la primera, incapaz de obrar en contra de los ciudadanos (S., *Ant.* 79) ve a la segunda como una insensata que se dirige precipitadamente hacia la muerte por desobedecer la norma (S., *Ant.* 68-69). Antígona e Ismene quedarían fuertemente contrastadas –al igual que Electra y Crisótemis–, por lo que la figura de Ismene serviría de este modo en la tragedia para potenciar la imagen de la heroína (Lesky 2001: 202-203): frente a la sumisión a las normas, el temor al poder superior y la supervivencia, aparece la rebeldía y la disposición incluso a morir por seguir los propios ideales. No obstante, sabemos que Ismene se pondrá de parte de su hermana en el último momento en un arrebato y se declarará culpable del enterramiento de Polinices, sin serlo realmente.

En el caso de *La hojarasca*, Isabel y Adelaida, que también sirven para hacer de contraste a la figura del coronel, igualmente tienen miedo, pero no de desobedecer la moral del pueblo y las buenas costumbres, sino de ser mal vistas y rechazadas, si ellas no acatan esa moral y costumbres férreas, por los habitantes de un Macondo que no quiere enterrar a un extranjero que forma parte de la hojarasca. Además, a diferencia de Ismene, a estas no les mueve ningún sentimiento de *philia* –que sí le mueve al coronel–, ya que

muestran un gran desprecio hacia el doctor, si bien dicho desprecio no es tan desmedido como el pueblo.

La actitud de oposición de Adelaida al coronel la vemos en varios pasajes a lo largo de la obra en los que argumenta que la actuación de su marido supone un desafío a la moral de Macondo –igual que Ismene se lo dice a Antígona– (cap. VII, p. 81):

Solo a tu papá pudo ocurrírsele [...], escandalizando el pueblo, dando motivos para que se hablara de nosotros como de quien está practicando un permanente desafío a la moral y a las buenas costumbres. Lo que él estaba planeando, había de culminar con la mudanza de Meme. Pero ni siquiera reconoció tu padre las alarmantes proporciones de su error.

En otra ocasión apunta a que mantener al doctor en la casa llega a ser una herejía, un grave error cometido a sabiendas de que es un error (cap. VI, p. 68): «Es una herejía seguirlo sosteniendo. Es como si estuviéramos alimentando al demonio».

De este modo, tanto Ismene como Adelaida e Isabel rechazan desde el principio el modo de actuar de Antígona y el coronel, ya que, por un lado, Antígona se posiciona en contra de la norma dictada por Creonte y, por otro lado, el coronel contradice la posición del alcalde y del pueblo de Macondo.

Pero si hay una diferencia entre el personaje de Ismene en *Antígona* y los de Adelaida e Isabel en *La hojarasca*, es que la primera, a pesar de su temor inicial a las consecuencias por la desobediencia de la ley, acaba tomando cartas en el asunto y se confiesa culpable, junto con Antígona, de la sepultura de Polinices (S., *Ant.* 536-537). Pero esta reacción de Ismene condenándose a sí misma en el último momento no deja de revelar más que su miedo a la soledad al verse privada de toda su familia si la hermana finalmente es castigada por Creonte. Ante tal situación, prefiere perecer con ella (S., *Ant.* 566) (Foley 2003: 194) al atribuirse un delito del que ella no es responsable. Este hecho, en cierta medida, se ve también reflejado en *La hojarasca*, pues Isabel, a pesar de que muestra en todo momento palabras de repulsa y vergüenza y critica al coronel, acude al entierro del doctor, no porque quiera verdaderamente enterrarlo, sino porque se ve obligada por un sentimiento de compasión hacia su padre. Además, la soledad en la que Isabel se ve sumergida la conduce a llevar consigo a su hijo (cap. I, p. 16):

Me preocupa la ridiculez en todo esto. Me intranquiliza la idea de que salgamos a la calle, dentro de un momento, siguiendo el ataúd que a nadie inspirará un sentimiento distinto de la complacencia. Imagino la expresión de las mujeres en las ventanas viendo pasar a mi padre, viéndome pasar con el niño detrás de una caja mortuoria en cuyo interior se va pudriendo la única

persona a quien el pueblo había querido ver así, conducida al cementerio en medio de un implacable abandono, seguida por las tres personas que decidieron hacer obra de misericordia que ha de ser el principio de su propia vergüenza.

Isabel y Adelaida se muestran como mujeres inflexibles que mantienen su opinión hasta el final y que están de parte del pueblo de Macondo, quizás más por miedo al qué dirán que por convicción propia. Ismene, por el contrario, no está de parte de Creonte, pero acata sus normas también por miedo. Es una mujer voluble que, por debilidad y su condición de mujer, se adapta a la norma sin enfrentarse, como ella misma dice, de modo que estas dos mujeres de *La hojarasca* son, en cierta medida, más fuertes y decididas que Ismene.

### 2.7. *Antígona y Hemón. Isabel y Martín*

Es preciso señalar una afinidad más, entre la pareja Isabel y Martín, y la pareja Antígona y Hemón, por las características de la relación amorosa que hay entre ellos.

La relación que existe entre las dos parejas es el matrimonio y noviazgo de estos que se ven truncados, bien sea por el novio en el caso de *La hojarasca*, bien porque la mujer no pone el foco de su atención en el novio, sino en su misión para enterrar al hermano muerto, como es el caso de *Antígona*. No obstante, tanto Isabel como Antígona serían el símbolo del matrimonio no gozado –aunque por motivos distintos–, las víctimas propiciatorias del destino que no les permitió vivir junto a su marido (Bolletino 1973: 33).

El personaje de Martín aparece en la obra mencionado en numerosas ocasiones por Isabel y una sola por el coronel<sup>38</sup>. Isabel lo recuerda en *La hojarasca* (cap. VI, p. 71) «a través de una vaga atmósfera de irrealidad». Muestra poco interés ante sus bodas cercanas, que más que por amor han sido acordadas por conveniencia del coronel. En *La hojarasca* los personajes están condenados a estar solos, en un Macondo donde no hay lugar para el amor, donde los intereses personales están por encima de lo demás (cap. VIII, p. 87):

Yo no conocía a mi novio. No había estado sola con él en ningún momento. Sin embargo, Martín parecía vinculado a mi padre por una entrañable y sólida amistad y éste hablaba de aquél,

---

<sup>38</sup> Al igual que el personaje de Hemón está ausente durante toda la primera parte de la tragedia de Sófocles y no es hasta el verso 635 cuando habla en el agón con Creonte, el personaje de Martín tampoco aparecerá hasta la mitad de la obra, en este caso en boca de Isabel (cap. VI, p. 70 ss.).

como si fuera él y no yo quien iba a casarse con Martín. Yo no sentía ninguna emoción ante la cercanía de mi boda. Seguía envuelta en esa nebulosa gris a través de la cual Martín venía, derecho y abstracto, moviendo los brazos al hablar, abotonando y desabotonando su saco de cuatro botones.

Por su parte, la heroína en *Antígona* no habla de su joven prometido, que en la primera parte de la tragedia queda en un segundo plano y en ningún momento de la obra aparece junto a ella, pues Antígona pone el foco de su atención en dar sepultura a su hermano, que es lo único que ahora le importa, de modo que el joven no es estrictamente necesario para el desarrollo del destino de la muchacha. Solo antes de morir se lamentará por el amor frustrado y por no haber podido disfrutar del himeneo, pero ni siquiera aquí menciona a Hemón, por lo que su alusión parece ser general. Se pone así de relieve la incompatibilidad entre la realización de su empresa y la unión conyugal. No hay, pues, en la tragedia, lugar para el amor. El personaje de Hemón solo cobrará fuerza en el agón con Creonte, su padre, en su intento por convencerlo de que no condene a la joven prometida, por la que muestra un profundo amor, a diferencia de lo que representa Martín en *La hojarasca*, cuyos actos no parecen movidos por el amor<sup>39</sup>. Este profundo amor llega a su culmen en el momento en que Antígona se suicida y, tras esto, se da muerte Hemón con la espada, demostrando así lo desdichada que es la vida sin la mujer que se uniría a él en el himeneo.

En este sentido, es importante mencionar el canto al amor que pronuncia el coro, justo después del agón que mantienen Hemón y Creonte en relación con la exculpación de la muchacha y antes de que esta sea conducida a la cámara mortuoria. Con esta intervención del coro queda patente el papel que cumple el amor –como amor frustrado– en la obra como uno de los temas principales –aunque no el más importante–, cosa que no podemos observar en *La hojarasca*, donde el amor no tiene una función importante, pues en la obra del colombiano solo servirá para justificar y afianzar la idea de que los personajes se encuentran en una absoluta soledad.

---

<sup>39</sup> Parece que, según relata el coronel, Martín lo convence para casarse con su hija a fin de sacar algún tipo de provecho económico. El coronel no quiere calificarlo de estafador, pero las pretensiones del marido de Isabel parecen ser claras (cap. IX, pp. 97-98): «Martín estaba en mi casa, con una cartera atiborrada de proyectos, de cuya autenticidad nada he podido saber, y la firme disposición de casarse con mi hija. [...] Se casó con Isabel en diciembre, hace ahora once años. Han transcurrido nueve desde cuando se fue con la cartera llena de obligaciones firmadas por mí, y prometió volver tan pronto como realizara la operación que se había propuesto y para la cual contaba con el respaldo de mis bienes. Han transcurrido nueve años pero no por ello tengo derecho a pensar que era un estafador. No tengo derecho a pensar que su matrimonio fue apenas una coartada para persuadirme de su buena fe».

## 2.8. El coro, el pueblo de Macondo y los guajiros

Otra de las similitudes entre las dos obras, en lo que a personajes se refiere, es la tocante al coro de la *Antígona* y el pueblo de *La hojarasca*.

En toda tragedia griega el coro tiene voz propia y constituye una figura importante dentro de la obra. Una de las funciones más importantes del coro es la de actuar como testigo, ofreciendo respuestas a lo que se presenta en la obra, expresa sus esperanzas o miedos, su alegría o tristeza respecto a los personajes. Pero en ocasiones son testigos sin revelar estas respuestas. No obstante, se ha visto en el coro de Sófocles a un coro que se muestra ambiguo. Es lo que pasa, por ejemplo, en *Antígona*, donde la heroína apunta a que el pueblo de Tebas tiene miedo de mostrar su verdadera opinión. Solo hacia el final de la obra, una vez ha intervenido Tiresias, el representante de los dioses, el corifeo invita a Creonte a razonar con sensatez y a retirar la condena que ha impuesto a la muchacha (S., *Ant.* 1091-1114). El coro de ancianos tebanos no ve mal el acto que Antígona ha cometido de violar el edicto de Creonte para enterrar a su hermano, pero cuando el soberano los critica con violencia al principio de la obra (S., *Ant.* 280-282), ellos callan y no vuelven a dar su opinión hasta la intervención de Tiresias, debido al miedo que el soberano ha infundido sobre ellos.

Por su parte, en *La hojarasca* el pueblo de Macondo también tiene voz y es una parte ineludible de la novela, pues sin él no habría conflicto dramático, ya que el pueblo interviene muy de lleno en la acción<sup>40</sup> al condenar al doctor y al oponerse a su enterramiento una vez se ha suicidado.

El pueblo de Macondo, que se asemejaría al coro griego, está dividido en dos grupos de personajes. Por un lado, tenemos a la mayoría del pueblo que es el responsable que ha desencadenado el conflicto dramático y que actúa de manera muy significativa a lo largo de toda la novela. Por otro lado, tenemos a los cuatro guajiros que sirven en la casa del coronel y que le ayudan a enterrar al doctor. Hay uno que sobresale por encima de todos, Cataure, al que el coronel considera su mano derecha y que podría asemejarse al corifeo. Esta parte del coro es la más silente. No muestra rechazo ante lo que el coronel está haciendo, pero tampoco lo apoya, sino que simplemente lo obedece en lo que manda.

La parte del pueblo de Macondo –a diferencia del coro de *Antígona* que se sitúa entre ambas posiciones–, actúa lleno de violencia y dice todo lo que piensa, condena a

---

<sup>40</sup> El hecho de que en *La hojarasca* el pueblo sea también un personaje tan importante se debe a que esta figura la encarnan en realidad dos personajes, ya que actúa como coro y como Creonte.

todo aquel que está de parte del doctor y quiere venganza. El pueblo de *La hojarasca* sería, así pues, diferente al coro de *Antígona* en gran medida, pues se muestra contrario al héroe. Además, en la tragedia griega el coro no interviene en la acción, sino que hace valoraciones de carácter general a propósito de dicha acción.

Otra de las funciones primordiales del coro en la tragedia griega era la de guiar al público en su opinión. En la tragedia de Sófocles el coro despierta en el espectador un sentimiento de compasión y admiración hacia la heroína, y un sentimiento de miedo hacia Creonte al principio de la obra, pero finalmente de compasión tras quedar abatido y solo tras sus actos. En *La hojarasca* el pueblo de Macondo nos muestra la parte más ruin del doctor, nos muestra su visión particular del mismo. La opinión solamente de los habitantes de Macondo nos descubriría a un doctor lleno de rencor y de odio hacia un pueblo que “lo ha acogido”, lo que despierta el deseo de su muerte. Pero dicha visión se ve contrastada con la del coronel, que nos presenta una perspectiva distinta del doctor, con una vida más humana y solitaria, alejada de la sociedad<sup>41</sup>.

### 2.9. El guardián y el niño

Tanto el niño de *La hojarasca*<sup>42</sup> como el guardián de *Antígona* tienen un papel secundario y pequeño dentro de las obras, pero muy rico. Ambos personajes se presentan como contrapunto en los dramas y dan su visión particular de los hechos. Asimismo, coinciden en algunas descripciones que hacen del entorno que les rodea y que están ligadas al muerto, como la del calor sofocante<sup>43</sup> que envuelve el lugar donde se encuentran o la del proceso de sepultura del difunto.

---

<sup>41</sup> En García Márquez el papel de la sociedad suele caracterizarse por cierta imposibilidad de tomar partido o de actuar a favor o en contra de los individuos que desempeñan el protagonismo de sus novelas, es decir, sus héroes o heroínas. Esto llega a su punto culminante en *Crónica de una muerte anunciada*, con la imposible detención colectiva de un crimen que todos pretenden impedir.

<sup>42</sup> Gabriel García Márquez señala que el personaje del niño está inspirado en cierta medida en él mismo (García Márquez & Vargas Llosa 2021: 45): «En esa casa había un cuarto desocupado en donde había muerto la tía Petra. Había un cuarto desocupado donde había muerto el tío Lázaro. Entonces, de noche, no se podía caminar en esa casa porque había más muertos que vivos. A mí me sentaban, a las seis de la tarde, en un rincón y me decían: “No te muevas de aquí porque sí te mueves va a venir la tía Petra que está en su cuarto, o el tío Lázaro, que está en otro”. Yo me quedaba siempre sentado... En mi primera novela, *La hojarasca*, hay un personaje que es un niño de siete años que está, durante toda la novela, sentado en una sillita. Ahora yo me doy cuenta que ese niño era un poco yo, sentado en esa sillita, en una casa llena de miedos».

<sup>43</sup> El calor sofocante supone una constante en el mundo ficticio de García Márquez. En *Cien años de soledad* Pietro Crespi era un hombre tan escrupuloso a la hora de vestir que, incluso cuando trabajaba en medio de un calor sofocante, llevaba sus mejores galas. También el Judío Errante provoca un calor tan insoportable «que los pájaros rompían las alambresas de las ventanas para morir en los dormitorios» (cap. VII, p. 236). Esta misma idea vuelve a aparecer repetida unos capítulos más adelante y en relación también con una muerte, como ocurre en *La hojarasca*. Úrsula Iguarán ha muerto y se describe su sepultura: «La enterraron

El guardián de *Antígona* aparece al comienzo de la obra narrando cómo alguien ha enterrado el cadáver de Polinices echándole un puñado de tierra por encima (S., *Ant.* 250-277). Por su parte, el niño de *La hojarasca* también aparece al principio de la novela –de hecho, es él quien abre el primer monólogo– y narra cómo están todos en la habitación y cómo su abuelo prepara el cuerpo del doctor para el entierro. Ambos personajes, el guardián y el niño, no ven en un principio al muerto: el primero de ellos no consigue verlo porque está cubierto de tierra, el segundo porque no se percata de él al llegar a la habitación cerrada y lúgubre. Así dice el guardián en la *Antígona* (vv. 255-258): «Al muerto no se le veía, pero no estaba enterrado: sobre él estaba extendida una fina capa de polvo, cual si la hubieran echado para evitar un sacrilegio». Y en *La hojarasca* relata el niño (cap. I, p. 13-14):

Al entrar no vi al muerto. [...] Volví la cara a donde se movió mi abuelo cuando se declaró impotente para abrir la ventana y sólo entonces vi que había alguien en la cama. Había un hombre oscuro, estirado, inmóvil. [...] Los hombres han traído una bolsa de cal y la han vaciado dentro del ataúd. [...] Cuando la bolsa quedó vacía, uno de los hombres la sacudió sobre el ataúd y todavía cayeron unas últimas virutas, más parecidas al aserrín que a la cal. Han levantado al muerto por los hombros y los pies.

Tras esta primera intervención de los dos personajes, en *Antígona* el coro entra en escena y en *La hojarasca* Isabel comienza su monólogo. Tras ellos, vuelven a hablar estos dos personajes secundarios, el niño y el guardián, cuya segunda intervención muestra varios aspectos en común. Ambos narran el olor pestilente que se desprende del difunto y contemplan con sus propios ojos cómo se lleva a cabo el acto sagrado en medio de un calor sofocante. Narra el guardián en los versos 10-11: «Nos sentamos en lo alto de la colina, al abrigo del viento, para evitar que nos llegara el hedor de su cuerpo». Y más adelante, en los versos 14-16, dice: «Así transcurrió el tiempo hasta que se detuvo en mitad del cielo el resplandeciente círculo del sol, y apretó el calor». Por su parte, el niño de *La hojarasca* relata (cap. I, p. 21): «El vaho que se levanta de la cabeza de mamá, caliente y oloroso a tufo de armario; oloroso a madera dormida, vuelve a recordarme el claustro del ataúd. La respiración se me vuelve difícil, deseo salir de aquí; deseo respirar el aire abrasado de la calle». Además, unida a esta descripción encontraríamos la

---

en una cajita que era apenas más grande que la canastilla en que fue llevado Aureliano, y muy poca gente asistió al entierro, [...] en parte porque ese mediodía hubo tanto calor que los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios» (cap. XVII, p. 464-465).

aparición de elementos naturales que importunan el ambiente: en el caso del niño son las moscas que hay por toda la habitación, mientras que en el caso del guardián es un huracán que se levanta del suelo y lo revuelve todo.

Otro de los aspectos importantes común a ambos personajes es el temor que sienten hacia la autoridad. Por un lado, en un principio el guardián no se atreve a ir hasta Creonte para contarle lo que ha sucedido, temiendo que este tome represalias contra él. Por su parte, el niño no dice en ningún momento que el alcalde le dé miedo, pero sí se refiere a él como «el hombre del revólver» (cap. XI, p. 126), lo que hace ver en el muchacho un gran sentimiento de respeto y temor hacia el hombre que detenta el poder.

### 3. ELEMENTOS TRÁGICOS EN LA TRAGEDIA Y EN LA NOVELA

A continuación, pondremos de relieve los elementos que, según Aristóteles, aparecen en la tragedia griega y que, por ende, se muestran en la *Antígona* de Sófocles y, con diversos cambios y adaptaciones, en *La hojarasca* de García Márquez por su proximidad a la obra del griego, teniendo en cuenta que se trata de una novela.

#### 3.1. Elementos constitutivos de la tragedia.

En su *Poética* Aristóteles plantea que son seis los elementos constitutivos de una tragedia, a saber: la trama o estructuración de los hechos (μῦθος), los caracteres (ἦθη), el lenguaje (λέξις), el pensamiento (διάνοια), el espectáculo (ὄψις) y la música (μελοποιία). De estos seis, el primero de ellos, el μῦθος, es el más importante para Aristóteles y a su vez está compuesto por tres elementos fundamentales para que surjan las emociones en la tragedia, que son: la peripecia (περιπέτεια), el reconocimiento (ἀναγνώρισις) y lo patético (πάθος) (Arist., *Po.* 1450a 8 ss.).

##### 3.1.1. Peripecia

La peripecia es el cambio de una situación concreta a su contraria (ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶνπραττομένων μεταβολή, Arist., *Po.* 1452a 22-23). Aristóteles concibe la trama bien construida a partir del paso de la felicidad a la desgracia (ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, Arist., *Po.* 1453a 14-15) por un gran yerro (ἀμαρτίαν μεγάλην, Arist., *Po.* 1453a 16), llevado a cabo por medio de la ignorancia, que debe provocar en el espectador el temor (φόβος) y la compasión (ἔλεος) para que se produzca la catarsis (Arist., *Po.* 1449b 27).

De este modo, los elementos que contribuirán en cada obra para que tenga lugar la peripecia, el paso de la felicidad a la desgracia, serían los siguientes atendiendo a los dos protagonistas de las obras: Antígona y el coronel. Además, será interesante señalar los elementos de peripecia que hay en los personajes de Polinices y el doctor por la relación de semejanza que hay entre ellos.

a) Antígona y el coronel:

	Antígona	El coronel
Desencadenante	El edicto de Creonte	El odio del pueblo hacia el doctor
Error	Enterrar a Polinices	Querer enterrar al doctor
Consecuencia	Castigo y suicidio de la heroína	Oposición de su familia y soledad absoluta

b) Polinices y el médico:

	Polinices	El médico
Desencadenante	La guerra	La hojarasca
Error	Ir contra Tebas y matar a su hermano	No atender a los heridos de guerra y desafiar a Macondo
Consecuencia	Quedar insepulto	Quedar insepulto

Ese error del que habla Aristóteles tiene lugar tanto en *Antígona* como en *La hojarasca*. En la tragedia de Sófocles sucede cuando la heroína decide dar sepultura al hermano echándole un puñado de tierra por encima<sup>44</sup> (S., *Ant.* 425-431):

Así, ella también, cuando vio el cadáver al descubierto, prorrumpió en sollozos, y lanzaba horribles maldiciones contra los autores del ultraje. Acto seguido, lleva con sus manos polvo seco y, elevando un aguamanil de bronce bien forjado, corona al muerto con tres libaciones. Al verla, nos abalanzamos y le dimos caza al punto, sin que ella se alterara lo más mínimo.

El acto que Antígona ha llevado a cabo provoca que esta sea detenida por los guardianes para llevarla ante Creonte y que él haga justicia según el edicto que él mismo

---

<sup>44</sup> Este acto no se presencia en escena en *Antígona*, sino que los hechos son narrados por el guardián, que le cuenta a Creonte todo lo sucedido.

ha promulgado, si bien podríamos decir que la desgracia de la joven ya había comenzado mucho antes al morir los dos hermanos en combate.

Este error se ve reforzado cuando el guardián lleva a la heroína ante Creonte y esta confiesa sin vacilación alguna que ha sido la autora del crimen y que no se arrepiente de ello a sabiendas del edicto (S., *Ant.* 441-472). Creonte, por su parte, señala la desgracia en la que acaba de caer Antígona al cometer un segundo acto de insolencia por jactarse de haber sepultado al muerto<sup>45</sup> (S., *Ant.* 480-488):

Esta supo entonces mostrarse insolente al transgredir las leyes establecidas, y ahora, después de haberlo hecho, comete un segundo acto de insolencia: el de jactarse de ello y reírse, aun siendo culpable. Pero en verdad no sería yo hombre ahora y lo sería esta si el haberse salido con la suya le fuera a quedar impune. Pues bien: aunque sea hija de mi hermana y lleve más de mi sangre que cuantos protege Zeus en mi hogar, ni ella ni su hermana escaparán de la muerte más terrible.

El desencadenante trágico que propicia que Antígona lleve a cabo el acto de sepultura no es otro que el decreto establecido por Creonte, por el cual se prohíbe el enterramiento del hombre que ha combatido contra la ciudad. Pero, a pesar de todo, Antígona decide sepultar a su querido hermano, aun a sabiendas de que esto puede acarrearle su propia muerte.

Por su parte, en *La hojarasca*, el error trágico ocurre cuando el coronel decide enterrar al doctor muerto por suicidio. A diferencia de Antígona, que sufre las consecuencias al llevar a cabo el acto de sepultura, el coronel sufre las consecuencias incluso antes de enterrar al doctor, pues ya se oponen a él su hija Isabel y su esposa Adelaida, quien ni siquiera acude al entierro. Este error del coronel se ve afianzado por la promesa de enterramiento que le hace al doctor años antes cuando este le ha salvado la vida: «usted no me debe nada, coronel. Pero si quiere hacerme un favor, écheme encima un poco de tierra cuando amanezca tieso. Es lo único que necesito para que no me coman los gallinazos» (cap. XI, p. 122).

El acto que el coronel desea cumplimentar ha provocado que toda su familia se le oponga y quede en una soledad absoluta. Al igual que Antígona no se ve apoyada en un primer momento por su hermana Ismene, así el coronel no se ve apoyado por su hija Isabel

---

<sup>45</sup> Debemos tener en cuenta que el error de Antígona –dar sepultura al hermano y luego reafirmarlo ante Creonte– va ligado al hecho de que la heroína incurre a su vez en *hybris*, en desmesura. Si esta no hubiese reafirmado su error ante el gobernante, quizás las cosas hubieran sucedido de otra manera. Pero el mostrarse insolente hace que su temperamento férreo e inflexible choque con el de Creonte, también férreo e inflexible, manteniendo ambos un pulso a lo largo de la obra que, al final, a Creonte le viene grande. De este modo, el error, ligado a la *hybris*, reafirmaría el carácter trágico de los personajes.

y su esposa Adelaida, que condenan su modo de proceder y tienen miedo al qué dirán. A pesar de la oposición de su familia, el coronel, hombre de palabra, se mantiene firme en su decisión y está dispuesto a correr cualquier riesgo con tal de cumplir la promesa que le hizo al doctor, como le ocurre a Antígona.

No obstante, la consecuencia que el coronel va a sufrir no es tan trágica como la que sufre la heroína de la tragedia, pues, mientras que esta es condenada a morir enterrada viva, el coronel solo se sumerge en la soledad, sin ninguna muerte como consecuencia.

En cuanto a la segunda pareja de personajes, Polinices y el médico, el error trágico<sup>46</sup> en *La hojarasca* parte del momento en que llega la hojarasca a Macondo junto con la Compañía Bananera y la labor del doctor deja de tener sentido al acabarse los pacientes. Es en este punto de inflexión cuando el doctor se ve casi arruinado económicamente y se aísla de los demás habitantes del pueblo (cap. VI, p. 67-68):

Fue el único médico en el pueblo hasta cuando llegó la compañía bananera y se hicieron los trabajos del ferrocarril. Entonces empezaron a sobrar sillas en el cuartito. La gente que lo visitó durante los primeros cuatro años de su estada en Macondo, empezó a desviarse después de que la compañía organizó el servicio médico para sus trabajadores. Él debió ver los nuevos rumbos trazados por la hojarasca, pero no dijo nada. Siguió abriendo la puerta de la calle, sentándose en su asiento de cuero, durante todo el día hasta cuando pasaron muchos sin que volviera un enfermo. Entonces echó el cerrojo a la puerta, compró una hamaca y se encerró en el cuarto.

El error del médico, que tendrá como consecuencia la condena que promulga el pueblo<sup>47</sup> para castigarlo y su posterior suicidio, se encuentra en el momento en que se niega a socorrer a los heridos<sup>48</sup>. Tras la negativa, el pueblo lo condena y él no vuelve a abrir la puerta de su casa nunca más. Por tanto, el médico comete su error a sabiendas<sup>49</sup> (cap. I, p. 23-24):

Ahora me doy cuenta de que el alcalde comparte los rencores del pueblo. Es un sentimiento alimentado durante diez años, desde aquella noche borrascosa en que trajeron los heridos a la

---

<sup>46</sup> Según Álvarez Gardeazábal (1972: 299-302), hay varios fallos trágicos en el doctor a lo largo de toda la novela, pero los dos, a mi juicio, más importantes son los que expongo en este punto.

<sup>47</sup> Es importante señalar que, mientras que en *Antígona* la condena ya está promulgada por Creonte desde antes de que la heroína haga algo con el cadáver de su hermano, en el caso de *La hojarasca* la condena por parte del pueblo hacia el doctor se proclama después de que este haya tomado su decisión de no atender a los heridos.

<sup>48</sup> El médico comete su error de la mano de la *hýbris*, ya que se muestra orgulloso al negarse a atender a los heridos de la guerra, pues, cuando tiempo atrás llega la Compañía Bananera que organizó el servicio médico para sus trabajadores, todo el mundo lo desprecia, y ahora él no está dispuesto a atenderlos.

<sup>49</sup> Tanto en *Antígona* como en *La hojarasca* los errores de los personajes se cometen conscientemente y a sabiendas, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en la trama de *Edipo Rey*.

puerta y le gritaron (porque no abrió; habló desde adentro), le gritaron: «Doctor, atienda a estos heridos, ya que los otros médicos no dan abasto», y todavía sin abrir (porque la puerta permaneció cerrada, los heridos acostados frente a ella): «Usted es el único médico que nos queda. Tiene que hacer una obra de caridad»; y él respondió (y tampoco entonces se abrió la puerta), imaginado por la turbamulta en la mitad de la sala, la lámpara en alto, iluminando los duros ojos amarillos: «Se me olvidó todo lo que sabía. Llévenlos a otra parte», y siguió (porque desde entonces la puerta no se abrió jamás) con la puerta cerrada mientras el rencor crecía, se ramificaba, se convertía en una virulencia colectiva, que no daría tregua a Macondo en el resto de su vida para que en cada oído siguiera retumbando la sentencia –gritada esa noche– que condenó al doctor a pudrirse detrás de estas paredes.

En el caso de Polinices, su error se encuentra en el momento en que este decide luchar contra su ciudad, Tebas, y matar a su hermano para recuperar el reino<sup>50</sup>. La consecuencia no será otra que la prohibición de Creonte de la sepultura del cuerpo de Polinices, traidor a su propia patria y asesino del soberano de Tebas. De este modo, el edicto de Creonte respecto al cadáver de Polinices será el motivo que mueva a Antígona a cometer su error, de la misma manera que, en *La hojarasca*, la condena del pueblo de Macondo respecto al doctor será el motivo que conduzca al coronel a su falta. Así, vemos cómo la peripecia de los protagonistas, Antígona y el coronel, se ve determinada por la peripecia de Polinices y el doctor. En ambas obras los cuerpos sin vida de Polinices y el doctor sin haber recibido aún sepultura suponen el punto de partida del conflicto trágico, ponen en marcha la acción y llevan a los héroes de ambas obras, Antígona y el coronel, a defender sus principios en contra de lo política y socialmente establecido.

### 3.1.2. Reconocimiento

La *anagnórisis* es el paso de la ignorancia al conocimiento (Ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, Arist., *Po.*, 1452a 30-31). Si bien Aristóteles reconoce distintos tipos de reconocimiento, para él el mejor es el que tiene lugar a la vez que la peripecia, como veremos más adelante a propósito de *Edipo Rey* (Arist., *Po.*, 1452a 32-33). El tipo de reconocimiento que se da en *Antígona* es el que él define como reconocimiento por medio del razonamiento, y Creonte es el personaje que lo encarna. Como ya hemos visto, Creonte reconoce su error, pero demasiado tarde, pues Antígona ya se ha dado muerte y con ella Hemón y Eurídice. Lo interesante aquí es que Creonte lleva a cabo la *anagnórisis* de manera paulatina, pues está obcecado en sus

---

<sup>50</sup> No obstante, se debe tener en cuenta que estos hechos no se encuentran relatados en la *Antígona*.

intereses y en su propio pensamiento. Solo el adivino Tiresias le hará replantearse su posición, que se verá totalmente abocada al fracaso si sigue hacia delante. La intervención del corifeo en los versos 1090-1115 es crucial para que se produzca el momento culmen del reconocimiento y Creonte salga de escena precipitadamente para sacar a la joven de la cámara subterránea, preparar los funerales de Polinices e impedir así la tragedia. Sus palabras en los versos 1095-1097 demuestran este reconocimiento: «me he dado cuenta también yo, y estoy turbado en mi corazón. Ceder ciertamente es terrible, pero el abocar en desastre, por oponerse con obstinación, también lo es»<sup>51</sup>. Y más adelante (S., *Ant.* 1105-1106): «¡Ay! A duras penas, eso sí, pero renuncio a mi resolución. Con la necesidad no se ha de sostener un desigual combate». Y en los versos 1113-1114: «Me temo, en efecto, que sea lo mejor pasar la vida observando las leyes establecidas», es decir, las leyes inmutables de los dioses, dando con estas palabras la razón a Antígona.

En *La hojarasca*, en cambio, no hay reconocimiento alguno por parte del alcalde ni del pueblo de Macondo. Este hecho queda definido en la descripción que hacen el abuelo y el niño en el último capítulo de la novela cuando ya se va a enterrar al doctor y esperan el permiso del alcalde para poder hacerlo. Todavía el alcalde se muestra arrogante y necio ante la situación. Sigue impasible y simplemente accede a dar el permiso con la tranquilidad de que quizás el pueblo ya no se acuerde de ese hombre al que tanto despreció. Así narra el coronel (cap. XI, p. 122): «[...] y oigo su voz de pacífica estupidez, diciendo: «no se preocupe, coronel. Le aseguro que no sucederá nada». Y yo creo que es así, pero sé que él lo dice para darse valor a sí mismo». Y más adelante el niño describe la actitud del alcalde (cap. XI, p. 128-129):

Y entonces mi abuelo se vuelve hacia el rincón, agitado y con el cuello hinchado y cárdeno como el de un gallo de pelea. Pero no dice nada. Es el hombre quien vuelve a hablar desde el rincón. Dice: Hasta creo que en el pueblo no queda nadie que se acuerde de eso.

El pueblo tampoco ha llevado a cabo ningún tipo de reconocimiento. Su rencor es eterno y desmedido. Donde se esperarí una reflexión por su parte, un reconocimiento de la desmesura en la que ha caído al condenar de manera exagerada y desmedida al doctor, no hay ni un rastro de esta. Aún al final de la obra el pueblo espera expectante, los

---

<sup>51</sup>Vemos en estos versos la relación existente entre *gnósis* y *frénes*, que estudiaremos más adelante a propósito de la *sophrosýne*:

Ἔγνωκα καὐτὸς καὶ ταράσσομαι φρένας·  
τό τ' εἰκαθεῖν γὰρ δεινόν, ἀντιστάντα δὲ  
ἄτη πατάξαι θυμὸν ἐν δεινῷ πάρα.

habitantes miran por las ventanas de sus casas para ver cómo sale el muerto, acaso para lanzarse sobre el coronel e impedir el acto, acaso para no hacer nada porque, como dice el alcalde, ya se han olvidado de lo que sucedió tantos años atrás.

### 3.1.3. Patetismo

Aristóteles señala (*Po.* 1452b. 11-13) que «el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes»<sup>52</sup> (πάθος δέ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα). Dos personajes cargados de patetismo en las dos obras son Antígona y el doctor, que, aunque no son personajes equivalentes, mueren por suicidio al ser incomprendidos por una sociedad que, en el caso de *La hojarasca*, condena. Como ha señalado Lasso de la Vega (1971: 24), «en Sófocles no hay optimismo ni conciliación final. La ruina de sus héroes no es compensada por ninguna liberación, salvo la de la muerte». Es lo que les ocurre a estos dos personajes, que no encuentran ninguna salida ni ninguna liberación, sino que en su determinación y modo de ser hallan la muerte<sup>53</sup>. Este punto tendría relación, además, con el desarrollo de la acción por parte de los personajes, a saber: Antígona, el médico y el coronel actúan a sabiendas de lo que están haciendo, actúan con plena conciencia, lo que los lleva a una soledad desgarradora y se carga a estos personajes de gran patetismo. El coronel de *La hojarasca* revela una Antígona griega que, en su soledad, sin apoyo acaso familiar, está dispuesto a morir defendiendo su empresa y sus ideales. Antígona acaba sola por mantener hasta el final sus ideales y no ceder ante Creonte. Tanto el soberano como su hermana la invitan a no ser insensata y a actuar con prudencia (σωφροσύνη), invitación que también recibe el coronel por parte de su esposa Adelaida y de su hija Isabel.

### 3.2. Partes estructurales de la tragedia.

En cuanto a las partes estructurales de la tragedia que Aristóteles describe en su *Poética* y que se dan en *Antígona* —el prólogo, la párodo, los episodios, los estásimos y el

---

<sup>52</sup> Las traducciones de la *Poética* pertenecen a García Yebra 2018.

<sup>53</sup> No obstante, es preciso matizar que el doctor de *La hojarasca* no muere inmediatamente como consecuencia de sus errores como le ocurre a Antígona. El doctor no sufre una muerte heroica ni trágica como la de Antígona, pues se confina en su casa durante años hasta que finalmente se suicida al no soportar su situación. En la tragedia hay patetismo en la muerte de Antígona y también en las desgracias que padecerá Creonte con las muertes de su hijo y su esposa. En la novela, en cambio, no hay patetismo en ese grado.

éxodo—, en *La hojarasca* encontramos algunas similitudes respecto de la tragedia en lo que a estructura formal se refiere.

En el prólogo —parte que precede a la intervención del coro— de *Antígona*, en el que intervienen la propia heroína e Ismene, se explica lo que acaba de ocurrir: la muerte de los hermanos Eteocles y Polinices en combate y el decreto de Creonte de que el primero reciba las pertinentes honras fúnebres y el segundo no sea enterrado, así como el propósito de la joven heroína respecto al edicto de Creonte.

En *La hojarasca* encontraríamos un prólogo fechado en Macondo en 1909, que sirve igualmente de marco histórico para contextualizar todo lo que va a acontecer en la novela y por qué, qué es lo que ha causado el desastre y cómo ha llegado dicho desastre a Macondo. Aunque en este prólogo no se revele el propósito del coronel y la actuación del resto de personajes, servirá para justificar todo ello. Asimismo, ya hemos estudiado que el prólogo de *La hojarasca* se asemeja en muchos aspectos al parlamento que pronuncia Tiresias cuando se dirige a Creonte en *Antígona*, de modo que este posee una doble función: por un lado, su papel equivale al del prólogo trágico al explicar los antecedentes en la historia. Tanto en *La hojarasca* como en la tragedia de Sófocles ambos pasajes ofrecen una descripción de la situación y la contextualizan. Por otro lado, serviría para exponer las consecuencias, cumpliendo una función similar al parlamento de Tiresias en la tragedia.

En cuanto a los episodios, que sirven para el desarrollo de la acción entre los personajes principales de la obra, encontramos cinco en *Antígona*, donde Creonte y la heroína exponen sus argumentos para defender su posición:

- Episodio 1: Creonte monologa, habla con el coro y con el guardián que le anuncia el incumplimiento del edicto.
- Episodio 2: Creonte habla con el guardián de nuevo. Después tiene lugar el agón con Antígona e Ismene.
- Episodio 3: agón entre Creonte y Hemón.
- Episodio 4: hablan Creonte, el coro y Antígona.
- Episodio 5: *kommós* de Antígona y agón entre Creonte y Tiresias.

Por su parte, en *La hojarasca* hay una división en once capítulos y en cada uno de ellos hay diferentes monólogos por medio de los cuales los personajes dan también sus

argumentos<sup>54</sup>. Estos personajes que monologan son tres: el coronel, Isabel y el niño, siendo los dos primeros los que mayor fuerza adquieren, como Antígona y Creonte, pues el niño de *La hojarasca* funciona como un personaje secundario que da su visión particular de los hechos de un modo similar al guardia de *Antígona*. Por medio de ellos hablarán también los demás personajes y se describirán sus caracteres: el pueblo, el alcalde, el médico, Adelaida, Meme, Martín, El Cachorro y el padre Ángel. Tendríamos, así pues, la siguiente estructura:

- Capítulo I: niño–Isabel–niño–coronel
- Capítulo II: Isabel–coronel–Isabel
- Capítulo III: Isabel–coronel
- Capítulo IV: niño–Isabel
- Capítulo V: Isabel–niño
- Capítulo VI: coronel–Isabel
- Capítulo VII: coronel– Isabel
- Capítulo VIII: Isabel–coronel
- Capítulo IX: coronel
- Capítulo X: niño–coronel–Isabel
- Capítulo XI: coronel–Isabel–coronel–Isabel–niño

Resulta interesante en este punto señalar la relación que podría existir a nivel estructural entre el capítulo IX de *La hojarasca*, que está destinado solamente al coronel que monologa –mientras que en el resto de capítulos se alternan los monólogos de más personajes–, y los versos 806-882 de *Antígona* en los que la heroína pronuncia su *kommós*, su largo lamento ante una muerte inminente. Aunque el contenido temático de los pasajes no es el mismo –mientras que el coronel narra el momento en que el doctor le confiesa que tiene una relación con Meme y esta se encuentra encinta, por lo que se

---

<sup>54</sup> Esta estructuración de la novela en episodios donde monologan diferentes personajes aparece también en la novela *As I lay dying* de William Faulkner, autor por quien García Márquez se ve influenciado en su novelística. La obra del americano es muy similar en estructura y argumento a *La hojarasca*. Por un lado, en lo que a estructuración se refiere, aparecen quince personajes que narran los 59 capítulos de los que se compone la obra usando el monólogo interior y el multiperspectivismo. Mediante dichos monólogos, vamos conociendo los pensamientos y perspectivas de los personajes, al igual que ocurre en *La hojarasca*. Por otro lado, en cuanto al argumento, en la obra de Faulkner se narran las motivaciones de los familiares de Addie, una mujer que ha muerto, para enterrarla según sus últimos deseos en Jefferson, su ciudad natal. Vemos aquí que hay una conexión temática entre la novela de Faulkner y la de García Márquez, pues ambas tratan sobre la voluntad de un familiar o amigo de enterrar a un ser querido y los obstáculos que aparecen en el camino de dichos personajes. Para las conexiones entre Faulkner y García Márquez, cf. Vargas Llosa 1971: 138-150.

marcharán de la casa, Antígona se lamenta por ser una joven que morirá antes de disfrutar del himeneo— el lugar que ocupan uno y otro en la estructuración de las obras es antes de los dos últimos episodios y, además, están protagonizadas por los dos héroes de las dos obras: Antígona y el coronel<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> No sabemos si García Márquez estudió la composición de la *Antígona* en lo que a estructura formal se refiere, pero los paralelismos resultan interesantes como para incluirlos en este trabajo.

#### 4. TEMAS, MOTIVOS Y FORMAS

##### 4.1. *La muerte y lo sagrado*

Tanto la *Antígona* como *La hojarasca* se abren con un personaje que acaba de fallecer, quedando de manifiesto la necesidad de los protagonistas de cada obra de enterrarlo para cumplir con los ritos funerarios pertinentes, necesidad que presidirá durante todo el relato. Para *Antígona* y el coronel la muerte merece un elevado respeto y tiene un carácter sacro, por lo que creen que su deber es rendir los necesarios tributos fúnebres al difunto<sup>56</sup>.

La postura de Creonte en *Antígona* y la de Isabel, Adelaida, el alcalde y el pueblo en *La hojarasca* son muy distintas, ya que tratan la muerte con frialdad y ninguno de ellos tiene un hueco en su alma para compadecer al muerto ni tampoco dan importancia a los rituales sagrados. Si Isabel va al entierro, es por un sentimiento de lástima y compasión hacia su padre, no hacia el doctor. Adelaida se queda en casa y decide no acompañar al coronel, pues le parece que enterrar a un hombre despreciable es ir demasiado lejos. El alcalde muestra una actitud impasible e irónica ante lo que le dice el coronel, apuntando a que no se puede asegurar que el doctor «está muerto mientras no empiece a oler» (cap. I, p. 23). Por su parte, en *Antígona* Creonte decide en su decreto arrojar fuera de la ciudad el cuerpo de Polinices para que sea pasto de las aves y los perros (S., *Ant.* 195-211), en claro contraste con los grandes ritos que recibirá Eteocles por haber defendido la ciudad. También el doctor de *La hojarasca*, como ya hemos comentado, es condenado cruelmente por el pueblo, quien le desea la peor de las muertes y que sea pasto de los animales, como Polinices, en contraste con la hermosa pompa fúnebre que se hará en honor del párroco.

Así, la muerte y lo sagrado se convierten en una constante a lo largo de las obras y alrededor de estos gira la acción desde el comienzo hasta el desenlace de las mismas. Dicho desenlace en *Antígona* y *La hojarasca* se da de dos maneras distintas. En la primera, la muerte de Polinices y su necesidad de sepultura desata tres muertes más, que se saldan hacia el final de la tragedia: la de la propia *Antígona*, trasgresora de la ley, la de Hemón y la de Eurídice, quienes se suicidan uno tras otro al enterarse de la muerte del

---

<sup>56</sup> En la cultura griega la sepultura de un cadáver era sumamente importante, pues con ello se aseguraba el paso del alma del muerto al más allá. Un ejemplo de ello lo encontramos en la literatura grecolatina, en la *Odisea* y en la *Eneida*. Cuando Odiseo y Eneas viajan al inframundo, las almas de sus amigos Elpénor y Palinuro se aparecen ante ellos para pedirles las correspondientes honras fúnebres, acción que más tarde llevarán a cabo los héroes a su vuelta al mundo de los vivos.

anterior. En *La hojarasca* no hay un final trágico que acabe con la muerte de algún personaje, si bien la obra se cierra con el féretro del doctor camino del cementerio para, por fin, darle sepultura.

Nuestros héroes han adquirido el compromiso de inhumar los cadáveres insepultos de Polinices y el doctor cuando mueran y deben cumplirlo por el carácter sagrado que dicho compromiso posee. La promesa se convierte en un deber que será el que origine el conflicto trágico en las obras. Así, dice el coronel en *La hojarasca* (cap. I, p. 25): «no lo hago por mí. Tal vez no sea tampoco por la tranquilidad del muerto. Apenas para cumplir con un compromiso sagrado». Y Antígona también lo afirma en los versos 63-66: «Así, el alcanzar este destino no me causa dolor alguno. En cambio, si hubiera tolerado ver insepulto el cadáver de quien nació de mi madre, con eso sí me dolería». Ambos llevan a cabo la formulación de una promesa que quieren cumplir, aunque esto los precipite a unas consecuencias fatales o penosas. No obstante, el caso de Antígona difiere en un aspecto respecto al del coronel, ya que la heroína cumple una obligación que considera sagrada al tiempo que atiende la petición que su hermano le había hecho en *Edipo en Colono* de ser sepultado si moría en combate (S., OC 1405-1411).

Pero, en la tragedia griega, Creonte ha negado la sepultura a Polinices, enemigo de la ciudad muerto en combate. Esta práctica fue habitual durante la época homérica, encontrando numerosos ejemplos en la *Ilíada* (I 4 ss., XVII 127, 255 y 272 ss., XVIII 179, XXII 66-76 y XXIV 409), si bien ya en la época clásica, en la que se enmarca esta tragedia, enterrar a los enemigos –extramuros– se convirtió en un deber religioso, por lo que la privación de los correspondientes tributos fúnebres era un acto execrable e incluso punible en muchas ciudades si se trataba del cuerpo de un familiar, ya que sin estos tributos el alma del muerto no tenía el debido descanso en el más allá (Bañuls Oller y Crespo Alcalá 2008: 82-83, nota 134).

Por tanto, la decisión de Creonte en *Antígona* es, evidentemente, excesiva, pues no se ajusta a las costumbres griegas, aunque en él esté la decisión de enterrar o no al muerto, pues es él quien dictamina la ley y, en casos de grave traición a la ciudad –como es el caso de Polinices–, el considerado traidor podía ser condenado a no recibir sepultura en suelo patrio<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> En torno al tema de la negación de la sepultura, vemos que en la *Descripción de Grecia* de Pausanias (II 16, 7) se menciona que Clitemnestra y Egisto fueron enterrados extramuros, siendo rechazada su sepultura dentro de la ciudad de Micenas, donde yacía Agamenón y los que con aquel habían sido asesinados.

En el caso de *La hojarasca*, también se niega la sepultura por parte del padre Ángel debido a una norma divina. En la religión cristiana, según el Código de Derecho Canónico, no estaba permitido enterrar a los suicidas y herejes. El último código en que se condena a los suicidas es el de 1954. La obra de García Márquez fue escrita en el año 1955, pero el prólogo que introduce está fechado en Macondo en 1909, por lo que resulta evidente que el padre Ángel no quiera enterrar al médico. Y así lo menciona el coronel en su monólogo (cap. I, p. 24-25):

Hasta la iglesia ha encontrado la manera de estar contra mi determinación. El padre Ángel me dijo hace un momento: «Ni siquiera permitiré que sepulten en tierra sagrada a un hombre que se ahorca después de haber vivido sesenta años fuera de Dios. A usted mismo lo vería Nuestro Señor con buenos ojos si se abstiene de llevar a cabo lo que no sería una obra de misericordia, sino un pecado de rebeldía.»

La negación de la sepultura al cadáver tiene como causa la actitud de ambos personajes en vida, pues tanto Polinices como el doctor son enemigos de Tebas y de Macondo respectivamente en contexto socialmente bélicos: el primero ha luchado en combate contra su propia sangre y, por ende, contra la ciudad, mientras que el segundo no ha atendido a sus conciudadanos heridos durante la guerra. De este modo, en *La hojarasca* la negación de la sepultura se debe a dos motivos: por un lado, al hecho de que el doctor se haya suicidado y como consecuencia se prohíba su entierro como dicta la ley cristiana, y, por otro lado, a que ha obrado mal contra el pueblo de Macondo, como lo hizo Polinices contra Tebas. Y es aquí precisamente donde aparece la lucha entre las leyes de los hombres y la moral de cada individuo, donde Antígona y el coronel luchan por defender sus propios ideales.

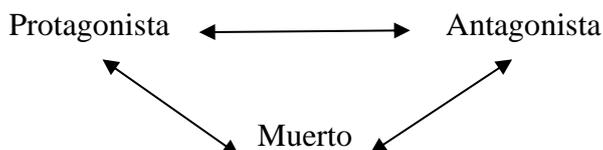
En este sentido, resulta interesante la aparición de este tema utilizado por Gabriel García Márquez en dos obras más: en el cuento *La siesta del martes*, dentro de *Los funerales de Mamá Grande*, y en *Cien años de soledad*.

Si comparamos las cuatro obras, vemos que todas ellas cumplen un esquema en lo que a estructuración de personajes se refiere: aparece un muerto, que es el desencadenante de la disputa; un protagonista, que tendrá una relación cercana con el muerto y por el que sentirá un gran afecto que le lleva a querer sepultarlo como es debido;

---

Además, encontramos un testimonio histórico en Plutarco (Plu., *Vit. Dec.* 833a ss.), en la vida de Antifonte, donde se nos cuenta que Antifonte fue acusado junto con Arquiptólemo de conspiración y sentenciado con el castigo de los traidores: que su cuerpo fuera expulsado de la ciudad y sin recibir sepultura.

y un antagonista, que censura la actitud del muerto en vida y se erige como representante de la moral, oponiéndose así a su sepultura.



	<i>Antígona</i>	<i>La hojarasca</i>	<i>La siesta del martes</i>	<i>Cien años de soledad</i>
Protagonista	Antígona	El coronel	La madre	Úrsula
Antagonista	Creonte	El pueblo, el alcalde y el padre Ángel	El párroco	El padre Nicanor
Muerto	Polinices	El médico	Carlos Centeno	Pietro Crespi

La relación de *Cien años de soledad* y el episodio de Pietro Crespi, junto con el cuento, en relación con *La hojarasca*, no es descabellado teniendo en cuenta la multitud de personajes y de temas que se repiten. Ya en *La hojarasca* surgen elementos que aparecerán en algunas de sus obras posteriores, pero sobre todo en *Cien años de soledad*, como el lugar, Macondo, la compañía bananera, la hojarasca y algunos personajes<sup>58</sup> —el médico que se suicida, el cura, el coronel—, lo que es una constante a lo largo de su producción, como podemos observar también en *El coronel no tiene quien le escriba*, la novela donde se recoge esencialmente como protagonista al personaje del coronel y dedicada íntegramente a este.

En *Cien años de soledad* (cap. XVI, p. 437) Fernanda se resiste a ponerse en manos del único médico que queda por aquel entonces en Macondo, que es descrito como «un francés extravagante que se alimentaba con hierba para burros». Precisamente es un personaje rescatado por García Márquez de *La hojarasca*, y se trata del mismo médico francés que comía hierba para burros al que el coronel quiere darle sepultura: «[...] este hombre se sentó por primera vez a nuestra mesa y pidió hierba para comer. Adelaida le dijo aquella vez: “¿Qué clase de hierba, doctor?”. Y él, con su parsimoniosa voz de rumiante, todavía perturbada por la nasalidad: “Hierba común, señora. De esa que comen los burros”» (cap. I, p. 27).

#### 4.1.1. *La siesta del martes*

<sup>58</sup> Cf. Vargas Llosa 1971: 482 ss.

En *La siesta del martes* encontramos dos elementos fundamentales que nos permiten explicar su relación con el tema del cadáver insepulto. El primero de ellos es el argumento de la obra, el segundo es la relación que existe entre los personajes del cuento colombiano y la tragedia de Sófocles, que, aunque se aleje en muchos puntos de esta, en otros se aproxima de manera evidente.

En el cuento se nos relata el viaje de una madre y su hija a un pueblo solitario del Caribe donde yace enterrado Carlos Centeno<sup>59</sup>, que ha sido asesinado por doña Rebeca tras un aparente intento de hurto en la casa de esta. Ambas llegan allí con el propósito de que el cura las lleve hasta la tumba de Carlos Centeno, hijo y hermano muerto que está enterrado en el cementerio, para que estas puedan ponerle un ramo de flores y despedirse así dignamente de él. Cuando madre e hija llegan a la casa del cura, este se opone a darles las llaves del cementerio. A partir de aquí, la madre de Carlos Centeno entablará una lucha con el párroco<sup>60</sup>, que se erige en representante de la moral, para que este acceda a dejarlas despedirse del muerto.

Vemos, pues, que hay un elemento que diferencia al cuento de la *Antígona*: el muerto no está insepulto –pues ya se han encargado de darle sepultura los habitantes del pueblo y el párroco–, pero yace enterrado en tierra ajena y lejos de su familia. Si en la *Antígona* –y en *La hojarasca*– el objetivo de los héroes es enterrar a un ser querido, en *La siesta del martes* el objetivo de la madre no es enterrarlo, sino poder rendirle las honras fúnebres y despedirse de él.

En cuanto a los personajes, estos presentan algunas características comunes a los personajes de *Antígona*, por lo que podemos encontrar una correspondencia entre unos y otros:

Carlos Centeno presenta rasgos en común con Polinices. Por un lado, lo que conocemos de él, lo sabemos a través del resto de personajes, especialmente gracias a la madre, pues no aparece como personaje actante, al igual que Polinices. Además, ambos se erigen como el objeto de disputa en ambas obras y son los culpables de la situación actual de los personajes. Por otro lado, su muerte por asesinato también es muy significativa, ya que ha muerto al intentar atracar la casa de doña Rebeca, lo que lo acerca

---

<sup>59</sup> En *Cien años de soledad* uno de los diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía se llama Aureliano Centeno. La semejanza entre estos dos personajes no va más allá del apellido que comparten.

<sup>60</sup> El encuentro entre la mujer y el párroco pone de relieve de nuevo el conflicto entre dos caras opuestas, como tiene lugar en *Antígona* la oposición entre Creonte y la heroína o en *La hojarasca* entre los personajes del coronel, el alcalde y el pueblo de Macondo, que tienen concepciones distintas acerca del enterramiento del doctor.

todavía más a Polinices, que también muere asesinado, en este caso por su hermano a las puertas de la ciudad de Tebas al intentar expugnarla en la batalla de los Siete contra Tebas.

Pero, si hay algo que diferencia a Carlos Centeno de Polinices, es que este ya está enterrado desde hace una semana, por lo que no es pasto para las aves de rapiña como Polinices<sup>61</sup>. Aun así, su madre quiere cumplir con los ritos propios de los funerales y dar el último adiós a su hijo poniéndole flores en su tumba.

La madre se asemeja el personaje de Antígona, por las similitudes en lo que a caracteres se refiere. La madre se muestra en todo momento segura y férrea en sus decisiones<sup>62</sup>. No muestra debilidad y se enfrenta al representante de la autoridad, que en este caso es el párroco. Tal es la seguridad de la madre que hace que el sacerdote se inquiete durante la conversación –se ruboriza y empieza a sudar– y consigue que este ceda<sup>63</sup> –como en *La hojarasca* el coronel consigue que el alcalde ceda–. Además, la actitud de enfrentamiento de la madre al párroco es similar a la de Antígona contra Creonte, que es el representante de la ley. No obstante, la madre y Antígona se ven movidas por motivos diferentes, ya que la primera actúa como madre y la segunda como hermana. La madre defenderá a su hijo hasta el final con sus argumentos, con esa rotundidad que caracteriza a su personaje y con el amor infinito que profesa la madre hacia su hijo, como el de Antígona por su hermano. Fiddian resume a la perfección el carácter de la madre en el cuento (1995: 420):

La mujer, por su parte, está a la altura de todos los compromisos que le incumben en su función de madre. Ha viajado al pueblo para colocar flores en la tumba del hijo muerto. Viene dispuesta a enfrentarse con la hostilidad de los habitantes y con la falta de cooperación de las autoridades. Insiste en la importancia de mantener la dignidad durante la visita al pueblo. Y se comporta con una absoluta integridad fundada en el amor que siente por su hijo y en la defensa de los vínculos que unen su familia.

---

<sup>61</sup> No tendríamos, por tanto, el tema del cadáver insepulto en sentido estricto, pero la lucha que hay entre personajes y cómo se estructura el cuento nos hace ver que es una temática similar, aunque los objetivos de las protagonistas sean distintos.

<sup>62</sup> Antígona también tiene este carácter, aunque recordemos que muestra su parte más débil en el *kommós* cuando se lamenta por morir tan pronto sin haber podido disfrutar del himeneo ni de hijos.

<sup>63</sup> En *Antígona* no es la propia heroína quien hace recapacitar a Creonte, sino el adivino Tiresias junto con el coro, que en su parlamento invita a Creonte a dejar a un lado la cerrazón y a no caer en la obstinación (S., *Ant.* 1023-1032).

Además, la madre del cuento no incurre, como lo hace la heroína de la tragedia griega, en *hýbris*. La madre se muestra firme, pero serena y apacible<sup>64</sup>, y sus palabras revelan a una mujer fuerte que cumple con su deber.

El párroco del pueblo encarna a Creonte, aunque con notables diferencias. Muestra su oposición a entregar las llaves del cementerio más bien por temor al pueblo que por convicción propia –al igual que el alcalde en *La hojarasca* actúa de la misma manera, oponiéndose al coronel, no porque esté en contra de enterrar al médico, sino porque tiene miedo de lo que pueda hacer el pueblo de Macondo si cede en el enterramiento–. Esta actitud del párroco se observa hacia el final del cuento, cuando les dice a la madre y a la hija que salgan por las puertas de atrás y esperen un poco para que la gente no las vea a través de sus ventanas<sup>65</sup>, con el temor de que el pueblo pueda tomar represalias. El párroco se erige en el cuento como el representante de una moral que es hipócrita y farisaica.

Como ha señalado Arango (1985, pág. 595), «la voz narrativa nos hace intuir un conflicto de mayor profundidad, de mayor transcendencia, y es el de carácter moral que se manifiesta a través del diálogo entre el párroco y la madre de Carlos». El sacerdote censura a Carlos Centeno por robar a los ricos, pues no está siguiendo el buen camino – al igual que Creonte critica a Polinices considerándolo un traidor– (p. 141):

El párroco suspiró.

–¿Nunca trató de hacerlo entrar por el buen camino?

La mujer contestó cuando acabó de firmar.

–Era un hombre muy bueno.

[...]

–Así es –confirmó la mujer–. Cada bocado que comía en ese tiempo me sabía a porrazos que le daban a mi hijo los sábados por la noche.

–La voluntad de Dios es inescrutable –dijo el padre.

Y es aquí donde los personajes entablan un triángulo dramático donde podemos observar los temas de la justicia, la violencia, la lucha contra los que se oponen al deber personal y las obligaciones para con los muertos.

---

<sup>64</sup> A lo largo de todo el cuento la madre muestra una actitud calmada ante la situación nada fácil: «tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza» (p. 136); «ella le devolvió una expresión apacible» (p. 137); «su voz tenía una tenacidad reposada» (p. 138); «ella lo miró fijamente, con un dominio reposado [...]» (p. 139).

<sup>65</sup>En *La hojarasca* también aparece ese temor por el pueblo que observa detenidamente la escena, lo que nos demuestra que el pueblo parece ser tanto en el cuento como en la novela de García Márquez el verdadero oponente.

El personaje del párroco muestra su rechazo a través de varias actitudes que adopta en la obra: es un hombre escéptico, al que no le interesa lo más mínimo la razón por la que la madre y la niña se encuentran en su casa importunando su siesta. Además, no quiere que el pueblo tome represalias ni haga nada en contra de él, por lo que se muestra cauto y temeroso ante el qué dirán (*ibid.*):

–La voluntad de Dios es inescrutable –dijo el padre.

Pero lo dijo sin mucha convicción, en parte porque la experiencia lo había vuelto un poco escéptico, y en parte por el calor. Les recomendó que se protegieran la cabeza para evitar la insolación. Les indicó bostezando y ya casi completamente dormido, cómo debían hacer para encontrar la tumba de Carlos Centeno. Al regreso no tenían que tocar. Debían meter la llave por debajo de la puerta y poner allí mismo, si tenían, una limosna para la Iglesia.

En el pasaje citado vemos la pasividad que muestra el párroco una vez ha accedido a dar las llaves del cementerio a la madre de Carlos Centeno: no es necesario que llamen al timbre al volver, pues él, suponemos, estará retomando su siesta. El cinismo que muestra el padre se consolida cuando le dice a la madre que, a la vez que dejan las llaves, dejen un poco de limosna para la Iglesia. Es una petición, casi una exigencia, a cambio de los servicios ofrecidos, de manera que también aquí se muestra el lado corrupto de la Iglesia a través de la insensibilidad por parte de la misma hacia una madre que acaba de perder a su hijo.

#### 4.1.2. *Cien años de soledad*

El tema del cadáver insepulto aparece en *Cien años de soledad* mucho mejor definido y con más similitudes en lo que a temática se refiere con respecto a la tragedia de Sófocles, a pesar de la brevedad del pasaje.

El personaje de Pietro Crespi es el de un músico italiano que ha llegado a Macondo a instalar la pianola a la casa de los Buendía. Cuando, después de haber formalizado el compromiso, Rebeca rechaza a Pietro para irse con su hermanastro José Arcadio, el italiano decide conformarse con Amaranta, que también lo rechaza cuando este le pide matrimonio. Rechazado por segunda vez, pierde el dominio de sí y el dos de noviembre, Día de Todos los Santos, su hermano lo encuentra muerto con las muñecas cortadas y metidas en una palangana de benjuí<sup>66</sup>. Úrsula decide entonces darle los ritos fúnebres

---

<sup>66</sup> A través de Crespi se nos presenta el único suicidio que tiene lugar en *Cien años de soledad*.

necesarios, pues considera que ese hombre ha sido un santo en vida, sobre todo al haber soportado los rechazos primero de Rebeca y luego de Amaranta. Pero el padre Nicanor se opone a este acto de sepultura en tierra sagrada. Úrsula se enfrenta al párroco y entierra a Pietro Crespi en contra de su voluntad y con el apoyo del pueblo<sup>67</sup> (*Cien años de soledad*, cap. VI, p. 209-210):

Pietro Crespi perdió el dominio de sí mismo. Lloró sin pudor, casi rompiéndose los dedos de desesperación, pero no logró quebrantarla. «No pierdas el tiempo», fue todo cuanto dijo Amaranta. «Si en verdad me quieres tanto, no vuelvas a pisar esta casa.» Úrsula creyó enloquecer de vergüenza. Pietro Crespi agotó los recursos de la súplica. Llegó a increíbles extremos de humillación. Lloró toda una tarde en el regazo de Úrsula, que hubiera vendido el alma para consolarlo. En noches de lluvia se le vio merodear por la casa con un paraguas de seda, tratando de sorprender una luz en el dormitorio de Amaranta. Nunca estuvo mejor vestido que en esa época. Su augusta cabeza de emperador atormentado adquirió un extraño aire de grandeza. Importunó a las amigas de Amaranta, las que iban a bordar en el corredor, para que trataran de persuadirla. Descuidó los negocios. Pasaba el día en la trastienda, escribiendo esquelas desatinadas, que hacía llegar a Amaranta con membranas de pétalos y mariposas disecadas, y que ella devolvía sin abrir. Se encerraba horas y horas a tocar la cítara. Una noche cantó. Macondo despertó en una especie de estupor, angelizado por una cítara que no merecía ser de este mundo y una voz como no podía concebirse que hubiera otra en la tierra con tanto amor. Pietro Crespi vio entonces la luz en todas las ventanas del pueblo, menos en la de Amaranta.

Así, nos quedaría un cuadro representativo de personajes de la siguiente manera:

<i>Cien años de soledad</i>	<i>Antígona</i>
Úrsula	Antígona
Pietro Crespi	Polinices
El padre Nicanor	Creonte
---	Eteocles
Pueblo de Macondo	Coro de Tebas

Úrsula es la matriarca de la familia Buendía, un personaje fuerte que aporta luz y cargado de sensatez en medio de una casa enmarañada. Es una mujer que brilla por su *sophrosýne*<sup>68</sup>. No podemos juzgar como un acto de imprudencia que la matriarca quiera

---

<sup>67</sup> Resulta curioso ver cómo esta es la única obra de García Márquez de las que hemos estudiado en la que el pueblo de Macondo no guarda rencor al difunto. Por una vez está de parte de la heroína, que quiere rendir los honores fúnebres al muerto como se merece y este le da su total apoyo. El hecho de que el pueblo no le guarde rencor a Pietro Crespi se debe a la buena actitud que el personaje ha tenido en vida, a diferencia de Polinices.

<sup>68</sup> Recordemos que en *Antígona* Ismene invita en más de una ocasión a su hermana Antígona a que actúe con sensatez y deje a un lado la insolencia. Antígona es sensata según sus ideales, pero es vista como una

enterrar a Pietro Crespi, pues lo único que nos inspira el personaje masculino es compasión por todo lo que ha sufrido. Úrsula no se excede en su comportamiento, pues como mujer prudente mide cada uno de sus pasos, por lo que su actuación no es censurada, sino la del párroco, de ahí que también el pueblo de Macondo apoye a Úrsula en su empresa, lo que hace que este se asemeje más al coro de la *Antígona* que el resto de obras, aunque, si hay algo que diferencia a uno de otro, es que el pueblo no se muestra ambiguo en el pasaje, sino que apoya a Úrsula de principio a fin.

No hallaríamos, tampoco, el motivo de la *hýbris* en la heroína de *Cien años de soledad*. Cuando Pietro Crespi se suicida, ella quiere enterrarlo cumpliendo con los ritos funerarios necesarios, pues ha sido un gran hombre en vida. No le importa que el cura esté en su contra, pues se siente en el deber de cumplir con su propósito se oponga quien se oponga. Finalmente, como Antígona, consigue enterrar a Pietro, aunque no será necesario que nuestra heroína de *Cien años de soledad* muera para llevarlo a cabo.

Pietro Crespi<sup>69</sup> es una encarnación de Polinices en cierta medida diferente a las que hemos visto hasta ahora, aunque sigue teniendo algunos puntos en común con el griego. Es un extranjero llegado a Macondo, al igual que el médico de *La hojarasca* y Carlos Centeno en *La siesta del martes*. La diferencia aquí con respecto a los personajes de las otras obras de García Márquez y de la *Antígona* de Sófocles es que el muerto, Pietro Crespi, es querido por todo el mundo, incluso por el pueblo, a diferencia de Polinices, el doctor y Carlos Centeno, que despiertan cierto odio en los demás. El único reparo de su enterramiento es el escrúpulo religioso por causa del suicidio. Pietro Crespi es bien acogido por la familia Buendía, especialmente por Úrsula, que lo trata casi como si fuera un hijo. Además, a diferencia del Polinices sofocleo, muere suicidándose por mal de amores. Su debilidad hace que, cuando Amaranta rechaza su petición de matrimonio, dicho rechazo suponga el detonante para que se precipite al suicidio.

---

imprudente que se precipita a la muerte por no escuchar su razón. No obstante, es cierto que peca de insolencia, al igual que Creonte, pues tanto ella como el soberano podrían haber llegado a un acuerdo y haber evitado, de este modo, la tragedia.

<sup>69</sup> Este personaje guarda cierta relación con Pastor de *La mala hora* (cf. Bolletino 1973: 139).

El padre Nicanor<sup>70</sup>, por su parte, se opone al entierro de Pietro en suelo sagrado, quizás por ser un hombre que se ha suicidado<sup>71</sup>. Corresponde al personaje de Creonte, pero con mucha menos fuerza ya que, a diferencia de *La hojarasca* y *La siesta del martes*, no cuenta con el apoyo del pueblo de Macondo, que es uno de los personajes más enérgicos en las obras de García Márquez, sobre todo en *La hojarasca*. Además, la brevedad del pasaje no nos permite conocer en profundidad la actuación del padre Nicanor en el conflicto que aquí se desarrolla, por lo que solo podemos decir que actúa como oponente al enterramiento.

#### 4.2. *El destino*

Todos los personajes de la tragedia griega y algunos de la novela son movidos por el destino (ἀνάγκη) y, aunque ya hemos ofrecido algunas pinceladas en lo que se refiere a este tema, es preciso señalar, a modo de resumen, tres puntos básicos que se dan en las dos obras respecto al mismo.

En primer lugar, los dioses –en el caso de *Antígona*– o una fuerza mayor –en el caso de *La hojarasca*– dirigen el destino de los personajes. No hay *deus ex machina* o la aparición de la divinidad salvadora al final de las obras, sino que los personajes actúan según su parecer, aunque no pueden escapar al destino al que están sujetos inevitablemente.

Como ha señalado Reinhardt (1991, pág. 106) a propósito de la *Antígona*, «los dioses juegan y el hombre, que está hecho de tal forma que siempre encaja a la perfección como una pieza en su molde, sigue avanzando hacia delante en su ceguera, porque cree que puede abrirse paso a través de lo impenetrable que tiene ante sí».

---

<sup>70</sup> En *Cien años de soledad* aparece un cura apodado *El Cachorro*, veterano de la primera guerra federalista (cap. VIII, p. 251), sustituyendo en el cargo al padre Nicanor Reyna. Este último es el único capaz de comunicarse con José Arcadio Buendía, pues es él quien descubre que la lengua que habla y que nadie hasta el momento entendía es el latín: «Fue así como se supo que era latín la endiablada jerga de José Arcadio Buendía. El padre Nicanor aprovechó la circunstancia de ser la única persona que había podido comunicarse con él, para tratar de infundir la fe en su cerebro trastornado. Todas las tardes se sentaba junto al castaño, predicando en latín, pero José Arcadio Buendía se empeñó en no admitir vericuetos retóricos ni transmutaciones de chocolate, y exigió como única prueba el daguerrotipo de Dios». Vemos, de este modo, que personajes de obras anteriores a *Cien años de soledad* se retoman en la novela y se les da un protagonismo mayor, como es en el caso de los dos curas.

García Márquez también rescata de *La hojarasca* al médico, que vuelve a aparecer en *Cien años de soledad* para cerrar, como ya hemos visto, la historia de su enterramiento (cap. XVI, p. 437). Cf. Vargas Llosa 1971: 482-483.

<sup>71</sup> En ningún momento se explica en *Cien años de soledad* por qué el padre Nicanor se opone al enterramiento en suelo sagrado de Pietro Crespi. Por ello, suponemos que se debe a que se ha suicidado.

Este hecho se atestigua en el estásimo segundo del coro de la *Antígona* (S., *Ant.* 582-630), donde se hace una reflexión sobre el destino del hombre y se da una visión pesimista del mismo, pues parece que el destino se ha centrado en la familia de Edipo y la destrucción se transmite de generación en generación (S., *Ant.* 593-605):

Antiguas veo que son las penas  
de la casa de los Labdácidas,  
y que caen, acumulándose,  
sobre las penas de los muertos.  
No exime de ellas la familia  
a sus generaciones. Es algún dios  
quien la aniquila, y no tiene  
posibilidad de liberarse.  
Ahora, en efecto, la luz que se había extendido  
en la casa de Edipo, sobre la última  
de sus raíces, la siega un polvo sangriento  
de los dioses infernales, la insensatez  
de lenguaje y la furia de corazón.

Precisamente cuando Antígona dialoga con el coro en el *kommós*, este le dice que ella está expiando una falta paterna, a lo que ella responde (S., *Ant.* 857-866):

Tocaste mi más dolorosa cuita,  
el lamento tres veces repetido  
de mi padre, y de todo el destino nuestro,  
el de los ilustres Labdácidas.  
¡Ay, bodas funestas de mi madre,  
coyundas en el lecho de mi padre  
con su madre desdichada,  
con la misma que le dio el ser!  
¡De qué gentes nací, desventurada!  
Y a morar con ellos voy, maldita y sin casar.

En el caso de *La hojarasca*, a lo largo de toda la obra (cap. I, p. 20; cap. IX, p. 98, 100; cap. XI, p. 119) se hace referencia a una fuerza suprema que dirige el destino de los personajes, a la que incluso ellos mismos aluden (cap. IX, p. 98 y 100):

Sin embargo, lo que venía después estaba más allá de nuestras fuerzas, era como los fenómenos atmosféricos anunciados en el almanaque, que han de cumplirse fatalmente. (...) No era yo quien disponía las cosas en mi hogar, sino otra fuerza misteriosa, que ordenaba el curso de nuestra

existencia y de la cual no éramos otra cosa que un dócil e insignificante instrumento. Todo parecía obedecer entonces al natural y eslabonado cumplimiento de una profecía.

[...]

¿Habría podido yo oponerme a su deseo de vivir con ella, en calidad de marido y mujer? Antes tal vez habría podido. Ahora no, porque otro capítulo de la fatalidad había empezado a cumplirse desde hacía tres meses.

De este modo, vemos cómo el destino de los personajes estaba escrito antes incluso de nacer y no pueden escapar de ninguna manera a lo que estaba ya predeterminado. El coronel apunta que es una fuerza misteriosa la que dispone todas las cosas y a la que ellos están sometidos: todo lo que les ha ocurrido y les ocurre no podría haber sucedido de otra manera, pues estaba ya predeterminado. Pero en el capítulo IX el coronel ya no hace referencia a una fuerza misteriosa, sino directamente a la fatalidad, al destino, entendido como algo inevitable y a lo que no se puede escapar. Así lo ha explicado Vargas Llosa (1971: 270-271):

El destino precede al individuo, la vida es materialización de una peripecia decidida para y desde la eternidad. Individualista, idealista, fatalista, esta concepción es ante todo esencialista. El hombre es una esencia anterior a su existencia, que la praxis no puede en ningún caso cambiar. El destino individual y el colectivo, la historia de un hombre y la de la comunidad, son meras manifestaciones de «esencias» eternas e inmutables. La voluntad humana no puede alterar lo que existe como potencialidad fatídica en cada hombre o pueblo desde antes de su nacimiento.

En segundo lugar, los personajes, especialmente los héroes de las dos obras, Antígona y el coronel, aceptan su destino y el dolor que este les envía, y actúan a sabiendas y con plena conciencia de las consecuencias fatales de dicha actuación. Este aspecto ya lo hemos estudiado en la relación existente entre estos dos personajes, pero es interesante volver a señalar los pasajes donde nuestros héroes hacen referencia a la aceptación de dicho destino. Ambos se muestran férreos en su decisión y no les importa acarrear con las consecuencias de sus actos. El coronel en *La hojarasca* dice (cap. IX, p. 97):

Si en mi actitud, inmodificada durante ocho años, pudo haber algo de indigno a los ojos de los hombres o ingrato a los de Dios, mi castigo iba a sobrevenir mucho antes de mi muerte. Tal me correspondía expiar en la vida lo que yo consideré como un deber de humanidad, como una obligación cristiana.

Antígona le responde a Ismene que no le importa morir por cumplir con su deber (S., *Ant.* 73-75): «hermoso me es morir haciéndolo. Con su amor yaceré con él, que mi amor tiene, habiendo cometido un piadoso delito [...]». Y el corifeo alaba a Antígona más adelante, en los versos 817-822, por su valor y por la aceptación de la muerte inminente: «pues bien: al antro de los muertos te encaminas, con gloria y alabanza, sin recibir el golpe de enfermedades que consumen ni el salario de la espada. Por propia voluntad, eres la única de los mortales que va a bajar en vida al Hades».

En tercer lugar, los representantes de la divinidad –Tiresias y El Cachorro– no pueden reconducir la situación y los personajes están abocados inevitablemente a perecer<sup>72</sup>, como es el caso de Antígona y el doctor, o a sufrir un destino trágico, como es el caso de Creonte y del pueblo de Macondo<sup>73</sup>.

Por un lado, Tiresias, con la ayuda del coro (S., *Ant.* 989 ss.), hace reflexionar a Creonte, pero este reflexiona demasiado tarde, de ahí que la situación no se vea reconducida, pues no se evita la muerte de la heroína y se propician dos muertes más, la de Hemón y la de Eurídice. Por otro lado, en el caso del Cachorro, este muere antes que el doctor, por lo que no puede interferir en los hechos que se van a desarrollar posteriormente. Acaso intercede por él cuando el pueblo lo maldice al no abrir las puertas de su casa para atender a los heridos y el párroco lo salva de morir a manos de los macondinos, erigiéndose de este modo en su salvador. Pero esta actuación del párroco no frenará los hechos posteriores: que el doctor se suicide y el pueblo no quiera darle santa sepultura (cap. X, p. 111):

Sin embargo, la vida del doctor se prolongó hasta esta madrugada porque El Cachorro intervino otra vez a su favor la noche en que le suplicaron que atendiera a los heridos y él ni siquiera abrió la puerta, y le gritaron esa terrible sentencia cuyo cumplimiento yo me encargaré ahora de impedir.

#### 4.3. El amor

El tema del amor, que está presente de manera frustrada en ambas obras, será mucho más importante en la *Antígona* que en *La hojarasca*, debido sobre todo a la parte coral dedicada a la fuerza irresistible del amor (S., *Ant.* 781-800). No obstante, tenemos

---

<sup>72</sup> Este hecho se ve más en *Antígona*, pues en *La hojarasca* solo el doctor y el coronel son personajes más trágicos en cuanto al tema del destino. A los demás personajes de la novela no les va a ocurrir nada, porque no están marcados por el destino como lo están estos y como lo están los personajes de Sófocles.

<sup>73</sup> Recordemos que el pueblo de Macondo recibirá su castigo en *Cien años de soledad* con su destrucción total al final de la novela.

que tener en cuenta que este no constituye el tema central de la *Antígona*, ni tampoco el de *La hojarasca*.

La soledad en el amor es uno de los temas más sobresalientes en la narrativa de García Márquez, encontrando numerosos ejemplos en *Cien años de soledad*, donde la mayoría de personajes no son capaces de amar y, por ende, encuentran la soledad provocada por esta incapacidad. En una entrevista con Plinio Apuleyo, el autor explica este aspecto (Apuleyo Mendoza 1994: 97):

–Hablemos del libro. ¿De dónde proviene la soledad de los Buendía?

–Para mí, de su falta de amor. En el libro se advierte que el Aureliano con cola de cerdo era el único de los Buendía que en un siglo había sido concebido con amor. Los Buendía no eran capaces de amor, y ahí está el secreto de su soledad, de su frustración. La soledad, para mí, es lo contrario de la solidaridad.

En *La hojarasca* y en *Antígona* Isabel y la heroína reflejan la idea de un amor que se ve frustrado desde el primer momento<sup>74</sup> aunque aún no se hayan casado. En el caso de *Antígona* la tragedia no presenta a una heroína interesada por el joven Hemón. No es que la muchacha no esté enamorada de Hemón, sino que su objetivo es muy distinto, la sepultura de Polinices, el cual debe recibir los preceptivos ritos funerarios. Será en el *kommós* (S., *Ant.* 806-882), ante la muerte inminente, cuando la heroína se lamenta por no haber disfrutado del himeneo. Hemón, por su parte, sí siente un profundo amor hacia ella, defendiéndola ante Creonte e invitándolo a que cese en su cerrazón de castigar a la muchacha (S., *Ant.* 626-765). Ante la negativa del padre, este se suicida al ver perecer a la amada.

En *La hojarasca* encontramos una situación distinta, ya que son los dos recién casados los desinteresados en el asunto, pues en este caso su matrimonio es de conveniencia y ni Martín ni Isabel sienten amor el uno por el otro<sup>75</sup>. Como ya señalamos más arriba, en las novelas de García Márquez y en el teatro de Sófocles no hay lugar para

---

<sup>74</sup> En el caso de *Antígona* esta frustración amorosa se ve en el poco interés que muestra Antígona por Hemón, ya que ahora su pensamiento se dirige hacia el hermano insepulto. En *La hojarasca* la vemos a través de las narraciones que hace Isabel de su distante relación con Martín, desde que se conocen hasta que se casan y él la abandona.

<sup>75</sup> Incluso el amor entre el coronel y su esposa Adelaida se ve ensombrecido, pues ella decide no apoyar a su marido en su empresa, ya que le parece una completa locura. Tampoco Meme y el doctor gozan de un amor pleno, pues, en primer lugar, su relación está mal vista al no estar casados, y, en segundo lugar, el doctor hace abortar a Meme cuando esta se queda embarazada. Además, la relación entre ambos se resquebraja más aún cuando Meme se niega a tener otro aborto y se rebela contra el doctor. De este modo, toda la novela se ve marcada por la ausencia de ese amor-pasión.

el amor, pues sus personajes están condenados a la soledad<sup>76</sup>. Si en Sófocles aún hay un rayo de esperanza para el amor a través de Hemón, en García Márquez la ausencia es total.

Además, es importante señalar el canto al amor que el coro realiza en *Antígona*, en el tercer estásimo (S., *Ant.* 781-800), en el que se hace una alabanza a la fuerza irresistible del Amor, de la que nadie escapa, ni siquiera los dioses y que lleva incluso a personas de la misma sangre a enfrentarse, haciéndoles perder el juicio. El canto es pronunciado justo después de la disputa entre Creonte y Hemón por el destino de la joven muchacha, lo cual no es casual, ya que pone de relieve el profundo amor que el hijo de Creonte muestra por la joven. De este modo, en la antístrofa (S., *Ant.* 791-800) se haría referencia a esa gran fuerza del Amor:

El corazón de los justos tú lo desvías  
a la injusticia para su propia ruina.  
Tú eres también quien suscitó  
esta disputa entre hombres de la misma sangre.  
Vence –a la vista está– el deseo producido  
por los ojos de una novia buena para el lecho;  
ese deseo cuyo sitio está entre los amos supremos  
cabe a sus leyes augustas, porque es  
en su juego invencible la diosa Afrodita.

Este amor del que se habla es Ἔρως, el amor-pasión que, como lo define Ramos Jurado (2000, pág. 124), es «el anhelo amoroso que se apodera de nuestras almas y nos arrastra a acciones incontroladas. [...] su arrebató es total y personal, pudiendo resultar por ello destructivo y trágico». Precisamente el amor que Hemón profesa a Antígona lo lleva a esas acciones incontroladas: se enfrenta a su padre, Creonte, y además persigue a su amada hasta el final, culminando este amor-pasión con su suicidio al ver que esta se ha dado muerte. Este último punto es del que habla Fedro en su discurso en el *Banquete* de Platón (Pl., *Smp.* 178c ss.): cuenta que Eros es el más antiguo de los dioses que procura a los hombres la virtud y la felicidad, y es el causante de que los enamorados estén dispuestos a morir el uno por el otro. Pero Fedro concreta que no solo ocurre esto entre

---

<sup>76</sup> En el resto de novelas de Gabriel García Márquez este hecho se verá muy bien, especialmente en *Cien años de soledad* a través de los personajes de la familia Buendía: los personajes se sumergen en una profunda soledad al encontrarse ante un amor que siempre acaba frustrándose. Tal es el caso de Úrsula y José Arcadio o Aureliano Segundo y Fernanda.

hombres, sino también entre mujeres, y para dar muestra de ello menciona a Alcestris, que murió por su marido, mostrando un profundo amor por él con este acto heroico que, en palabras de Fedro, los dioses admiran y recompensan. Vemos, así pues, que en *Antígona* ocurre algo similar con el suicidio de Hemón.

En el caso de *La hojarasca* no hay canto alguno de alabanza al amor, pues, como ya hemos comentado, en las obras de García Márquez no hay lugar para el eros. No obstante, es interesante señalar la relación existente entre el *kommós* de Antígona (S., *Ant.* 806 ss.) y los monólogos de Isabel en *La hojarasca* a propósito de su relación con Martín (cap. VI, p. 71 ss.; cap. VII, p. 80 ss. y cap. VIII, p. 87 ss.).

En el *kommós* de Antígona en la tragedia de Sófocles, la heroína es consciente de su fatal muerte y lo que esta acarrea: su muerte prematura sin casar y sin tener hijos. En este canto de lamento emerge una Antígona distinta a la que aparecía al comienzo de la tragedia, pues estaba dispuesta a morir sin ningún titubeo por su hermano. Aquí, ya con la muerte cerca, muestra una mujer más sensible y humana, pero aún firme y coherente con sus actos, pues no se arrepiente de haber sepultado a su hermano, acto que considera justo (Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 98). Antígona se lamenta una y otra vez de no poder disfrutar del himeneo (S., *Ant.* 876-882 y 917-919), aunque no menciona aquí tampoco a Hemón, como no lo ha hecho en el resto de la obra. La muchacha se ve a sí misma como novia del Hades en los versos 806-816 y compara su muerte –ser enterrada viva en la cueva– con la de Níobe, la hija de Tántalo que se convirtió en piedra en el monte Sípilo (S., *Ant.* 824-833).

En *La hojarasca* encontramos una conexión entre el matrimonio y la muerte, aunque no de la misma manera, en el capítulo VIII, cuando Isabel está frente al espejo probándose el vestido de novia y ella misma se ve pálida y con un cierto tono mortuario. En ese momento, reflexiona en monólogo interior comparándose con su madre ya fallecida (cap. VIII, p. 88):

Me veía pálida y limpia frene al espejo, envuelta en la nube de polvorienta espumilla que me recordaba al fantasma de mi madre. Me decía frente al espejo: «Esa soy yo, Isabel. Estoy vestida de novia, para casarme por la madrugada». Y me desconocía a mí misma; me sentía desdoblada en el recuerdo de mi madre muerta.

El punto de conexión de ambas mujeres sería la muerte: Antígona se ve como esposa de la muerte y solo tendrá sus nupcias con el Hades. Por su parte, Isabel va a celebrar unas nupcias de las que ella se siente ajena. Durante sus monólogos a propósito

de su relación con Martín Isabel va a hacer hincapié en el hecho de que todo le parece irreal; y vemos cómo en este pasaje llega a verse como un fantasma: el fantasma de su madre.

#### 4.4. La sensatez

La sensatez<sup>77</sup>, claramente contrapuesta a la *hýbris* y ligada también a la *hamartía*, está presente a lo largo de las dos obras y aparece relacionada principalmente con dos parejas de personajes: los protagonistas y los antagonistas, es decir, con Antígona y Creonte en la *Antígona*, y con el coronel, el alcalde y el pueblo de Macondo en *La hojarasca*.

En primer lugar, Antígona es considerada una insensata por su hermana Ismene, que al comienzo de la obra la insta a reflexionar y a obrar con sensatez y prudencia haciendo alusión a su historia familiar, a Edipo y su doble falta, y a sus hermanos (S., *Ant.* 49-69), pues, como mujer que es, no puede medir sus fuerzas con un varón que acapara todo el poder. Como ya mencionamos, tanto Ismene en *Antígona* como los personajes que se oponen al coronel en *La hojarasca* —el padre Ángel, Adelaida e Isabel— ven una actitud rebelde en los protagonistas. Así le dice el padre Ángel al coronel en *La hojarasca* (cap. I, p. 24-25): «a usted mismo lo vería Nuestro Señor con buenos ojos si se abstiene de llevar a cabo lo que no sería una obra de misericordia, sino un pecado de rebeldía». Y Adelaida (cap. VII, p. 81) señala que la decisión y el modo de actuar del coronel ha supuesto un desafío a la moral y a las costumbres, escandalizando a todo el mundo. Isabel también censura la actitud de su padre acusándolo de ser soberbio (cap. II, p. 31): «[...] con esa actitud soberbia y desafiante que adopta cuando hace algo con lo cual no estarán de acuerdo los demás».

---

<sup>77</sup> En cuanto a la etimología de la palabra σωφροσύνη, por un lado, está compuesta por la raíz φρον- / φρεν- con alternancia vocálica, de donde procede la palabra φρένες, “el juicio”, “las mientes”. Por otro lado, está compuesta por σω-, que es contracción de σάος, ον / σῶς, ον y que significa “sano”. De este modo, σώφρων significa “tener el juicio sano” (o como diríamos en castellano “estar [uno] en su sano juicio”). Por último, está compuesta por el sufijo -σύνη utilizado para formar sustantivos abstractos, como ocurre, por ejemplo, en δικαιοσύνη.

Respecto a la raíz griega que está relacionada con σωφροσύνη, φρον- / φρεν-, esta llega a aparecer hasta en veintisiete ocasiones en la *Antígona* con el significado de “sensatez”, “moderación”. Además, es interesante mencionar que Sófocles emplea también las palabras ἐννοεῖν (S., *Ant.* 61) y νοῦν (S., *Ant.* 67), incluso con la α- privativa en ἄνοος (S., *Ant.* 99) y en ἄνοον (S., *Ant.* 562), con un significado similar al de φρονέω. No obstante, hay una diferencia entre un concepto y otro, pues νόος se corresponde con la facultad intelectual y estaría relacionado con νοεῖν, que a su vez se relaciona con ἰδεῖν, que alude a la idea de ver, a «sacar una idea en claro de algo» (Snell 1965: 26-33). Por su parte, φρονέω se refiere a la sensatez, al juicio, algo lejos del intelecto en el que se inserta el νόος.

En cuanto a los antagonistas, la insensatez de Creonte es de crucial importancia para configurar al personaje, mientras que en el pueblo de Macondo este rasgo está mucho más difuminado y lo veremos a través de lo que el coronel dice y piensa del alcalde.

En *Antígona*, la insensatez y la falta de razonamiento de Creonte conducen al soberano a incurrir inevitablemente en *hýbris* y a cometer un gran error, y en torno a este triángulo, cuyo vértice principal es la sensatez/insensatez, va a girar la sentencia gnómica que pronuncia el corifeo al final de la tragedia (S., *Ant.* 1347-1353):

Con mucho, la sensatez es la primera condición de la felicidad. En las relaciones con los dioses es preciso no cometer impiedad alguna. Las palabras jactanciosas de los soberbios, recibiendo como castigo grandes golpes, les enseñan en su vejez a ser cuerdos.

En esta sentencia final el corifeo invita al público a ser sensato y a obrar de acuerdo con los dioses sin ser insolente, advirtiendo de los peligros de la *hýbris* y la irreflexión (Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 107). En los versos finales se pone como contraejemplo a Creonte, que no ha actuado de acuerdo con los consejos de Hemón, el Coro y Tiresias y que se ha dado cuenta de su error y ha aprendido la lección tarde, cuando ya lo ha perdido todo, pues su *hýbris* —él cree que el poder le pertenece y no cede ante los consejos ajenos, relegado a su propio mundo— le ha llevado a cometer dicho error (Reinhardt 1991: 101).

La primera invitación al razonamiento es hecha a Creonte por parte de su hijo Hemón en el agón entre ambos (S., *Ant.* 626-765) a propósito del destino de la joven Antígona y el intento, por parte del joven, de hacer entrar en razón a su padre para que se replantee su modo de actuar y desista en castigar a la muchacha. El parlamento del joven enamorado (S., *Ant.* 683-724) muestra a un muchacho prudente y sensato, a diferencia de su padre, que en su discurso (S., *Ant.* 638-680) está lleno de soberbia y se ve a sí mismo como el máximo soberano a quien se debe rendir obediencia, por lo que no escucha las palabras de su hijo ni cede ante él<sup>78</sup>. Es en el agón con Tiresias cuando Creonte titubea y empieza a meditar sobre sus actos. El adivino expone en su parlamento (S., *Ant.* 998-1032) que por culpa de Creonte la ciudad está assolada por la peste, y entonces lo invita a meditar, a admitir sus errores y a aprender de quien habla con razón. Creonte se muestra irascible y soberbio ante las palabras del adivino e incluso se atreve a insultar y a desafiar a los dioses. Es cuando Tiresias vuelve a hablarle, esta vez en tono profético —no sin antes

---

<sup>78</sup> Incluso el joven apoya sus argumentos hacia Creonte bajo la máxima griega *nada en demasía* (οὐδὲν ἄγαν, v. 710-711)

decirle que la prudencia es la mejor de las posesiones (S., *Ant.* 1051)– y le advierte de que su casa se verá abatida por grandes desgracias si no medita y rectifica. Entonces Creonte queda turbado ante las palabras del adivino y pide consejo al coro, que le recomienda que vaya a liberar a la muchacha de la prisión y entierre debidamente el cadáver de Polinices. Creonte se precipita a hacerlo, pero ya es demasiado tarde<sup>79</sup>.

En *La hojarasca*, el tema se desarrolla de manera diferente, pues el pueblo de Macondo –y el alcalde–, aunque incurre en insensatez y en *hýbris* al no querer enterrar al doctor y cebarse en ello, no reconoce su error –dar de lado al doctor cuando llega la Compañía Bananera– y tampoco que su rencor y su manera de proceder con respecto al doctor han sido desmedidos. Así, en *La hojarasca* se describe cómo el pueblo desea ver, de una manera vengativa, cómo se descompone el cuerpo del doctor para poder satisfacer de este modo sus antiguos resentimientos (cap. I, p. 17):

Porque la gente no sólo había esperado eso, sino que se había preparado para que las cosas sucedieran de ese modo y lo habían esperado de corazón, sin remordimiento y hasta con la satisfacción anticipada de sentir algún día el gozoso olor de su descomposición, flotando en el pueblo, sin que nadie se sintiera conmovido, alarmado o escandalizado, sino satisfecho de ver llegada la hora apetecida, deseando que la situación se prolongara hasta cuando el torcido olor del muerto saciara hasta los más recónditos resentimientos.

El pueblo se muestra insensato a través de su modo de actuar, pues se ha abandonado a sus rencores alimentados durante años y ahora pretende que el cuerpo del doctor, sin sepultura, sea pasto de los animales, por no haber atendido antaño a los heridos de guerra. Acción que resulta desmedida, pues el pueblo no está razonando y se ha dejado llevar por antiguos sentimientos de un modo similar al de Creonte cuando se deja llevar por sus propios intereses y no por la razón<sup>80</sup>.

Así lo relata el coronel, que describe la impiedad y el descomedimiento de este pueblo que está sediento de muerte (cap. I, p. 24):

Ahora el pueblo siente llegar la hora de negarle la piedad que él negó al pueblo hace diez años, y Macondo, que lo sabe muerto (porque todos debieron despertar esta mañana un poco más

---

<sup>79</sup> Tras la escena con Tiresias, en un principio Creonte solo reconoce la validez de las costumbres tradicionales y es necesaria la pérdida de su familia para que se dé cuenta de sus limitaciones (Foley 2003: 187).

<sup>80</sup> Creonte considera a su sobrino un traidor a la patria. No considera como Antígona que sea un deber enterrar a los muertos, por lo que antepone el honor a las costumbres y a los deberes para con los muertos.

livianos) se prepara a disfrutar de ese placer esperado, que todos consideran merecido. Solo desean sentir el olor de la descomposición orgánica detrás de las puertas que no se abrieron aquella vez.

Pero el pueblo de Macondo, ciego de *hýbris*, también se ve contenido y advertido en su manera de actuar en una línea similar a como Creonte es prevenido por parte de Tiresias, pues El Cachorro frena los impulsos insensatos del pueblo cuando se dispone a quemar la casa del doctor con él dentro ante la negativa de atender a los heridos de guerra (cap. XI, p. 121):

Entonces fue cuando pusieron las parihuelas contra la puerta, y le gritaron (porque no abrió, habló desde adentro); le gritaron: «Doctor, atienda a estos heridos que ya los otros médicos no dan abasto», y él respondió: «Llévenlos a otra parte, yo no sé nada de esto»; y le dijeron: «Usted es el único médico que nos queda. Tiene que hacer una obra de caridad»; y él respondió [...]: «Se me olvidó todo lo que sabía de eso. Llévenlos a otra parte». [...] La multitud habría sido capaz de todo esa noche. Se disponían a incendiar la casa y reducir a cenizas a su único habitante. Pero entonces apareció El Cachorro. Dicen que fue como si hubiera estado aquí, invisible, montando guardia para evitar la destrucción de la casa y el hombre. «Nadie tocará esta puerta», dicen que dijo El Cachorro. Y dicen que fue eso todo lo que dijo, abierto en cruz, iluminado por el resplandor de la furia rural su inexpresivo y frío rostro de calavera de vaca. Y entonces el impulso se refrenó, cambió de curso, pero tuvo aún fuerza suficiente para que gritaran esa sentencia que aseguraría, para todos los siglos, el advenimiento de este miércoles.

Así, los representantes de la autoridad divina se erigen, en las dos obras, como los portadores de la sensatez y la cordura que llevan a los personajes insensatos la posibilidad de recapacitar y corregir sus errores. Hay, no obstante, una diferencia respecto a la relación de este pasaje con el de Tiresias y Creonte en *Antígona*. Si en la tragedia Tiresias consigue –con la ayuda del coro– que Creonte recapacite y acceda a liberar a la muchacha y a enterrar a Polinices, en el caso de la novela el Cachorro solo tranquiliza la situación, pero no la reconduce. El párroco solo consigue que los habitantes de Macondo no quemen la casa con el doctor dentro, pero no consigue paliar su *hýbris* y que reconozcan su error, sino que su rencor será eterno y desmedido hasta que vean cómo se pudre el cadáver insepulto del doctor<sup>81</sup>.

#### 4.5. La guerra

---

<sup>81</sup> Este hecho es coherente con la idea de la ausencia de “una segunda oportunidad” a las sagas condenadas, que culminará en *Cien años de soledad* y revertirá en *El amor en los tiempos del cólera*.

La situación histórica de Atenas e Hispanoamérica marca profundamente *Antígona* y *La hojarasca* respectivamente, ya que a través de dichas obras los autores critican la sociedad y la situación política de su tiempo.

De este modo, el ambiente político ateniense se traspone en cierta medida a Tebas en la *Antígona*. En la tragedia de Sófocles el punto de partida de todos los hechos que van a sucederse es la guerra de Los Siete contra Tebas, que acaba de saldarse con la caída de los hermanos Eteocles y Polinices, que mueren uno a manos del otro. Este hecho desencadena que Creonte promulgue el edicto de la prohibición del sepelio del traidor, así como todos los sucesos posteriores que llevan al desenlace fatal —el suicidio de Antígona y las consecuentes muertes de Hemón y Eurídice—. Sófocles pretende, a través del mito, advertir a la ciudadanía de los peligros que conlleva el exceso de poder a través de la figura de Creonte, haciendo así una reflexión sobre los límites del poder político en la democracia radical de Atenas. Como han señalado Bañuls Oller y Crespo Alcalá (2008: 114-116):

A través del enfrentamiento entre Creonte y Antígona presenta Sófocles una reflexión sobre el poder y los límites que en su ejercicio el ser humano debe establecer desde presupuestos éticos, y lo hace desplazando el foco de atención desde el grupo social al individuo para subrayar su soledad y hacer más perceptible la errónea percepción de la realidad en la que se mueve.

[...]

Sófocles [...] busca advertir a sus conciudadanos del conflicto subyacente en una “polis” en guerra, que en el futuro se puede desencadenar entre el ámbito privado y público, haciendo un llamado necesario al equilibrio entre ambos.

En *La hojarasca* García Márquez traspone la situación política de Hispanoamérica al mundo ficticio de Macondo: aparecen las guerras civiles que ocurrieron entre liberales y conservadores en los años 1885 y 1895 en Colombia; así como la Guerra de los Mil Días acaecida entre 1899 y 1902. Además, para entender el trasfondo de *La hojarasca*, es preciso señalar otros dos hechos históricos determinantes en la historia de Colombia: por un lado, el establecimiento de la United Fruit Company en Magdalena, que impulsa la plantación del banano e instala el ferrocarril; por otro lado, la decadencia que tiene lugar una vez que bajan los precios del banano y hay una crisis en el mercado, lo que lleva a que muchas extensiones de tierra sean abandonadas por los trabajadores<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> La crisis que se produce con el banano en Colombia llevará a los trabajadores a declararse en huelga en el año 1928, huelga que terminará en tragedia con el episodio conocido como “La masacre de las bananeras”.

La guerra de 1885 es determinante para entender el punto de partida de *La hojarasca*, pues el motivo por el que se propicia fue —entre otros— el descontento entre los liberales, pues creían en la necesidad de un gobierno central y autoritario para poder mejorar la economía que se veía influenciada en ese momento por los nuevos procesos técnicos que llegaban del extranjero, es decir, la United Fruit Company (Barreto Viana 2015: 50-51)<sup>83</sup> y, como se señala en la novela, la hojarasca: «de pronto, como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca. Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de otros pueblos: rastros de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil» (*La hojarasca*, prólogo, p. 9).

Las guerras civiles, concretamente la guerra del 95, también provocan en la novela el exilio del coronel con su familia, tal y como se atestigua en *La hojarasca* en boca de Isabel (cap. II, p. 36): «me habló del viaje de mis padres durante la guerra, de la áspera peregrinación que habría de concluir con el establecimiento en Macondo. Mis padres huían de los azares de la guerra y buscaban un recodo próspero y tranquilo donde sentar sus reales [...]». Además, en la novela se hace referencia continuamente a los estragos que la guerra deja tras de sí, incluidos los estragos en la familia del coronel (cap. II, p. 38): «la llegada al naciente pueblecito de Macondo en los últimos días del siglo, fue la de una familia devastada, aferrada todavía a un reciente pasado esplendoroso, desorganizada por la guerra».

Las guerras propician la llegada de la Compañía Bananera y de la hojarasca a Macondo, lo cual es crucial para entender también la llegada del doctor y el advenimiento de todos los conflictos que se generan en Macondo a causa de estas, pues el doctor simbolizaría la irrupción de lo extranjero y, por tanto, de la modernidad en Macondo. De este modo, el médico se erige como un individuo que no sigue las costumbres y la tradición —como Creonte se atreve a desafiar las ἄγραφοι νόμοι<sup>84</sup>—, a diferencia del coronel, que es el representante de esas costumbres como lo es Antígona en la tragedia

---

A este respecto y para la influencia de la historia de Colombia en la obra de García Márquez, cf. Vargas Llosa 1971: 112-135. Y para *La hojarasca* en particular, *ibid.* 246-252.

<sup>83</sup> También para el estudio de las guerras que aparecen en *La hojarasca* es interesante el trabajo de Barreto Viana (2015), pues analiza las transformaciones sociales que experimentó Colombia a causa de las guerras civiles ocurridas entre finales del siglo XIX y principios del XX.

<sup>84</sup> El doctor ha cometido una impiedad. Creonte también incurre en impiedad, pero lo hace como representante y defensor de la ciudad.

de Sófocles. De esta forma, el doctor sería el representante de la hojarasca<sup>85</sup>, que llega a la vez que él a Macondo, y que encarnaría todo lo que el pueblo de Macondo rechaza, pues supone «las nuevas formas de intercambio social, el cual ahora no está fundamentado en las prácticas y relaciones sociales tradicionales» (Barreto Viana 2015: 59).

De este modo, en *La hojarasca* se representan, mediante las diferentes guerras civiles que acontecieron en Hispanoamérica, la crisis social y los cambios políticos y económicos que tuvieron lugar en Colombia a finales del siglo XIX y principios del XX.

---

<sup>85</sup> La palabra es pronunciada por primera vez en *La hojarasca* por el doctor en el cap. VI, p. 69: «Esa mañana oí la palabra por primera vez. Él la dijo: “Todo esto pasará cuando nos acostumbremos a la hojarasca”».

## 5. CONCLUSIONES

*La hojarasca* constituye, así pues, una reescritura de la *Antígona* de Sófocles que se articula en torno a tres puntos. En primer lugar, la construcción de los personajes, supone por parte de García Márquez una superposición de unos nuevos personajes a una base sólida constituida por otros griegos, por lo que estos no aparecen traspuestos idénticamente en la novela, sino que aparecen adaptados con notables diferencias ligadas al contexto histórico, social y cultural tanto de la novela como del autor, creando así una nueva *Antígona* a la colombiana.

El coronel tiene un propósito y unos valores similares a los de Antígona, que están por encima de las leyes instauradas. Pero su destino no resulta trágico, pues parece que consigue, a pesar del final abierto de la novela, dar sepultura al doctor sin que recaiga sobre él ningún tipo de castigo. Su figura se verá enfrentada a la del pueblo de Macondo –personaje colectivo– y el alcalde, personajes inspirados en el Creonte de la tragedia, que, pecando de una *hýbris* sin igual, se oponen a las intenciones del protagonista de enterrar al difunto doctor, pues este un traidor que no merece más que ser pasto de las aves y las rapiñas. De este modo, el doctor encuentra paralelos con el Polinices de Sófocles y su figura queda contrastada con la del párroco quien, como Eteocles, recibirá por parte del pueblo las mejores honras fúnebres.

Respecto a los personajes secundarios como Isabel, Martín y el niño, si bien se alejan en gran medida de los trágicos, los dos primeros encuentran ciertas similitudes con la pareja Antígona y Hemón en cuanto a la temática amorosa, mientras que el tercero cumple una función similar a la del guardia en la *Antígona*.

Especialmente interesante resulta el personaje de Tiresias, cuya función en *La hojarasca* se ve cumplida por el párroco de Macondo, El Cachorro, que es el representante de la divinidad y de la sensatez y se postula a favor de dar santa sepultura al difunto. Asimismo, como el adivino de la tragedia hace con Creonte, refrena la *hýbris* del pueblo de Macondo cuando este intenta acabar con el doctor tras la negativa de no atender a los heridos de guerra. Por otro lado, el pasaje en el que el adivino invita a Creonte a deponer su *hýbris* (S., *Ant.* 998-1023), ha sido reubicado y reformulado por el colombiano en el prólogo de la novela. La referencia a los fenómenos de la naturaleza y a los animales, al cuerpo en descomposición, a la muerte y al origen de una enfermedad y de desastres que se propagan como una peste, hacen ver en el prólogo ecos del parlamento de Tiresias.

En segundo lugar, *La hojarasca* presenta, a nivel estructural, similitudes con la tragedia. Siguiendo la teoría aristotélica, en cuanto a los elementos constitutivos, el error cometido por el sujeto trágico aparece reflejado en *La hojarasca* a través de la figura del coronel, cuando decide llevar a cabo la promesa antaño realizada de enterrar al doctor. Su decisión provoca su soledad, como en el caso de la heroína, que no tiene el apoyo de Ismene en un primer momento. El reconocimiento, por su parte, lo lleva a cabo Creonte en la tragedia griega gracias a Tiresias, pero en el caso de la novela el pueblo de Macondo es un personaje mucho más desmedido y lleno de *hýbris* y, a pesar de los intentos del párroco, sigue alimentando su odio. El final abierto de la novela deja, de nuevo, una incógnita respecto a cómo este pueda reaccionar cuando sale la pompa fúnebre de la casa del coronel. Sí encontramos, en cambio, un personaje cargado de gran patetismo en *La hojarasca*, el doctor, incomprendido y apartado por una sociedad que lo condena y cuya única salvación será la muerte.

En cuanto a las partes estructurales, en *La hojarasca* aparece un prólogo que cumpliría una función similar a la de los prólogos de la tragedia: informar y plantear la situación. En cuanto a los episodios hay una división en once capítulos y en cada uno de ellos se presentan una serie de monólogos por medio de los cuales el coronel, Isabel y el niño dan también sus argumentos, como si de agones trágicos se tratase. Interesante resultan las similitudes estructurales entre el *kommós* de Antígona y el capítulo IX de la novela en el que únicamente monologa el coronel –pues no hay ningún otro capítulo constituido por un solo monólogo–, ya que ambos se sitúan antes de los dos últimos episodios.

En tercer lugar, tanto la tragedia como la novela se estructuran en torno a cuatro temas comunes: el destino, el amor, la sensatez y la guerra. Si en la Antígona es la *ἀνάγκη* lo que rige la vida de los personajes, en *La hojarasca* se hace referencia a una fuerza suprema y misteriosa a la que todo y todos están sometidos. En cualquier caso, el destino de los personajes está sellado y predeterminado: Antígona y el coronel aceptan su destino y el dolor que este les conlleva, mientras que los representantes de la divinidad –Tiresias y El Cachorro– intentan reconducir la situación sin éxito, pues hay personajes como Antígona o el doctor que indefectiblemente acaban pereciendo.

El tema del amor frustrado aparece tanto en la tragedia como en la novela encarnado en Antígona e Isabel, si bien en la primera obra adquiere una importancia mayor que se justifica por la parte coral dedicada a la fuerza irresistible de amor. Por su parte, en la novela y en toda la narrativa garciamarquiana la soledad en el amor es uno de

los temas más sobresalientes y aquí aparece, además, ligado a la muerte, aunque de un modo distinto a como se representa en la tragedia.

La sensatez aparece en contraposición a la *hýbris* de la que pecan los protagonistas y antagonistas de ambas obras. Antígona y el coronel son considerados como unos insensatos al querer cumplir su promesa en contra del poder superior y son invitados a razonar por parte de sus seres queridos –Ismene, Adelaida e Isabel–. La insensatez de Creonte configura y perfila al personaje, al igual que al pueblo de Macondo, pero la diferencia entre uno y otro es que el último no reconoce su error. Serán Tiresias y el Cachorro los que luchen por la sensatez y la cordura ausente en Creonte y el pueblo, erigiéndose así en sus representantes.

Por último, *Antígona* y *La hojarasca* reflejan las tensiones políticas de sus contextos históricos: la Atenas de Sófocles y la Hispanoamérica de García Márquez. Sófocles advierte sobre los peligros del poder desmedido en la Atenas del momento, mientras que García Márquez retrata los efectos de las guerras civiles y critica la crisis causada por dichas guerras y la llegada de la modernidad, representada por la United Fruit Company. Ambos autores usan sus obras para explorar los conflictos entre lo público y lo privado en tiempos de cambio.



CAPÍTULO II: *EDIPO ALCALDE*, UNA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DEL  
*EDIPO REY* DE SÓFOCLES

## 1. LA RELACIÓN DE GARCÍA MÁRQUEZ CON *EDIPO REY* DE SÓFOCLES

La influencia de Sófocles en la obra de Gabriel García Márquez es conocida debido a que en repetidas ocasiones el premio nobel ha apuntado a ello. Ya en su primera novela, *La hojarasca*, es patente la influencia de la *Antígona* Sófocles, como hemos visto en el capítulo anterior. Pero de entre las tragedias sofocleas es *Edipo Rey* la que más impacta a García Márquez, pues, como declara en una entrevista con Manuel Pereira (1979: 15), «el libro policial genial es el *Edipo Rey* de Sófocles, porque allí el investigador descubre que él mismo es el asesino: ¡eso no se ha vuelto a ver más!».

El interés especial por el tragediógrafo griego comienza a brotar en García Márquez ya durante su juventud cuando lee las obras de Sófocles<sup>86</sup>. Después, en el borrador inicial de *La hojarasca*, Gustavo Ibarra le hizo notar la semejanza de su obra con la *Antígona* sofoclea y, a partir de ahí, el joven escritor, devoró toda la obra de Sófocles al igual que la de otros autores que influirían en su producción literaria como Kafka, Faulkner o Woolf.

Ya en octubre de 1952 García Márquez escribe «Misterios de la novela policíaca» en *El heraldo*<sup>87</sup> en la columna “La jirafa”, bajo el pseudónimo de Septimus (2002a, pág. 674) donde habla en los mismos términos del *Edipo Rey* de Sófocles:

El mejor enigma detectivesco se derrota a sí mismo porque lo extraordinario de él, que es precisamente lo enigmático, se destruye invariablemente con una cosa tan simple y tonta como lo es la lógica. Sólo conozco dos excepciones en esa regla: *El misterio de Edwin Drood*, de Dickens, y el *Edipo Rey*, de Sófocles. [...] La excepción del *Edipo Rey* es inexplicable. Es el único caso en la literatura policíaca en que el detective, después de un diáfano y honrado proceso investigativo, descubre que él mismo es el asesino de su propio padre, Sófocles rompió las reglas antes de que las reglas se inventaran.

Esta fascinación de García Márquez por el *Edipo Rey* en términos argumentales, narrativos y estructurales se traslada a numerosas obras del autor colombiano a través de diferentes aspectos:

En *Crónica de una muerte anunciada* y el cuento *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* se plantean aspectos de la tragedia como el destino inexorable, pues el sino de los personajes está sellado desde el comienzo del

---

<sup>86</sup> En el Liceo Nacional de Zipaquirá conocerá a Homero, Sófocles y Virgilio junto con los clásicos del Siglo de Oro español y los clásicos universales Dante, Shakespeare y Tolstói.

<sup>87</sup> García Márquez trabajará, además de en *El Heraldo*, en *El Universal*, *Crónica* y *El Espectador* a lo largo de su carrera como periodista.

relato. En *Cien años de soledad* la familia Buendía lucha por evitar el incesto<sup>88</sup> con el fin de no tener hijos con cola de cerdo, lo cual no se consigue y lleva a la destrucción de Macondo al final de la novela, como estaba escrito en los pergaminos de Melquíades. También en *La hojarasca* los personajes, especialmente el coronel, se ven movidos por una especie de destino o fuerza misteriosa.

En *El Otoño del patriarca* aparece la figura del tirano encarnada en el patriarca, así como el tema de la identidad y el de la violencia, trasunto este último de la peste<sup>89</sup>. El tema de las pestes se manifiesta en gran parte de su obra, pues constituye una de las grandes obsesiones del escritor colombiano, como veremos más adelante.

Asimismo, en muchas de sus obras encontramos el motivo del enigma irresoluble como en *La hojarasca*, a través del personaje del doctor, que constituye un misterio en sí mismo; en *La mala hora*, a través de los anónimos pasquines; en *Cien años de soledad*, donde los manuscritos de Melquíades escritos en sánscrito constituyen un enigma hasta que el último Aureliano consigue leerlos; y en *El otoño del patriarca*, a través del asesinato de la esposa y el hijo del protagonista; y en *Crónica de una muerte anunciada*, donde el narrador pretende esclarecer los hechos en torno al asesinato de Santiago Nasar sin éxito<sup>90</sup>.

Pero es en 1996 cuando vemos más patente esa obsesión de García Márquez por el *Edipo Rey* de Sófocles, ya que es ese año cuando se decide a llevar a cabo la adaptación cinematográfica de la tragedia de Sófocles de la mano del director Jorge Alí Triana, con el que trabajará en diversas ocasiones<sup>91</sup>. En 1971 el escritor colombiano ya tenía en mente escribir un *Edipo alcalde* a la colombiana, según las confesiones que hace a Rita Guibert<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> En *Cien años de soledad* el tema del incesto adquiere un protagonismo evidente. El mismo García Márquez afirma que en ella quería «contar la historia de una familia obsesionada por el incesto» (Palencia Roth 1989: 96, nota 32), tema íntimamente ligado al de la soledad y el amor. Pero se trata de un incesto que se muestra fracasado durante generaciones y generaciones y que tendrá su culminación entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia, tía y sobrino que, irónicamente, serán los únicos capaces de amarse. La unión sexual entre ambos, que recuerda a la unión madre e hijo entre Edipo y Yocasta en la tragedia griega, tendrá como resultado el hijo con cola de cerdo que Úrsula temió durante toda su vida (Apuleyo Mendoza 2007: 97).

Este tema ha sido objeto de estudio para numerosos estudiosos. Cf. Ludmer 1972, Palencia Roth 1989: 96-112, Levine 1975: 107-126, Cotelo 1976: 19-22, de Dross 1969: 179-187.

<sup>89</sup> También la fiebre amarilla supone una peste en la novela.

Para la influencia de Sófocles en *El otoño del patriarca*, cf. Davis 1991, Camacho Delgado 1998b y 2007.

<sup>90</sup> Para un estudio más detallado de este motivo, cf. Camacho Delgado 2007: 21-22.

<sup>91</sup> García Márquez participa en *Tiempo de morir* (1985) como guionista y Alí Triana de nuevo como director. Además, Alí Triana llevó al teatro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, así como *Crónica de una muerte anunciada*.

<sup>92</sup> Entrevista recopilada en el libro de Guibert *Seven voices*, en el que aparecen otros escritores entrevistados como Cortázar o Borges. Cf. Guibert 1973: 303-337.

y no es hasta 1996 cuando ese *Edipo alcalde* se ve en la gran pantalla realizado en una coproducción con Colombia, México, Venezuela y España<sup>93</sup>. Así dice García Márquez en su entrevista con Guibert (1973: 317):

I've talked a lot about the *Oedipus Rex* of Sophocles, and I believe it has been the most important book in my life; ever since I first read it I've been astonished by its absolute perfection. Once, when I was at a place on the Colombian coast, I came across a very similar situation to that of the drama of *Oedipus Rex*<sup>94</sup>, and I thought of writing something to be called *Oedipus the Mayor*. In this case, I wouldn't have been charged with plagiarism because I should have begun by calling Oedipus.

García Márquez aúna en la película dos historias que se interrelacionan y complementan. Por un lado, se presenta la historia violenta de Colombia, es decir, el conflicto colombiano caracterizado por las guerrillas, los secuestros y los asesinatos. Por otro, aparece la historia de Edipo. El escritor colombiano ha convertido la violencia en un trasunto de la peste; los personajes de la tragedia mantienen sus nombres en una sociedad colombiana distinta a la que se presenta en la obra de Sófocles, donde el espectador no espera –pero acepta– que estos se llamen Tiresias, Yocasta, Layo, Edipo o Deyanira. Además, García Márquez adapta sus historias al presente: Edipo ya no es el *týrannos* de Tebas, sino el alcalde de un pueblo perdido en Colombia, Creonte es un hombre involucrado en los grupos paramilitares, el elemento oracular es sustituido por los sueños premonitorios, y se introducen personajes nuevos como el sacerdote.

En el taller de guion que dirige García Márquez<sup>95</sup>, además de apuntar a su devoción por la tragedia de Sófocles desde que Ibarra Merlano le descubrió al tragediógrafo, confiesa cuál es su propósito con la película (1998: 101-102):

En cuanto a mí, les digo una cosa: lo único que quiero es producir en el espectador una conmoción semejante a la que experimenté al descubrir el libro. Casi me atrevería a decir que

---

<sup>93</sup> Su adaptación del *Edipo Rey* de Sófocles será la cuarta adaptación que se hace de esta tragedia al cine, después de *Oedipus Rex* (1957), de Tyrone Guthrie con guion de W. Butler Yeats y cuya representación en escena se llevó a cabo con máscaras como en el teatro griego antiguo; *Edipo Re* (1967), con dirección y guion de Pier Paolo Pasolini; y *Oedipus the King* (1968), dirigida por Philip Saville y con Orson Welles en el papel de Tiresias.

*Edipo alcalde* fue protagonizada por Jorge Perugorria (Edipo), Ángela Molina (Yocasta), Francisco Rabal (Tiresias), Jorge Martínez de Hoyos (sacerdote) y Jairo Camargo (Creonte).

Además, resulta interesante la relación de Francisco Rabal con el *Edipo Rey* de Sófocles, ya que este también participó en la representación teatral de *Edipo Rey* de José Tamayo en el Festival de Mérida en el 1956, encarnando el papel de Edipo.

<sup>94</sup> También apunta a este aspecto en su taller de guion, cf. García Márquez 1998: 104.

<sup>95</sup> Recogido en García Márquez, *La bendita manía de contar*, en el capítulo dedicado al film titulado «Edipo en Colombia».

*Edipo rey* fue la primera gran conmoción intelectual de mi vida. Ya yo sabía que iba a ser escritor y cuando leí aquello, me dije: “Éste es el tipo de cosa que quiero escribir”. Yo había publicado algunos cuentos y, mientras trabajaba en Cartagena como periodista, estaba tratando de ver si terminaba una novela. Recuerdo que una noche hablaba de literatura con un amigo –Gustavo Ibarra Merlano, que además de poeta es el hombre que más sabe en Colombia sobre derechos de aduana–, y viene y me dice: “Nunca llegarás a nada mientras no leas a los clásicos griegos”. Yo me quedé muy impresionado, así que esa misma noche lo acompañé a su casa y me puso en las manos un tomo de tragedias griegas. Me fui a mi cuarto, me acosté, empecé a leer el libro por la primera página –era *Edipo Rey* precisamente–y no lo podía creer. Leía, y leía, y leía –empecé como a las dos de la madrugada y ya estaba amaneciendo–, y cuanto más leía, más quería leer. Yo creo que desde entonces no he dejado de leer esa bendita obra. Me la sé de memoria.

De este modo encontramos a un reformulado Edipo que es enviado como alcalde a un pueblo colombiano con el fin de implantar la paz en medio del violento conflicto que se desarrolla. Allí comenzará su investigación acerca del supuesto secuestro y asesinato de Layo, para descubrir finalmente de la mano de Yocasta, Layo y Deyanira que es él su asesino y su hijo, y, por tanto, también de Yocasta, la mujer de la que se ha enamorado.

## 2. LA RELACIÓN DE GARCÍA MÁRQUEZ CON EL CINE

La relación de García Márquez con el cine venía inculcada por su abuelo, quien lo llevaba a ver películas ya desde pequeño (Martin 2014: 82-83):

También le gustaba explicar las tramas de las películas que el coronel lo llevaba a ver: «Me llevaba a cualquier clase de películas y yo recuerdo por ejemplo *Drácula*... Cosa muy curiosa, él al día siguiente me hacía que le contara la película para ver si la había visto con bastante atención. Entonces no sólo se me grababa muy bien la película que había visto, sino que además me preocupaba y me esmeraba en recordarla porque sabía que el abuelo al día siguiente me hacía contársela, y yo le contaba la película pero completa, punto por punto; él quería saber si la había entendido». Hasta tal punto transportaban las películas a aquel niño; pertenecía, claro está, a la primera generación de la historia para la que el cine, incluido el sonoro, constituyó una experiencia previa a la literatura escrita.

En sus memorias también cuenta que en su refugio en el abuelo aprendió y conoció muchas de las cosas que luego formarán parte de su vida y su literatura, entre ellas el cine y el primer contacto con la letra escrita (2015: 99, 101-102):

Cada vez que la película le parecía apropiada, don Antonio Daconte nos invitaba a la función de su salón Olympia, para alarma de la abuela, que lo tenía como un libertinaje impropio para un nieto inocente. Pero Papalelo persistió, y al día siguiente me hacía contar la película en la mesa, me corregía los olvidos y errores y me ayudaba a reconstruir los episodios difíciles. Eran atisbos de arte dramático que sin duda de algo me sirvieron, sobre todo cuando empecé a dibujar tiras cómicas desde antes de aprender a escribir.

Más tarde, en septiembre de 1948, Márquez, un escritor en ciernes, viaja a Barranquilla, donde conocerá al conocido grupo de Barranquilla y entrará a formar parte del mismo, en el que se entablarán tertulias literarias. Álvaro Cepeda Samudio formaba parte del conocido grupo y García Márquez establecerá una fructífera amistad con él. De la mano de Cepeda descubrirá a Virginia Woolf, pero también redescubrirá el cine. (García Márquez 2015: 370):

Álvaro había iniciado entonces un tema que los otros no le discutían jamás: el cine. Para mí fue un hallazgo providencial, porque siempre había tenido el cine como un arte subsidiario que se alimentaba más del teatro que de la novela. Álvaro, por el contrario, lo veía en cierto modo como yo veía la música: un arte útil para todas las otras.

Así pues, podríamos afirmar que son dos las personas que afloran e impulsan el interés por el cine en García Márquez: su abuelo y Álvaro Cepeda, gracias a los cuales,

especialmente al segundo, comenzará a realizar algunas críticas de cine en *El Herald*, en la columna «La Jirafa» (*ibid.* 408-409):

Y además, cómo no, recuperé el culto del cine que me inculcó el abuelo y me alimentó don Antonio Daconte en Aracataca, y que Álvaro Cepeda convirtió en una pasión evangélica para un país donde las mejores películas se conocían por relatos de peregrinos. Fue una suerte que su regreso coincidiera con el estreno de dos obras maestras: *Intruder in the Dust*, dirigida por Clarence Brown sobre la novela de William Faulkner, y *El retrato de Jenny*, dirigida por William Dieterle sobre la novela de Robert Nathan. Ambas las comenté en «La Jirafa», después de largas discusiones con Álvaro Cepeda. Quedé tan interesado que empecé a ver el cine con otra óptica. Antes de conocerlo a él yo no sabía que lo más importante era el nombre del director, que es el último que aparece en los créditos. Para mí era una simple cuestión de escribir guiones y manejar actores, pues lo demás lo hacían los numerosos miembros del equipo.

Cuando Álvaro regresó me dio un curso completo a base de gritos y ron blanco hasta el amanecer en las mesas de las peores cantinas, para enseñarme a golpes lo que le habían enseñado de cine en los Estados Unidos, y amanecimos soñando despiertos con hacerlo en Colombia.

Además de las críticas de los filmes de Brown y Dieterle ya mencionadas, también escribió una crítica negativa sobre cine hollywoodiense, otra sobre la película *Sangre negra* (1951), de Pierre Chenal, y sobre *El hombre de la torre Eiffel* (1949), de Burgess Meredith. Pero sin duda la película que más impactó a García Márquez fue *Ladrón de bicicletas*<sup>96</sup> (1948), del director del neorrealismo italiano Vittorio De Sica, y con guion de Cesare Zavattini, a la que también dedicó una crítica en «La Jirafa» y que caracterizaba como «[...] la película más humana que jamás se haya realizado» (García Márquez 2002a: 374), uno de los aspectos fundamentales que más tarde caracterizará su novelística.

Pero fue durante su estancia en Bogotá entre 1954 y 1955 cuando se dedicó de lleno a escribir para *El Espectador* como crítico de cine llevando a cabo unas sesenta críticas de películas de diversa índole, respecto a las cuales Rocco (2014: 8) ha señalado:

Many of these reviews contain important clues to the formation and evolution of García Márquez's ideas on the cinema, which were closely bound up with his conception of literature. We see García Márquez reflecting on cinema often in association with his activity as an author, paying particular attention to the aspects of poetics and construction of the filmic narrative, and considering the cinema as a narrative genre in relation to literary narration. His aesthetic reflections

---

<sup>96</sup> Para un estudio más detallado de la importancia de esta película para García Márquez y también de la influencia en su novelística, cf. Rocco 2016: 8-10.

were most influenced by Italian Neorealism, in which he identified a new approach to form and a new narrative sensibility that were both very important for his future as a writer.

La influencia precisamente de su abuelo y más tarde de Álvaro Cepeda, junto con la influencia de Ernesto Volkening, que comentaba estrenos de películas en la radio, fue lo que lo llevó a ser crítico de cine. Siendo *El Espectador* «el primero que asumió el riesgo, y me encomendó la tarea de comentar los estrenos de la semana más como una cartilla elemental para aficionados que como un alarde pontifical» (García Márquez 2015: 476).

Al mismo tiempo, en julio y octubre del año 1955 viajará a Roma en su periplo por Europa, donde visitará Cinecittà, pues los grandes cineastas que él admiraba –especialmente De Sica y Zavattini– habían desarrollado su trabajo allí. Es en su segunda residencia en Roma cuando estudió en el Centro Experimental Cinematográfico y conoció al argentino Fernando Birri<sup>97</sup>, entre otros cineastas hispanoamericanos, con el que entabló una larga amistad y quien también le influyó en su formación cinematográfica<sup>98</sup>.

Por esa misma época, podríamos decir que realizó su primera colaboración como guionista en *La langosta azul* (1954)<sup>99</sup>, de A. Cepeda Samudio, G. García Márquez, E. Grau Araújo y L. Vicens. Se trata de un cortometraje en blanco y negro, mudo, de unos 30 minutos de duración y el primer “film” en el que Gabriel García Márquez colaboraría. Dicho film se llevó a cabo por parte de «El grupo de Barranquilla», del que el premio nobel formaba parte junto con todos los que en el corto colaboraron. Pero es difícil establecer hasta qué punto García Márquez colaboró en la pieza pues, como él mismo afirma en sus memorias, los verdaderos artífices eran Álvaro Cepeda y Luis Vicens, y en aquel entonces él estaba ocupado con asuntos de reportero y poco pudo contribuir (García Márquez 2015: 499):

Un viaje ocasional de Álvaro Cepeda a Bogotá me distrajo por unos días de la galera de las noticias diarias. Llegó con la idea de hacer una película de la cual sólo tenía el título: *La langosta azul*. Fue un error certero, porque Luis Vicens, Enrique Grau y el fotógrafo Nereo López se lo tomaron en serio. No volví a saber del proyecto hasta que Vicens me mandó un borrador del guión para que pusiera algo de mi parte sobre la base original de Álvaro. Algo puse yo que hoy no

---

<sup>97</sup> El propio Birri había sido asistente de Vittorio de Sica y de Cesare Zavattini.

<sup>98</sup> Sobre sus viajes a Roma, cf. Martín 2014: 221-229 y Saldívar 2016: 345-354.

<sup>99</sup> Sobre *La langosta azul* y «El grupo de Barranquilla», cf. García Márquez 2015: 499; Rocco 2014: 1-12; Martín 2014: 161-195; y Jacques Gilard en el prólogo de García Márquez 2002b: 32-33.

recuerdo, pero la historia me pareció divertida y con la dosis suficiente de locura para que pareciera nuestra.

Todos hicieron un poco de todo, pero el papá por derecho propio fue Luis Vicens, que impuso muchas de las cosas que le quedaban de sus pinitos de París. Mi problema era que me encontraba en medio de alguno de aquellos reportajes prolijos que no me dejaban tiempo para respirar, y cuando logré liberarme ya la película estaba en pleno rodaje en Barranquilla.

Así pues, *Edipo alcalde* no fue el único resultado de la relación que García Márquez tuvo con el cine. Muchas de sus obras fueron adaptadas a la gran pantalla y además participó como guionista en muchos filmes. Asimismo, al tiempo que participaba en numerosas películas, en los años 80 se crea la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano con García Márquez como presidente, de donde a su vez nacerá la Escuela Internacional de Cine y TV<sup>100</sup>, en la que el autor colombiano impartirá variados cursos y seminarios sobre guion y de la que Fernando Birri era el director.

Entre sus obras llevadas al cine se encuentran: *En este pueblo no hay ladrones* (1964), de Alberto Isaac; *La viuda de Montiel* (1979), de Miguel Littín; *El mar del tiempo perdido* (1977), de Solveig Hoogesteijn; *Crónica de una muerte anunciada* (1987), de Francesco Rosi; *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), de Arturo Ripstein; *El amor en los tiempos del cólera* (2007), de Mike Newell; *Del amor y otros demonios* (2010), de Hilda Hidalgo; y *Memoria de mis putas tristes* (2011), de Henning Carlsen.

Otras obras suyas también fueron adaptadas al cine con su participación como guionista: *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra; *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), de Fernando Birri; *El verano de la señora Forbes* (1988), de Jaime Humberto Hermosillo.

Asimismo, fue guionista de otras películas como *El gallo de oro* (1964), de Roberto Gavaldón; *Tiempo de morir* (1965), de Arturo Ripstein; *Pedro Páramo* (1967), de Carlos Velo; *El año de la peste* (1978), de Felipe Cazals.

No obstante, esta relación de García Márquez con el cine durante su período de juventud y madurez era una especie de matrimonio desafortunado, pues nunca terminaron de encajar el uno con el otro. A pesar de ello, esto no impidió al escritor colombiano mantener su relación con el cine.

---

<sup>100</sup> Sobre la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y TV, cf. Rocco 2014: 42.

### 3. CONTEXTO HISTÓRICO DE *EDIPO ALCALDE*

Para entender *Edipo alcalde* es preciso entender también el contexto histórico en el que se desarrolla el film, pues, a través de este, García Márquez y Alí Triana pretenden poner de relieve la situación política y social colombiana conocida como La Violencia –de los años treinta a los años sesenta– y el conflicto armado interno en Colombia comenzado en los años sesenta. En su adaptación del *Edipo Rey* de Sófocles, García Márquez mostrará al público cómo la peste que asolaba Tebas en el famoso mito griego se ve traspuesta en *Edipo alcalde* a través de La Violencia.

El conflicto armado interno de Colombia se desarrolla en un período largo de la historia colombiana en el que toman parte el gobierno, los grupos guerrilleros (las FARC-EP) y grupos paramilitares, así como los cárteles de la droga. Este período convulso de la historia estuvo marcado por las continuas masacres, asesinatos de soldados y políticos, así como por secuestros con fines políticos.

Todo esto se pone de relieve en la obra: los grupos guerrilleros, acusados de asesinar a Layo y con los que Edipo intenta dialogar; los grupos paramilitares, representados a través de Creonte y sus seguidores; y los cárteles de la droga. Estos últimos son mencionados a lo largo de la obra para dejar claro que, al fin y al cabo, ellos también podrían haber secuestrado a Layo. Así lo afirma el sacerdote conversando con Edipo (Alí Triana 1996: 00:20:13)<sup>101</sup>:

EDIPO.— Me pregunto quiénes podrían estar interesados en la muerte de Layo.

SACERDOTE.— Cualquiera. Sus propias milicias personales, alguno de los siete movimientos guerrilleros, los sicarios de los traficantes de droga que los financian a todos, o una simple banda de delincuentes comunes.

Así, el contexto de violencia colombiana se presenta en la película a través de diversos factores: el supuesto secuestro y asesinato de Layo es visto por algunos personajes de la película como una actuación más de los grupos guerrilleros y paramilitares, que perpetran secuestros y asesinatos con fines políticos. En la situación real de Colombia el secuestro y asesinato de numerosas figuras públicas –políticos como

---

<sup>101</sup> A partir de aquí todas las citas extraídas de la película aparecerán referenciadas de este modo, con los apellidos del director, el año de producción y los minutos y segundos donde se encuentra el pasaje. Hemos decidido en este estudio extraer los diálogos de la película debido a que no tenemos acceso a la versión final del guion, si bien estas transcripciones se verán completadas con dos guiones anteriores consultados: la versión de 1992 que se encuentra en la Filmoteca Española y la de 1995, propiedad del actor Francisco Rabal y que ahora se encuentra en el Fondo Francisco Rabal en el Archivo de la Universidad de Murcia.

Álvaro Gómez Hurtado y soldados colombianos– marcó claramente el conflicto armado del país.

Las milicias privadas están representadas a través de Creonte, que al principio del film se desentiende de las mismas –y también de las guerrillas– y los llama «grupos de autodefensa campesina autorizados por el gobierno». Pero, en realidad, Creonte forma parte de ellas, aunque quiera negarlo, y Edipo lo sabe a ciencia cierta, al ver cómo ha capturado personas para interrogarlas y torturarlas, con el fin de averiguar el paradero de Layo. Creonte justifica su modo de actuar diciendo que, si nadie los apoya y el gobierno no los ampara, entonces ellos tienen que defenderse con sus propios medios (Alí Triana 1996: 00:13:12):

EDIPO.— Esto va en contra de toda ley. Las milicias privadas son una vuelta a la Edad de Piedra.

CREONTE.— Estos no son mercenarios al servicio de los terratenientes, ni andan con máscaras ni dejan letreros en las paredes. Estos son grupos de autodefensa campesina autorizados por el gobierno. Con las milicias privadas esas, si de veras existen, no tenemos nada que ver. Y muchísimo menos con la guerrilla, claro.

EDIPO.— Mi deber sería desarmarlos a todos y entregarlos a la justicia.

CREONTE.— ¿Con sus siete policías muertos de miedo? Usted es un poeta. Si el ejército no es capaz de poner en orden las cosas aquí, nosotros nos tenemos que defender. ¿Qué otra alternativa tenemos?

EDIPO.— Ponerse de acuerdo y desarmarse todos.

CREONTE.— Todo el mundo sabe que los que secuestran son los guerrilleros, los que despojan a ricos y a pobres, los que asesinan a esos inocentes cuyos cadáveres bajan por el río hinchados y con los buitres encima. Que se desarmen ellos y entonces hablamos.

Otro de los factores que ayudan a perfilar todo este contexto de violencia es el propio Edipo, que llega a ese pueblo colombiano con el fin de establecer diálogos de paz y acabar así con el conflicto armado. Pero no lo consigue, ni tampoco su expulsión de la ciudad servirá para eliminar la mancha que asola la ciudad, hecho que se refleja en la conversación que mantienen Edipo y el capitán de las tropas que el gobierno ha enviado tras el conflicto desatado en el film (Alí Triana 1996: 1:05:28): «Aquí no hay nada que hacer. Treinta años de desgaste son demasiados. Con una situación tan embrollada y con tan poca voluntad política para resolverla, la paz está más lejos que nunca. De todos modos, vamos a mantener el orden público mientras se calman los ánimos y se aclaran esos crímenes».

Edipo aboga por un acuerdo entre todos y que se desarmen: hace un llamamiento a la paz, pero finalmente no se consigue. Aunque Edipo descubra quién es el asesino de Layo, el problema existente en Colombia no se solucionará<sup>102</sup> ni con su llegada ni con su intento de diálogo, ni tampoco con el autocastigo que el héroe sofocleo se impone (Botero Bernal 2016: 321), pues el conflicto interno va mucho más allá y se extenderá a lo largo de la historia de Colombia. Edipo es, al fin, una víctima más del conflicto colombiano.

---

<sup>102</sup> Esto supone una diferencia importante respecto a *Edipo Rey*, pues en la tragedia la peste se extingue, pero la violencia/peste perdura en la película.

#### 4. PERSONAJES

Estableciendo las similitudes y diferencias existentes, estudiaremos cómo se caracterizan los personajes de *Edipo Rey* y *Edipo alcalde*, ya que a través de las mismas podremos ver cómo Gabriel García Márquez adapta la tragedia griega a la Colombia de su tiempo. De este modo, es preciso plantear un esquema general de la correspondencia que hay entre los personajes de la tragedia y el film, atendiendo a tres grupos: personajes principales, personajes secundarios y personajes referenciales.

##### 4.1. Personajes principales

<i>Edipo Rey</i>	<i>Edipo alcalde</i>
Edipo	Edipo
Yocasta	Yocasta
Creonte	Creonte
Tiresias	Tiresias

Una característica sustancial de los personajes principales del film es que mantienen sus nombres griegos, mientras que los nombres de los personajes secundarios y referenciales no siempre se mantienen. Además, estos protagonistas son similares en cuanto a su conducta psicológica respecto de los griegos, destacando especialmente Yocasta y Tiresias –cuyo vestuario recuerda al griego, e incluso los peinados de Yocasta–, mientras que el resto se adapta más al contexto histórico y social al que se traslada la obra sofoclea. En su taller de guion, García Márquez argumenta por qué razón mantiene los nombres griegos de los personajes (1998: 100):

Pero la historia de Edipo, con variantes, viene repitiéndose desde hace siglos y a nadie ha dejado de gustarle. Si nosotros estamos haciendo una simple versión de *Edipo Rey* adaptada a otro momento y otro país, si no estamos tratando de ocultar nada ni de engañar a nadie, ¿por qué no decirlo abiertamente? Esto es Sófocles, sí señor, pero a la vez es algo distinto. Confieso que si los nombres de los personajes fueran feos, lo pensaría dos veces, pero ¿se imaginan nombres más bonitos que esos, Yocasta y Layo, por ejemplo? No sé cómo funcionarían en la película, pero a mí me hubiera resultado muy difícil escribir esta historia cambiando los nombres. [...] En el caso de *Edipo*, los únicos nombres que me convencían, los únicos en los que lograba creer, eran los que había usado el propio Sófocles. Me acostumbré a ellos desde que yo era joven y leí por primera vez *Edipo Rey*. [...] ya no me cupo en la cabeza que unos personajes que actúan exactamente igual se llamen de manera distinta.

#### 4.1.1. Edipo

Edipo es un personaje que se implica al máximo con la ciudad, pues es su soberano y, como tal, ha de prestarle su ayuda, como él mismo afirma en la tragedia de Sófocles (S., *OT* 12-14): «Hazte a la idea de que yo os prestaría mi ayuda por entero, pues insensible habría de ser si no me compadeciera de semejante súplica<sup>103</sup>». El descifrador de enigmas que salvó Tebas de la Esfinge ha sido puesto en jaque de nuevo con otro problema<sup>104</sup>: descubrir al asesino de Layo, expulsarlo y así poder acabar con la peste que destruye al pueblo tebano. Edipo se erige en salvador del pueblo –en la tragedia de Sófocles este título le viene dado no solo por ser el rey, sino también por sus antiguas proezas; por su parte, en el film está determinado por su cargo de alcalde y las responsabilidades que este conlleva–, y no cesa en la búsqueda de la verdad, en cuyo proceso acaba encontrándose consigo mismo y, finalmente, con su desgracia. Al comienzo de la tragedia la fama de Edipo es conocida por todos (v. 8), pero esta aún no ha degenerado en infamia, pues el asesinato del padre de Edipo y el matrimonio con su madre están en el oráculo del pasado y aún no han sido descubiertos (Gregory 2006: 139).

Nos encontramos, pues, ante un personaje que se encuentra en la cima más alta, de la que caerá al final de la obra. Si al comienzo de la tragedia es un hombre que protege y cobija a su pueblo, al final de la misma se verá expulsado del mismo (Reinhardt 1991: 136). La caída del héroe se hace patente en la última escena de ambas obras, tras resolver el enigma: en *Edipo Rey* de Sófocles en el éxodo, cuando el propio héroe pide ser desterrado de la ciudad, ya ciego, y ruega a Creonte que cuide de sus hijas. En el caso de *Edipo alcalde*, en la última escena, cuando aparece invidente vagando entre los coches por una bulliciosa ciudad de Bogotá.

Unidas a la implicación que muestran ambos Edipos y a la simpatía que se ganan de los tebanos y los colombianos debido a su posición elevada, aparece la *hýbris*, pues los héroes quieren resolver el crimen cueste lo que cueste, lo que los lleva a ser obstinados.

---

<sup>103</sup> Todas las traducciones del *Edipo Rey* corresponden a Gil Fernández 1982.

<sup>104</sup> García Márquez ha suprimido esta característica en el film de Edipo como el descifrador de enigmas tal que el pueblo venera. Su episodio con la Esfinge no es siquiera mencionado. En *Edipo Rey*, es el sacerdote que se encuentra con los suplicantes al comienzo de la tragedia quien hace referencia a estos hechos pasados (S., *OT* 31-39):

«No por juzgarte igual a los dioses, ni yo ni estos niños, estamos arrodillados junto a tu hogar, pero sí por tenerte como el primero de los hombres en las coyunturas de la vida y en las vicisitudes originadas por los dioses. Pues tú nos liberaste, a tu llegada a la ciudad de Cadmo, del tributo que pagábamos a la dura cantora, y eso, sin haber recibido de nosotros noticia o lección de provecho; que fue con la ayuda de algún dios, según se dice y se cree, como enderezaste nuestras vidas».

Gregory (2006: 240-241) ha señalado una serie de características a propósito del Edipo sofocleo, extensibles también al Edipo de García Márquez:

Oedipus in *Oedipus the King* is the conscientious ruler of a city gripped by plague, confident in his ability to solve problems through energy and intelligence. Oedipus shows an obvious concern for his people, and the early scenes win him sympathy as he asks for advice (always a sign of wisdom), and then turns out to have already done what he is advised. As the play continues, this energy turns out to have a darker side. Oedipus is impatient, hot-tempered, prone to jump to conclusions. When he speaks about his past, it is evident that the same qualities of character governed his actions: he killed Laius and his followers with the same anger he displays toward Creon and Tiresias. After the revelation, he vigorously defends his self-blinding to the chorus and unsuccessfully tries to convince Creon that he should be expelled from Theban territory; he still thinks he knows best what to do.

En *Edipo Rey* el héroe se muestra confiado desde su primera intervención al comienzo de la obra (S., OT 7-8): «[...] he venido hasta aquí en persona, yo, el llamado Edipo, famoso ante todos». Él mismo sabe que, como antiguo salvador de Tebas, es capaz de volver a salvar a sus conciudadanos de la peste que consume la ciudad, dejándola estéril, sin fruto y aniquilando a sus animales. En su parlamento al comienzo del primer episodio, muestra su confianza en la resolución de la investigación criminal, prometiendo llegar hasta el final (S., OT 258-268):

Pero ahora, puesto que soy yo quien tiene el mando que tuvo aquél primero, [...] por todo eso, cual si de mi propio padre se tratara, defenderé yo su causa, y habré de llegar a todo extremo, tratando de encontrar al autor del crimen, para dar satisfacción al hijo de Lábdaco y descendiente de Polidoro, y del antepasado de éste, Cadmo, y del antiguo Agenor.

Su confianza se ve reforzada a través del sacerdote que, hablando en nombre de todos los suplicantes, lo alaba y confía en él por sus antiguas hazañas (S., OT 46-53):

¡Ea!, pues, ¡oh tú el mejor de los hombres!, levanta a la ciudad una vez más. ¡Ea!, ten cuidado, pues ahora esta tierra te llama su salvador por tu celo de antaño, no vayamos a recordar tu mando, porque gracias a él nos levantamos para caer después. Endereza de nuevo esta ciudad con firmeza inquebrantable, ya que con feliz agüero la ventura de entonces nos procuraste.

Y también Edipo muestra su empatía y simpatía –en el sentido etimológico del término– con los que penan, pues el sufrimiento es compartido (S., OT 58-61): «Hijos dignos de compasión, conocido me es y no lo ignoro el anhelo que os trae junto a mí. Bien sé que todos sufrís, y aun sufriendo, no hay nadie entre vosotros que sufra igual que

yo». Pero su máxima demostración de su implicación con el pueblo, es cuando condena a los asesinos de Layo tras la noticia que trae Creonte del oráculo.

En *Edipo alcalde* también vemos el alcance de su complicidad con los ciudadanos colombianos a través del discurso que lanza condenando al asesino de Layo (Alí Triana 1996: 00:22:52): «Esta es la única excepción. Los culpables de la muerte de Layo, por los propósitos inconfesables de ese crimen, jamás serán perdonados». Además, se gana principalmente el favor del sacerdote y, a través de este, consigue hablar con los grupos guerrilleros. Pero, sobre todo, se gana la simpatía de Yocasta desde el primer momento en que la interroga para avanzar en la investigación del asesinato de Layo.

Su exceso de confianza<sup>105</sup> hace que el héroe sofocleo crea estar en posesión de la verdad, pero en realidad vive en la apariencia. Esta actitud hace que este incurra en *hýbris* y así lo demuestra en sus conversaciones con el resto de personajes, especialmente con Creonte y Tiresias. En la tragedia se muestra irascible con Tiresias en el agón que tiene lugar en el episodio primero (S., OT 216-462), mientras que en el film la disputa se ve dividida en dos a lo largo del mismo. Acusa al adivino de estar ciego de entendimiento, creyendo que es él el único poseedor de la verdad y presumiendo de la inteligencia suficiente para resolver el crimen<sup>106</sup>. Además, en el film afirma con total seguridad y mofa ante Tiresias que encontrará al asesino de Layo sin necesidad de su ayuda y que conseguirá que en el pueblo colombiano reine la paz (Alí Triana 1996: 00:28:26): «A pesar de ti, encontraré al asesino de Layo y la paz reinará en este pueblo».

No es un personaje capaz de escuchar y dejarse aconsejar, pues quiere encontrar la verdad cueste lo que cueste. Su obcecación y cerrazón no le dejan ver más allá ni escuchar a los que quieren aconsejarle. Tiresias –y también Creonte– le invita en su largo parlamento a razonar y escuchar, como el Tiresias de la *Antígona* invita a Creonte a que sea sensato y no castigue a la muchacha, pero este no atiende a las palabras de un viejo loco. En ambas obras, al comienzo del agón con el adivino, Edipo se muestra amable,

---

<sup>105</sup> En el film, cuando Edipo se encuentra con Yocasta, este dice (Alí Triana 1996: 00:11:44): «No puedo permitirme el lujo del desencanto. Mi misión es traer la paz a estas tierras, aunque solo sea por fidelidad a mi madre».

<sup>106</sup> En *Edipo Rey*, Edipo llega a menospreciar al adivino y a ponerse por encima de él en astucia haciendo referencia a su incompetencia para librar Tebas de la Esfinge (S., OT 390-398): «¿En qué ocasión fuiste tú un adivino certero? ¿Cómo es que no indicaste a estos ciudadanos un remedio, cuando estaba aquí la perra cantora? Y, ciertamente, el enigma no era algo como para poder ser resuelto por el primer venido, sino que requería arte adivinatoria. Y esta, según se vio, no la tenías tú ni por agüeros, ni por habértela enseñado ningún dios. En cambio, llegué yo, Edipo, que no sabía nada, y la hice callar acertando la respuesta con mi ingenio, sin haberla aprendido de pájaros».

pero, una vez que Tiresias se niega una y otra vez a revelar lo que sabe, monta en una cólera que él mismo reconoce (S., *OT* 332-340)<sup>107</sup>:

TIRESIAS.— No seré yo la causa de mi dolor ni del tuyo. ¿Por qué preguntas eso en vano? Jamás lo aprenderás de mí.

EDIPO.— ¡Qué!, grandísimo canalla –pues a las mismas rocas harías perder la paciencia–. ¿No hablarás de una vez? ¿Te vas a mostrar tan impasible y tan reacio?

TIRESIAS.— Recriminas mi obstinación, pero no ves la que hay dentro de ti, y me insultas.

EDIPO.— Y ¿quién no se irritaría al oír tales palabras con las que privas del servicio que merece a esta ciudad?

Y en *Edipo alcalde* (Alí Triana 1996: 00:27:58):

TIRESIAS.— Averiguas en vano

EDIPO.— Usted sabe quién fue, porque hizo el ataúd de Layo un mes antes de que lo mataran.

TIRESIAS.— Pues ahora estoy haciendo el tuyo.

EDIPO.— Creo que usted está ciego de ojos y de entendimiento.

TIRESIAS.— Aquí el único ciego eres tú.

Edipo quiere encontrar la paz de su pueblo, pero no está abierto a segundas opiniones, lo que le lleva a la perdición, como se observa en una de las escenas en que se encuentra con Yocasta (Alí Triana: 1:16:57):

EDIPO.— No podría vivir un minuto sin la verdad.

YOCASTA.— Nadie la sabrá nunca.

EDIPO.— Yo la sabré. Pase lo que pase, voy a encontrarla.

El Edipo sofocleo muestra su *hýbris* en su segundo enfrentamiento con Creonte, cuando cree que le acusa de ser el asesino de Layo y que está conspirando contra él junto con Tiresias para arrebatarle el trono (S., *OT* 532-542)<sup>108</sup>. Creonte intenta hacerle ver que lo tiene en gran estima (S., *OT* 583-615), pero Edipo no escucha y llega a tal insolencia que desea la muerte de su cuñado (S., *OT* 623).

---

<sup>107</sup> Tanto en el film como en la tragedia, no solo Edipo peca de *hýbris*, sino también Tiresias. En la obra de Sófocles el corifeo se lo hace saber al héroe en el agón que ambos mantienen (S., *OT* 404-405): «A nuestro modo de ver, Edipo, se nos antojan tanto las palabras de éste como las tuyas pronunciadas a impulsos de ira».

<sup>108</sup> Su *hýbris* le lleva a sacar conclusiones precipitadas, especialmente a la hora de acusar a Creonte de ser el presunto asesino de Layo y el conspirador contra su persona. Con esta actitud se muestra ante Tiresias cuando se siente atacado en su primera conversación (S., *OT* 378 y 385-390).

En el caso del film, es diferente, ya que en su primera conversación Edipo se muestra sereno<sup>109</sup> y es Creonte quien parece insinuar que Edipo podría ser el asesino (Alí Triana 1996: 00:15:20): «¿Le parece casual que secuestraran a Layo casi a la misma hora en que usted llegaba?». De este modo, es en el segundo encuentro que tienen los dos personajes cuando Edipo se muestra soberbio, pues no quiere atender al consejo de Creonte<sup>110</sup> (Alí Triana 1996: 00:44:48):

CREONTE.— Muy bien, no hay pleito. Pero, entonces acepte, por lo menos, un consejo. Váyase.

EDIPO.— No he venido hasta aquí para irme.

CREONTE.— No sea insensato. Nadie duda de su inteligencia, de su buena fe, de su valor personal, pero váyase.

EDIPO.— ¿Qué le preocupa tanto? ¿Que me maten?

Pero su explosión de soberbia se producirá en el tercer enfrentamiento entre estos dos: Creonte ha llevado el coche de Layo ante Edipo y lo ha acusado de poder ser, como cualquier otro, el culpable de su muerte. Tras ir a la encrucijada donde tuvieron lugar los hechos la aciaga noche, Edipo arremete contra Creonte acusándolo de estar detrás de todas las desgracias del pueblo, de provocar a la guerrilla para que asaltaran el mismo e incluso de inventarse una estratagema con el coche para acusarlo del asesinato (Alí Triana 1996: 1:12:16): «se ha sacado de la manga el automóvil del secuestro para echarme la culpa de la muerte de Layo».

Así, mientras que en la tragedia de Sófocles la *hýbris* en que incurre Edipo contra Creonte se manifiesta en el personaje desde el principio de la obra, en el caso de la película este hecho es más progresivo, alcanzando su culmen en el tercer momento en que ambos se encuentran. Esto se debe a cómo están configurados los personajes en una y otra obra, adquiriendo, en el caso del Edipo colombiano, un carácter más pausado y contenido y, en el de Creonte, menos cargado de sensatez, «es un hombre untuoso, de ojos negros e

---

<sup>109</sup> No obstante, aunque Edipo se muestre sereno, más adelante Yocasta le dice a Edipo que es soberbio (Alí Triana 1996: 00:34:43): «Además, eres soberbio. Me di cuenta en la primera discusión que tuviste con Creonte. Sabes controlarte, pero eres un perro con mal de rabia».

<sup>110</sup> En esta segunda reyerta Creonte regala a Edipo su caballo, cargado de simbología en el film, pues incluso para el mismo Edipo es como si fuera un caballo de Troya, tal y como le confiesa a Yocasta en una conversación que mantienen más tarde. Sus palabras nos confirman la poca confianza que tiene en Creonte, pues piensa, como se ve en la referencia al equino de madera, que trama algo contra él (Alí Triana 1996: 00:48:39):

EDIPO.— Me lo regaló Creonte.

YOCASTA.— Ya ves cómo te quiere.

EDIPO.— Sí... Para empezar, casi se come las flores que me regalaste. Será un caballo de Troya.

incisivos, de una amabilidad imperturbable, y de ademanes elegantes que solo sirven para ocultar su alma. Tiene algo de sodomita a la antigua<sup>111</sup>».

Por otra parte, es preciso señalar otro aspecto importante en relación con el personaje de Edipo en ambas obras, y es que este se configura como *pharmakós* o chivo expiatorio que sirve para purificar la ciudad de un mal del cual el héroe es responsable o forma parte.

En el caso de *Edipo Rey*, Edipo es el causante de la peste que deja estériles los campos tebanos y aniquila a los ciudadanos que en dicha tierra viven. Si antaño Edipo era el que salvó Tebas, ahora es el que la arruina. Si antaño Edipo fue recibido con gloria por los habitantes, ahora es expulsado por los mismos que lo acogieron. Edipo es la personificación de la mancha que recae sobre ciudad que gobierna, y es necesario expulsarlo para así poder erradicarla. El rito purificador, que se anuncia al comienzo de la tragedia en boca de Creonte, adquiere una importancia indudable, pues el *miasma* será eliminado (S., *OT* 95-98): «Con el destierro de un hombre, o bien haciendo expiar la sangre derramada con un nuevo derramamiento de sangre, como si esa sangre fuera la tempestad que azota a la ciudad».

Pero en *Edipo alcalde* Edipo no es el responsable único de la desgracia que recae sobre el pueblo colombiano. A diferencia de lo que ocurre en la tragedia de Sófocles, donde la peste se origina con Edipo por el asesinato de Layo, en el film de García Márquez la peste/violencia existía antes del advenimiento de Edipo. En este caso el héroe potencia y alimenta la violenta situación, pero no la origina. No obstante, su condena también es pronunciada al comienzo de la película en boca de Creonte, que anuncia, en oposición a las palabras de misericordia del sacerdote, que la paz no se establecerá hasta que se encuentre al asesino de Layo y se vengue su muerte (Alí Triana 1996: 00:19:00):

CREONTE.— ¡No habrá paz, mientras Layo no sea vengado!

SÉQUITO DE CREONTE.— ¡Muerte a los asesinos de Layo!

De este modo, Edipo se muestra en ambas obras con una doble naturaleza, pues es víctima y victimario. Por un lado, es víctima de su propio destino que secretamente le guía sus pasos, que en el caso de *Edipo Rey* lo llevan a encontrarse con lo que él rehúye,

---

<sup>111</sup> Cita extraída de las anotaciones y acotaciones del guion de la película que se encuentra en el Archivo de la Universidad de Murcia (García Márquez 1995: 8).

en el caso de *Edipo alcalde*, con lo que él no ha buscado<sup>112</sup>. Por otro lado, es víctima sacrificial, pues su muerte o expulsión purificará Tebas –en el caso de la tragedia– o bien vengará la muerte de Layo –en el caso del film–.

#### 4.1.2. Yocasta

Uno de los aspectos que define el personaje de Yocasta es la relación que esta tiene con Edipo en ambas obras. En Sófocles no hay muestra alguna de erotismo entre Yocasta y Edipo, pues la reina es entregada por Creonte en matrimonio al libertador de Tebas como premio por su actuación, como complemento al trono (García Gual 2012: 89). Además, el *eros* es sustituido por la veneración y el respeto, y así se demuestra en la tragedia, cuando Yocasta se dirige a Edipo con el término de *ánax*, al considerarlo su rey.

En el film la relación amorosa es tan pasional como suele mostrarse en muchos de los otros personajes de las obras del autor colombiano<sup>113</sup>. Edipo y Yocasta se unen por amor, no porque el poder y la viuda sean un premio para el héroe. Yocasta ansía el amor tras años junto a un hombre que no amaba –Layo– y del que ofrece una visión negativa a lo largo del film. Además, es un personaje arrojado e impulsivo<sup>114</sup> que desde el principio muestra su atracción hacia Edipo (Alí Triana 1996: 00:11:55): «Asique, además de guapo y resuelto, es buen hijo». Y más adelante (*ibid.*: 00:12: 10): «Perdón, perdón. No lo tome a mal. No siempre consigo dominar mis impulsos». Tras una Yocasta antaño joven y obligada a casarse y con poca decisión, aparece otra, treinta años después, dueña por primera vez de sus decisiones, que mantiene un idilio de amor con el alcalde al que más tarde descubrirá como su hijo (Alí Triana 1996: 00:36:57):

---

<sup>112</sup> Recordemos que en *Edipo Rey* el héroe llega a Tebas huyendo del oráculo que predijo que mataría a su padre y engendraría una nueva prole con su madre. En *Edipo alcalde*, Edipo no huye de oráculo alguno, pues llega al pueblo colombiano enviado por el gobierno para establecer los diálogos de paz.

<sup>113</sup> Las relaciones amorosas pasionales se encuentran muy presentes en la novelística de García Márquez, especialmente en *El amor en los tiempos del cólera* o *Cien años de soledad*. Además, en *Cien años de soledad* el autor colombiano nos presenta las relaciones incestuosas, aparentemente tomadas del mito de Edipo. En numerosas ocasiones el amor no es bienaventurado, y *Edipo alcalde* es un ejemplo clarificador de esto: un amor que, a la manera sofoclea, se ve truncado y por el que los personajes se ven abocados a la muerte o a la soledad, las dos únicas vías posibles.

<sup>114</sup> También en el guion de la película conservado en la Universidad de Murcia encontramos una acotación con una descripción del *éthos* del personaje (García Márquez 1995: 12-13): «Es una hermosa mujer de cuarenta y cinco años, refinada, solitaria y orgullosa de su clase. Lleva un vestido local de tierra caliente que podría confundirse con una túnica griega». La idea de entremezclar elementos colombianos con otros griegos, como podemos observar en el caso de la vestimenta de Yocasta que, junto con la de Tiresias, supone la más griega de todas las de la película, recrea un moderno Edipo a medio camino entre la Grecia clásica de Sófocles y la Colombia del siglo XX.

YOCASTA.— Este es el primer amor que hago desde hace treinta años. Mejor dicho, el segundo de mi vida. El primero fue el que hice con Layo el día que nos casamos.

EDIPO.— ¿Cómo?

YOCASTA.— Después que Layo se apoderó de las tierras de mi padre más las que se robó después, se casó conmigo a la fuerza para legalizar los papeles. Yo tenía quince años y él cuarenta y cinco. Mi noche de bodas fue una violación. Nunca más tuve tratos con él. Nunca más le dirigí la palabra. Nunca más estuvimos en el mismo cuarto.

De esta Yocasta impetuosa habla García Márquez en su taller de guion (1998: 107-108):

ELIZABETH.— Hay un juego desigual de atracciones: la que ejerce Edipo sobre Yocasta es mayor que a la inversa. Dicho de otro modo: es Yocasta la que desea a Edipo, realmente.

GABO.— De acuerdo. Edipo no da un solo paso en esa dirección. Es ella –por su carácter, por la manera en que está desarrollado el personaje– la que se atreve a dar los pasos que conducen al incesto. Y como la película tiene su tiempo y no podíamos dedicarle diez escenas al crecimiento de esa mutua pasión, una de las dos partes tenía que dar el salto y a esas alturas sólo podía ser ella. Un temperamento así, colocado en una situación como ésta, esperando desde siempre un desenlace semejante... ¿cómo no iba a hacer exactamente lo que hizo?

En este sentido, la concentración temporal de la historia amorosa juega un papel importante, pues supone un aspecto que difiere notablemente respecto de la tragedia de Sófocles y un cambio sustancial en el desarrollo de la fábula, repercutiendo sobre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. En *Edipo Rey*, el héroe ostenta el cargo de rey en Tebas largo tiempo, pues hace años que derrotó a la Esfinge y que el trono le fue otorgado en su llegada a Tebas. Asimismo, ha engendrado hijos con su esposa, viuda del antiguo rey que él mismo asesinó.

En el film estos hechos se distribuyen de distinto modo pues, o bien acaban de suceder, o no han sucedido todavía, por lo que el tiempo, el lugar y la acción, que coexisten en la tragedia sofoclea, se rompen, no solo en esta adaptación cinematográfica, sino en todas las que de esta tragedia se han hecho (Romero Rey 2014: 83-84). Edipo ha matado a Layo antes de llegar al pueblo –episodio que se inserta dentro de la acción, a diferencia de *Edipo Rey*, donde el asesinato de Layo es narrado por el resto de personajes–, empieza a tener relaciones con Yocasta poco después de su llegada y el cargo de alcalde le ha sido recientemente otorgado. Además, todavía no tiene hijos con Yocasta y esta finalmente no engendra una nueva prole, pues se da muerte mucho antes de dar a

luz<sup>115</sup>, ya que la falta de dilatación temporal hace imposible la procreación de los cuatro hijos que aparecen en la tragedia.

Hacia la mitad de la película, Yocasta comunica a Edipo que espera un hijo suyo, fruto del amor, donde se manifiesta la ironía trágica<sup>116</sup> sofoclea reformulada por García Márquez (Alí Triana 1996: 1:15:35): «Olvídate del pasado. De ahora en adelante todo es futuro». Y más adelante (ibid.: 1:16:33): «Lo tengo bien pensado. Vendemos toda esta porquería y nos vamos una noche oscura a un sitio donde nadie se acuerde de estos años atroces. Y con un hijo que será augurio de mejores tiempos. Un hijo puro de una estirpe limpia como la de tus padres y los míos».

En cuanto a la muerte de Yocasta, presenta variaciones respecto del instrumento de suicidio que se utiliza en una y otra obra, si bien el momento de la muerte se desarrolla de un modo similar al de la tragedia de Sófocles.

Tanto en García Márquez como en el tragediógrafo, Yocasta se da muerte tras suplicar a Edipo que cese en su investigación, si bien esta unas veces se muestra partidaria de que Edipo lleve a cabo las investigaciones pertinentes, y otras cambia de parecer e intenta disuadirlo en sus intenciones.

En un principio, Yocasta ve a Edipo como un hombre tozudo que está cegado por sospechas infundadas y no piensa con sensatez. Las palabras de Yocasta en *Edipo alcalde* presentan una gran similitud con la tragedia, lo que demuestra hasta qué punto García Márquez sigue la obra del trágico griego (S., OT 914-917): «Pues Edipo se atormenta el corazón en demasía con cuitas de toda índole, y no conjetura, cual hombre de seso, los acontecimientos nuevos por los antiguos. Por el contrario, presta oídos a quien le habla si le dice cosas pavorosas [...]». Y en *Edipo alcalde* (Alí Triana 1996: 1:23:50): «Dejas que aniden en tu corazón mil torbellinos de inquietudes exageradas, y en vez de razonar con sensatez, crees cuantos infundios te digan, con tal de que aviven tus sospechas pavorosas».

Más tarde, Yocasta se muestra receptiva a que Edipo disipe sus dudas. En *Edipo Rey*, este hecho tiene lugar tanto cuando Edipo le pide que haga llamar al siervo que

---

<sup>115</sup> En la *Odisea* (XI 271 ss.) se da una versión diferente del mito de Edipo y allí Yocasta se suicida mucho antes que en la tragedia griega de Sófocles, por lo que al parecer no engendra hijos.

<sup>116</sup> En el guion cinematográfico propiedad de Francisco Rabal consultado en el archivo de la Universidad de Murcia aparece un diálogo extra entre Yocasta y Edipo que no se incluye en la versión final del film (escena 73). Yocasta lleva a cabo un juego de palabras que inciden sobre la ironía que impregna la escena a través de una relectura del nombre de Yocasta:

YOCASTA.— ¿Yo? ¿Casta?

ALCALDE.— Tendrías que cambiarte el nombre.

sobrevivió en la encrucijada, a lo que ella accede (S., *OT* 765-862), como cuando llega el mensajero anunciando que Edipo va a ser proclamado rey de Corinto debido a la muerte de su padre Pólipo, y esta se precipita a llamarlo para que escuche atentamente al mensajero, con el fin de dejar a un lado los pensamientos que lo atormentan (S., *OT* 945 ss.). Pero las palabras del mensajero hacen que Edipo se aflija aún más y Yocasta se ha dado cuenta de la terrible verdad, por lo que no quiere que Edipo la conozca. Es entonces cuando ella lo intenta convencer de que no prosiga y no vaya más allá en su búsqueda de la verdad. Ante la negativa del héroe, Yocasta no encuentra otro remedio más que precipitarse dentro del palacio para darse muerte «—en un acto desesperado que es la única decisión propia en su existencia<sup>117</sup>—, cuando el dolor de conocer los desastres de la familia que ella ha intentado en vano evitar, le resulta ya insufrible» (García Gual 2012: 89).

En el caso de *Edipo alcalde*, Yocasta invita a Edipo a visitar a la anciana Deyanira —trasunto del mensajero y el antiguo siervo—, tras la discusión que estos mantienen y que aviva las sospechas de Edipo de ser él el asesino de Layo (Alí Triana 1996: 1:25:31): «Ve a ver a Deyanira, la que hizo el mandato del niño, y ella disipará tus dudas. Debe de tener más de cien años, pero sigue viviendo en la vereda del Santo Sepulcro». Su visita hace que sus sospechas se confirmen y vuelve a encontrarse con Yocasta en un fuerte agón en el que esta se da cuenta de que ya no puede hacer nada y la verdad será descubierta de un modo u otro. Así le grita a Edipo (Alí Triana 1996: 1:29:48): «¡No vayas, por Dios! ¡No vayas! ¡No remuevas esa horrible verdad que nos va a separar más que la muerte!». Ante la negativa del héroe, lleno de ira y de obcecación, de escuchar a Yocasta, esta coge unas tijeras que hay sobre la mesa y se precipita dentro de la casa para darse muerte.

La muerte de Yocasta se presenta de varias formas en la tradición, pero ninguna es exactamente la que se da en *Edipo alcalde*. O bien se da muerte ahorcándose en la cámara nupcial<sup>118</sup> tras descubrir quién es Edipo —que es la versión más conocida a partir

---

<sup>117</sup> He aquí un hecho que diferencia a la Yocasta de Sófocles de la del film colombiano: si la única decisión propia de la Yocasta sofoclea es la de suicidarse, vemos que las demás decisiones tomadas en su vida no han sido por voluntad propia —su matrimonio con Layo y posteriormente con Edipo son, pues, por obligación—; en el caso de la Yocasta colombiana, aunque esta se case con Layo por obligación —pues ella misma lo afirma en el film—, se une a Edipo voluntariamente y porque está perdidamente enamorada de él, a diferencia de lo que ocurre en *Edipo Rey*.

<sup>118</sup> García Márquez mantiene el lugar de suicidio de la esposa y madre, que se da muerte en la habitación, donde Edipo la encuentra muerta, al lado de la cama. A este respecto resulta interesante el estudio de Loraux (1989), en el que la autora estudia los distintos tipos de muerte en las mujeres de la mitología griega, entre las que se encuentra Yocasta. El *thálamos* o cámara nupcial es el lugar íntimo donde la mujer y su esposo procrean una nueva prole, por lo que también está asociado con la intimidad. Es ahí donde muchas mujeres de la tragedia se suicidan: Yocasta, Deyanira o Fedra, de modo que se fija una asociación entre la muerte y el matrimonio (Loraux 1989: 46-50).

de Homero—, o bien se suicida con la espada tras la muerte de Eteocles y Polinices. Hay una tercera muerte, no obstante, que coloca a Edipo como el asesino de Yocasta, versión recogida en un escolio a las *Fenicias* (García Gual 2012: 87). En cualquier caso, es el suicidio de Yocasta por la espada el que se aproximaría más al de *Edipo alcalde*, que se narra en las *Fenicias* de Eurípides. Yocasta y Edipo han sobrevivido a la tragedia del incesto y han llegado a ver con sus propios ojos la guerra llevada a cabo entre sus dos hijos, Eteocles y Polinices. Cuando estos mueren en el campo de batalla, Yocasta se suicida con la espada sobre los cuerpos muertos de sus hijos. ¿Podría haber leído García Márquez las *Fenicias* de Eurípides y haber reelaborado el suicidio de Yocasta combinando la tragedia de Sófocles con la muerte narrada por Eurípides? En *Edipo alcalde* no encontramos ninguna de las versiones mencionadas, sino una diferente que ha podido crear el propio García Márquez a medio camino entre la versión extendida por Homero —que es la que luego sigue Sófocles— y la que vemos en Eurípides. No obstante, Yocasta no se mata mediante la espada, sino con unas tijeras que adquieren una cierta carga simbólica, ya que las hunde en su vientre, quizás con el deseo de acabar con el fruto que hay en él, símbolo del incesto.

#### 4.1.3. Creonte

Creonte es en una y otra obra, junto con Tiresias, el antagonista de Edipo. En el caso de *Edipo Rey*, es un personaje diferente al que se presenta en la *Antígona*, pues es reflexivo, sensato y prudente, y no pretende subir a lo más alto del poder, como él mismo afirma cuando Edipo, lleno de *hýbris*, lo ataca acusándolo de estar conspirando contra él<sup>119</sup>, sino que prefiere ayudar a la ciudad y desea su bienestar manteniéndose al margen de la política. Así le dice Creonte a Edipo (S., *OT* 583 ss.):

No, si me dejas hablar como yo te dejé a ti. Considera esto en primer lugar, si crees que alguien preferiría gobernar con temor a dormir tranquilo, al menos si iba a tener idéntico poder. Yo, por mi parte, a ser rey prefiero obrar como rey, y lo mismo que yo preferiría otro cualquiera que sepa ser sensato. Ahora, ciertamente, obtengo de ti todo sin temor, mientras que, si fuera yo quien

---

<sup>119</sup> Edipo cree que Creonte es el verdadero asesino de Layo y que conspira contra él porque intenta aspirar a la tiranía (S., *OT* 532-542):

«¡Eh, tú! ¿Cómo viniste aquí? ¿Tanta desvergüenza tienes en tu rostro, que llegas a mi techo, cuando eres a las claras el asesino de ese hombre y el ladrón declarado de mi trono? ¡Ea!, dime, ¡por los dioses!: ¿viste en mí signo de cobardía o de locura para tramar eso? ¿O lo hiciste por creer que no me iba a pecar de que tu criminal intento se deslizaba dolosamente contra mí, o por pensar que no me iba a defender al enterarme? ¿No es, acaso, una locura tu intentona, el aspirar, sin el apoyo de la multitud y sin amigos, a la tiranía, una cosa que se gana con la muchedumbre y con dinero?»

mandase, tendría incluso que hacer muchas cosas en contra de mi voluntad. ¿Cómo, pues, puede serme más agradable posesión la realeza que un mando sin penas unido al poder? Todavía no ando tan errado como para desear otras cosas que los honores con provecho. Ahora todos me saludan, todos me dan buena acogida; ahora los que te necesitan me alagan, porque el logro de sus deseos de mí depende. ¿Cómo renunciaría a esto para aceptar lo otro? Una inteligencia en su sano juicio no puede hacerse pérfida. Por consiguiente, ni acaricio este propósito ni me avendría a ser cómplice de otro que tratase de llevarlo a efecto.

En *Edipo alcalde*, Creonte adquiere un mayor protagonismo que en la tragedia griega, pues su presencia se hace más patente a lo largo del film<sup>120</sup>. Mientras que en *Edipo Rey* Creonte era un hombre que busca el bienestar de su pueblo a través de la neutralidad y evitando riesgos, en *Edipo alcalde* Creonte es más parcial, pues representa a una parte de los grupos paramilitares que contribuyen al contexto de violencia colombiano que se pone de relieve en la obra. Hay, no obstante, una diferencia más entre el Creonte de una y otra obra. En la tragedia de Sófocles este es el portador del oráculo que exige el castigo del asesino de Layo, actuando de este modo como mensajero de la divinidad. Lo que mueve la acción dramática es el oráculo y Creonte es su portavoz. En el film, en cambio, el elemento oracular que transmite este mensaje es suprimido y es Creonte quien exige personal y políticamente que se castigue al asesino, lo que otorga una mayor importancia al personaje como partícipe en el conflicto social y supone una notable diferencia en pos de un mayor protagonismo para el personaje.

El hecho de que Edipo acuse a Creonte de que está conspirando contra su persona, se ve justificado en que Creonte pertenece a los grupos paramilitares y en que, por tanto, actúa al margen de la ley. Además, si en *Edipo Rey* el héroe tiene sospechas infundadas de que su cuñado y el adivino conspiran contra él y de que lo acusan de ser el asesino, en *Edipo alcalde* Edipo tiene motivos suficientes para desconfiar de Creonte, ya que este, en la primera conversación que ambos mantienen, insinúa directamente que Edipo es el asesino de Layo, lo que demuestra la falta de imparcialidad del personaje y, por tanto, las diferencias que presenta respecto del personaje sofocleo (Alí Triana 1996: 00:15:20): «¿Le parece casual que secuestraran a Layo casi a la misma hora en que usted llegaba?».

---

<sup>120</sup> Recordemos que en la tragedia de Sófocles Creonte aparece brevemente en el prólogo (S., OT 91- 131) y el éxodo (S., OT 1422-1523), y en el episodio segundo, en su agón con Edipo (S., OT 512 ss.). No obstante, los momentos en los que este personaje aparece le otorgan un gran peso en la obra, pues por un lado es, además del antagonista de Edipo, el portador del oráculo y, por tanto, el instrumento a través del cual la divinidad pone en marcha la tragedia; y, por otro lado, la personificación del hombre ilustre que destaca sobre Edipo gracias a su prudencia.

Más adelante, hacia el final de la obra, Creonte y Edipo tienen una tensa conversación en la que el primero vuelve a acusar al segundo (Alí Triana 1996: 1:09:19):

CREONTE.— Este carro era el preferido de Layo. Tres días antes del secuestro se lo robaron del taller donde lo había dejado reparando.

EDIPO.— Este fue el que nos asaltó en la encrucijada.

CREONTE.— Bueno, ahora ya sabemos que ahí llevaban a Layo, asique cualquiera de sus hombres lo pudo haber matado en la encrucijada, incluso usted mismo.

EDIPO.— Esa es una suposición sin fundamentos. Todo el mundo sabe que Layo fue muerto ocho leguas más allá de la encrucijada.

CREONTE.— Si yo fuera usted, lo comprobaría con mis propios ojos.

El Edipo colombiano ve a Creonte como un hombre peligroso que quiere, no arrebatarse el puesto, sino enfrentarse al poder público y desafiarlo. Además, si este muestra más prudencia y sensatez, no es porque quiera lo mejor para la ciudad, sino porque no quiere verse perjudicado y en peligro si las cosas se tornan en su contra. Por tanto, no es un personaje que piense en la seguridad y la dicha de la ciudad como el Creonte de Sófocles, sino en la suya propia.

Así, los parlamentos entre Edipo y Creonte tanto en la tragedia como en el film poseen un evidente tono político, si bien en *Edipo Rey* el agón se ve condensado en el episodio segundo y en el film se ve dilatado y dividido en diferentes escenas. También Yocasta interviene para mediar y poner paz –en el caso de la película esta solo se interpone entre los dos personajes en el primer encuentro–. Pero si su participación en esta conversación a tres es importante en la tragedia<sup>121</sup>, su presencia en el film es anecdótica, pues Creonte y Edipo no cesan en su enfrentamiento, en el que la *hýbris* de estos irá *in crescendo*.

Por otra parte, el carácter benevolente y prudente de Creonte en la tragedia se evidencia al final de la obra, en el éxodo, cuando Edipo, caído desde lo más alto, le pide piedad para sus hijas. Entonces este se muestra diligente en su petición, a pesar de haber sido injuriado por el mismo que ahora le suplica. Como ha señalado Reinhardt (1991: 184): «Así Creonte, el que carece de destino, totalmente ajeno a él, es la grandeza que se mantiene inmutable y a partir de la cual se mide ahora todo el cambio: el que no hacía

---

<sup>121</sup> Recordemos que, dentro de las innovaciones que se deben a Sófocles en el teatro griego, se encuentra el aumento del número de actores de dos a tres.

mucho era profundamente despreciado es ahora “el mejor hombre” frente al “peor”, incluso para Edipo en el arrebatado de su humillación (v.1433) [...]».

En *Edipo alcalde* la escena final entre Edipo y Creonte presenta numerosos cambios respecto del *Edipo Rey*. Por un lado, el encuentro tiene lugar antes de que Edipo se ciegue<sup>122</sup>. En *Edipo Rey*, el héroe corre al encuentro de Creonte tras descubrir a Yocasta ahorcada en la cámara nupcial y cegarse con las fíbulas de oro del vestido de esta. En el caso del film, Edipo va a buscar a Yocasta después de que Deyanira le confirme sus sospechas de ser el hijo de Layo y, por tanto, también de esta. Pero en su camino, antes de hallarla muerta, se encuentra con Creonte. Por otro lado, la tensión entre los dos personajes sigue presente. En el caso de *Edipo Rey*, esta tensión ya se ha disuelto por parte de Edipo, quien, en el proceso de la anagnórisis, reconoce haber sido un hombre malvado con Creonte, ejemplo de prudencia y piedad. La tensión en el film se muestra a través de varios aspectos: en primer lugar, Creonte no habla con Edipo, solo lo observa desde lo alto del piso a través de la ventana. En segundo lugar, Edipo no le pide clemencia, sino que le lanza unas enigmáticas palabras (Alf Triana 1996: 1:32:41):

El círculo se ha cerrado. Ahora tienes el poder que todo lo puede. Aquí está el asesino de Layo. Tiene sus culpas purificadas por tu sangre y la mía, y la de los muertos incontables de esta tierra de desgracias. Tienes las llaves que todo lo abren y todo lo cierran, las puertas de la guerra y las de la paz. Ese es tu castigo.

Si en *Edipo Rey* la nueva ostentación del poder en manos de Creonte, un soberano más racional y prudente que Edipo, podría augurar una nueva era de paz para Tebas, en *Edipo alcalde*, las palabras de Edipo no parecen anunciar al nuevo dirigente etapa alguna de armonía, sino que dan cuenta de que es la acumulación de poder lo que ha originado y seguirá originando el conflicto y la guerra (Botero Bernal 2016: 321). Edipo deja en manos de Creonte la posibilidad de perpetuar la situación o de erradicarla.

#### 4.1.4. Tiresias

---

<sup>122</sup> Esto supone un cambio en la estructura interna del relato. En *Edipo Rey* los hechos suceden del siguiente modo: Yocasta se precipita dentro del palacio; Edipo termina por saber la verdad gracias al antiguo servidor de la casa de Layo; Edipo busca a Yocasta dentro del palacio y la encuentra ahorcada en la cámara nupcial; Edipo se ciega; Creonte se presenta ante Edipo y este le suplica que lo destierre de Tebas y cuide de sus hijas. En *Edipo alcalde*, el acontecer de los hechos es diferente: Yocasta se precipita dentro de la casa; Edipo termina por saber la verdad gracias a Deyanira; Edipo busca a Yocasta, pero antes se encuentra con Creonte; Edipo prosigue en su búsqueda de Yocasta y la encuentra muerta; (Edipo se ciega); Edipo aparece errando ciego por la ciudad de Bogotá.

El Tiresias de *Edipo alcalde* es el personaje que más similitudes muestra en relación con el de *Edipo Rey*, pues sus parlamentos se ven prácticamente calcados de la tragedia, si bien no suponen una traducción de los mismos, sino una adaptación: García Márquez mantiene el tono profético del Tiresias griego y su lenguaje enigmático, adaptándolo a los años noventa en los que se desarrolla la película y permitiendo de este modo que el film se mueva entre la realidad y lo que va más allá de ella. Él mismo habla de este personaje con Alí Triana en su taller de guion (1998: 106-107):

JORGE ALÍ.— Una de mis preocupaciones consiste en lograr que la película se mueva sobre el filo de la realidad. Quiero decir, habrá un ambiente “real” pero la película no va a ser naturalista; va a tener un tratamiento *distanciado*.

GABO.— Yo creo que eso es lo que ocurre con Tiresias, en el guion. Tiresias nos ha permitido dar un paso más allá de la realidad. No estaría mal que, además de viejo, fuera andino, o negro, y que vistiera una larga túnica...

La tensión entre la figura que representa el poder político y la figura que representa el poder religioso es mostrada en *Edipo Rey*<sup>123</sup> a través de Tiresias y Creonte. Esta tensión también está presente en otras obras trágicas como la *Antígona*, donde la disputa entre Tiresias y Creonte es muy similar a la de *Edipo Rey*, si bien es cierto que el adivino de *Edipo Rey* es un personaje más evolucionado. Tiresias también se enfrenta a Penteo en *Las Bacantes* de Eurípides. El enfrentamiento entre los reyes tebanos y el adivino presenta una característica común a las tres tragedias: en la esfera de lo aparente, el rey se muestra altivo y lleno de *hýbris* frente a un adivino que no es más que un ciego y un viejo, pero al final de cada obra se confirma una realidad diferente, pues el verdadero sabio es el que antes parecía necio, mientras que el rey, seguro de su inteligencia y poco atento a las palabras del adivino, se descubre insensato (García Gual 2012: 93).

El conflicto entre Tiresias y Edipo en la obra de Sófocles lo presenciamos en la segunda escena del episodio primero (S., *OT* 300-462) y Tiresias no volverá a aparecer en el resto de la tragedia. El agón entre el héroe y el adivino, cargado de un gran patetismo, constituye un arrebató de *hýbris* por parte de los dos personajes, llenos de una rabia y odio mutuos. Esta parte nos ofrece un amplio vocabulario referido a la *òργή* (ira), que se

---

<sup>123</sup> En el caso de *Edipo alcalde*, la tensión entre la figura que representa el poder político y la que representa el poder religioso es suprimida, ya que, en primer lugar, Tiresias ha sido sustituido por el sacerdote como representante del poder religioso y, en segundo lugar y lo más importante, no existe confrontación alguna entre Edipo y el sacerdote, ya que comparten ideales y tienen los mismos propósitos políticos.

ve contrastado con el de la φρόνησις<sup>124</sup> (comprensión o sensatez) (S., *OT* 316-462). Si al comienzo del agón ambos se muestran solícitos a hablar, a medida que la conversación avanza el soberano y el adivino se revelan más insolentes y tiene lugar una batalla en la que juega un papel crucial la dicotomía ceguera/visión. Al final de la disputa Edipo piensa que Tiresias y Creonte están confabulando contra él<sup>125</sup>, y es ahí donde el discurso de uno y otro adquiere tintes políticos.

El Tiresias colombiano, a diferencia de lo que ocurre en *Edipo Rey*, aparece a lo largo de toda la película, por lo que gana un mayor protagonismo, si bien su papel tiene especial importancia en tres momentos determinados del film que otorgan una tensión que incrementa conforme avanza la acción.

### **Primer encuentro**

Esta escena, que no se halla en *Edipo Rey* y que, por tanto, supone una invención por parte de García Márquez, tiene lugar cuando Edipo acaba de llegar al pueblo colombiano con la intención de saber qué ha ocurrido allí. Entonces aparece Tiresias<sup>126</sup>, que por su condición de ciego tiene el don de la clarividencia, y anuncia a Edipo en tono profético que ha llegado en el momento preciso para que su destino y el de la ciudad se confundan en uno solo, pues, cuanto más se acerca Edipo a la verdad sobre el secuestro y asesinato de Layo, más corre al encuentro de sí mismo y de sus orígenes, de modo que su investigación policial, que parte del ámbito de lo político, acaba convirtiéndose en una investigación personal que invade el ámbito del *oikos*; de ahí que Tiresias vaticine que Edipo confundirá su destino con el del pueblo (Alí Triana 1996: 00:07:40):

EDIPO.— Buenos días, señores. ¿Qué ha pasado aquí?

HABITANTE 1.— Una gran desgracia, señor.

HABITANTE 2.— Secuestraron a Layo.

EDIPO.— ¿A quién?

ALGUIEN DE FONDO.— A Layo, señor.

TIRESIAS.— Es como si hubieran secuestrado a Dios. Has llegado a tiempo para confundir tu destino con el nuestro.

### **Segundo encuentro**

---

<sup>124</sup> Para estos conceptos, cf. Stella 2010: 198-199.

<sup>125</sup> En la película, en cambio, Edipo no acusa a Tiresias de estar aliado con Creonte para conjurar contra él.

<sup>126</sup> En el guion cinematográfico consultado en el archivo de la Universidad de Murcia esta escena incluye una breve nota en acotación dedicada a Tiresias que reza (p. 11): «solo entonces descubrimos a Tiresias, el carpintero ciego, cuyas facultades adivinatorias son famosas en toda la región. Viste harapos, anda descalzo, y va guiado por un perro escuálido y sarnoso, por cuyos ojos ve».

En el segundo encuentro de los dos personajes en el film (Alí Triana 1996: 00:27:40), que se correspondería en *Edipo Rey* con los versos 362-379, la relación entre ambos empieza a tensarse poco a poco. Edipo se ha dirigido a la casa del adivino con el fin de investigar más sobre el asesinato de Layo. En el interrogatorio Tiresias le dice que fue su propia sangre quien lo hizo. Entonces Edipo incurre en *hýbris* e increpa al viejo, y es ahí donde comienza el juego de ironías trágicas que García Márquez calca de Sófocles.

Comparemos estas palabras del Tiresias colombiano con las del Tiresias sofocleo pues, si en *Edipo Rey* el adivino acusa directamente a Edipo de ser el asesino de Layo, en la película es más enigmático. Además, se introduce el ataúd como elemento a través del cual Tiresias sella el destino de Edipo y lo advierte de que este se cumplirá pronto (la cursiva es nuestra):

*Edipo alcalde:*

EDIPO.— ¿Quién lo mató?

TIRESIAS.— Su propia sangre.

EDIPO.— ¿Creonte?

TIRESIAS.— Alguien que pudo ser muy querido por él.

EDIPO.— ¿Yocasta?

TIRESIAS.— Averiguas en vano.

EDIPO.— Usted sabe quién fue, porque hizo el ataúd de Layo un mes antes de que lo mataran.

TIRESIAS.— Pues ahora estoy haciendo el tuyo.

EDIPO.— Creo que usted está ciego de ojos y de entendimiento.

TIRESIAS.— Aquí el único ciego eres tú.

*Edipo rey* (vv. 362-363; 366-367; 370-373):

TIRESIAS.— Digo que *tú eres el asesino* del hombre cuyo asesino buscas.

EDIPO.— No dirás por segunda vez palabras tan hirientes.

[...]

TIRESIAS.— Afirmo que tienes sin darte cuenta el más vergonzoso trato con los seres más queridos, y no ves en qué punto te encuentras de desgracia.

[...]

EDIPO.— La tiene, menos en ti, porque en ti no hay eso, puesto que *eres ciego de oído, de mente y de vista*.

TIRESIAS.— *Y tú, un desventurado*, al echarme en cara algo que en breve todos te echarán en cara a ti.

En este agón entre Edipo y Tiresias en Sófocles, se halla presente la oposición luz/noche y vista/ceguera como metáfora del conocimiento/desconocimiento con el que

se juega a lo largo de la obra, algo que también encontramos bien definido en *Edipo alcalde*, por lo que la lucha entre ambos personajes «no se desarrolla entre la justicia y la injusticia, sino entre la luz y la noche, en un juego de alternancias de acusaciones mutuas en el que Tiresias pasa de la oscuridad inicial a una insinuación cada vez más clara, más iracunda, y Edipo, de la buena disposición y la cálida acogida, a un enfurecimiento cada vez más doloroso, cada vez más violentamente separados el uno del otro» (Reinhardt 1991: 150).

### **Tercer encuentro**

El tercer momento en el film en el que Tiresias y Edipo se encuentran, que se divide en dos escenas, llega al punto máximo de expresión del conflicto existente entre ambos personajes y de la *hýbris* de la que pecan cada uno.

En la primera escena, Edipo se encuentra en un bar, cuando Tiresias aparece de nuevo hablando en tono profético (Alí Triana 1996: 1:17:56): «Tú, que tienes los ojos abiertos a la luz, no ves la desgracia que se cierne sobre ti. La aterradora maldición de un padre y una madre te acosan. Y hoy, que ves claramente la luz, pronto no verás más que tinieblas». Tras sus palabras, que enlazan con las del Tiresias de Sófocles (vv. 413-425), este desaparece (la cursiva es nuestra):

TIRESIAS.— [...] *tú, aunque tienes vista, no ves en qué punto de males estás*, ni dónde habitas, ni con quiénes compartes la morada. ¿Sabes acaso de quiénes procedes? Sin percartarte de ello, eres un enemigo de los tuyos, tanto de los que están abajo como de los que están arriba sobre la superficie terrestre. El doble golpe de una maldición, la de tu madre y tu padre, en su incansable caminar, te arrojará un día de esta tierra, a ti, *ahora que ves bien y después verás tinieblas*. [...] De la multitud de tus restantes desgracias, no te das cuenta, desgracias que te han de igualar con tus hijos.

En la segunda escena, Edipo se dirige a ver al viejo a su casa y, una vez allí, mantienen su última discusión (Alí Triana 1996: 1:19:23). Este enfrentamiento se correspondería con dos momentos que en Sófocles se encuentran separados. García Márquez ha reajustado el texto sofocleo, realizando algunos saltos en las conversaciones. Por un lado, las primeras palabras se corresponderían con los versos 350-361, mientras que las últimas –pronunciadas por Tiresias– con los versos 449-462.

En la primera parte de esta disputa, Tiresias advierte a Edipo de que, si quiere saber toda la verdad, tendrá que atenerse a las consecuencias y aceptar el castigo que proclamó para el asesino de Layo. Tanto en una como en otra obra se muestra el nivel de

insolencia al que llega Edipo con Tiresias, mientras que el anciano, desde su posición, se apoya en el poder de la palabra y de la verdad.

*Edipo alcalde:*

TIRESIAS.— El que busca encuentra.

EDIPO.— Quiero saberlo todo.

TIRESIAS.— Pues entonces prepárate a sufrir todos los castigos que has anunciado para el asesino de Layo.

EDIPO.— Déjate de palabrerías. Quiero que seas claro. Pero, si rehúsas, te voy a acusar de ser cómplice de un asesinato atroz.

TIRESIAS.— Nada temo, pues tengo la verdad, que es poder.

EDIPO.— ¿Quién te la reveló?

TIRESIAS.— La supe de ti mismo.

EDIPO.— ¿Qué has dicho? Repítelo para que te entienda.

TIRESIAS.— ¿Es que estoy hablando con una piedra?

*Edipo Rey:*

TIRESIAS.— ¿De verdad? Te conmino a atenerme a la proclama que diste, y a no dirigirme, a partir de este día, la palabra ni a éstos ni a mí como mancillador impuro –hazte a la idea– que eres de esta tierra.

EDIPO.— ¿Con semejante desvergüenza proferiste estas injurias? ¿Y dónde crees que podrás ponerte a salvo de ellas?

TIRESIAS.— Ya estoy a salvo, puesto que aliento la fuerza de la verdad.

EDIPO.— ¿De quién la aprendiste?, pues no será de tu arte.

TIRESIAS.— De ti, porque tú me empujaste a hablar mal de mi grado.

EDIPO.— ¿Qué palabras? Dilo otra vez, para que te comprenda mejor.

TIRESIAS.— ¿No lo comprendiste antes? ¿O es que me estás tentando para que hable?

La segunda parte de este encuentro, que se corresponde con las últimas palabras pronunciadas por el adivino en una y otra obra, es el culmen de toda la tensión dramática, pues revela a Edipo como el asesino de Layo y, además, en el caso de la tragedia, anticipa su ceguera y su destierro. Así dice el Tiresias sofocleo (S., *OT* 449-462) (la cursiva es nuestra):

*Y he aquí lo que te digo: el hombre ése al que desde hace rato buscas, con tus amenazas, con tus proclamas sobre el asesinato de Layo, está aquí; a lo que se dice, es un forastero, un meteco, pero luego se pondrá en evidencia que ha nacido en esta tierra, que es tebano, y no se alegrará con el descubrimiento. Ciego en lugar de vidente, pobre en lugar de rico, se encaminará a tierra extranjera, mostrándose el camino con un báculo. Y se verá que para sus hijos era a la vez hermano*

*y padre, hijo y esposo de la mujer de que nació, sembrador del mismo campo que su padre y su asesino.*

Y con unas palabras muy similares, el adivino en el film proclama (Alí Triana 1996: 1:20:17): «Digo que el hombre que andas buscando vive en abominable contubernio y no se da cuenta de su oprobio. Que está aquí, entre nosotros, y muy pronto se sabrá que es el asesino de su propio padre, hijo y esposo de la mujer que lo parió y, a la vez, padre y hermano del hijo que tendrá con ella. Es todo lo que te puedo decir».

Podríamos concluir, pues, que la extensión de las apariciones de Tiresias en el film –de una aparición en la tragedia a tres en la adaptación–, permiten alargar la tensión dramática y dosificar la información dada a Edipo, no como ocurre en *Edipo Rey* donde la información es revelada muy pronto.

García Márquez sigue el texto sofocleo muy de cerca, aunque omite los versos 315-349 donde Edipo intenta convencer a Tiresias de que le diga la verdad; los versos 380-402 en los que Edipo desarrolla su largo parlamento<sup>127</sup>, y los versos 429-448 donde Edipo y Tiresias se increpan. Asimismo, ha introducido una innovación respecto de Sófocles con el primer encuentro que tienen estos dos personajes con las enigmáticas palabras que lanza el adivino; y ha alterado el orden del pasaje, según sus necesidades, para poder adaptarlo al guion.

#### 4.2. Personajes secundarios

<i>Edipo Rey</i>	<i>Edipo alcalde</i>
Mensajero	Deyanira
Sirviente	Deyanira
Sacerdote	Sacerdote

##### 4.2.1. Mensajero, sirviente de la casa de Layo y Deyanira.

El mensajero y el sirviente de la casa de Layo en la obra de Sófocles funcionan como personajes secundarios, pero con un papel muy importante dentro de la misma, ya que son reveladores de una información que desvela el verdadero origen y destino de Edipo. Por un lado, son personajes que aparecen solamente al final de la tragedia y que tienen una función informadora sin la cual no podemos determinar el curso de los hechos

---

<sup>127</sup> En este parlamento Edipo muestra una gran *hýbris*. Vuelve a acusar a Creonte de estar conspirando contra él y de querer arrebatárle el puesto. Acusa a Tiresias de no ser buen adivino y presume de ser el vencedor de La Esfinge.

y, por otro lado, son testigos en medio de una investigación “policial”, sin los que Edipo no puede confirmar las sospechas que se han generado a lo largo de toda la tragedia.

Las intervenciones del mensajero de Corinto en los versos 924-1046, y la del antiguo siervo de la casa de Layo en los versos 1122-1185, aportan a la obra una tensión dramática que va *in crescendo*. Primero aparece el mensajero, que viene a Tebas trayendo buenas noticias, que más tarde se convertirán en nefastas, teniendo lugar, de este modo, el paso de la dicha a la desdicha. A partir de ahí, se descubrirá que fue él quien recibió en último lugar a Edipo niño de parte del pastor de la casa de Layo, antes de entregarlo a Pólipo y Mérope. La información que le aporta a Edipo es la siguiente: que su padre ha muerto y va a ser nombrado nuevo rey de Corinto (S., OT 939-959). A continuación, Edipo le pregunta de qué murió su padre (v. 960), pues una profecía dijo que lo mataría su propio hijo y que este último se casaría con su madre (S., OT 964-972), y por ello él mismo huyó de Corinto para evitarlo (S., OT 994-999). Entonces el mensajero le desvela que no era hijo de sangre de Pólipo ni de Mérope con el fin de tranquilizarlo, sino que él mismo lo entregó a sus padres adoptivos tras haberlo encontrado en el monte Citerón (vv. 1016 ss.). Así pues, lo que el mensajero pretende que sea una información tranquilizadora, perturba todavía más a Edipo y lo devuelve a las mismas sospechas que tenía antes de encontrarse con el mensajero.

A continuación, hacen llamar al antiguo pastor de la casa de Layo, para que verifique que fue él quien le entregó al niño. Al principio, el pastor se muestra reacio a revelar información, pero Edipo lo amenaza y este acaba confesando que recibió al niño de la casa de Layo (v. 1167), nacido de su linaje (v. 1171), que fue Yocasta quien se lo entregó (v. 1173) para matarlo (v. 1174) a causa de un terrible oráculo que decía que ese niño mataría a sus padres (vv. 1175-1176). Además, le confiesa que, por compasión, no mató al niño, sino que se lo entregó al mensajero para salvarlo (vv. 1179-1183). Es entonces cuando Edipo se da cuenta de que ya ha resuelto el crimen y que es él mismo el responsable de la desgracia en la que la ciudad se encuentra. Las últimas palabras pronunciadas por Edipo antes de precipitarse dentro del palacio (S., OT 1182-1185) nos dan cuenta de en qué punto de la investigación se encuentra: ha confirmado todas sus sospechas y, aunque lamentándose, anuncia el castigo que se impondrá a sí mismo: «¡Ay, ay! Todo resulta cierto. ¡Oh luz!, ¡así te vea ahora por última vez!, pues queda en evidencia que he nacido de quienes no debía, tenido trato con quienes me estaba prohibido y dado muerte a quienes no debía».

En el caso de *Edipo alcalde*, los personajes del mensajero y el pastor se ven encarnados en un solo personaje femenino, Deyanira<sup>128</sup>, que sigue siendo, al igual que los dos personajes de *Edipo Rey*, un personaje secundario, pero con una función sumamente importante por el papel de informadora que desempeña. De este modo, vemos algunas similitudes y diferencias entre este personaje de García Márquez y los de Sófocles. En primer lugar, la aparición Deyanira tiene lugar hacia el final de la obra, donde la tensión dramática llega a su culmen, a diferencia de los personajes de Sófocles, que aparecen en la segunda mitad de la tragedia, en los episodios tres y cuatro. En segundo lugar, el Edipo colombiano no recibe la información de sus orígenes de varios personajes, sino de uno solo, Deyanira, por lo que la anciana tiene un peso más fuerte en la película, ya que sobre ella recae una responsabilidad mucho mayor, tanto a la hora de revelar la información que le requiere Edipo, como por la responsabilidad que tuvo en el pasado al hacerse cargo del niño.

Edipo se encuentra con Deyanira en dos ocasiones. La primera tiene lugar cuando Edipo va por primera vez a la vereda del Santo Sepulcro<sup>129</sup> –por recomendación de Yocasta– en busca de la anciana, para obtener información que le puede ser útil para resolver el enigma que lo atormenta, es decir, si es él el hijo y asesino de Layo. Esta le cuenta que no cumplió el mandato de matar al niño de Layo, del mismo modo que el antiguo pastor de la casa de Layo en *Edipo Rey*, por compasión, no da muerte al niño y se lo entrega a otro pastor que rondaba por el Citerón. En el film, Deyanira confiesa que entregó al niño a una pareja estéril. Aquí vemos una diferencia con respecto a *Edipo Rey*, pues Deyanira no da el bebé a otro pastor, como hace el sirviente de la casa de Layo, sino que es ella la que directamente lo entrega a la pareja<sup>130</sup> (Alí Triana 1996: 1:27:16):

EDIPO.— ¿Qué hiciste con el niño?

DEYANIRA.— Aquí está. Su madre no vendrá hasta mañana.

EDIPO.— Estoy preguntando por el hijo de Layo.

---

<sup>128</sup> Esta Deyanira no está relacionada con la de la mitología griega, esposa de Heracles conocida por su participación en el episodio de la túnica de Neso. La Deyanira colombiana es una anciana de cien años –según afirma Yocasta–, que vive en un refugio en las montañas. Sin embargo, hay un punto en común a ambas Deyaniras, pues ocasionan la perdición de los héroes (Hércules y Edipo).

<sup>129</sup> La vereda del Santo Sepulcro –las montañas donde vive Deyanira en el film– se podrían ver como un trasunto del monte Citerón que aparece mencionado en *Edipo Rey* como el lugar donde fue abandonado Edipo de niño (S., OT 1026).

Además, en el film es Edipo quien va en busca de Deyanira a la vereda, a diferencia de lo que ocurre en *Edipo Rey*, donde el mensajero y el antiguo pastor de la casa de Layo son los que van juntos a las puertas del palacio de Tebas, donde se encuentra Edipo.

<sup>130</sup> El nombre del padre adoptivo de Edipo cambia en el film, llamándose Matías Vizcaíno. El nombre de la madre, por su parte, lo desconocemos.

DEYANIRA.— ¡Santísimo Sacramento!

EDIPO.— ¿Cumpliste el mandato que te obligaron a hacer?

DEYANIRA.— ¿Acaso tengo ojos de asesina? Era hijo de la infamia, pero inocente de su destino siniestro.

EDIPO.— ¿Y dónde está? ¿Qué hiciste con él?

DEYANIRA.— Se lo di a una pareja que el cielo había hecho estéril. Ellos se lo llevaron y jamás volvieron.

No obstante, el modo de proceder de Deyanira es muy similar al del pastor de la casa de Layo: temerosa de Edipo, excusándose en su vejez, no quiere decirle la verdad, porque ella la conoce y es funesta. Pero, aunque estos dos personajes sean en actitud semejantes entre sí, hay una diferencia muy notable que influye en la trama. Este antiguo pastor es el mismo que años atrás estaba presente en el asalto que tuvo lugar en el cruce de caminos y en el que Layo fue asesinado, y es el que ahora reconoce a Edipo como su asesino. En el film, en cambio, Deyanira no presencia la muerte de Layo a manos de Edipo, pues la anciana es solamente la mujer que salvó al niño de la muerte.

En la segunda ocasión en la que Edipo va a ver a la anciana, este se encuentra en un estado de *hýbris* extremo, pues acaba de hablar fervientemente con Yocasta, quien intenta disuadirlo de dirigirse de nuevo a hablar con la anciana, pues ella ya sabe que va a descubrir la terrible verdad. Pero Edipo hace caso omiso a los consejos de Yocasta y es entonces cuando el héroe amenaza de muerte a la vieja Deyanira para que le confiese a quién entregó exactamente el niño, al igual que el Edipo de Sófocles amenaza al pastor para que le diga de quién era el hijo (S., *OT* 1166). Al final, la anciana, presionada, contesta y Edipo descubre la funesta verdad (Alí Triana 1996: 1:30:20).

EDIPO.— ¿A quién se lo diste? Te ordeno que me lo digas.

DEYANIRA.— Te juro que lo olvidé. No hay memoria humana que dure cien años.

EDIPO.— ¡Me lo dices o te mato como a una cucaracha!

DEYANIRA.— Se lo di a un general de caballería que estaba aquí de comandante de los militares. Era un hombre bueno. Se lo llevaron en seguida, muy lejos, porque también ellos le temían al sueño de Layo. Pero los sueños son invencibles. Cuando supe que a Layo lo mataron en la encrucijada, me sobrecogió el terror de que el niño había regresado, salvando todas las talanqueras de la vida, para cumplir la orden del sueño.

Por otro lado, los tobillos hinchados como elemento físico a través del cual se explica una de las posibles procedencias etimológicas del nombre de Edipo<sup>131</sup> son mencionados precisamente en el episodio que tiene lugar entre el mensajero y Edipo en los versos 1031-1036 del *Edipo Rey*, donde el primero le explica al segundo que, cuando lo recogió en el monte, tenía los pies dañados por tenerlos atravesados, siendo él quien se los desató:

EDIPO.— ¿Y qué dolencia tenía yo cuando me recogiste en tus manos?

MENSAJERO.— Las articulaciones de tus pies te la podrán atestiguar.

EDIPO.— ¡Ay! ¿Para qué mencionas esta antigua desgracia?

MENSAJERO.— Yo te desaté, pues tenías los tobillos atravesados.

EDIPO.— ¡Hermosa injuria recibí de mis pañales!

MENSAJERO.— Como que se te dio por ella el nombre que tienes.

En el caso del film, la escena entre Edipo y Deyanira experimenta un cambio, pues la anciana refiere la dolencia del héroe de un modo semejante al mensajero de Sófocles, pero omite la relación etimológica con el nombre de Edipo (Alí Triana 1996: 1:31:40): «Tu pie izquierdo te delata. Te los amarraron con tanta fuerza que la soga te dañó el tobillo<sup>132</sup>».

---

<sup>131</sup> En relación con el nombre de Edipo la crítica se ha postulado desde diversas perspectivas, relacionándolo, por un lado, con el verbo οἶδα y estableciendo así que Edipo es “el que sabe o tiene conocimiento”, pues él es el único que consigue derrotar a la Esfinge, el descifrador de enigmas. Por otro lado, también se lo ha relacionado con οἰδέω, de modo que Edipo sería “el de los pies hinchados”, pues cuando fue recogido por el pastor en el monte este tenía los pies atados, lo que le provocó la dolencia de la que se habla en el pasaje recogido entre los versos 1031-1036 (Stella 2010: 174). De este modo, García Márquez escoge esta segunda posible explicación etimológica del nombre que, en cierta medida, puede resultar más atractiva para un contexto cinematográfico.

<sup>132</sup> Una característica sustancial al personaje de Edipo es su cojera y esta se muestra a lo largo del film en numerosas ocasiones, especialmente en dos. La primera tiene lugar cuando Deyanira hace referencia a la historia de la cojera de Edipo en la escena citada aquí arriba. La segunda, cuando Yocasta y Edipo mantienen relaciones sexuales por primera vez. En el film se ve cómo Yocasta descalza a Edipo, centrándose la atención de la cámara precisamente en el pie que cojea, el izquierdo. La nota del guion consultado en el Archivo de la Universidad de Murcia que acompaña a esta escena confirma la importancia de ese plano –con una ligera diferencia, pues no se menciona el pie sino la bota con un tacón– así como la ironía trágica que García Márquez quiere mantener en el film (García Márquez 1995: 44): «Su actitud, sin ninguna diferencia, es la de una madre desvistiendo a un niño para acostarlo. Se da cuenta de que una bota tiene un tacón más alto, pero no le llama la atención, y las tira por encima de su hombro sin fijarse adonde caen [...]».

Además, García Márquez incide sobre dicha característica del personaje de nuevo en el guion cinematográfico con la nota a la escena 11, donde se señala la importancia de que el alcalde lleve un bastón y de que su cojera se muestre evidente de vez en cuando (*ibid.*: 11): «el alcalde llevará bastón, a veces sí y a veces no, como un fumador lleva una pipa apagada. En ocasiones lo llevará debajo del brazo, y lo pondrá en cualquier parte mientras actúa, o se servirá de él cuando convenga, sin explicación alguna. Cuando las circunstancias lo indiquen, cojeará un poco».

Aparece, así, el motivo del reconocimiento del héroe por otro personaje a través de una marca en el cuerpo. Este motivo ya lo encontramos en la *Odisea*. En el canto XIX (vv. 357-476) Euriclea reconoce a Odiseo en el momento en que, dispuesta ya para lavar al itacense, ve en su pierna la cicatriz del mordisco que un jabalí

#### 4.2.2. Sacerdote

El personaje del sacerdote colombiano poco tiene que ver con el sacerdote de la tragedia de Sófocles. No obstante, es preciso estudiarlos ya que ambos se insertan dentro de la esfera religiosa al igual que el personaje de Tiresias, si bien la función de estos tres personajes es distinta.

El sacerdote de *Edipo Rey* aparece solamente en la primera parte del prólogo<sup>133</sup> de la tragedia en actitud de suplicante junto con el pueblo tebano (S., OT 1-83). Él es el representante de la voz del pueblo y salvaguarda la salud de la ciudad. Alaba a Edipo por haber salvado Tebas de la Esfinge y pide a este que también los salve ahora de la peste que se cierne sobre la ciudad.

En el caso de *Edipo alcalde* se trasvasa la idea del personaje del sacerdote, pero con un nuevo rol y convirtiéndose en uno de los personajes secundarios más importantes<sup>134</sup>. El sacerdote colombiano tiene una participación mayor en los hechos y aparece durante toda la primera mitad de la obra, hasta que lo asesinan cuando se desata el conflicto armado. Además, la actitud que tiene con respecto a Edipo no es de suplicante, sino de consejero en una estrecha relación en la que le ayuda a investigar sobre el secuestro y asesinato de Layo para así poder acabar con el conflicto armado. Edipo se verá, en cierta medida, condicionado y guiado por lo que le diga el sacerdote, al que considera un buen juez. De este modo, la función del sacerdote colombiano no se limita a los ritos religiosos, sino que toma parte en el conflicto armado, del que todos son partícipes de un modo u otro, como él mismo señala cuando Edipo le pregunta quién mató a Layo (Alí Triana 1996: 00:19:28):

EDIPO.— Porque me preocupa que usted no disimula sus simpatías.

SACERDOTE.— Se equivoca. No tengo ninguna. Aquí nadie es inocente. Toda esa gente, ricos y pobres, tienen por lo menos un arma. Yo mismo, contra mis creencias y mi mala puntería, tengo un revólver en la mesa de noche. El derecho a la vida es sagrado.

Y más adelante, siguiendo esta misma idea, le dice que no puede confiar en nadie y que hasta Dios se le ha perdido (Alí Triana 1996: 00:21:47):

---

le dio cuando subió al Parnaso con su abuelo Autólico. También en la *Poética* Aristóteles habla del reconocimiento anagnórisis a través de alguna marca.

<sup>133</sup> La segunda parte del prólogo tendría su comienzo en la llegada de Creonte con el mensaje del oráculo.

<sup>134</sup> Recordemos que la figura del sacerdote está muy presente en algunas de las obras de García Márquez, especialmente en *La hojarasca* y *Cien años de soledad*.

EDIPO.— ¿Quién podría matarlo?

SACERDOTE.— Todos. Eso es lo más triste. Todos. Lo peor del caso es que no sé qué hacer ni a quién recurrir, porque Dios se me perdió en medio de tanta confusión.

#### 4.3. Personajes referenciales

<i>Edipo Rey</i>	<i>Edipo alcalde</i>
Layo	Layo
Pólipo	Matías Vizcaíno
Mérope	Sin nombre
Antígona e Ismene	No natas

Nos centraremos en estudiar a Layo y a los padres adoptivos de Edipo, que presentan unos cambios significativos en el film respecto de los de la tragedia; y dejaremos a un lado a Ismene y Antígona, personajes eliminados en el film<sup>135</sup>.

##### 4.3.1. Layo

En *Edipo Rey* Layo es presentado como el antiguo rey de Tebas, a quien sucede Edipo en el trono tras su muerte y tras librar a sus ciudadanos de la Esfinge. Estos hechos se sitúan cronológicamente en un tiempo muy anterior dentro de la trama de la tragedia y son narrados por otros personajes mediante analepsis, de ahí que Layo sea un personaje referencial<sup>136</sup>. De este modo, Layo es puesto en boca de otros personajes –Edipo, Yocasta, Creonte y el mensajero– hasta en 12 ocasiones, siete de las cuales pertenecen a Edipo. El hecho de que sea Edipo quien más menciona a Layo se debe a que el héroe tiene un especial interés por encontrar al asesino de Layo, para resolver el crimen y salvar así a su pueblo de la epidemia que lo azota. Como señala Kamerbeek a propósito de los versos 112 ss. (1967: 112), «we have to assume that Oedipus is absolutely in the dark as to the circumstances of Laius' death and we should bear in mind that this assumption is the *conditio sine qua non* for the structure of both myth and drama».

---

<sup>135</sup> Recordemos que, en la película, Yocasta está embarazada de un hijo y no se menciona a ninguno más a lo largo de la misma. Como ya dijimos, la falta de dilatación temporal hace imposible la procreación de los cuatro hijos que aparecen en la tragedia de Sófocles.

<sup>136</sup> De este modo, el tiempo del relato no se corresponde con el tiempo de la historia, pues los hechos no se cuentan de manera cronológica. En el tiempo del relato, Edipo es largo tiempo rey de Tebas, la peste azota la ciudad, comienza a investigar quién pudo asesinar a Layo y más tarde se vuelve al pasado relatándose, entre otros acontecimientos, el asesinato de Layo en la encrucijada (S., OT 801 ss.).

En *Edipo alcalde*, por su parte, Layo también es un personaje referencial, pero con algunas diferencias respecto del griego. En primer lugar, aparece presentado como un hombre muy poderoso a nivel sociopolítico<sup>137</sup>, pero no es rey<sup>138</sup>, y de él se da una visión muy negativa, sobre todo por parte de Yocasta, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia, pues Layo es el usurpador de la posición política y social de Meneceo, padre de Yocasta, y hace uso de ella para legitimarse (Alí Triana 1996: 00:37:18):

YOCASTA.— Después que Layo se apoderó de las tierras de mi padre más las que se robó después, se casó conmigo a la fuerza para legalizar los papeles. Yo tenía quince años y él cuarenta y cinco. Mi noche de bodas fue una violación. Nunca más tuve tratos con él. Nunca más le dirigí la palabra. Nunca más estuvimos en el mismo cuarto.

EDIPO.— ¿Quién lo mató?

YOCASTA.— Cualquiera pudo haberlo hecho. Tenía tantos enemigos... Incluso yo.

En segundo lugar, el modo en que se presenta la muerte de Layo en el caso de *Edipo alcalde* difiere del *Edipo Rey*, pues los hechos en el film sí siguen un orden cronológico y, por tanto, el tiempo de la historia y del relato convergen: la muerte de Layo aparece al comienzo del film y, a partir de ahí, tendrán lugar los demás acontecimientos: Edipo llega al pueblo como alcalde, comienza a investigar el secuestro y asesinato, se enamora de Yocasta, se descubre como asesino, Yocasta se suicida, Edipo se ciega.

Por otro lado, en *Edipo alcalde* el asesinato de Layo tiene una naturaleza doble, pues, por un lado, se relaciona con el contexto violento de un sistema político en crisis en el que Layo es una víctima más y, por otro lado, es producto de su destino, que era el de morir a manos de su hijo. La primera característica se justifica sobre todo a través del parlamento que pronuncia el sacerdote durante el funeral de Layo (Alí Triana 1996: 00:17:20):

Los graves acontecimientos de estos días nos obligan a reflexionar. Si en esta hora fatídica no actuamos con cordura, este crimen desencadenará terribles consecuencias. Layo era un pecador como todos nosotros, pero acababa de sumarse a la cruzada de la paz, y a nosotros nos corresponde seguir su ejemplo. El Señor nos dice: «el terror debe terminar». Hago un llamado a los pobladores de esta región, a los violentos y a sus víctimas, para que pongamos punto final a este mar de sangre

---

<sup>137</sup> Su posición de poder la vemos desde las primeras escenas del film, cuando Edipo llega al pueblo y pregunta qué ha pasado. Entonces los ciudadanos le cuentan que han secuestrado a Layo y Tiresias dice (Alí Triana 1996: 00:07:53): «Es como si hubieran secuestrado a Dios».

<sup>138</sup> Al hacer García Márquez que en el film Layo no sea el antiguo rey de su pueblo, ha de eliminar también el hecho de que Edipo lo suceda en el trono, de modo que convierte al héroe en alcalde.

que amenaza con ahogarnos a todos. El Señor quiere la paz de este pueblo. Que Él se apiade de nosotros y que el alma de nuestro hermano Layo descanse en su reino.

La segunda característica entroncaría con *Edipo Rey*, pues, tanto en la tragedia como en la película, está escrito en su destino perecer a manos de un hijo, según se le anunció antaño —a través del oráculo en el caso de *Edipo Rey*; a través del sueño en *Edipo alcalde*—. Layo intenta evitarlo deshaciéndose del niño, pero finalmente no lo consigue y muere del modo en que le fue predicho.

Por último, una innovación que introduce García Márquez respecto del personaje de Layo es que en el film aparece su fantasma<sup>139</sup>. Yocasta y Edipo se encuentran en la casa, cuando repentinamente comienza a sonar una melodía al piano, obra del fantasma de Layo<sup>140</sup> (Alí Triana 1996: 00:38:11):

YOCASTA.— Ahí está.

EDIPO.— ¿Quién?

YOCASTA.— Layo. Solo sabía él tocar su piano. No sé por qué se te hace tan raro. Ya vagaba por toda la casa desde que estaba vivo. Lo veían de noche a caballo por los campos. Lo veían en cualquier sitio, a cualquier hora, y a veces hasta en distintas partes al mismo tiempo.

Recordemos que es del gusto de García Márquez la inserción del elemento fantasmal en sus obras debido a la relación que este tuvo con el mundo del más allá, sobre todo en su infancia en la casa de sus abuelos. Así, los fantasmas aparecen, por ejemplo, en *La hojarasca*, donde un fantasma se sienta en una silla todas las noches a contemplar el fuego. En *El coronel no tiene quien le escriba*, el coronel habla con el fantasma de un inglés disfrazado de tigre; en *El general en su laberinto*, Simón Bolívar es el único capaz de ver el fantasma de una mujer; en *Crónica de una muerte anunciada*, el viudo de Xius es atormentado por el fantasma de su esposa. Pero el recurso es explotado sobre todo en *Cien años de soledad*, donde a lo largo de la novela la aparición de los fantasmas de Prudencio Aguilar, Melquíades o José Arcadio Buendía es una constante<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> En el *Edipo* de Séneca el fantasma de Layo es invocado por Tiresias para pronunciar el nombre de su asesino (Sen., *Oed.* 619 ss.).

La aparición del fantasma del padre también se manifiesta en *Hamlet* de Shakespeare, obra que guarda una estrecha relación con el mito de Edipo. Al comienzo de la tragedia (acto I, escena V), Hamlet habla con el fantasma de su padre, quien le cuenta los pormenores de su asesinato, revelándole al autor del mismo.

<sup>140</sup> En esta escena, Layo aparece como un hombre de cabello cano, al igual que en la tragedia griega es descrito por Yocasta (S., *OT* 742-743): «Era alto; las canas incipientes le blanqueaban ya la cabeza, y no difería mucho de ti en su constitución».

<sup>141</sup> A este respecto, cf. Borrero Blanco 2010: 296-309.

#### 4.3.2. Pólipo y Mérope

Tanto en *Edipo Rey* como en *Edipo alcalde* la información que se nos ofrece de los padres de Edipo viene dada por dos personajes: el héroe y el mensajero/Deyanira.

En *Edipo Rey* Edipo ofrece información de ellos en un largo parlamento con Yocasta (S., OT 774 ss.), quiénes eran sus padres, cómo se llamaban y de dónde eran: «Mi padre fue el corintio Pólipo y mi madre la doria Mérope» (S., OT 774-775), así como la historia que llevó a Edipo a alejarse de ellos<sup>142</sup>.

Más adelante, hacia el final de la obra, conocemos gracias al mensajero que Pólipo era rey de Corinto y que ha llegado a Tebas para anunciar la triste noticia de su muerte y la futura proclamación de Edipo como nuevo rey de las tierras paternas (S., OT 939-959). Asimismo, el mensajero revela a Edipo la ausencia de consanguinidad entre sus padres y él (S., OT 1014-1022):

MENSAJERO.— ¿Sabes acaso que no tienes motivo justo para sentir espanto?

EDIPO.— ¿Cómo no voy a tenerlo, si soy hijo de esos padres?

MENSAJERO.— Porque Pólipo nada tenía que ver con tu linaje.

EDIPO.— ¿Cómo dices? ¿No fue Pólipo quien me engendró?

MENSAJERO.— No más que éste que aquí ves, sino lo mismo.

EDIPO.— ¿Y cómo puede estar en igualdad de condiciones mi progenitor con quien no me es nada?

MENSAJERO.— Ni aquél te engendró ni yo tampoco.

EDIPO.— Entonces, ¿por qué me llamaba hijo?

MENSAJERO.— Te recibió un día de mis manos, entérate, como un regalo.

El hecho de que se revele que Pólipo no es el padre biológico de Edipo es crucial para el héroe, pues ocasionará la anagnórisis del personaje.

En el caso de *Edipo alcalde*, hay dos escenas donde se da información detallada de los padres adoptivos de Edipo, que presentan notables diferencias respecto de los personajes de la tragedia.

---

<sup>142</sup> En ese pasaje Edipo cuenta cómo pregunta a Pólipo y Mérope si es verdaderamente su hijo, pero no le dan una respuesta concreta de ello, lo que lleva a Edipo a ir a Delfos para preguntar sobre sus orígenes. Este aspecto no lo encontraríamos en la película, ya que no está presente el oráculo ni tampoco se menciona el hecho de que él quiera saber quiénes son sus verdaderos padres. Si el Edipo de Sófocles empieza a cuestionarse sus orígenes a raíz de que un borracho le diga que no es hijo de los padres que él cree, en *Edipo alcalde* es a raíz del mismo asesinato de Layo cuando empieza a preguntarse por sus verdaderos orígenes.

La primera escena tiene lugar cuando Edipo llega al pueblo colombiano para establecer los diálogos de paz y él mismo le confiesa a Yocasta que su padre murió hace tiempo, aunque sin especificar cuándo y cómo. De este modo, vemos que la escena en la que el héroe ofrece información acerca de sus padres tiene lugar con Yocasta, al igual que en *Edipo Rey*. No obstante, la información ofrecida acerca del padre muerto se ha anticipado en el film colombiano y no es para Edipo una información reveladora que influya para el descubrimiento del asesino de Layo y, por ende, de su propio destino (Alí Triana 1996: 00:10:29):

YOCASTA.— ¿Su madre es de por acá?

EDIPO.— No. Yo nací aquí.<sup>143</sup>

YOCASTA.— ¡Qué bella sorpresa!

EDIPO.— Mi padre era comandante de la Guarnición Regional de esta zona en los tiempos de Meneceo.

YOCASTA.— ¿Cómo se llama?

EDIPO.— Se llamaba. Matías Vizcaíno, general de caballería.

[...]

YOCASTA.— ¿Y su padre nunca volvió por estos lados?

EDIPO.— No. Lo trasladaron a un puesto fronterizo y nunca más habló del tiempo que pasó aquí. Mi madre, en cambio, no superó nunca la nostalgia.

YOCASTA.— Y con razón. Meneceo era mi padre. Y no volverá a haber tiempos como aquellos.

Otro hecho destacable de esta escena es que el padre adoptivo de Edipo se llame Matías Vizcaino y no Pólipo como en la tragedia, manteniendo el nombre griego del padre de Yocasta, Meneceo, pero no el del padre de Edipo. Además, García Márquez suprime el papel de rey de Corinto y convierte al personaje en general de caballería en los tiempos de Meneceo, padre de Yocasta y Creonte, según la tradición mitológica<sup>144</sup>, que no es mencionado en *Edipo Rey*, pero sí en *Antígona* en numerosas ocasiones, pues se apela a Creonte como hijo de Meneceo (S., *Ant.* 156; 211; 1098). Por tanto, vemos cómo García Márquez combina los nombres originales griegos del mito con otros nombres nuevos que introduce en el film.

La segunda escena en la que se ofrece información acerca de los padres adoptivos de Edipo, es la que tiene lugar entre Edipo y Deyanira en la vereda del Santo Sepulcro,

---

<sup>143</sup> En cuanto a la madre, no sabemos su nombre y apenas se hace mención a ella.

<sup>144</sup> Hay en la mitología otro Meneceo, hijo de Creonte, que, según Eurípides en las *Fenicias*, debía ser sacrificado para garantizar la victoria en la batalla de los Siete contra Tebas.

que ya hemos estudiado a propósito del personaje de Deyanira. Aquí la anciana le cuenta a Edipo cómo entregó el niño a la pareja (Alí Triana 1996: 1:30:40): «Se lo di a un general de caballería que estaba aquí de comandante de los militares. Era un hombre bueno. Se lo llevaron en seguida, muy lejos, porque también ellos le temían al sueño de Layo».

Esta escena, al igual que ocurre en *Edipo Rey* con la del mensajero, es la que provoca la anagnórisis del héroe en el momento en que Edipo reconoce al general de caballería que Deyanira menciona como su padre, Matías Vizcaino.

## 5. ELEMENTOS TRÁGICOS EN LA TRAGEDIA Y EN EL FILM

### 5.1. Elementos constitutivos de la tragedia

#### 5.1.1. Peripécia y reconocimiento

La peripécia tiene lugar en el *Edipo Rey* en el episodio tercero, cuando el mensajero llega para anunciar a Edipo que Pólipo ha muerto de enfermedad y ahora él va a ser proclamado nuevo rey de Corinto. Pero, lo que en un principio era una buena noticia, se torna finalmente en catastrófica para Edipo, a quien le perturba la idea de que el oráculo aún pueda cumplirse con respecto a su madre, a pesar de que su padre haya fallecido. Entonces el mensajero intenta tranquilizarlo diciéndole que Pólipo y Mérope no son sus verdaderos padres, pues él mismo les entregó a Edipo cuando era un bebé, tras encontrarlo en el monte Citerón mientras estaba a cargo de un rebaño. Lo que en un principio le cuenta el mensajero para tranquilizarle se vuelve una información que lo angustia aún más, y Edipo acaba conociendo la verdad: que es él el hijo y asesino de Layo, y que se ha casado con su madre, Yocasta. Este es, pues, el momento en que Edipo, al llevar a cabo el reconocimiento, pasa de ser un hombre dichoso al más miserable.

Así pues, en *Edipo Rey* la peripécia tiene lugar junto con el reconocimiento. Para Aristóteles, la anagnórisis más perfecta es la que va acompañada de la peripécia (Arist., *Po.* 1452a 30-33) y «la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles» (Arist., *Po.* 1455a 18-20).

En la tragedia de Sófocles el reconocimiento tiene lugar después de que el mensajero le comunique la noticia, cuando habla con el antiguo servidor de la casa de Layo que confirma todos los hechos. No obstante, esta anagnórisis se produce paulatinamente. El adivino Tiresias le da pistas respecto a sus orígenes y al asesinato al comienzo de la tragedia. Incluso el adivino le dice sin tapujos que es el asesino del antiguo rey tebano. Pero en ese momento Edipo no ve, o no quiere ver. Es cuando todo está sobre la mesa cuando se da cuenta de la terrible verdad y la venda se cae de sus ojos. El propósito de Edipo a lo largo de toda la obra es conocer al asesino de Layo y resolver el crimen. Y, queriendo conocer, acaba en su ruina. Lo trágico de *Edipo Rey* es que reconoce algo que no esperaba, y que se descubre a él mismo como el asesino de Layo y, por tanto, debe imponerse a sí mismo el castigo, como héroe trágico que es.

En el caso del film, el paso de la felicidad a la desgracia se produce de la mano de Yocasta, quien hace, sin querer, que Edipo se dé cuenta de quién es en realidad. En la escena, Edipo se encuentra pensativo con la bala<sup>145</sup> que mató a Layo entre las manos y casi seguro de que fue él quien lo mató. Entonces Yocasta le dice (Alí Triana 1996: 1:22:02): «pero nunca tendrás ninguna prueba de que eres su hijo, porque el único que tuvo Layo fue muerto a los tres días de nacido, para impedir que se cumpliera el sueño». Entonces Edipo enfurece, pues se da cuenta de que antes Yocasta le mintió diciéndole que nunca tuvo ningún descendiente. A partir de aquí, de la mano de la vieja Deyanira, terminará por descubrir toda la verdad.

El reconocimiento, por su parte, tiene lugar junto con la peripecia y de un modo similar al de la tragedia. Tiresias advierte a lo largo de todo el film, en los diversos encuentros que tienen entre ambos, sobre su destino y el asesinato de Layo, pero sobre todo a Edipo en la última disputa que entablan tras el toque de queda. Mas el Edipo colombiano es tan obstinado como lo es el sofocleo, así que no atiende a razones ni se da cuenta de la realidad que le rodea. Será momentos después cuando el héroe reconoce todo. Se trata del momento en que se encuentra con la anciana Deyanira en la vereda del Santo Sepulcro, quien, como el antiguo pastor de la casa de Layo en Sófocles, le termina confesando toda la verdad. Por tanto, vemos que también en *Edipo alcalde* el reconocimiento tiene lugar a la vez que la peripecia, como ocurre en *Edipo Rey*.

Así pues, los elementos que contribuirían en la tragedia y en el film para que tengan lugar el reconocimiento y la peripecia, son los siguientes:

El desencadenante de la acción dramática en ambas obras es diferente. En *Edipo Rey* es el oráculo de Delfos que trae Creonte con la noticia de que la causa que destruye la ciudad de Tebas es que no se ha castigado al asesino de Layo. A partir de ahí, la acción se pone en marcha y Edipo comienza su investigación para salvar la ciudad. En el caso de *Edipo alcalde*, el desencadenante es la noticia del asesinato de Layo, ocurrida poco antes de la llegada de Edipo al pueblo. A partir de entonces, el héroe trata de resolver el crimen para implantar la paz y acabar con la violencia.

Respecto al error cometido por los héroes, en ambos casos es el mismo y es cometido desde la ignorancia: haber sido los perpetradores del asesinato de Layo y

---

<sup>145</sup> Hay elementos propios de la investigación policial que contribuyen a la resolución del crimen. Son precisamente la bala que mató a Layo y el coche de este agujereado por los tiros de pistola que Creonte lleva hasta Edipo.

mantener relaciones con Yocasta, sin saber que el primero era su padre y la segunda su madre. La consecuencia de este error es la caída en desgracia del héroe y su ceguera al no poder contemplar la terrible verdad, lo que provoca el temor y la compasión en el espectador.

### 5.2. Partes estructurales de la tragedia

El *Edipo Rey* de Sófocles atiende a la siguiente estructura:

- Prólogo (vv. 1-150): Edipo se encuentra con el sacerdote y el pueblo suplicante para tratar cómo erradicar la peste que azota Tebas. Llega Creonte desde el oráculo de Delfos trayendo la solución: deberá castigarse al asesino del antiguo rey Layo.
- Párodos (vv. 151-215): el coro se lamenta y describe la peste. Implora ayuda a los dioses.
- Episodio primero (vv. 216-462): Edipo maldice al asesino de Layo y tiene lugar el agón con Tiresias.
- Estásimo primero (vv. 463-512): el coro vaticina que el asesino está condenado a muerte.
- Episodio segundo (vv. 513-862): tiene lugar el agón entre Edipo y Creonte. Más tarde interviene Yocasta con el fin de tranquilizar a Edipo, pero al final sus dudas se hacen más fuertes<sup>146</sup>.
- Estásimo segundo (vv. 863-910): el coro se queja de la insolencia de Edipo en el agón con Creonte.
- Episodio tercero (vv. 911-1085): intervienen en primer lugar Yocasta, el mensajero de Corinto y el corifeo y más tarde Edipo, Yocasta y el mensajero. El mensajero llega para anunciar que Edipo es el nuevo rey de Corinto tras la muerte de Pólibo.
- Estásimo tercero (vv. 1086-1109): el coro vaticina el origen tebano de Edipo.
- Episodio cuarto (vv. 1110-1185): diálogo entre Edipo y el antiguo pastor de la casa de Layo. Este último confiesa al rey toda la verdad.
- Estásimo cuarto (vv. 1186-1222): el coro lamenta el destino de Edipo.

---

<sup>146</sup> Lo mismo sucede en la película.

- Éxodo (vv. 1223-1530): un mensajero anuncia el suicidio de Yocasta y la ceguera de Edipo. Luego Edipo dialoga con el corifeo y pide que lo destierren. Finalmente, el héroe dialoga con Creonte y se despide de sus hijas.

La película de *Edipo alcalde* atiende a una estructura diferente, pues está compuesta por unas noventa escenas<sup>147</sup> de las que resaltaremos las más emblemáticas e importantes para su comparación con la estructura de *Edipo Rey* de Sófocles.

- Escena 1<sup>148</sup>: Edipo sale del Capitolio en la Plaza de Bolívar en Bogotá.
- Escena 2: Edipo va camino del pueblo con los militares que lo escoltan.
- Escena 3: Tiroteo en el puente. Asesinato de Layo.
- Escena 4: Encuentro de Edipo con el pueblo y primer encuentro con Tiresias.
- Escena 5: Encuentro entre Yocasta y Edipo: se conocen y flirtean.
- Escena 6: Aparece Creonte y discute con Edipo por la manera de llevar a cabo las cosas.
- Escena 7: Traen a Layo muerto. Se disponen sus honras fúnebres.
- Escena 8: Segundo encuentro entre Tiresias y Edipo. No hablan, pero el encuentro es tenso.
- Escena 9: El cura censura los actos cometidos contra Layo y anima a deponer las armas.
- Escena 10: Encuentro entre Edipo y el cura. Edipo pregunta con el fin de avanzar más en su investigación sobre la muerte de Layo.
- Escena 11: Edipo habla ante el pueblo y lo anima a deponer las armas. Censura a los asesinos de Layo y los condena a no recibir el perdón.
- Escena 12: Tercer encuentro entre Edipo y Tiresias. El más importante. Tienen una fuerte discusión en la que se increpan mutuamente.
- Escena 13: Encuentro entre Yocasta y Edipo. Yocasta le da pistas sobre su matrimonio con Layo que le servirán a Edipo para descubrir sus orígenes. Aparece el fantasma de Layo tocando el piano.
- Escena 14: Enfrentamiento entre Edipo y Creonte.

---

<sup>147</sup> En el guion cinematográfico consultado en el archivo de la Universidad de Murcia se contemplan 96 escenas, de entre las cuales podemos leer algunas que finalmente no se incluyeron en la versión final de la película.

<sup>148</sup> La numeración de las escenas no sigue la del original debido a que hemos seleccionado las más emblemáticas a nuestro juicio. La consecución de los números nos facilitará la lectura en el estudio de las mismas.

- Escena 15: Yocasta le habla a Edipo del sueño que tuvo Layo de que sería asesinado en un cruce de caminos.
- Escena 16: Edipo se encuentra con los guerrilleros y se desata el conflicto armado.
- Escena 17: Creonte muestra a Edipo el coche en el que iba Layo la noche que murió. Edipo comienza a dudar. Después cree que Creonte intenta culparlo de la muerte de Layo.
- Escena 18: Yocasta anuncia a Edipo que está esperando un hijo suyo.
- Escena 19: Escena entre Tiresias y Edipo. Se vuelve a desatar la *hýbris* y el conflicto entre los dos personajes. Tiresias le dice a Edipo que es el asesino de su propio padre y que yace con su madre. Edipo no quiere creerlo, pero duda.
- Escena 20: Edipo va al forense a corroborar que la bala de Layo es la misma que la de su pistola. Habla con Yocasta para que le aclare las ideas, pero ella le dice que no siga investigando.
- Escena 21: Edipo se encuentra con Deyanira, que acaba confesándole la verdad.
- Escena 22: Cuando Edipo vuelve para hablar con Yocasta, esta se ha suicidado clavándose unas tijeras en el pecho.
- Escena 23: Edipo, ciego y vagabundo, va errante por las calles de Bogotá.

Así pues, atendiendo a la estructura formal de una y otra obra, vemos que García Márquez ha hecho cambios significativos en su adaptación de la tragedia sofoclea.

- a) El comienzo de la trama en el film se sitúa en un punto anterior al de la tragedia de Sófocles, por lo que esta última tiene lugar *in medias res*. La película comienza con el viaje de Edipo hacia el pueblo colombiano que se le ha asignado para regentar. En mitad del camino, tiene lugar el tiroteo que culmina con la matanza de Layo. En *Edipo Rey* de Sófocles, estos sucesos se van a contar por medio de una analepsis en el episodio tercero en boca de Edipo. Las escenas en la película que se corresponderían con el punto de partida en la tragedia de Sófocles serían las 10 y 11, momento en el que Edipo se encuentra con parte del pueblo y lo insta a que deponga las armas y colabore para expiar la peste/violencia que asola la ciudad.
- b) El prólogo del *Edipo Rey* de Sófocles consiste en una súplica formulada por el sacerdote y el resto del pueblo tebano hacia el rey Edipo para que termine con la peste que está asolando la ciudad de Tebas y acabar así con el *miasma*.

En *Edipo alcalde* no tenemos este prólogo, pues la obra se abre con Edipo saliendo del Capitolio en dirección al pueblo colombiano junto con su escolta personal. Es ya cuando se encuentra en el pueblo, cuando aparecen algunos habitantes del mismo junto a la iglesia y le comunican la terrible desgracia que acaba de acontecer: han secuestrado a Layo. Si entendemos que el prólogo de una tragedia sirve para situar la obra en el espacio y en el tiempo y poner al espectador en situación, en la película esta función se cumpliría con las primeras escenas: desde la salida de Edipo del Capitolio hasta su encuentro con algunos habitantes del pueblo y las palabras de Tiresias. Estas escenas sirven para saber en qué situación se encuentra el pueblo colombiano y que el héroe ha sido enviado allí para establecer diálogos de paz. Se nos informa, además, de que Layo ha sido supuestamente secuestrado, lo que da cuenta de la situación social y política en la que se encuentra Colombia.

- c) El guion de García Márquez carece de las partes corales, es decir, los estásimos, ya que se elimina el coro como elemento dramático. No tenemos a lo largo de la película ninguna escena en la que el coro se lamenta y describa la peste (primer estásimo), se queje de la *hýbris* de Edipo (segundo estásimo), vaticine el origen tebano del héroe (tercer estásimo) o se lamenta de su destino (cuarto estásimo). No obstante, la presencia del grupo de niños al cuidado de la joven mulata en la casa de Layo sería un eco del coro griego, tal y como se señala en el guion cinematográfico de la Universidad de Murcia (García Márquez 1995: 22): «La presencia de los niños debe ser constante, siempre en grupo y siempre un poco marginal, como los coros griegos, y según el criterio del director». La figura se vería reducida a un pequeño grupo de niños dirigido por una mulata a modo de corifeo, que incluso cantan en coro –aportando tensión dramática al momento– en la escena en que el alcalde si dirige lleno de *hýbris* al encuentro de Creonte para recriminarle que lo está culpando por la muerte de Layo.
- d) En cuanto a los episodios, estos se muestran similares en lo que a la sucesión de los hechos se refiere. No obstante, hay notables diferencias, pues en la película Edipo no tiene solo un encuentro con Tiresias, como ocurre en la tragedia, sino que tiene hasta tres, por lo que la disputa entre ambos se extiende a lo largo del film. Con Yocasta ocurre algo similar: mientras que la Yocasta griega no aparece hasta el episodio tercero, la Yocasta colombiana aparece desde el comienzo de la obra (en la escena 5 de las 23 que hemos seleccionado). Creonte sería, pues, el

único personaje que sigue una aparición similar a la de la tragedia de Sófocles: desde casi el principio y siempre con una actitud de enfrentamiento con Edipo.

- e) El éxodo también aparece alterado en el film. En *Edipo Rey* de Sófocles aparece un mensajero que anuncia la terrible situación y presenta al público lo que acaba de suceder: el suicidio de Yocasta y la ceguera de Edipo, y la petición de este último de ser desterrado lejos de Tebas, reconociéndose, de este modo, como el asesino de Layo. Al final del éxodo, el coro pronuncia una sentencia de corte moral, que invita a los espectadores a prestar atención al destino de Edipo y a no sobreestimar la felicidad momentánea y caduca del hombre (Stella 2010: 287) (S., OT 1524-1530):

¡Oh habitantes de mi patria Tebas! Mirad: ese es Edipo, que resolvió aquellos famosos enigmas y fue hombre de grandísimo poder, cuya fortuna, ¿qué ciudadano no miraba con envidia? ¡En qué mar embravecida de horrendas desgracias ha caído! De suerte que, cuando se es mortal, se debe mirar y observar el postrer día y no juzgar a nadie feliz hasta que no haya franqueado el límite de su vida sin haber sufrido cosa dolorosa alguna.

En el caso de *Edipo alcalde*, podríamos entender que el éxodo comienza cuando Edipo llega a la casa en busca de Yocasta, tras saber toda la verdad. Allí se encuentra con Creonte, a quien Edipo lanza unas enigmáticas palabras. No obstante, a diferencia del Edipo de Sófocles, el héroe no pide ser desterrado, sino que con sus palabras da cuenta del descubrimiento del enigma y, al igual que en *Edipo Rey*, se reconoce como el asesino de Layo (Alí Triana 1996: 1:32:41):

El círculo se ha cerrado. Ahora tienes el poder que todo lo puede. Aquí está el asesino de Layo. Tiene sus culpas purificadas por tu sangre y la mía, y la de los muertos incontables de esta tierra de desgracias. Tienes las llaves que todo lo abren y todo lo cierran, las puertas de la guerra y las de la paz. Ese es tu castigo.

Las palabras lanzadas por Edipo en el film colombiano ponen de manifiesto la imposibilidad de establecer la paz en Colombia, pues la mancha de la violencia ya estaba presente mucho antes del advenimiento de Edipo. Solo expía su falta, pero esta no sirve para salvar al resto ni eliminar la violencia/peste. «La catarsis no es posible y la reconciliación entre *pólis* y *génos* y la superación de la violencia interna es impracticable» (Reig Calpe 2012: 54). Y es que en estas palabras lanzadas por Edipo a Creonte subyace la idea del tiempo circular: todo vuelve al principio. Colombia no evoluciona, sino que

gira en torno a la misma rueda, desgastada y cada vez más destruida. Se nos da, pues, una visión bastante pesimista de la situación hispanoamericana: es una tierra de desgracias que, por muchas vidas que se salde y muchos delitos que se expíen, no verá la luz del día, y esta visión es la que Edipo ofrece a Creonte, como futuro soberano: la repetición de una historia que no conocerá la paz.

Otro cambio importante en la película acerca del éxodo con respecto a la tragedia es que no aparece la escena de mensajero en la que este anuncia la muerte de Yocasta y la ceguera de Edipo. Tampoco aparece en escena el acto del suicidio ni cómo Edipo se ciega, pero sí que se muestra en escena el suicidio ya perpetrado –Yocasta ya muerta en el suelo vestida de blanco y con unas tijeras clavadas en el vientre—. Por tanto, si en la tragedia griega era usual por parte del poeta rehuir el presentar escenas violentas como muertes o suicidios, García Márquez ha optado por mostrar parte de dicha violencia al exhibir la imagen de Yocasta muerta en lugar de la escena de mensajero. El cegamiento de Edipo tampoco se muestra y aparece una escena nueva a modo de epílogo, no presente en el *Edipo Rey* de Sófocles, en la que se ve al héroe ya expulsado del pueblo colombiano vagando por la ciudad de Bogotá –quizás anticipándonos un moderno *Edipo en Colono*– ya ciego, lo que nos muestra un final de la obra más cerrado que el de *Edipo Rey*, donde un final abierto nos deja la incertidumbre de si verdaderamente Edipo marchará al exilio como él mismo pide o Creonte le obligará a permanecer en Tebas. La presencia de esta incertidumbre es llamativa, según Gregory (2006: 143), porque se trata de una obra en la que se revela el cumplimiento de todos los oráculos de la historia, lo que contrasta claramente con la situación final de Edipo, con un desenlace relativamente abierto para el héroe.

## 6. TEMAS, MOTIVOS Y FORMAS

### 6.1. La violencia y la peste

El tema de la peste es uno de los demonios<sup>149</sup> que persiguen a Gabriel García Márquez en gran parte de su obra literaria, por lo que aparece de manera muy recurrente en la misma. Por ejemplo, en *La hojarasca* la propia Compañía Bananera, la hojarasca y la llegada del doctor a Macondo son metáforas de una peste que causa estragos muy similares, llevando al pueblo macondino a la decadencia. En *La mala hora* los pasquines anónimos se propagan por el pueblo y aparecen colgados en las puertas de las casas vecinales como si fueran una plaga, originando un turbulento y violento contexto. Pero el tema adquiere verdadero protagonismo en *Cien años de soledad*, donde numerosas pestes azotan Macondo y entre las que se encuentran la peste del insomnio y del olvido, a la que dedicaremos un apartado en el presente estudio, o las plagas a las que sobrevive Melquíades (cap. I, p.89). El amor es visto como una peste –*morbus amoris*<sup>150</sup>– a lo largo de la novela (cap. IV, p. 164, cap. V, p. 190) y así lo parece también el diluvio que duró cuatro años<sup>151</sup>. En el cap. X, pp. 300-301 se habla de la proliferación de la peste con la reproducción de los animales de Aureliano Segundo gracias a Petra Cotes, y en el capítulo XII, p. 342 se la peste del banano que llega con los gringos y la Compañía Bananera. También las guerras civiles que se suceden a lo largo de la novela son una suerte de pestes, así como la selva devoradora y el huracán bíblico que se llevan a Macondo al final del relato.

La peste como elemento constitutivo de la obra de Márquez está presente gracias a la lectura de autores que él mismo admiraba y cuyas obras ya trataban dicho tema: a A

---

<sup>149</sup> Vargas Llosa dedica unas páginas a la presencia de las pestes en la obra de García Márquez, así como a la influencia de la obra de Defoe *A Journal of the Plague Year* (1971:189-194).

<sup>150</sup> Este motivo literario del amor como peste o enfermedad ha sido estudiado minuciosamente por Cabello Pino (2010: 31-108) en su tesis doctoral –que más tarde se publicó como libro– a propósito de *El amor en los tiempos del cólera*, donde se establece una analogía entre el cólera y el amor. El motivo ya se encuentra en la literatura clásica y queda establecido a partir del *Hipólito* de Eurípides, si bien los líricos griegos arcaicos ya tratan la relación entre enfermedad y amor, o los síntomas que este produce en el hombre (*signa amoris*), destacando el fragmento 31 de Safo por encima de todos ellos. También en los *Idilios* de Teócrito encontramos explotado el tema (II 85-90; X 1-13; XI 10-18; XIV 51-57), así como en las *Argonáuticas* de Apolonio, donde vemos a Medea enferma de amor hacia Jasón (III 284-298). En la literatura latina encontramos numerosos ejemplos, como en el *carmen* Catulo 51, que recrea el poema de Safo, en los poetas elegíacos como Propertio (I, 5, 13-18) o incluso en la *Eneida* de Virgilio en relación con Dido (IV 1-2). Para un estudio del motivo literario en todos los autores clásicos, cf. Cabello Pino 2010: 35-57. Y para el estudio del motivo en *El amor en los tiempos del cólera*, *ibid.*: 57-108.

<sup>151</sup> En *Isabel viendo llover en Macondo* también aparece un diluvio, pero dura cuatro días en lugar de cuatro años.

*Journal of the Plague Year*, de Defoe; *La peste*, de Camus; u *Orlando* de Virginia Woolf. Pero también destacará Sófocles con el *Edipo Rey*, obra que leyó en su juventud y que ya le suscitó dicho interés por las pestes<sup>152</sup>, autor que lo marca indefectiblemente, aunque quizás esta obra no fue la que constituyó el tema de la peste como obsesión para García Márquez, sino más bien la obra de Defoe o la de Camus. No obstante, Sófocles juega un papel fundamental como influencia en la novelística del autor colombiano y *Edipo alcalde* y *Crónica de una muerte anunciada* son un ejemplo clarificador de esto<sup>153</sup>.

En *Edipo rey* la peste se manifiesta como una maldición que Apolo ha enviado a toda la ciudad por el crimen cometido<sup>154</sup>, es decir, por el asesinato de Layo. Así pues, es necesario encontrar a su asesino para, como anuncia el oráculo, poder limpiar la ciudad de la mancha que la asola (μιάσμα)<sup>155</sup>.

Como ha señalado Valverde Sánchez (2016: 47) en relación con el mito de Idomeneo:

La expulsión del soberano a causa de una falta cuyo castigo divino sufre toda la comunidad corresponde a la función desempeñada por el *pharmakós* y encuentra paralelo en el mito trágico de Edipo, exiliado de la ciudad después de la peste declarada en Tebas. En este aspecto Idomeneo y Edipo representan, en efecto, un papel similar a la figura ritual del φαρμακός: el personaje que encarna una “mancha” (μιάσμα) culpable ante los dioses, que se manifiesta en una “plaga” o “pestilencia” (λοιμός) que afecta a toda la comunidad, y es expulsado como un “chivo expiatorio” (φαρμακός) y “excluido de la ciudad” (ἄπολις) para alejar la “impureza” (ἄγος) y lograr la “purificación” (καθαρισμός) y salvación colectiva.

---

<sup>152</sup> García Márquez publicó en 1981 un artículo titulado *La peste*, recogido en *Notas de Prensa (1961-1984)*, donde hablaba precisamente de todos estos autores que le inspirarían para desarrollar el tema de la peste en muchas de sus obras (1999, págs. 236-238):

«Una de las primeras pestes que se recuerdan fue la de Atenas, que ocurrió en los años 430 antes de Cristo, y debió ser la que inspiró a Sófocles el drama de *Edipo rey*. La peste de Londres, en 1664, produjo más de 100.000 muertos, que era casi la cuarta parte de la población urbana. Daniel Defoe, que fue testigo de esa inmensa desgracia a la edad de cinco años, había de reconstruirla mucho más tarde, con la forma de un reportaje falso, en una novela magistral. Sin embargo, la peste más terrible de la historia humana fue la de 1346 que se llamó la peste negra, que causó 25 millones de muertes en Europa y 23 millones en África en sólo siete años. Es decir, casi la cuarta parte de la humanidad conocida. La última peste de nuestro tiempo, la que padeció la población de Argel hasta 1944, es muy probable que hubiera inspirado a Albert Camus su novela inolvidable».

<sup>153</sup> No obstante, también hay un fondo bíblico en la referencia a las calamidades, plagas y pestes, pues los temas y las estructuras míticas de raíz bíblica aparecen de continuo en su obra. El diluvio universal relatado en el *Génesis*, por ejemplo, es parodiado en el cap. XVI de *Cien años de soledad*.

<sup>154</sup> El hecho de que Apolo envíe una peste por alguna falta cometida lo vemos también en la *Ilíada*, cuando Agamenón ignora la petición de Crises de que le devuelva a su hija Criseida, y en el mito de Idomeneo después de que este mate a su hijo.

<sup>155</sup> La peste/violencia plantea, tanto en *Edipo Rey* como en *Edipo alcalde*, una situación que obliga al gobernante a actuar, por lo que dicha peste podría entenderse como motivo y desencadenante de la acción dramática.

Así pues, Edipo es la personificación de esa peste que asola a su pueblo y es necesario que este sea descubierto y expulsado para purificar la ciudad. Pero en el caso de *Edipo alcalde* no ocurre lo mismo. Edipo no es la enfermedad que sufre la ciudad, sino solamente el culpable de la muerte de Layo. Su asesinato lo hace cómplice de la violencia que sufre Colombia. Como se narra en la película, es necesario encontrar al asesino para hacer justicia, pero encontrándolo no se acabará con la situación bélica colombiana. Con ello, García Márquez deja un escenario mucho más pesimista que el de Sófocles.

Ya en el verso 28 de *Edipo Rey* se hace referencia a esa peste que es aborrecible (λοιμὸς ἔχθιστος), en el mismo pasaje en que es descrita en boca del sacerdote (S., *OT* 22-30):

La ciudad, como tú mismo ves, es víctima de embates excesivos, y aún no puede sacar fuera la cabeza del abismo y del oleaje sangriento. Se consume en los gérmenes fructíferos de la tierra, se consume en los hatos de bueyes que pacen en los campos, y en los partos estériles de las mujeres. Sobre ella se ha abatido y la azota una deidad portadora de fuego, la peste aborrecible que vacía la mansión de Cadmo en tanto que el negro Hades se enriquece de gemidos y lamentos<sup>156</sup>.

Y más adelante, en la segunda estrofa y antístrofa (S., *OT* 168-181) vuelve a ser descrita en boca del coro:

¡Ay de mí! Innúmeras son las penas que soporto.  
El contagio afecta al pueblo entero,  
y no hay lanza de pensamiento  
que pueda defendernos.  
No crecen frutos de la ilustre tierra,  
ni en los partos soportan las mujeres  
las fatigas causantes de sus ayes de dolor.  
Uno tras otro, cual ave bien alada,  
más raudos que la llama infatigable,  
los puedes ver precipitarse  
a la ribera del dios occidental.  
Privada de su número perece la ciudad,  
sus retoños sin piedad yacen por tierra,  
muerte a su vez sembrando,

---

<sup>156</sup> Una descripción similar se ofrece en Heródoto (Hdt., VI 139): los pelagos, tras raptar a las mujeres atenienses y llevárselas a Lemnos, las convirtieron en sus concubinas. Estas les dieron hijos, pero los pelagos, temiendo que los niños arremetieran contra ellos al hacerse adultos, decidieron matarlos a todos, mujeres y niños, de modo que la tierra dejó de ser fecunda y padecieron de hambre y esterilidad.

sin recibir el fúnebre lamento.

Es muy probable que esta peste evoque la que tuvo lugar en el año 429 en Atenas. «La sua fenomenologia e i suoi effetti social, hanno funzionato come grande traslato per la riflessione storico-politica del V secolo e, in particolare, come metáfora buona a pensare la piú tremenda patologia della comunitá [...]» (Stella 2010: 178). Y esto es precisamente lo que ocurre en *Edipo alcalde*, pues la peste se utiliza como metáfora para reflexionar sobre la situación social, histórica y política de una Colombia marcada por las muertes, la violencia y la corrupción. No tenemos en *Edipo alcalde* un coro que nos describa la peste y sus terribles efectos, pero sí que podemos ver unas palabras similares en boca del sacerdote colombiano principalmente y a través de las escenas devastadoras que se muestran en el film.

Además, el tema de la peste está estrechamente ligado al de la violencia y la guerra<sup>157</sup>, de modo que el autor colombiano llega a establecer una relación de interdependencia entre estos dos conceptos: la violencia como una peste. No son dos temas que aparezcan ligados aquí por primera vez, pues ya los vemos en algunas otras obras como en *La hojarasca*, a través de la misma hojarasca, que llega a Macondo y arrasa con todo. En *Crónica de una muerte anunciada* se presenta ligada a la figura del *pharmakós* y en *Cien años de soledad* numerosas pestes azotan Macondo, como la del insomnio y el olvido, o el diluvio que duró cuatro años<sup>158</sup>. También en *El coronel no tiene quien le escriba* aparece el tema de la peste identificada con la hojarasca.

Así, la peste de la que nos habla Sófocles en su tragedia se ve traspuesta en la película como violencia política y social, principalmente, pero también como violencia religiosa, que se ha insertado en la sociedad como una plaga a la que los ciudadanos se han vuelto insensibles (Botero Bernal 2016: 303-304). El mismo García Márquez en una entrevista a Peter H. Stone habla sobre este aspecto: «durante muchos años pensé que la violencia política en Colombia tenía la misma metafísica que una peste» (García Márquez 2001: 304-305).

En el film, el asesinato de Layo se ve envuelto en un contexto de secuestros, guerrillas y actuaciones de los cárteles de la droga, por lo que, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia de Sófocles, el asesinato no es el detonante de la peste/violencia ni

---

<sup>157</sup> También en *Edipo Rey* (S., OT 27-28; 190 ss.) estos dos conceptos aparecen relacionados.

<sup>158</sup> Para el tema de las pestes en *Cien años de soledad*, cf. Gullón 1973: 53-58, y para las pestes en toda su obra en general cf. Vargas Llosa 1971: 192.

del conflicto, sino que es un nuevo episodio añadido a la crisis largo tiempo asentada, que está destruyendo América Latina<sup>159</sup>. Así pues, la historia mítica de Edipo ayuda a García Márquez a contar la historia real de Colombia.

Por otro lado, la presencia de este tema a lo largo del film quedará patente a través de seis hitos fundamentales: el viaje de Edipo al pueblo colombiano; el tiroteo en la encrucijada; la situación ruinoso del pueblo; la actividad paramilitar de Creonte; la visita de Edipo al paraje de los guerrilleros y el conflicto armado que desata el caos.

En el camino de Edipo hacia el pueblo colombiano, el héroe llega a un vallado custodiado por soldados armados, que lo paran antes de continuar el camino y lo advierten de los peligros que puede sufrir una vez cruce la valla y de la imposibilidad de defenderlo una vez dentro (Alí Triana 1996: 00:04:26).

CAPITÁN.— Esta zona la tenemos evacuada mientras se concretan los diálogos de paz. Como están las cosas por allá arriba, ustedes son pocos. De aquí en adelante no cuentan con nadie más que con ustedes mismos.

EDIPO.— El gobierno tiene sus razones.

CAPITÁN.— Las conozco de sobra, señor alcalde. Tengo instrucciones precisas de permanecer aquí, a su disposición, fuera de la zona en conflicto, por si llega a tener alguna emergencia.

El tiroteo en el puente tiene lugar después de esta escena, una vez cruzado el vallado. El coche de Edipo se encuentra con otro en el que va Layo con más hombres, cuando, sin motivo aparente, estos últimos dan lugar al combate, que acaba con el asesinato de Layo.

Tras este violento encuentro, Edipo llega al pueblo en el que se lo ha proclamado alcalde y donde es evidente la presencia de un conflicto armado, así como la violencia y la ruindad en la que está sumido: trincheras, casas destruidas y pintadas por las calles que en las que se puede leer «el pueblo con las armas». Así se hace la descripción de esta escena (n.º 10) en el guion –erratas incluidas– (García Márquez 1995: 9):

Por todas partes se ven señales inequívocas de antiguos y recientes combates. Las paredes de las casas muestran agujeros de balas: la Alcaldía, el Puesto de Policía, un banco, una cooperativa de agricultores, un almacén, algunas residencias vecinas.

En un muro de un solar vacío se distingue un graffitti descascarado.

“CON LAS ARMAS DEL PUEBLO AL PODER”

---

<sup>159</sup> La peste en Colombia no es causada por Edipo en el film. La violencia es endémica y continúa después de que Edipo expie sus culpas.

Frente a las fachadas de los edificios de la plaza hay trincheras de sacos de arena. Por lo demás, estas son las únicas construcciones que se mantienen intactas.

En la figura de Creonte también está reflejado el tema de la violencia, pues captura a los supuestos secuestradores de Layo al margen de la ley y los maltrata para que hablen sobre el posible paradero del mismo. Incluso el párroco está al corriente de todo lo que ocurre en relación con la contienda, pues él mismo es quien concierta la cita<sup>160</sup> de Edipo con la guerrilla para poder obtener más información de la delicada situación (Alí Triana 1996: 00:52:02):

SACERDOTE.— Los más interesados son los del M.S.I, o sea, los más fuertes y serios.

EDIPO.— Y los que más joden.

SACERDOTE.— Ahora lo que más les interesa de usted es la propuesta del diálogo. Proponen una entrevista secreta a la que usted iría solo y desarmado.

EDIPO.— Eso no es una entrevista, es una trampa.

SACERDOTE.— Si quieren matarlo, lo matan aquí mismo.

EDIPO.— O me secuestran.

Pero el culmen de la representación de la violencia/peste es el momento en que se desata el caos en el pueblo con los grupos en conflicto y que acaba con la ruindad total del pueblo y el asesinato del párroco.

## 6.2. *El destino.*

Edipo es un personaje marcado por el destino, aunque este factor emerge de maneras diferentes en el film y en la tragedia, pues en *Edipo Rey* de Sófocles dicho destino está determinado por el oráculo, que vaticinó que Edipo mataría a su padre y se casaría con su madre; por Tiresias, pues la función del adivino en la obra es de suma importancia, ya que advierte a Edipo de la desgracia en la que se encuentra; y por el coro. En *Edipo alcalde*, por su parte, se mantiene la parte adivinatoria a través de la figura de Tiresias, personaje calcado del griego, pero se deja a un lado la parte oracular del mundo griego, que se ve sustituida por los sueños reveladores.

---

<sup>160</sup> En el encuentro que tiene Edipo con los guerrilleros, aparecen unos compañeros asesinados en el escondite al que se dirigen. Hay una escena en que la cámara se centra en dos de las personas allí asesinadas: una está ahorcada y la otra tiene las cuencas de los ojos vacías. Edipo se encuentra en medio de las dos observándolas. Claramente esta escena es una referencia a la tragedia de Sófocles y anticipa, de alguna manera, el final de Edipo.

El primer oráculo al que se hace referencia en *Edipo Rey*, es el que consulta Creonte al comienzo de la obra para resolver cómo expiar la mancha que recae sobre la ciudad de Tebas. Pero el más importante en la tragedia es el que aparece en la escena segunda del primer episodio y que anuncia la desgracia que recae sobre la familia de Layo: un primogénito que dará muerte a su padre. Ante la parquedad en la información ofrecida, se nos muestra que el oráculo no advierte o aconseja, sino que muestra las cosas tal cual sucederán (Bloom 2007: 207).

Edipo teme ser el asesino de Layo, pues piensa que Creonte lo acusa por medio del adivino Tiresias de ser él quien le ha dado muerte. Pero Yocasta cuenta a Edipo que no tiene nada que temer (S., *OT* 707 ss.), pues antaño un oráculo (χρησμός, v. 711) le llegó a Layo para vaticinarle que un hijo suyo lo mataría. Para impedir que esto se cumpliera, la pareja se deshizo del niño en cuanto tuvo conocimiento de dicho oráculo.

Cuando Edipo escucha las palabras de Yocasta, se inquieta aún más, pues antaño un individuo ebrio le contó que sus padres no eran sus verdaderos padres, lo que le llevó a Delfos para preguntar sobre esto al oráculo. Pero no recibió ninguna información al respecto sobre lo que preguntaba, sino que Febo le hizo llegar una profecía según la cual debería unirse a su madre y matar a su padre (S., *OT* 771 ss.). De este modo, hay una segunda parte de la profecía que le es revelada a Edipo<sup>161</sup>, y no a Layo y Yocasta: que el hijo se casaría con su madre.

Así, mientras que en *Edipo Rey* hay un oráculo que comunica el destino de la casa de Layo –asesinato del rey a manos de su hijo y casamiento del hijo con su madre–; en el caso de *Edipo alcalde* el oráculo se sustituye por un sueño, que se le presenta a Layo una noche, anunciándole que moriría en un cruce de caminos. La versión cinematográfica ha eliminado el oráculo, elemento característico de la religiosidad griega, como es habitual en las reescrituras modernas de las obras clásicas, y se sustituye por otro tipo de supersticiones, como en este caso ocurre con el sueño negro.

No obstante, los sueños proféticos también son un recurso en la literatura griega antigua junto a los oráculos o los presagios. Un ejemplo clarificador de ello lo encontramos en un pasaje de la *Odisea* (*Od.* XIX 535 ss.) en el que Penélope sueña que veinte ocas en su casa son asesinadas por un águila. Penélope queda afligida, pero el

---

<sup>161</sup> Hay que tener en cuenta que, además, esta segunda parte de la profecía es revelada a Edipo muchos años después que la que se revela a Layo y Yocasta, cuando ya Edipo es adulto.

águila, hablándole con voz humana, le explica cuál es el significado del sueño<sup>162</sup> (*Od.* XIX 546-550):

Ten valor, tú, nacida de Icario, famoso en el mundo.  
Lo que ves no es un sueño, es verdad que tendrá de cumplirse:  
son las ocas tus propios galanes; yo, el águila antes,  
soy ahora tu esposo que vuelve y que a todos aquellos  
pretendientes habré de imponer su afrentoso destino<sup>163</sup>.

El sueño de Layo, si bien se menciona en la película en diferentes ocasiones, adquiere especial importancia en el pasaje en que Edipo le pide a Yocasta que se lo cuente de nuevo, pues Edipo ya teme ser el asesino de Layo. Pero ella le oculta parte de la información, afirmando que no tuvo ningún hijo de Layo, de modo que el sueño no se cumplió. Será en el momento en que Edipo tiene en su mano la bala que mató a Layo –del mismo calibre que su pistola– y sumido en un mar de dudas, cuando Yocasta le confiesa abatida que tuvo un hijo, entregado a los tres días de nacer a una sirvienta de la casa para que se deshiciera de él y así evitar el cumplimiento del sueño<sup>164</sup> (Alí Triana 1996: 00:49:29):

EDIPO.— Yocasta.

YOCASTA.— ¿Sí?

EDIPO.— Cuéntame el sueño negro de Layo.

YOCASTA.— Puta vida, ¿otra vez?

EDIPO.— ¿Acaso no merezco saberlo?

YOCASTA.— ¿Te ha hablado de eso?

EDIPO.— Todo el mundo, pero cada quien lo cuenta distinto.

YOCASTA.— Layo soñó hace muchos años que iba a morir en ese cruce de caminos. Y como era ignorante y supersticioso, construyó atajos y veredas para no tener que pasar nunca más por ahí.

EDIPO.— Dicen que debía matarlo un hijo suyo.

---

<sup>162</sup> En este pasaje (*Od.* XIX 560-569), además, la propia Penélope considera que los sueños son ambiguos y oscuros (ὄνειροι ἀμήχανοι ἀκριτόμυθοι, v. 560), y describe las puertas de marfil y de cuerno por donde van los sueños engañosos y los realizables, respectivamente.

También en *A. R.*, III 616 ss. se consideran los sueños premonitorios de Medea como funestos (ὄλοοι ὄνειροι); y en *Il.* II 6, el sueño de Agamenón enviado por Zeus también es funesto (οὔλον ὄνειρον) (Valverde Sánchez 1996: 231, notas 466 y 467).

<sup>163</sup> Todas las traducciones de la *Odisea* que aparecen a partir de aquí corresponden a Pabón y Suárez de Urbina 2011.

<sup>164</sup> En este momento Yocasta ya sabe que Edipo es su hijo. Cuando este le pregunta cómo puede estar tan segura de que ese hijo está muerto, ella responde poco convencida (Alí Triana 1996: 1:22:55): «porque fui su madre». Y he aquí la ironía trágica, pues precisamente porque fue y es su madre, sabe que el que tiene ante sus ojos, Edipo, es su hijo.

YOCASTA.— Sí, es verdad. Por eso nunca tuvo ninguno.

En torno a este pasaje hay que tener en cuenta dos aspectos fundamentales. El primero es que en el film solo a Layo se le anuncia el destino de su familia a través del sueño, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia, donde primero es revelado a Layo y tiempo después a Edipo. En segundo lugar, la segunda parte de la profecía que en la tragedia se le anuncia a Edipo —que yacería con su madre—, es suprimida por García Márquez en *Edipo alcalde*, de modo que Edipo desconoce esa información por completo, si bien se da por sentado que es parte de su destino que se una a Yocasta. Esto es posible gracias a que el escritor colombiano juega con la ventaja de que el espectador puede que ya conozca el mito de Edipo y presupone que el héroe ha de unirse a su madre, se anuncie o no por medio de la profecía.

Tiresias, por su parte, es el adivino y portador de la verdad, como él mismo afirma en ambas obras: «ya estoy a salvo, puesto que aliento la fuerza de la verdad» (S., *OT* 256); «Nada temo, pues tengo la verdad, que es poder» (Alí Triana 1996: 1:19:57), y advierte una y otra vez al héroe de la desgracia que se cierne sobre él. En *Edipo Rey* dice en los versos 366 ss.: «afirmo que tienes sin darte cuenta el más vergonzoso trato con los seres más queridos, y no ves en qué punto te encuentras de desgracia», revelándole así, de manera velada, que yace con su madre y ha matado a su padre. Pero no está en manos de Tiresias hacer que el destino de Edipo (μοῖρα) llegue a su cumplimiento, sino que su labor es comunicarle cuál es como profeta y representante de la divinidad (S., *OT* 376-377): «No es tu destino caer por obra mía, ya que se basta Apolo, quien se cuida de darle cumplimiento a esto».

De este modo, Tiresias, antes de marcharse, le revela todo su destino a Edipo, pues es ducho en el arte adivinatoria (S., *OT* 447 ss.):

Y he aquí lo que te digo: el hombre ese al que desde hace rato buscas, con tus amenazas, con tus proclamas sobre el asesinato de Layo, está aquí; a lo que se dice, es un forastero, un meteco, pero luego se pondrá en evidencia que ha nacido en esta tierra, que es tebano, y no se alegrará con el descubrimiento. Ciego en lugar de vidente, pobre en lugar de rico, se encaminará a tierra extranjera, mostrándose el camino con un báculo. Y se verá que para sus hijos era a la vez hermano y padre, hijo y esposo de la mujer de que nació, sembrador del mismo campo que su padre y su asesino.

El tercer elemento, por medio del cual se nos presenta el tema del destino en la tragedia, sería el coro, que en el estásimo cuarto habla con Edipo sobre el destino del héroe y la desgracia en la que ha caído (S., *OT* 1297-1320).

En este pasaje es especialmente importante el vocabulario relacionado con el destino, al que se hace referencia con los términos μοῖρα (v. 1302) y δαίμων (vv. 1301 y 1310), estrechamente relacionados y que pueden tener significados similares. El destino de Edipo es infortunado (δυσδαίμων, v. 1302), pues la desgracia más terrible recae sobre él (ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις, v. 1297) al soportar dobles males (διπλᾶ φορεῖν κακά, v. 1320), el dolor físico de sus heridas y el dolor del reconocimiento (Kamerbeek 1967: 243), dolores a los que Edipo hace referencia en los versos 1316-1318: «¡Ay! ¡Ay, una vez más! / ¡Cómo se me clava a la vez el pincho / de este agujijón y el recuerdo de mis males». Su destino, funesto, ha hecho de él un ser desdichado (δύστανος, v. 1307) e infortunado (τλῆμον v. 1299).

Por otro lado, en *Edipo Rey* Edipo intenta huir de su destino cuando se entera por medio del oráculo de que matará a su padre y yacerá con su madre, pero en realidad corre al encuentro de dicho destino sin darse cuenta. Él huye para salvar a los que cree sus padres, pero no se da cuenta de que vive en la apariencia y que con quien yace es su verdadera madre y no la que dejó en Corinto. Y, rey en Tebas, buscando al asesino de Layo, acaba encontrando su propio destino.

En la película Edipo no intenta huir de su destino por la terrible noticia de un oráculo, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia. El Edipo colombiano llega al pueblo por mandato de sus superiores para combatir la violencia que se cierne sobre la ciudad. De este modo su destino, más que por designio divino, tiene lugar por una especie de fatalidad, es menos discernible desde parámetros explicativos, pues en la tragedia estos parámetros tienen que ver con la propia dimensión sobrenatural y divina, que rige la vida de los hombres según designios supremos, pero en el autor colombiano el destino es, si cabe, aún más ciego, pero no menos fatal.

Por último, resultan interesantes las palabras de García Gual (2012: 142), que terminan de definir el tema literario respecto a la obra de Sófocles pero también extensible al *Edipo alcalde*:

El *ethos* del héroe, su carácter, resulta ser, en definitiva, su *daímon*, su destino, por completo de acuerdo con lo que afirma la conocida sentencia de Heráclito. El modo de ser del protagonista de cualquier drama sofocleo, enfrentado a una situación conflictiva, evidencia su nobleza personal

aunque le lleva, en su actuar magnánimo y empecinado, a la destrucción. (Igual que Ayante, Antígona y Edipo).

### 6.3. *El poder*

En ambas obras el personaje de Edipo, como gobernante, busca traer la paz y acabar con la mancha que asola su pueblo, si bien García Márquez señala una diferencia sustancial respecto a la obra del trágico griego, pues el Edipo de cada obra ostenta un poder político diferente, factor que ya vemos en los títulos de la tragedia y el film<sup>165</sup>.

En el caso de *Edipo Rey*, Edipo es proclamado rey de Tebas al vencer a la Esfinge y librar a la ciudad de esta. Él es el τύραννος, el ἄναξ, el βασιλεύς, el σωτήρ. Así se le llama por parte de los distintos personajes que a lo largo de la obra dialogan con él, si bien en el título de la obra aparece el calificativo de *týrannos*. Los tres primeros términos se emplean a lo largo de la tragedia como sinónimos, si bien otros términos con los que los distintos personajes se dirigen al héroe (ἡγεμών, v. 103; δεσπότης, v. 1132)

Al principio de la tragedia, el sacerdote y los suplicantes se dirigen a Edipo como κρατύνων, v.14; κράτιστον, v. 40; σωτήρα, v.48; ὄναξ, v. 103, lo que nos muestra la concordia y el gran respeto que estos profesan al soberano. Las palabras *ánax* y *týrannos* son las que más veces aparecen<sup>166</sup>, mientras que *basileús* aparece solo en dos ocasiones, una referida a Layo<sup>167</sup> (S., OT 257) y la otra referida a Edipo (S., OT 1201). En el caso de *ánax*<sup>168</sup>, siempre aparece en vocativo y pronunciada principalmente por el Corifeo y Yocasta. Por su parte, *týrannos* puede verse utilizado una única vez para censurar al tirano violento y autocrático en el verso 872 a través de la máxima pronunciada por el coro ὕβρις φτεύει τύραννον<sup>169</sup> (Stella 2010: 257-258).

De este modo, el Edipo sofocleo ostenta un poder mucho mayor que el Edipo de García Márquez, ya que es el poseedor de todo el poder de Tebas y de él depende la gestión entera de la ciudad. En el caso de *Edipo alcalde*, el protagonista tiene un poder mucho más limitado, ya que es un alcalde enviado por sus superiores desde el Capitolio

---

<sup>165</sup> Por tanto, en el título mismo García Márquez señala que nos encontramos ante una adaptación del *Edipo Rey* de Sófocles, y no ante una reproducción exacta del mismo.

<sup>166</sup> *Ánax* aparece ocho veces y *týrannos* siete.

<sup>167</sup> A Layo se le califica también de *týrannos* en los versos 128, 799 y 1043, siendo el verso 257 el único en el que se habla de él como *basileús*.

<sup>168</sup> *Ánax* es una palabra utilizada también para Tiresias y Apolo (S., OT 284) y recordemos que en la *Iliada* aparece para calificar a Agamenón como ἄναξ ἀνδρῶν (Il. I 442).

<sup>169</sup> Esta máxima ha sido muy discutida por los diferentes estudiosos y objeto de numerosas interpretaciones. Cf. Knox 1979; Bollack 1990; Stella 2010.

Nacional, como podemos comprobar en la primera escena del film, donde vemos a un moderno Edipo saliendo de dicho edificio situado en la Plaza de Bolívar en Bogotá y que se dirige, escoltado por la policía, al pueblo colombiano que le ha sido asignado para que lo gestione. Así, a diferencia del Edipo tebano, que ya tiene ganado el favor del pueblo por haber vencido antaño a la Esfinge y ser su rey después de que Layo fuera asesinado, el Edipo colombiano tendrá que ganarse poco a poco el favor del pueblo, Yocasta, Creonte y el sacerdote para poder gestionar la ciudad.

## 7. CONCLUSIONES

Gabriel García Márquez adapta el mito griego de Edipo a una Colombia marcada por la violencia y los conflictos sociopolíticos, los cuales se convierten precisamente en un eco de la peste que asolaba Tebas en la tragedia de Sófocles. Los personajes presentan numerosas similitudes con los griegos, siendo casi un calco de estos. Edipo, Creonte, Yocasta y Tiresias se ven trasladados a un contexto distinto en el que el espectador acepta que mantengan dichos nombres e incluso que sus vestimentas, en el caso de Yocasta y Tiresias, parezcan griegas. Sus parlamentos se verán, con algunos matices, traspuestos en la película, siendo en ocasiones ampliados o divididos para que estos personajes estén presentes a lo largo de la misma y no solo en ciertos episodios, como ocurre en el caso de la tragedia.

Edipo se erige como el héroe caído en desgracia y expulsado de la ciudad a la que ha servido como gobernante. Ha estado ciego al no ver la verdad ante sus ojos debido a su obstinación, que será más gradual en el caso de la película y no se muestra desde el comienzo como en *Edipo Rey*. Además, el Edipo de una y otra obra se erigen como *pharmakós* para purificar a la ciudad de sus males. Si en la tragedia Edipo es la causa de ese mal, es decir, de la peste que asola la ciudad de Tebas, en la película dicho mal existía con anterioridad a que Edipo llegara al pueblo, por lo que contribuye a que este crezca, pero no lo origina.

El personaje de Yocasta adquiere un papel similar al de la tragedia, pero más protagonista. Su pasión amorosa por Edipo se dejará ver en a lo largo del film en sus encuentros con el héroe, a quien irá contándole sus más íntimos secretos que ayudarán al desarrollo de la trama. Pero, a diferencia de la Yocasta griega, aparece como una mujer impulsiva y arrojada. La muerte del personaje en términos estructurales es igual a la de la tragedia, pero difiere en el modo de morir, pues hincó en su vientre unas tijeras, muerte que es más próxima a la relatada por Eurípides en las *Fenicias*.

El protagonismo de Creonte también se ve ampliado. Además, se presenta como un hombre más parcial respecto a la situación sociopolítica, ya que forma parte de los grupos paramilitares que participan del violento contexto. En términos generales, el Creonte garciamarquiano tiene tintes mucho más políticos que quedarán claros en la escena final entre él y Edipo –que supone un cambio respecto a Sófocles–, donde el héroe caído en desgracia deja sobre sus manos el destino de la ciudad.

El Tiresias de la película es el personaje que más similitudes muestra con el trágico, tanto por su dicción como por el contenido en sí de sus parlamentos, que suponen prácticamente una reproducción del texto griego. El adivino aparece protagonizando principalmente tres agones con Edipo que se corresponden con el único que aparece en la tragedia. El autor colombiano ha vuelto a dividir los parlamentos del personaje griego –siguiendo muy de cerca el texto de Sófocles, aunque omitiendo algunos versos– para hacer crecer su relevancia en la película.

En cuanto a los personajes secundarios, el más sobresaliente es Deyanira, que aúna los personajes del mensajero y el antiguo sirviente de la casa de Layo, de manera que cumple la función de informadora y reveladora de una información crucial para el desenlace de la trama. Además, al condensar García Márquez dos personajes en uno, esta adquiere un peso mayor en la obra cinematográfica. El minucioso seguimiento por parte de García Márquez del texto griego se revela en el momento en que Deyanira hace referencia a la cojera de Edipo para hacer ver al héroe que de ningún modo puede ser otro más que él el niño de Layo y Yocasta, pues su pie hinchado lo delata.

El párroco de la película dista en gran medida del sacerdote que aparece en el prólogo de la tragedia, y solo queda como punto en común que ambos son los representantes de la divinidad. El peso que adquiere el párroco en el film sobrepasa a su modelo, llegando a participar de los asuntos sociopolíticos existentes. Su actitud será la de consejero para Edipo, convirtiéndose de este modo en un personaje muy cercano al héroe protagonista.

En cuanto a los personajes referenciales, Layo ya no es el antiguo rey como en la tragedia, sino simplemente un hombre poderoso, mientras que los padres de Edipo apenas muestran similitudes con los personajes griegos.

En cuanto a los elementos constitutivos de la tragedia, la peripecia y la anagnórisis tienen lugar en el film de un modo similar al de la tragedia, si bien suceden de la mano de Yocasta y Deyanira, mientras que en la tragedia es gracias al mensajero y al antiguo pastor de la casa de Layo. Entre los elementos necesarios para que la peripecia y la anagnórisis tengan lugar, el desencadenante trágico es distinto en una y otra obra, pues en la tragedia es el elemento oracular, mientras que en el film es el propio asesinato de Layo que se anuncia en el pueblo. Por su parte, el error es el mismo en ambos casos, cometido desde la ignorancia de los héroes, y la consecuencia será la caída de estos en desgracia, con la ceguera como marca identificativa. En cuanto a las partes estructurales, la película presenta numerosos cambios con respecto de la tragedia. El comienzo de la

trama en la película se sitúa en un punto anterior al de la tragedia de Sófocles, que tiene lugar *in medias res*. Por ello, los sucesos anteriores a la llegada de Edipo a Tebas, que en Edipo Rey son relatados por el propio Edipo en una analepsis, en la película constituyen las primeras escenas de la misma. El prólogo es adaptado en las primeras escenas hasta la llegada de Edipo al pueblo colombiano, que sirven para situar el cuándo, el cómo y el dónde de la acción. Las partes corales de la tragedia también aparecen suprimidas en el film, pero la aparición de los niños cantando con la mulata supondría un eco del coro griego. Los episodios, por su parte, se ven alterados en cuanto a la estructura pues, como hemos ido viendo, los distintos encuentros que los demás personajes tienen con el héroe se ven divididos y extendidos a lo largo de la película. Por último, el éxodo se ve reformulado en las últimas palabras que Edipo pronuncia a Creonte, dejando claro que no se ha conseguido eliminar la mancha y ahora el futuro de la ciudad está en manos de Creonte. El Edipo vagando ciego por la bulliciosa ciudad de Bogotá nos anticipa, sin duda, a un moderno *Edipo en Colono*.

Por otro lado, de entre los temas presentes en el *Edipo alcalde* destaca la presencia de la peste que se traspone en la película en una violencia sociopolítica que no conseguirá erradicarse. García Márquez se sirve del mito de Edipo y de la peste tebana para hablar del contexto general de Colombia. También los personajes se ven marcados por el destino, especialmente Edipo, tal y como lo hace saber Tiresias en ambas obras. El elemento oracular que anuncia el destino de la casa de Edipo ha sido sustituido de nuevo, esta vez por el sueño profético de Layo, recurso que volverá a aparecer en otras obras de García Márquez. Por último, el poder que ostenta Edipo en la película también se ha visto adaptado con respecto a la tragedia, pues el héroe ya no es rey, sino alcalde.

Nos encontramos, así pues, ante una de las adaptaciones al cine que de Edipo se han realizado, siendo la única hispanoamericana, en la que el autor, manteniendo la esencia griega, ha trasladado la obra a un contexto histórico, social y político diferentes, pero, a la vez, similares a los que relata Sófocles.



CAPÍTULO III: *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*, UNA TRAGEDIA  
NOVELADA

## 1. LA GESTACIÓN DE *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

La publicación de *Crónica de una muerte anunciada* se hizo en el año 1981 tras un largo período por parte de García Márquez alejado del género novelístico. Su última novela antes de la publicación de *Crónica* fue *El otoño del patriarca*. Gerald Martin nos habla de los motivos por los cuales García Márquez decidió alejarse de la escritura tras la publicación de *El otoño del patriarca* (2014: 429-430):

Cuando declaró que no escribiría otra novela hasta que cayera Pinochet, lo hizo por dos razones de peso. En primer lugar, y por encima de todo, estaba decidido a establecer contacto con el patriarca vivo de América Latina por excelencia, Fidel Castro. Y en segundo lugar, además, por el momento no le quedaba nada de importancia en el tintero por escribir; porque, puede apreciarse ahora, la primera parte de su carrera de escritor no acabó con el éxtasis de *Cien años de soledad*, sino con la agonía de *El otoño del patriarca*.

Y más adelante (*ibid.*: 450-451):

[...] ansiaba volver a la literatura. Los periodistas empezaron a hacer pertinaces insinuaciones de que García Márquez se estaba hartando de su imprudente promesa sobre Pinochet, que había hecho casi seis años antes. [...] Seguía sin admitir una verdad aún mayor: que se había embarcado en una nueva novela. [...] De hecho su próxima novela, en apariencia apolítica, marcaría un cambio de rumbo significativo.

Esa nueva novela de la que hablaba García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, estaba basada en la historia real, acaecida 30 años atrás en Sucre<sup>170</sup>, del asesinato de su amigo de infancia Cayetano Gentile por parte de los hermanos Chica. Gerald Martin (*ibid.*: 456 ss.) cuenta en la biografía del escritor colombiano los hechos ocurridos en enero de 1951, por qué este esperó tantos años para la escritura de la historia en torno a la muerte de su gran amigo y cómo la modificó para contarla, aunando ficción y realidad. García Márquez tuvo que esperar el tiempo necesario para escribir la novela y publicarla para que la familia del fallecido y la suya propia no se sintieran ofendidas, debido a que había demasiada gente implicada en los hechos ocurridos aquel aciago día<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> Este fue uno de los motivos que impulsó a la familia Márquez para marcharse definitivamente de Sucre a Cartagena y que marcó profundamente a Gabo. Recordemos que el escritor nació en Aracataca y, más tarde, pasó su juventud en Sucre antes de marcharse a Cartagena.

<sup>171</sup> En la tragedia griega sucede algo parecido en relación con la materia: la preferencia del mito a la historia reciente se basa en que permite mayor distanciamiento del público con respecto al suceso trágico.

En la historia real, Miguel Palencia (Bayardo San Román) devuelve a su mujer recientemente desposada, Margarita Chica Salas (Ángela Vicario), tras enterarse de que esta no es virgen, lo que supone una deshonra. Los hermanos de Margarita, José Joaquín y Víctor Manuel (Pedro y Pablo Vicario respectivamente)<sup>172</sup>, deciden matar a Cayetano Gentile (Santiago Nasar) la mañana del 22 de enero de 1951 en la plaza del pueblo por haber sido el supuesto autor de la mancilla<sup>173</sup>.

Así relata la historia García Márquez en sus memorias (2015: 417-419):

Volví a tener noticias de ella al cabo de un mes, el 22 de enero del año siguiente, con un mensaje escueto que me dejó en *El Heraldo*: «Mataron a Cayetano». Para nosotros sólo podía ser uno: Cayetano Gentile, nuestro amigo de Sucre, médico inminente, animador de bailes y enamorado de oficio. La versión inmediata fue que lo habían matado a cuchillo dos hermanos de la maestra de la escuela de Chaparral que le vimos llevar en su caballo. En el curso del día, de telegrama en telegrama, tuve la historia completa.

[...] Mi reacción inmediata fue de reportero. Decidí viajar a Sucre para escribirlo, pero en el periódico lo interpretaron como un impulso sentimental. Y hoy lo entiendo, porque ya desde entonces los colombianos nos matábamos los unos a los otros por cualquier motivo, y a veces los inventábamos para matarnos, pero los crímenes pasionales estaban reservados para lujos de ricos en las ciudades. Me pareció que el tema era eterno y empecé a tomar datos de testigos, hasta que mi madre descubrió mis intenciones sigilosas y me rogó que no escribiera el reportaje. Al menos mientras estuviera viva la madre de Cayetano, doña Julieta Chimento, que para colmo de razones era su comadre de sacramento, por ser madrina de bautismo de Hernando, mi hermano número ocho. Su razón –imprescindible en un buen reportaje– era de mucho peso. Dos hermanos de la maestra habían perseguido a Cayetano cuando trató de refugiarse en su casa, pero doña Julieta se había precipitado a cerrar la puerta de la calle, porque creyó que el hijo ya estaba en su dormitorio. Así que el que no pudo entrar fue él, y lo asesinaron a cuchillo contra la puerta cerrada.

---

<sup>172</sup> En la ficción los hermanos son gemelos y su profesión es la de carniceros. En la vida real, Víctor Manuel y José Joaquín no eran gemelos, ni tampoco carniceros, sino pescadores. Quizás uno de los motivos de García Márquez para erigir en gemelos a los hermanos en la ficción es la simbología que en torno al concepto de los gemelos hay en la cultura popular y en la tradición literaria.

El motivo de los hermanos gemelos aparece también en *Cien años de soledad* con José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo, unos gemelos idénticos que fueron confundidos al nacer y siguieron siendo confundidos hasta su muerte.

El motivo también encuentra su recreación en la literatura griega, por ejemplo, en el mito de Cástor y Pólux. Hay un cuento de García Márquez que podría guardar ciertas similitudes con el mito, se trata de *La otra costilla de la muerte*, donde se relata la historia de dos hermanos gemelos de los cuales uno muere y el otro queda con vida. Borrero Blanco (2010: 111) establece una afinidad con la historia con Cástor y Pólux, en la muestra de amor fraternal del que queda con vida por el que muere. En el mito griego, cuando Cástor muere, Pólux implora a Zeus que también le haga inmortal. Finalmente, los hermanos acabarán turnándose la estadía en el infierno y en el olimpo para que los dos puedan vivir.

<sup>173</sup> Julio Roca y Camilo Calderón realizaron –al tiempo que García Márquez escribía la novela– un reportaje de los hechos que acaecieron ese día. Se desplazaron al lugar y reconstruyeron la historia. Cf. Roca & Calderón 1981.

Mi reacción inmediata fue sentarme a escribir el reportaje del crimen, pero encontré toda clase de trabas. Lo que me interesaba ya no era el crimen mismo sino el tema literario de la responsabilidad colectiva. Pero ningún argumento convenció a mi madre y me pareció una falta de respeto escribir sin su permiso. Sin embargo, desde aquel día no pasó uno en que no me acosaran los deseos de escribirlo. Empezaba a resignarme, muchos años después, mientras esperaba la salida de un avión en el aeropuerto de Argel. La puerta de la sala de primera clase se abrió de repente y entró un príncipe árabe con la túnica inmaculada de su alcurnia y en el puño una hembra espléndida de halcón peregrino, que en vez del capirote de cuero de la cetrería clásica llevaba uno de oro con incrustaciones de diamantes. Por supuesto, me acordé de Cayetano Gentile, que había aprendido de su padre las bellas artes de la altanería, al principio con gavilanes criollos y luego con ejemplares magníficos trasplantados de la Arabia Feliz. En el momento de su muerte tenía en la hacienda una halconera profesional, con dos primas y un torzuelo amaestrados para la caza de perdices, y un neblí escocés adiestrado para la defensa personal. [...] Sin embargo, desde aquella mañana providencial en Argel, mi situación era la contraria: no me sentía con ánimos para seguir viviendo en paz si no escribía la historia de la muerte de Cayetano.

Mi madre siguió firme en su determinación de impedirlo contra todo argumento, hasta treinta años después del drama, cuando ella misma me llamó a Barcelona para darme la mala noticia de que Julieta Chimento, la madre de Cayetano, había muerto sin reponerse todavía de la falta del hijo. Pero esa vez, con su moral a toda prueba, mi madre no encontró razones para impedir el reportaje.

–Sólo una cosa te suplico como madre –me dijo–. Trátalo como si Cayetano fuera hijo mío.

El relato, con el título de *Crónica de una muerte anunciada*, se publicó dos años después. Mi madre no lo leyó por un motivo que conservo como otra joya suya en mi museo personal: «Una cosa que salió tan mal en la vida no puede salir bien en un libro».

García Márquez utiliza la historia real para poner de relieve temas que trata en muchas de sus obras: la muerte, ligada a la violencia<sup>174</sup> y como instrumento para expiar la mancha que recae sobre la comunidad entera, a la manera del *Edipo Rey* de Sófocles; en palabras de García Márquez «el tema literario de la responsabilidad colectiva<sup>175</sup>» (2015: 419), que se verá muy bien reflejado en la obra a través de los distintos personajes que no hacen nada o lo suficiente para evitar el asesinato de Santiago Nasar, pues todo el mundo en el pueblo sabía de las intenciones de los hermanos menos el propio Santiago. Aparece también el fatalismo, siguiendo igualmente una línea sofoclea, donde los

---

<sup>174</sup> García Márquez señala en sus memorias respecto a los hechos ocurridos en enero de 1951 (2015: 420): «Sucre, el paraíso de la vida fácil y las muchachas bellas, había sucumbido al embate sísmico de la violencia política. La muerte de Cayetano no era más que un síntoma».

<sup>175</sup> El tema de la violencia y de la responsabilidad colectiva como comportamiento social aparece ya en *La hojarasca* y *La mala hora*. *Crónica* pone de manifiesto a la vez que denuncia la pasividad de la comunidad ante el crimen, justo al contrario de lo que ocurre en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, donde el pueblo asume la responsabilidad de manera colectiva (Choe 2011: 91).

personajes se ven marcados por el destino al que no pueden escapar y para los que todo ya está escrito. La honra, como tema social, aparece unida al machismo, algo criticado fuertemente en *Crónica* por García Márquez.

Esta multiplicidad temática aporta a *Crónica de una muerte anunciada* tal riqueza y complejidad que hace que la obra haya sido examinada desde distintas perspectivas por parte de los estudiosos (Salvador Jofre 1997: 299) y que diversas influencias se aúnen en ella. La conjunción del género trágico y detectivesco con el material mitológico lleva al *Edipo Rey* de Sófocles, pero a través del tema del honor y la honra tenemos a los clásicos españoles del Siglo de Oro<sup>176</sup>, a los cuales García Márquez era capaz de recitar de memoria cuando estaba en el colegio (García Márquez 2015: 10, 175-176).

Teniendo en cuenta todas estas características, podríamos tomar *Crónica de una muerte anunciada* como un reportaje novelado, como una novela policíaca o, en definitiva, como una especie de *non-fiction novel*, aunque reformulados los conceptos de este género. El mismo García Márquez habla de su novela en estos términos en su entrevista con Ernesto González Bermejo (1970: 18), en la que confesó que, tras la escritura de *El otoño del patriarca*, quería «[...] hacer otra cosa: reportajes novelados<sup>177</sup>. Un poco a la manera de lo que ha hecho Truman Capote, pero, ¿cómo decirte?, menos preparado y efectista. Lo mío será tomar un hecho real y dar toda una historia, una mitología, las gentes...».

En otra entrevista (Apuleyo Mendoza 2007: 36-37), García Márquez señala que uno de los motivos por los que esperó tanto para escribir la obra fue «porque cuando ocurrieron los hechos, en 1951, no me interesaron como material de novela sino como reportaje. Pero aquél era un género poco desarrollado en Colombia en esa época, y yo era un periodista de provincia en un periódico local al que tal vez no le hubiera interesado el asunto. Empecé a pensar el caso en términos literarios varios años después [...]». Y más adelante (*ibid.*: 80): «El tema tiene la estructura precisa de una novela policíaca».

---

<sup>176</sup> También en su entrevista con Plinio Apuleyo (2007: 63-64) menciona la influencia de los clásicos españoles de este período en su literatura: Garcilaso, Quevedo, Góngora, Lope, San Juan o fray Luis. La presencia del Siglo de Oro español la vemos, no solo en *Crónica*, sino también en *Cien años de soledad*, donde encontramos ecos del *Quijote* y de la cultura barroca, o en el libro de cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, en el que la influencia de Quevedo se ve ya en el cuento *Muerte constante más allá del amor* o *La gitanilla* de Cervantes en el cuento de la cándida Eréndira.

<sup>177</sup> Precisamente *Crónica de una muerte anunciada* presenta rasgos de los reportajes o crónicas, pues en ella aparecen datos científicos –como ocurre en el caso del relato de la autopsia de Santiago Nasar– y precisos como fechas, detalles de horas o lugares, como en el género policíaco, por lo que podemos construir la historia minuto a minuto. No obstante, García Márquez acaba reformulando el género, de ahí que lo calificamos como reportaje novelado o novela de no ficción.

En cualquier caso, el escritor está sujeto a la historia real, que condiciona la narración de su novela y los hechos que en ella cuenta, de modo que García Márquez establece una relación entre la vida y la literatura. El suceso real es contado en la obra de ficción, pero ha de relatarse de acuerdo a lo ya acaecido, es decir, a los sucesos reales, sin que pueda contradecirse o apartarse de ello (Rama 1982: 8). Así como en *Cien años de soledad* todo lo que sucede ya consta en los pergaminos de Melquíades todavía sin descifrar, aquí todo lo que se narra tiene como base textual la crónica de lo ya vivido. Y son precisamente todas estas características las que configuran la obra como una crónica novelada, como una novela de no ficción o una novela con tintes periodísticos. En cualquier caso, estos aspectos determinarán cuestiones tales como el tratamiento del tema del destino o los elementos premonitorios, por ejemplo. Es lógico que en el transcurso del relato la premonición domine la narración de lo que ya está escrito en el libro de la vida. El destino es la propia condición del escritor-cronista, que no fabula una historia imaginada, sino que novela un suceso real<sup>178</sup>. Y es ahí donde precisamente se unen periodismo y literatura. En unas declaraciones que ofreció a *Diario 16* explica precisamente esa conjunción entre ambos géneros (*Diario 16*, Madrid, 28 de abril de 1981):

Por primera vez conseguí una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura, por eso se llama *Crónica de una muerte anunciada*... Ese supuesto mal que le hace el periodismo a la literatura no es cierto. Primero, porque el periodismo ayuda a mantener el contacto con la realidad, lo que es esencial para trabajar en literatura. Y viceversa, la literatura te enseña a escribir, lo que es también esencial para el periodismo. En mi caso, el periodismo fue el trampolín para la literatura y aprendí a hacer periodismo haciendo buena literatura.

Tras el largo lapso de tiempo en el que el autor de la famosa *Cien años de soledad* estuvo sin escribir, la *Crónica* causó un impacto tal no solo en el mundo hispanoamericano sino también en Europa, que llegó a la gran pantalla de la mano de Francesco Rosi en el año 1987 en una colaboración con Colombia, Italia y Francia<sup>179</sup>; y también llegó a las tablas en numerosas ocasiones bajo la dirección de Jorge Alí Triana<sup>180</sup> –quien años más tarde dirigiría *Edipo alcalde*–. Triana afirmó en una de las entrevistas

---

<sup>178</sup> Para ver de qué manera García Márquez aúna ficción y realidad, novela y crónica, cf. Ruffinelli 1985.

<sup>179</sup> Basada en la novela homónima de García Márquez, el guion fue obra de Francesco Rosi y Tonino Guerra. Entre los actores, cabe destacar a Lucía Bosé en el papel de Plácida Linero y a Irene Papas en el de Pura Vicario. Como Santiago Nasar, Anthony Delon, y como Bayardo San Román, Rupert Everett.

<sup>180</sup> La primera adaptación se llevó a los teatros de América en el año 1999 realizada por el mismo Triana junto con Fabio Rubiano.

que le realizaron respecto a la representación teatral de *Crónica* (00:15): «yo he llegado a denominar que esto es una tragedia grecocaribeña». Y en esa misma entrevista, más adelante, afirma: (04:29) «y está el elemento del destino, que la gente no puede evadir»<sup>181</sup>.

Así, debido a la multitud de perspectivas bajo las cuales puede ser analizada *Crónica de una muerte anunciada*, seguiremos la estela del *Edipo Rey* de Sófocles y de la tragedia griega.

---

<sup>181</sup> Entrevista completa en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=CK8Gb18Me8U>

## 2. LOS SUEÑOS PREMONITORIOS Y EL ORÁCULO.

La obra del nobel de literatura se nos abre con un aluvión de sueños premonitorios<sup>182</sup> que marcan el transcurso de la vida de Santiago Nasar. Esta idea, que fue muy del gusto del escritor colombiano y que plasmó en muchas de sus obras, estaría estrechamente ligada en *Crónica* al tema del destino y, consecuentemente, a *Edipo Rey*, donde también el oráculo, como los sueños, marca todo el acontecer del mito y de la tragedia.

En la literatura universal existe también una variante en el motivo del presagio o sueño premonitorio. Se trata de la profecía que un personaje trata de eludir por todos los medios pero que, pese a todo, acaba cumpliéndose. A veces se presenta con algún presagio funesto cuando nace un niño<sup>183</sup> (Frenzel 1980: 256). Es precisamente lo que ocurre en *Edipo Rey*: Layo tiene un sueño premonitor que le indica que será asesinado por su hijo. Este intenta eludir la profecía, evitar que se cumpla, deshaciéndose del niño, pero sin éxito. De un modo similar, en el caso de *Crónica de una muerte anunciada*, aunque el motivo no esté ligado al nacimiento de un niño, los hermanos Vicario también intentan por todos los medios evitar el crimen, pero no lo consiguen. Cuanto más intentan evitarlo, más se acercan a su desenlace fatal.

El tema de los sueños premonitorios impera sobre todo en *Cien años de soledad*, aunque también aparece en otras obras como *La mala hora*, *El amor en los tiempos del cólera* y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*<sup>184</sup>.

En *Cien años de soledad* (cap. II, p. 112), José Arcadio Buendía sueña con la ciudad de los espejos. Se trataría de un sueño fundacional, ya que a partir de este fundará Macondo<sup>185</sup>. También José Arcadio Buendía sueña con los cuartos infinitos, Pilar Ternera

---

<sup>182</sup> Se trata de un elemento afín a todas las culturas –aunque representado en cada una de distinta forma– que se traspa a la literatura, pues el hombre desea conocer sobre el futuro o sobre aquello que escapa a su control. Por ello, el motivo puede servir en la literatura como una herramienta a través de la cual se articula el futuro de los personajes, como ocurre en el caso de *Crónica*.

<sup>183</sup> Ejemplos similares los encontramos en la historia de Ciro o en la de Dánae.

<sup>184</sup> Borrero Blanco (2010: 227 ss.) ha desarrollado de manera extensa en el capítulo XIII de su tesis doctoral el tema de los sueños en la obra de García Márquez.

<sup>185</sup> Como ya hemos comentado, son numerosas las referencias bíblicas en *Cien años de soledad*, y en la fundación de Macondo podríamos encontrar un eco de la fundación de la ciudad de Bethel –relatada en el *Génesis*– por Jacob, quien tras un sueño decidió otorgar a la ciudad tal nombre. También podría tener su eco en la Nueva Jerusalén: tal y como se relata en el Apocalipsis 21.9-27 y 22.1-5, se trata de una ciudad resplandeciente como el cristal que no necesita el brillo del sol o de la luna (Cf. Palencia Roth 1989: 75 y 124).

Los sueños fundacionales también aparecen en la tradición grecolatina. Plutarco nos cuenta en la *Vida de Alejandro* que el rey tuvo un sueño sobre la fundación de Alejandría, en el que un varón de cabello cano le recitó unos versos donde le anunciaba el emplazamiento de la nueva ciudad (Plu., *Alex.* XXVI 4-7):

predice el futuro en los naipes y Aureliano Buendía tiene presagios a través de los sueños, igual que le ocurre a Santiago Nasar. En el cuento *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, la abuela de la muchacha tiene sueños premonitorios a lo largo del cuento y ya al comienzo del mismo esta tiene un sueño que la nieta malinterpretará y que marcará el devenir de su propia tragedia<sup>186</sup>. En *La mala hora* el personaje de Casandra –donde la referencia clásica es más que evidente– predice el futuro a través de las cartas, al igual que Pilar Ternera. Además, en esta misma obra la mujer de don Sabas gana la lotería gracias a un sueño que tiene su marido. En *El amor en los tiempos del cólera* Fermina Daza tiene dos sueños reveladores, de los que solo uno se cumple. En el cuento *Me alquilo para soñar* Frau Frida, su protagonista, tiene como oficio soñar e interpretar los sueños, siendo capaz de predecir lo que va a suceder en el futuro.

En la literatura griega, el tema de los sueños<sup>187</sup> y los oráculos como medio para transmitir mensajes a los mortales era recurrente<sup>188</sup>. Precisamente Camacho Delgado (1994: 13), al poner en relación las muertes de Santiago Nasar y Julio César<sup>189</sup>, justifica

---

«[...] dicen que una vez dueño de Egipto decidió fundar una ciudad griega que sería grande y populosa y llevaría su nombre, y que, siguiendo la opinión de los arquitectos, estaba a punto de medir y marcar el perímetro, cuando, acostado, tuvo durante la noche una visión extraordinaria: le pareció que un anciano de cabellos totalmente canos y aspecto venerable se presentaba ante él y recitaba los siguientes versos: “Una isla hay luego en el proceloso mar/delante de Egipto: Faro la llaman”.

De inmediato se levantó y se encaminó a Faro [...]. Cuando vio, pues, el excelente emplazamiento del lugar [...], mandó a los suyos trazar el plano de la ciudad conforme a la topografía del lugar» (Traducción de Crespo Güemes 2007).

<sup>186</sup> Se trata de un sueño desestimado. La nieta disuade a la abuela respecto del sueño negativo, pero la profecía finalmente se cumple.

<sup>187</sup> Sobre los sueños y su interpretación es importante la obra de Artemidoro. En *Ὀνειροκριτικά* o *La interpretación de los sueños*, Artemidoro divide los sueños en dos tipos, los sueños no proféticos (ἐνύπνιον) y los sueños que nos dan información acerca del futuro (ὄνειρος). Son el segundo grupo los que para él tienen más valor. A su vez, divide estos sueños en θεωρηματικοί, que se cumplen del mismo modo en que se le presentan al soñador, y los ἀλληγορικοί, que presentan el futuro de manera más oscura, ininteligible. Si siguiésemos la interpretación de Artemidoro en *Crónica de una muerte anunciada*, serían los sueños del segundo tipo (ὄνειρος) en los que podríamos insertar el sueño de Santiago Nasar, dentro del subgrupo de los ἀλληγορικοί, ya que presenta una difícil interpretación y ni siquiera la madre de Nasar es capaz de descifrarlo.

<sup>188</sup> Un ejemplo de oniromancia aparece en la *Electra* de Sófocles (S., *El.* 410 ss.), donde Crisótemis le cuenta a Electra el terrible sueño que Clitemnestra ha tenido la noche anterior, viendo a Agamenón vuelto a la vida, a fin de que depositen unas ofrendas en la tumba del mismo ante el temor del cumplimiento del sueño. También encontramos dos sueños premonitorios en la *Odisea* (*Od.* XIX 535 ss. y XX 57 ss.) experimentados por Penélope, uno de los cuales ya estudiamos en el capítulo anterior. También en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas aparecen tres sueños de carácter premonitorio. El primero es experimentado por Medea (A. R., III 616 ss.), el segundo por Circe (A. R., IV 662 ss.) y el tercero por el argonauta Eufemo (A. R., IV 1732 ss.). Para el tema de los sueños en Homero y Apolonio de Rodas, cf. Fernández Contreras 2002: 9-37.

<sup>189</sup> En su artículo, Camacho Delgado estudia las características comunes en torno a las muertes de Julio César y Santiago Nasar, siguiendo de cerca los relatos de Suetonio y Plutarco, que narran la vida del personaje romano. Camacho apunta a similitudes como los elementos de la naturaleza, los sueños y pesadillas premonitorios, el número de heridas en sus asesinatos por un arma blanca o el papel con el aviso de muerte.

la relación entre ambos personajes con el anuncio, anticipado, de la tragedia que recae sobre estos personajes, por medio de un sueño revelador y la mala interpretación del mismo:

El elemento premonitorio que más acerca a ambos asesinatos viene dado por los sueños y las pesadillas que tienen lugar la víspera de la tragedia. En la *Vida de los doce Césares* leemos que la mujer de César, Calpurnia, soñó “que se derrumbaba el techo de la casa y que su marido era asesinado en sus brazos”. Plutarco, por su parte, es más explícito en la elaboración de esta idea [...]. Según se desprende de estas dos fuentes clásicas, la muerte de César aparece anunciada en sueños que son en todo momento mal descifrados. *Crónica de una muerte anunciada* sigue paso a paso este mismo recurso onírico.

Por su parte, en *Edipo Rey* aparecen los oráculos como fenómenos para predecir el futuro –que Layo y Yocasta engendrarán un hijo que matará al padre y yacerá con la madre–, y en *Edipo alcalde* ese oráculo se ve sustituido por el sueño negro que tiene Layo. Como ya comentamos en el capítulo anterior, la película elimina el elemento sobrenatural del oráculo, de la divinidad, como es habitual en las reescrituras modernas de las obras clásicas. Las intervenciones divinas se sustituyen por otro tipo de supersticiones que son recurrentes en la cultura latinoamericana<sup>190</sup> y definen la identidad de su pueblo. García Márquez las adopta para hacer de ellas una constante en su novelística y poner en relación ficción y realidad, el mundo sobrenatural y el real.

Además de los elementos propios de la cultura hispanoamericana que García Márquez adopta, su abuela juega un papel muy importante, pues es quien lo hace partícipe de este universo sobrenatural lleno de presagios, fantasías y evocaciones desde niño, y lo convierten en un hombre supersticioso<sup>191</sup>. En sus memorias el autor colombiano cuenta cómo su madre, durante la época del Bogotazo, soñó que sus hijos se ahogaban en un mar de sangre durante los disturbios, así que no les permitió volver nunca más a Bogotá (García Márquez 2015: 328-329):

Mi hermano y yo, víctimas irredimibles de la manía conjetural de la familia, quedamos con el temor de que nuestra madre pudiera interpretar la noticia como una caridad de los amigos mientras la preparaban para lo peor. Nos equivocamos por poco: la madre había soñado desde la primera

---

Por otro lado, la influencia de la figura del dictador romano en *El otoño del patriarca* ha sido estudiada detalladamente por Camacho Delgado (1997) a través de los textos de Plutarco, Suetonio, Shakespeare y Thornton Wilder, y también la influencia en la novela del *Edipo Rey* de Sófocles y las similitudes que el patriarca presenta con Edipo.

<sup>190</sup> Ya García Márquez en una de sus célebres frases decía «El que no tenga Dios, que tenga supersticiones».

<sup>191</sup> Para el legado de la abuela de García Márquez a este respecto, cf. Apuleyo Mendoza 2007: 19, 145 ss.

noche que sus dos hijos mayores nos habíamos ahogado en un mar de sangre durante los disturbios. Debíó ser una pesadilla tan convincente que cuando le llegó la verdad por otras vías decidió que ninguno de nosotros volviera nunca más a Bogotá, aunque tuviéramos que quedarnos en casa a morirnos de hambre.

Así pues, García Márquez ha llevado a cabo en la novela la misma técnica que años después utilizará en la película *Edipo alcalde*: la del sueño premonitorio. La mañana en que lo iban a matar, Santiago «había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros» (cap. I, p. 9). Santiago entonces le cuenta el sueño a su madre, quien era conocida en el pueblo por ser una buena intérprete de sueños. Pero esta interpreta mal el de su hijo y confunde el mal presagio con un buen augurio.

La fama de la madre como intérprete de sueños es mencionada al comienzo de la novela (cap. I, p. 1):

Tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte.

Tampoco Santiago Nasar reconoció el presagio.

En la novela Santiago no reconoce el presagio, al igual que le ocurre a Edipo<sup>192</sup>, ni siquiera su madre, que se lamenta de ello, una vez que ya no sirve de nada conocer *a posteriori* el sentido de dicho presagio/oráculo (cap. V, p. 104): «Por el contrario, nunca se perdonó el haber confundido el augurio magnífico de los árboles con el infausto de los pájaros, y sucumbió a la perniciosa costumbre de su tiempo de masticar semillas de cardamina». La ignorancia de Santiago queda en evidencia en las palabras «tampoco Santiago Nasar reconoció el presagio», una vez que su sueño ya se ha cumplido. En el sueño, Santiago estaba «salpicado de cagada de pájaros», que supone una referencia directa a la última escena de la novela en la que Santiago entra a la casa de Poncho Lanao sosteniendo sus entrañas entre sus propias manos. El mismo Poncho confiesa al narrador:

---

<sup>192</sup> En cierta medida en *Edipo Rey* el héroe también interpreta mal el oráculo o no lo termina de reconocer, ya que este no le revela toda la información necesaria y tras el fatal anuncio marcha de Corinto creyendo que huye de su destino, pero lo que desconoce es que corre inevitablemente a su encuentro, pues también ha de cumplirse irremediabilmente.

«lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda» (cap. V, p. 125). De esta manera, el sueño de Santiago está vinculado con la descripción de su muerte al final del libro.

En el mismo pasaje (cap. I, p. 10), un poco más adelante, se cuenta que «[...]la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño». Esta llovizna menuda enlaza el sueño con la realidad, de la misma manera que lo hacen las cagadas de pájaro, lo que nos vuelve a evidenciar la presencia del elemento oracular y premonitorio en la novela.

A propósito de la mala interpretación de los presagios y, concretamente, de dicha interpretación en *Edipo Rey*, Cabello Pino (2011-2012: 68-69) ha diferenciado dos tipos de oráculos siguiendo a Gellie: los que no tienen que ver con predicciones, que serían las instrucciones que imparte el dios Apolo, y los que sí predicen lo que sucederá de manera irremediable. No obstante, la función de ambos oráculos es la misma, la de «poner los acontecimientos en marcha», pero en el segundo tipo de oráculos reside un elemento que implica la mala interpretación de los mismos:

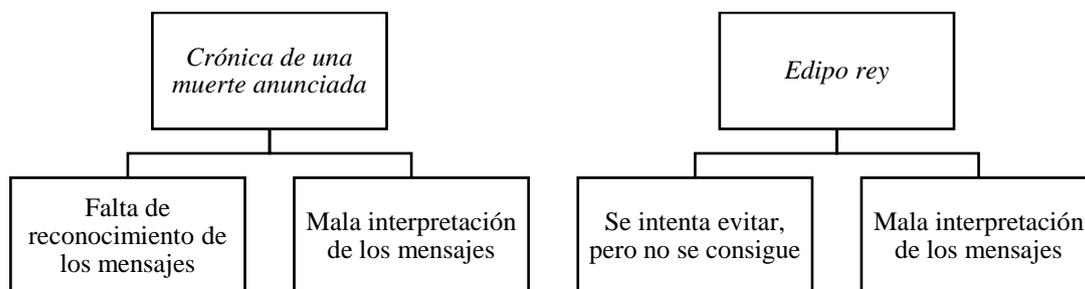
[...] son a la vez aquellos cuyas palabras y cuyo mensaje es doble, enigmático y ambiguo. En este segundo tipo de oráculos curiosamente el dios da una información, que siendo cierta y útil para el que pregunta, no responde a la cuestión que se le ha formulado y, por lo tanto, el interrogador no sabe interpretar esa información ni aprovecharla correctamente.

Es precisamente lo que ocurre en *Edipo Rey* y, de este modo, el mismo oráculo que se le anunció a Layo se le presenta a Edipo años después, lo que pone la acción en marcha y lleva al héroe a marcharse de Corinto huyendo de los que cree sus verdaderos padres para evitar así el cumplimiento del oráculo. Pero el intento de impedir el destino vaticinado hace que, en realidad, los personajes se acerquen más a él de manera inevitable. Además, la mala interpretación del oráculo nos presenta el hecho irónico de que sea Edipo el mismo que subió a lo más alto por haber derrotado a La Esfinge tras resolver su enigma, y que ahora es incapaz de resolver los acertijos que tienen que ver con su propio destino. Por tanto, tampoco sirve en *Edipo Rey* conocer el oráculo o evitar su cumplimiento, ya que igualmente Edipo matará a su padre, yacerá con su madre y engendrará hijos con ella.

En *Crónica*, por su parte, el oráculo/sueño no lleva a todos los personajes a actuar para evitar su cumplimiento, ya que muchos de estos –como Santiago o Plácida Linero– no reconocen el presagio y, si se reconoce, es *a posteriori* cuando intentan evitarlo, una

vez que ya no sirve de nada<sup>193</sup>. La mala interpretación del mensaje limita a los personajes, ya que no actúan para impedir su desenlace fatal y los sumerge aún más en la ignorancia. Santiago no es consciente de su destino, por lo que tampoco hace nada para escapar a su muerte, al contrario de lo que le ocurre a Edipo, a quien el conocimiento del vaticinio –aunque lo interprete erróneamente– lo mueve a tomar decisiones y huye del lado de Pólipo y Mérope.

Por tanto, en las dos obras el sueño y el oráculo influirán sobre el destino de los personajes, que se va a cumplir a través de vías diferentes; en *Crónica* por la falta de reconocimiento de los mensajes anticipatorios y la mala interpretación de los mismos; en el caso de la tragedia de Sófocles, aunque se reconozca el oráculo, o es mal interpretado –por parte de Edipo– o, si se intenta evitar, no sirve de nada –en el caso de Layo y Yocasta–.



Por otra parte, los elementos anticipatorios en la información que se ofrece a los personajes no solo se ven presentes en *Crónica* a través de los sueños, sino también a través de las flores que simbolizan la muerte, los animales sacrificados o la mano de Santiago, helada como la de un muerto (Caballero Wangüemert 1983: 185):

La situación premonitoria más significativa es una de la que Victoria Guzmán no se daría cuenta hasta veinte años después. Al comienzo de la novela, se narra el momento en el que Santiago va a ver a Victoria Guzmán la mañana de su asesinato, y la situación que se describe y el vocabulario que se emplea son muy similares a los que se utilizan en el relato de la muerte del protagonista, de modo que supone una metáfora anticipatoria de lo que sucederá después (cap. I, p. 14): «Estaba descuartizando tres conejos para el almuerzo, rodeada de perros acezantes, cuando Santiago Nasar entró en la cocina». Y más adelante (cap. I, p. 15-16):

---

<sup>193</sup> No obstante, en *Crónica* hay algunos personajes secundarios, como Clotilde Armenta, que intentan evitar el desenlace, aunque finalmente no lo consiguen.

Pero no pudo eludir una rápida ráfaga de espanto al recordar el horror de Santiago Nasar cuando ella arrancó de cuajo las entrañas de un conejo y les tiró a los perros el tripajo humeante.

–No seas bárbara –le dijo él–. Imagínate que fuera un ser humano.

Victoria Guzmán necesitó casi 20 años para entender que un hombre acostumbrado a matar animales inermes expresara de pronto semejante horror. «¡Dios Santo –exclamó asustada–, de modo que todo aquello fue una revelación!»

La descripción de la muerte de Santiago (cap. IV, p. 80) se narra en unos términos muy similares:

Además, los perros alborotados por el olor de la muerte aumentaban la zozobra. No habían dejado de aullar desde que yo entré en la casa, cuando Santiago Nasar agonizaba todavía en la cocina, y encontré a Divina Flor llorando a gritos y manteniéndolos a raya con una tranca.

–Ayúdame –me gritó–, que lo que quieren es comerse las tripas.

Los encerramos con candado en las pesebreras. Plácida Linero ordenó más tarde que los llevaran a algún lugar apartado hasta después del entierro. Pero hacia el mediodía, nadie supo cómo, se escaparon de donde estaban e irrumpieron enloquecidos en la casa. Plácida Linero, por una vez, perdió los estribos.

Y más adelante (cap. IX, p. 83):

Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo qué hacer con ellas, y les impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura.

La descripción de las escenas es similar en cuanto a la acción y al vocabulario que en ellas se utiliza, que se concentra en varios puntos: la cocina, los perros, el olor a muerte y las tripas del animal y de Santiago<sup>194</sup>. Tanto en una como en otra aparecen los perros alborotados por la casa queriendo comer la carne cruda y despedazarla. Ambas situaciones se desarrollan en la cocina. Victoria Guzmán arranca del conejo las vísceras para tirarlas a los perros del mismo modo que el párroco arranca de cuajo las vísceras de Santiago y las tira a la basura. Por último, las palabras que pronuncia Santiago Nasar cuando ve a Victoria Guzmán arreglando el conejo son un claro ejemplo de la ironía trágica, así como del mismo destino que le depara al personaje que las pronuncia (*ibid.*): «–No seas bárbara –le dijo él–. Imagínate que fuera un ser humano».

---

<sup>194</sup> Ya en estos pasajes vemos la comparación de Santiago con un animal, en este caso un conejo. En otros pasajes de la novela se le compara con un cerdo, como veremos más adelante.

También en el capítulo I (p. 20), el narrador<sup>195</sup> cuenta que Clotilde Armenta fue la primera que vio a Santiago Nasar esa mañana y le pareció que ya estaba muerto: «Clotilde Armenta, la dueña del negocio, fue la primera que lo vio en el resplandor del alba, y tuvo la impresión de que estaba vestido de aluminio. “Ya parecía un fantasma”, me dijo».

Divina Flor siente como si Santiago ya estuviera muerto esa mañana, antes siquiera de salir de casa (cap. I, p. 18): «en cambio ella no lo previno porque entonces no era más que una niña asustada, incapaz de una decisión propia, y se había asustado mucho más cuando él la agarró por la muñeca con una mano que sintió helada y pétrea, como una mano de muerto».

Pablo Vicario, por su parte, alienta a su hermano Pedro, acobardado, para ir a matar a Santiago, apoyándose en que es como si el crimen ya hubiera ocurrido (cap. III, p. 67-68): «De modo que le puso el cuchillo en la mano y se lo llevó casi por la fuerza a buscar la honra perdida de la hermana. –Esto no tiene remedio –le dijo–: es como si ya nos hubiera sucedido».

En el capítulo V, Pedro Vicario, convencido finalmente por su hermano, advierte a Indalecio Pardo que de nada sirve prevenir a Santiago de que ellos lo buscan para matarlo, pues es como si ya lo hubieran matado (cap. V, p. 108):

Indalecio Pardo acababa de pasar por la tienda de Clotilde Armenta, y los gemelos le habían dicho que tan pronto como se fuera el obispo matarían a Santiago Nasar. Pensó, como tantos otros, que eran fantasías de amanecidos, pero Clotilde Armenta le hizo ver que era cierto, y le pidió que alcanzara a Santiago Nasar para prevenirlo.

–Ni te molestes –le dijo Pedro Vicario–: de todos modos es como si ya estuviera muerto.

También en ese mismo capítulo, Margot, la hermana del narrador, es decir, de García Márquez, dice que ve a Santiago minutos antes de encontrarse con Cristo Bedoya y su impresión es en la misma línea que la de Clotilde Armenta y Divina Flor (cap. V, p.

---

<sup>195</sup> El propio García Márquez es el narrador en la obra, así como un personaje más que participa en ella. A través de él conocemos los puntos de vista del resto de personajes que estuvieron envueltos directa o indirectamente en el suceso, y parecen numerosas pistas y datos biográficos que nos hacen percatarnos de que es el propio escritor, principalmente con la presencia de Mercedes Barcha, su madre y sus hermanos. Además, él mismo afirmó en su entrevista con Apuleyo Mendoza (2007: 37) que es el narrador en la novela: «Una causa posterior de la demora fue de carácter estructural. En realidad, la historia termina casi veinticinco años después del crimen cuando el esposo regresa con la esposa repudiada, pero para mí fue siempre evidente que el final del libro tenía que ser la descripción minuciosa del crimen. La solución fue introducir un narrador –que por primera vez soy yo mismo– que estuviese en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela». Para un estudio más detallado del narrador como personaje dentro de la novela, cf. Rama 1982: 16-21.

116): «Yo lo había visto al pasar –me dijo mi hermana Margot–, y ya tenía cara de muerto».

De este modo, vemos que los sueños, junto con los demás elementos premonitorios, cumplen un papel fundamental en *Crónica*, ya que desencadenan la acción y, sobre todo, determinan el destino de Santiago, igual que en *Edipo Rey* los oráculos anuncian el de Edipo. Además, la mala interpretación del presagio, la falta de conocimiento del mismo o el intento fallido de evitar su cumplimiento, es determinante en ambas obras para que se cumpla lo que ya estaba escrito.

### 3. EL DESTINO

A lo largo de la novela se da cuenta del destino irreparable en el que están inmersos algunos de los personajes y, más concretamente, Santiago Nasar. La presencia de dicho destino se hará efectiva a través de una serie de elementos, a saber: la invisibilidad de Santiago, la puerta fatal, la imposibilidad de los personajes de evitar el crimen, el símil de la mariposa presente en las palabras de Ángela Vicario y el deber de los hermanos de matar a Santiago.

#### **La invisibilidad de Santiago.**

En el cap. V, p. 119 de *Crónica*, se cuenta que el juez instructor del caso puso una nota en el sumario que decía: «La fatalidad nos hace invisibles». Santiago Nasar se configura como un hombre invisible, un hombre que no es visto por nadie en los minutos previos a su asesinato, y ese es uno de los estigmas que le otorga la fatalidad.

Como ha señalado Santos Guerrero (1996: 144):

La víctima, en ésta como en cualquier tragedia (porque *Crónica de una muerte anunciada* tiene caracteres de una tragedia griega), recibe el estigma de la fatalidad, el “accidente” que desencadena el drama, como un suceso involuntario ante el que no cabe esa forma de responsabilidad imputable al autor consciente, no obedece a causas personales, ni siquiera a causas: lo que precipita la cadena de acontecimientos fatales es un golpe de azar. No es un castigo que se impone al autor de una falta, es algo que “le pasa” a alguien, que le ocurre o que ocurre con él.

Lo irónico de la “invisibilidad” de Santiago radica en que el pueblo entero estaba pendiente de él, pero nadie lo encontró en esos momentos para advertirle de la intención de los hermanos, quizás debido al azar. Si la gente lo hubiese visto entrar en la casa de Flora Miguel, lo habría advertido, especialmente Cristo Bedoya, su amigo, que lo busca desesperadamente por todas partes sin éxito (cap. V, p. 115): «Cristo Bedoya les preguntó a varios conocidos por Santiago Nasar, pero nadie lo había visto». Y más adelante (cap. V, p. 116): «Se apresuró por la orilla del río, preguntándole a todo el que encontraba si lo habían visto pasar, pero nadie le dio razón». Parece como si su propio destino ocultara a Santiago para que nadie lo prevenga y que dicho destino pueda llegar a cumplirse (cap. V, p. 118-119): «[...] había tanta gente pendiente de él en la plaza, que no era comprensible que nadie lo viera entrar en casa de su novia. [...] El hecho es que Santiago Nasar entró por la puerta principal, a la vista de todos, y sin hacer nada por no ser visto».

#### **La puerta fatal**

La puerta sería otro elemento a través del cual podemos percibir la fatalidad presente en toda la novela (cap. I, p. 17):

Conservó también la puerta posterior solo que un poco más alzada para pasar a caballo, y mantuvo en servicio una parte del antiguo muelle. Esa fue siempre la puerta de más uso [...]. La puerta del frente, salvo en ocasiones festivas, permanecía cerrada y con tranca. Sin embargo, fue por allí, y no por la puerta posterior, por donde esperaban a Santiago Nasar los hombres que lo iban a matar, y fue por allí por donde él salió a recibir al obispo, a pesar de que debía darle una vuelta completa a la casa para llegar al puerto. Nadie podía entender tantas coincidencias funestas.

El narrador cuenta que la casa tenía dos puertas, la de delante y la de detrás, y la que más usaba la familia Nasar era esta última, pues la de delante solo se abría en ocasiones especiales. El día que iban a matar a Santiago, los hermanos Vicario lo esperaban por la puerta de delante, por donde él, eludiendo la costumbre, salió. La única explicación válida al hecho de que Santiago saliese por ahí fue que, en palabras de su madre, «Mi hijo no salía nunca por la puerta de atrás cuando iba bien vestido» (cap. I, p. 18).

Bajo esa misma puerta de la casa, la mañana del asesinato, una persona anónima arrojó un papel donde se decía que querían asesinar a Santiago, y también dónde y cuándo tendrían lugar los hechos. Pero ni Santiago ni nadie de la casa ve la nota hasta después del asesinato (cap. I, p. 19). Con ello se hace más patente la idea de destino inexorable al que el personaje no puede escapar, y el hecho de que dicho sino no pueda ser cambiado por el ser humano. Precisamente es lo que le ocurre a Edipo, pues al intentar huir de su destino marchando de Corinto para eludir matar a su padre y desposar a su madre, precisamente se acerca más a él de manera irremediable, y esto ocurre igualmente en *Crónica*, ya que tampoco se puede evitar la muerte de Santiago Nasar con la nota enviada bajo «la puerta fatal» (cap. I, p. 18).

Divina Flor, la hija de Victoria Guzmán, dejó la puerta sin tranca para que Santiago pudiera entrar a la casa en caso de urgencia, pero esa puerta es la misma que más tarde Plácida Linero cierra momentos antes de que su propio hijo intente entrar huyendo de los hermanos Vicario<sup>196</sup> (cap. I, p. 19): «Lo único que ella pudo hacer por el

---

<sup>196</sup> La puerta fatal que es cerrada por Plácida Linero y que determina el destino de Santiago Nasar, no es una invención de García Márquez. Como él relata en sus memorias al hablar de los hechos reales en torno a la muerte de su amigo (García Márquez 2015: 417-419): «Dos hermanos de la maestra habían perseguido a Cayetano cuando trató de refugiarse en su casa, pero doña Julieta se había precipitado a cerrar la puerta de la calle, porque creyó que el hijo ya estaba en su dormitorio. Así que el que no pudo entrar fue él, y lo asesinaron a cuchillo contra la puerta cerrada».

hombre que nunca había de ser suyo, fue dejar la puerta sin tranca, contra las órdenes de Plácida Linero, para que él pudiera entrar otra vez en caso de urgencia». Divina Flor se erige como un personaje que intenta evitar la muerte de Santiago, pero es ella misma la que conduce a Santiago, hasta cierto punto, a su desdichado asesinato, pues es quien le dice a Plácida Linero que ha visto a su hijo entrar en la casa, lo que lleva a la madre a cerrar con la tranca la puerta que ella misma había dejado abierta. Resulta pertinente el pasaje en que se narra todo el entuerto hasta el momento en el que Santiago comienza a ser acuchillado por los hermanos, pues la puerta adquiere un carácter protagónico, casi como si de un personaje se tratase. Divina Flor ve entrar ilusoriamente a Santiago por la puerta que ella deja entreabierta horas antes; la puerta no deja a Plácida Linero ver a Santiago Nasar corriendo hacia la casa, solo a los hermanos Pedro y Pablo (cap. V, p. 122-123):

[...] Divina Flor vio al mismo tiempo que Santiago Nasar entró por la puerta de la plaza y subió por las escaleras de buque de los dormitorios. «Fue una visión nítida», me contó Divina Flor. «Llevaba el vestido blanco, y algo en la mano que no pude ver bien, pero me pareció un ramo de rosas.» De modo que cuando Plácida Linero le preguntó por él, Divina Flor la tranquilizó.

–Subió al cuarto hace un minuto –le dijo.

Plácida Linero vio entonces el papel en el suelo, pero no pensó en recogerlo, y sólo se enteró de lo que decía cuando alguien se lo mostró más tarde en la confusión de la tragedia. A través de la puerta vio a los hermanos Vicario que venían corriendo hacia la casa con los cuchillos desnudos. Desde el lugar en que ella se encontraba podía verlos a ellos, pero no alcanzaba a ver a su hijo que corría desde otro ángulo hacia la puerta. «Pensé que querían meterse para matarlo dentro de la casa», me dijo. Entonces corrió hacia la puerta y la cerró de un golpe. Estaba pasando la tranca cuando oyó los gritos de Santiago Nasar, y oyó los puñetazos de terror en la puerta, pero creyó que él estaba arriba, insultando a los hermanos Vicario desde el balcón de su dormitorio. Subió a ayudarlo.

Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos.

Incluso la puerta es golpeada, acuchillada y queda destrozada del mismo modo que el cuerpo de Santiago en el momento de su asesinato (cap. V, p. 124):

---

El suceso real, funesto y trágico, lleva a García Márquez a reforzar tanto el elemento fatal que rodea dicho suceso en la ficción, como el papel que en la novela desempeña la puerta junto con el personaje que la cierra.

Entonces ambos siguieron acuchillándolo contra la puerta, con golpes alternos y fáciles, flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado del miedo. [...] les parecía que Santiago Nasar no se iba a derrumbar nunca. «¡Mierda, primo –me dijo Pablo Vicario–, no te imaginas lo difícil que es matar a un hombre!» [...] En realidad Santiago Nasar no caía porque ellos mismos lo estaban sosteniendo a cuchilladas contra la puerta.

Y más adelante (cap. III, p. 55-56): «Más aún: en la reconstrucción de los hechos fingieron un encarnizamiento mucho más inclemente que el de la realidad, hasta el extremo de que fue necesario reparar con fondos públicos la puerta principal de la casa de Plácida Linero, que quedó desportillada a punta de cuchillo».

La novela cierra con una nueva referencia a las puertas de la casa, remarcando el hecho fatal que las rodea. Santiago acaba entrando en su casa por la puerta de atrás, por donde debería haber entrado esa mañana –como de costumbre– para evitar su aciago destino, pero lo hace demasiado tarde<sup>197</sup>: «Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina» (cap. V, p. 126). El propio Santiago Nasar podría haber impedido su muerte desviándose en el camino o tomando la puerta trasera desde el principio para entrar a la casa. Pero lo hace por la que no debe y corre hacia su muerte inconscientemente. La fatalidad en *Crónica de una muerte anunciada* es inevitable, como en *Edipo Rey* y va más allá de los actos que los personajes llevan a cabo para intentar evitarla.

### **La imposibilidad de evitar el crimen**

El tercer aspecto a través del cual se muestra el tema del destino en *Crónica de una muerte anunciada* es que todo el pueblo sabía que Santiago iba a ser asesinado y casi nadie hizo nada para impedirlo, ni siquiera el propio Santiago.

Algunas personas intentan avisar a Santiago, otras impedir de alguna manera su muerte lanzando notas por debajo de la puerta de su casa. Incluso los propios hermanos Vicario, los asesinos, intentan evitarlo, pero al final se ven movidos por el destino y el honor y perpetran el asesinato, pues, «la muerte de Santiago Nasar no sólo está escrita en el “destino”, sino también en las “actitudes” de las personas que rodearon esa muerte» (Choe 2011: 88). Clotilde Armenta, la dueña de la tienda donde estaban los hermanos Vicario la mañana que iban a matar a Santiago, intenta impedir el asesinato no haciendo

---

<sup>197</sup> Ese demasiado tarde lo encontramos también en las tragedias de Sófocles ya estudiadas. En *Antígona* Creonte se da cuenta de su error demasiado tarde, cuando la heroína ya se ha suicidado y, consecuentemente, también su esposa e hijo. Y en *Edipo Rey* el héroe también descubre que es él el asesino de su padre y esposo de su madre cuando su destino ya se ha cumplido.

ruido para no despertar a los gemelos que estaban dormidos en su tienda. Cuando se despiertan, esta les dice que lo dejen para después, pero no los insta a deponer las armas (cap. I, p. 21). Además de Clotilde, otras muchas personas que estaban en el puerto ese día sabían de la intención de los hermanos de matar a Santiago, como el coronel Don Lázaro Aponte o el padre Carmen Amador. Pero «nadie se preguntó siquiera si Santiago Nasar estaba prevenido, porque a todos les pareció imposible que no lo estuviera» (cap. I, p. 25).

Y es aquí donde se reafirma el hecho de que la muerte de Santiago Nasar es “una muerte anunciada”. El pueblo funciona casi como si de un oráculo se tratase, ya que en numerosas ocasiones no se especifica de qué manera llega la información del futuro asesinato a la gente, pues esta simplemente lo sabe. Otras personas, en cambio, obtienen la información por boca de los propios hermanos, que anuncian sus intenciones para que alguien les impida cometer el crimen. Picardo (1993: 222) establece dos grupos de personajes en la novela: los que no creen que los hermanos sean capaces de matar a Santiago, y los que no saben cómo evitar el crimen:

Todos saben las intenciones de los gemelos pero:

- a) Nadie quiere creerlo porque: 1. Santiago Nasar es rico; 2. los gemelos no se atreverían; 3. Llega el obispo<sup>198</sup>.
- b) Aunque no lo creen, no saben cómo evitarlo porque: 1. Es un asunto de honor; 2. Es un hecho; 3. No son quienes para evitarlo y quienes sí, no lo hacen.

Pero, aunque los personajes no quieran creerlo o no intenten evitarlo, el crimen deja de ser «estancos sagrados a los cuales solo tienen acceso los dueños del drama» (cap. V, p. 103), es decir, deja de ser un asunto del ámbito privado, para convertirse en público, ya que todo el mundo se ve implicado en el crimen de una manera u otra (Palencia Roth 1989: 11). Estaríamos, pues, ante un crimen de naturaleza colectiva, que se hace presente sobre todo al final de la obra, en el momento en que los hermanos están asesinando a Santiago Nasar en la plaza, mientras todos los habitantes del pueblo observan como espectadores en una obra teatral, convirtiéndose en testigos oculares y cómplices del crimen.

---

<sup>198</sup> La llegada del obispo en el buque se convierte en un motivo recurrente a lo largo de la obra que sirve como herramienta a través de la cual aparece el *fatum* (Fock 2010: 208-210). Algo similar encontramos también en *La hojarasca* con la llegada del tren y su pitido estridente, que llega a mencionarse en la obra hasta en diez ocasiones.

Más adelante, el narrador hace referencia a las personas que no sabían del asesinato, entre las cuales menciona a su madre, Luisa Santiago, desconocedora de la intención de los hermanos y cosa extraña, ya que ella lo sabía todo en el pueblo (cap. I, p.25): «Parecía tener hilos de comunicación secreta con la otra gente del pueblo, sobre todo con la de su edad, y a veces nos sorprendía con noticias anticipadas que no hubiera podido conocer sino por artes de adivinación». Precisamente la ignorancia de Luisa Santiago –y también en un principio la de Plácida Linero– se debe a la invisibilidad que a veces adquiere la misma a lo largo de la obra y se personifica en la propia invisibilidad de Santiago Nasar.

Por otro lado, también se da cuenta de este destino irreparable a través del modo de actuar de algunos personajes que intervienen en la obra con una buena intención y esta resulta ser lo contrario. En *Edipo Rey*, Yocasta le cuenta a Edipo la historia del hijo de Layo con el fin de tranquilizarlo, pero esto le perturba y le hace dudar más (S., OT 707-725), y lo mismo ocurre cuando el mensajero de Corinto intenta apaciguar a Edipo diciéndole que sus padres no son los que él creía y que no tema por el oráculo (S., OT 989 ss.).

En *Crónica* ocurre entonces una situación similar a la de *Edipo Rey*. Cuando Plácida Linero, la madre de Santiago Nasar, se entera de que están buscando a su hijo para matarlo, a Santiago ya lo están persiguiendo los hermanos. Ella cree que Santiago está en la planta de arriba de la casa desde hace rato, así que corre a cerrar la puerta principal –la puerta fatal– a fin de ponerlo a salvo, segundos antes de que Santiago Nasar, perseguido por los hermanos Vicario, intente entrar. Plácida sube arriba a ver a su hijo, mientras escucha el alboroto de fuera creyendo que son los gemelos intentando entrar en la casa. Lo que ella no sabe es que su hijo está siendo acuchillado como un cerdo y los gritos que oye son los del propio Santiago. Así pues, a Santiago Nasar se le arrebató, sin querer, la última oportunidad que tenía de escapar a la muerte y, por tanto, a su destino, y es su madre quien lo hace, inconscientemente, pensando que actúa del modo correcto para salvar a su hijo.

Lo fatal adquiere significado por ser irreversible, ya que no se puede haber evitado, y precisamente la figura de la madre simboliza esta naturaleza irreversible (Santos Guerrero 1996: 147), al igual que Yocasta y que el mensajero de Corinto en *Edipo rey*. Por ello, una vez que Plácida Linero cierra la puerta, el destino de Santiago Nasar

queda firmado: ha de cumplirse y no hay vuelta atrás. Y esa es la única y precisa oportunidad de los gemelos para matar a Santiago<sup>199</sup>.

### **El símil de la mariposa**

En el capítulo II Ángela Vicario pronuncia al azar el nombre de Santiago Nasar cuando los hermanos le preguntan quién fue el hombre que mancilló su honra. La narración de la escena muestra la fatalidad que rodea al personaje de Santiago Nasar: su nombre queda pronunciado como una sentencia irrevocable (cap. II, p. 53):

Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre.

- Santiago Nasar - dijo.

El pasaje recuerda a las últimas palabras de *Cien años de soledad* en las que el destino de la familia Buendía queda sellado a través de los pergaminos de Melquíades, del mismo modo que el de Santiago Nasar a través de las palabras pronunciadas por Ángela Vicario (cap. XX, p. 550):

[...] 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 irrepitible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.

Estas últimas líneas de *Cien años de soledad* bien podrían resumir parte de la novelística de García Márquez, dentro de la cual se encontraría *Crónica de una muerte anunciada*. Al igual que la familia Buendía, a Santiago Nasar no se le concede una segunda oportunidad sobre la tierra pues «su sentencia estaba escrita desde siempre». Santiago Nasar en *Crónica*, los Buendía en *Cien años de soledad* o Eréndira en el cuento de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, son como esa mariposa sin libre albedrío. El nombre de Santiago Nasar es pronunciado por Ángela de la misma manera que Melquíades deja escritos sus pergaminos con todo el destino de

---

<sup>199</sup> Hay un elemento de saña añadido al destino, de fatalidad subrayada, por el hecho de que el desencadenante último del asesinato sea su madre, quien le dio la vida.

la familia Buendía, y del mismo modo que el viento de la desgracia de Eréndira estaba anunciado desde siempre<sup>200</sup>.

### **El deber de los hermanos Vicario**

Pero, ante este destino irremediable de Santiago Nasar, incluso los hermanos Vicario, aun sin arrepentirse del crimen cometido, intentaron evitarlo por todos los medios. No obstante, dicho destino, como en Sófocles, se escapa a la intervención humana, y por eso los hermanos no lograron evitarlo, ya que, como en *Cien años de soledad*, todo estaba escrito desde siempre (cap. III, p. 56): «Sin embargo, la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público, sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron». El propio García Márquez confiesa en su entrevista con Apuleyo Mendoza (2007: 37): «[...] la verdad de fondo es que el tema no me arrastró de veras sino cuando descubrí, después de pensarlo muchos años, lo que me pareció el elemento esencial: que los dos homicidas no querían cometer el crimen y habían hecho todo lo posible para que alguien se lo impidiera, y no lo consiguieron». Hay, además, otro elemento importante que influye en la falta de voluntad de los hermanos de cometer el crimen, que es el dictado por el código de honor, que está por encima de la razón y que mueve a los hermanos Vicario a actuar según sus preceptos.

En efecto, los hermanos actúan de diferentes maneras con tal de no perpetrar el crimen:

- Fueron a la casa de M.<sup>a</sup> Alejandría Cervantes para buscar a Santiago, pero ellos sabían que él ya no estaba allí.
- Fueron a esperarlo a la tienda de Clotilde Armenta, por donde pasaba todo el pueblo menos Santiago.
- Lo esperaron por la puerta principal de la casa, “la puerta fatal”, que siempre estaba cerrada, y se sabía que Santiago siempre entraba por la puerta trasera –a diferencia de ese fatídico día–.

---

<sup>200</sup> Resulta pertinente el comienzo del cuento de la cándida Eréndira, muy similar al de *Crónica de una muerte anunciada*, pues desde la primera línea de la narración se marca el destino de la joven Eréndira: «Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia» (García Márquez 2014a: 307).

A partir de *El amor en los tiempos del cólera*, la narrativa de García Márquez experimenta cambios significativos, dejando a un lado el destino como elemento que guía inevitablemente los pasos de los personajes, para dar paso a nuevas personalidades que adquieren voluntad propia y son capaces de realizar sus deseos y aspiraciones (Cervera Salinas 2014a: 87)

- Cuando estaban afilando sus cuchillos, dijeron a todos los carniceros que iban a matar a Santiago para que los detuvieran, pero ninguno les creyó pensando que iban borrachos.

El coronel Aponte llega a quitarles los cuchillos a los hermanos con el argumento de que así ya no matarán a nadie, pero su acto no sirve, ya que Pedro y Pablo vuelven a coger otros para cumplir su deber. En ese mismo pasaje, Clotilde Armenta insta al coronel a arrebatárselos para (cap. III, p. 63): «[...] librar a esos pobres muchachos del horrible compromiso que les ha caído encima». Y más adelante se relata: «Pues ella lo había intuido. Tenía la certidumbre de que los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirselo».

Así pues, este destino de los personajes se ve marcado por la fatalidad, pues «en la realidad ficcional que se nos cuenta [...] se nos dice reiteradamente que la muerte es anunciada, que todas las criaturas narrativas fueron informadas previamente y que si sufrió postergaciones [...] no fueron sino obligadas coyunturas de su fatal realización, del cumplimiento del *fatum*» (Rama 1982: 24). En el caso de la tragedia de Sófocles el destino de Edipo está determinado de antemano, como se deduce del oráculo que recibe primero Layo y luego el propio Edipo. Los dioses rigen el cumplimiento del destino, y el designio divino —o la voluntad de Zeus como dios supremo— viene a identificarse con el destino. En el caso de *Crónica*, las torpezas humanas hacen que Santiago se precipite sobre un destino de doble naturaleza, absurdo y trágico; absurdo por la desmesura del crimen ante la inexactitud de los hechos y por la posible elisión del mismo; trágico por lo brutal que resulta el asesinato, por las condiciones en las que se desarrolla y por su ineluctabilidad<sup>201</sup>. Esta imposibilidad humana para impedir los hechos hace que los propios personajes justifiquen la situación apoyándose en lo ya predispuesto, en el azar o en simples coincidencias.

En esta misma línea, podríamos resumir el tema del destino en tres puntos básicos:

---

<sup>201</sup> El destino de Santiago no podía no realizarse porque, en el ámbito de los hechos reales, ya había sucedido. Es el hacedor de la fábula el que torna trágico el destino, al plantearlo como un suceso que podría haberse evitado sin que al fin se consiguiera soslayar.

- a) Los dioses, en el caso de *Edipo rey*, o una fuerza mayor<sup>202</sup>, en el caso de *Crónica*<sup>203</sup>, dirigen el destino de los personajes. Además, no hay *deus ex machina* o la aparición de la divinidad salvadora, pues los personajes no pueden escapar de su destino.

Santiago Nasar podría haber sido salvado de alguna manera como le ocurre a Ifigenia en *Ifigenia en Áulide*, donde la muchacha es salvada en el último momento por la divinidad de morir sacrificada en el ara. Pero, al ser arrebatada por los dioses, en realidad desaparece de las vidas de sus familiares y la tragedia existe para ellos, en particular para Clitemnestra, como se evidencia ya al final de la pieza y en la venganza posterior de Clitemnestra contra Agamenón. Sin embargo, si García Márquez hubiese decidido salvar al elemento sacrificial, desaparecería en gran parte la tragedia, ya que el motivo principal de esta es el sacrificio de un chivo para expiar una mancha que afecta a la ciudad entera.

Tampoco el *deus ex machina* es típico en las tragedias de Sófocles –aunque el recurso aparece en su *Filoctetes*–. Recordemos que Aristóteles habla a propósito del *deus ex machina* censurando el final de la *Medea* de Eurípides y el retorno de las naves de la *Ilíada*. Y más adelante, habla del *Edipo Rey* de Sófocles (1454b 1-8):

Es pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la *Medea*, de una máquina, o, en la *Ilíada*, lo relativo al retorno de las naves; sino que a la máquina se debe recurrir para lo que suceda fuera del drama, o, para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo. Pero no haya nada irracional en los hechos, o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el *Edipo* de Sófocles.

En *Edipo Rey* no se explica que Edipo no investigara la muerte de Layo a su llegada a Tebas, ya que fue él su sucesor en el trono. Este hecho resulta irracional. ¿Por qué Edipo no investiga la muerte de Layo si ha llegado a Tebas justo después de su asesinato? Dicha falta de explicación sería permisible para Aristóteles, ya que estos hechos están fuera de la tragedia y, si Edipo hubiera investigado el asesinato de Layo al llegar a Tebas, no habría tenido lugar la tragedia.

---

<sup>202</sup> También en *La hojarasca* se alude a una fuerza mayor que ordena el curso de los acontecimientos y el destino de los personajes.

<sup>203</sup> Esa fuerza mayor no es otra cosa que los hechos reales acaecidos en los que se basa la novela y que el autor-narrador maneja y transforma literariamente, planteando una situación evitable que al fin no lo pudo ser.

También en *Crónica de una muerte anunciada* hay elementos inexplicables, casi más que en el *Edipo Rey*, y la investigación que se lleva a cabo a lo largo de la novela a veces crea más preguntas que respuestas, como por qué nadie intentó salvar a Santiago o por qué Santiago no sospecha nada de las pretensiones de los hermanos Vicario. Y es ahí donde radica la fuerza narrativa (March 1982-1983: 65).

El elemento inexplicable más evidente es que no se dilucide si Santiago fue el verdadero culpable de la deshonra de Ángela. Todos los personajes de la novela se cuestionan la culpabilidad de Santiago, ya que, a pesar de su gusto por las mujeres, nunca lo vieron con Ángela. La crónica parece querer esclarecer los hechos en torno a la deshonra de la familia Vicario y la muerte de Santiago Nasar, e incluso el narrador cuenta cómo años después él mismo volvió a preguntarle a Ángela si fue Santiago quien le arrebató la honra. Pero ni siquiera el narrador puede resolver el enigma. ¿Por qué el narrador no consigue resolverlo? ¿Por qué el juez instructor del caso tampoco lo investiga? Y es que ni siquiera en la novela se les da respuesta a estas preguntas<sup>204</sup> (cap. IV, p. 96-97):

La versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, era que Ángela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él. Yo mismo traté de arrancarle esta verdad cuando la visité por segunda vez con todos mis argumentos en orden, pero ella apenas si levantó la vista del bordado para rebatirlos.

–Ya no le des más vueltas, primo –me dijo–. Fue él.

Como hemos ido viendo a lo largo de este apartado, el destino es marca indiscutible en ambas obras y por ello muchos de los hechos que ocurren no tienen explicación, se ven movidos por una fuerza mayor como el azar e incluso llegan a ser, como ocurre en *Crónica de una muerte anunciada*, absurdos. Un ejemplo de ello es la muerte de Santiago Nasar, hasta cierto punto absurda, pues de poco sirve su sacrificio, ya que, aunque se restituya la honra de la familia y Bayardo no quiera a su esposa a su lado,

---

<sup>204</sup> En su entrevista con Pereira (1979, pág. 15), García Márquez señala que «lo único que jode de la novela policíaca es que no te deja ningún misterio. Es una literatura hecha para revelar y destruir el misterio». Podríamos ver en la irresolución del enigma de *Crónica* un guiño a sus propias palabras. El motivo literario del enigma que no llega a resolverse aparece, como ya hemos visto, en muchos de los escritos de García Márquez como en *La hojarasca*, *La mala hora*, *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*.

estos vuelven a reencontrarse mucho tiempo después, como si nada hubiese ocurrido y el tiempo no hubiese pasado<sup>205</sup> (cap. IV, p. 101-102):

Tenía la camisa empapada de sudor, como la había visto la primera vez en la feria, y llevaba la misma correa y las mismas alforjas de cuero descosido con adornos de plata. Bayardo San Román dio un paso adelante, sin ocuparse de las otras bordadoras atónitas, y puso las alforjas en la máquina de coser.

–Bueno –dijo–, aquí estoy.

Llevaba la maleta de la ropa para quedarse, y otra maleta igual con casi dos mil cartas que ella le había escrito. Estaban ordenadas por sus fechas, en paquetes cosidos con cintas de colores, y todas sin abrir.

Incluso el amor persiste entre Bayardo y Ángela, aunque la honra de la esposa haya sido mancillada. Lo único que se restituye con la muerte de Santiago es la virginidad de la joven, quien «se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él, y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión» (cap. IV, p. 100).

La muerte de Santiago Nasar, además, se ve justificada por parte del narrador como producto del destino (cap. IV, p. 84): «Pensaba en la ferocidad del destino de Santiago Nasar, que le había cobrado 20 años de dicha no sólo con la muerte, sino además con el descuartizamiento del cuerpo, y con su dispersión y exterminio».

Y es que el destino no solo señala a Santiago Nasar, sino también a toda la familia Vicario y, más concretamente, a Ángela y a los gemelos. Cuando Bayardo San Román pide la mano de Ángela, los padres se niegan a rechazar la propuesta (cap. II, p. 40): «El argumento decisivo de los padres fue que una familia dignificada por la modestia no tenía derecho a despreciar aquel premio del destino. Ángela Vicario se atrevió apenas a insinuar el inconveniente de la falta de amor, pero su madre lo demolió con una sola frase: –También el amor se aprende».

Incluso el pueblo se ve dominado por ese mismo destino al que en ocasiones se le llama casualidad (cap. V, p. 103):

Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo,

---

<sup>205</sup> García Márquez publicó en 1981 un artículo titulado *El cuento del cuento*, recogido en *Notas de Prensa (1961-1984)*, donde habla precisamente de cómo concibió el final de la historia de amor entre Ángela y Bayardo (García Márquez 1999: 185-188).

y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad.

Ángela Vicario es la única que parece dominar ese destino tras muchos años desde el trágico día en que su vida cambió para siempre, y eso es lo que la lleva a rebelarse contra todo y a amar locamente al hombre que la había devuelto a su familia tantos años atrás (cap. IV, p. 99): «Dueña por primera vez de su destino, Ángela Vicario descubrió entonces que el odio y el amor son pasiones recíprocas<sup>206</sup>».

Así pues, el cumplimiento del destino obedece a razones diferentes en las dos obras: en Sófocles responde a la presencia de lo divino y a la subsiguiente necesidad de que los designios de los dioses se cumplan a toda costa. En el caso de la novela de García Márquez, el destino se cumple indefectiblemente por el hecho de que la realidad de la que parte sucedió de tal manera: el autor relata su crónica incidiendo en una fatalidad que viene dictada por el hecho de que ha de narrar lo que ya ha acaecido. El narrador es fiel a la evidencia fáctica, como en *Cien años de soledad* los acontecimientos cumplen lo ya escrito en los pergaminos, fatalmente.

b) Hay personajes que aceptan, en parte, su destino y el dolor que este les envía, y actúan a sabiendas y con plena conciencia de las consecuencias fatales de dicha actuación.

En la tragedia sofoclea, Edipo acarrea con las consecuencias de la resolución del asesinato de Layo. Cuando se descubre a él mismo como el asesino, se castiga con la ceguera y su propio destierro de la ciudad, dejando su futuro y el de sus hijos –especialmente el de Antígona e Ismene– en manos de Creonte, pues él se reconoce como la mancha que ha provocado la peste en la ciudad. Así dice Edipo (S., OT 1449 ss.):

En cuanto a mí, que nunca se digne esta ciudad de mi padre a tenerme en vida como uno de sus habitantes. Antes bien, déjame vivir en los montes, donde está ese mi Citerón de triste fama, que me asignaron en vida mi padre y mi madre como definitiva sepultura, a fin de que muera por aquellos que trataron de matarme. Aunque si de algo estoy seguro, es de que no me ha de destruir enfermedad ni cosa parecida, porque no hubiera sido yo puesto a salvo cuando estaba a punto de morir, de no haber sido reservado para alguna horrorosa desgracia. Mas mi destino, que siga su curso señalado.

---

<sup>206</sup> Aquí vemos el tópico literario ya explotado por Catulo en el *carmen* 85.

En el caso de la novela de García Márquez, Santiago Nasar no es el personaje que acarrea con su destino, ya que no es consciente de él y, por ese mismo motivo, tampoco lo acepta, pues, cuando los hermanos lo persiguen para matarlo, él huye de ellos sin entender qué ocurre en ese instante. Su negativa a aceptar las circunstancias se ve en el momento en que el narrador cuenta cómo Santiago, una vez que no puede entrar en la casa al cerrarse la puerta fatal, se volvió para enfrentarse a sus asesinos y les gritó «¡Hijos de puta!» (cap. V, p. 123).

Son los hermanos Vicario quienes verdaderamente aceptan su destino y el castigo por sus crímenes. Pero lo aceptan hasta cierto punto, ya que ellos mismos advierten a la gente de sus intenciones para que eviten de alguna manera el asesinato, aun siendo plenamente conscientes de que, una vez le han preguntado a la hermana quién le ha robado su virginidad, su misión y obligación es lavar la honra de la familia y, por ende, cumplir con ese destino ineludible que les ha asignado la función de matarifes. Ellos mismos lo afirman, y también Prudencia Cotes, la novia de Pablo Vicario (cap. III, p. 69): «Yo sabía en qué andaban –me dijo– y no sólo estaba de acuerdo, sino que nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre». A propósito de esta idea, Picardo (1993: 222 nota 3) ha señalado:

Lo que era fatalidad para los trágicos griegos se reformuló en honor para los dramáticos del clasicismo español. Esta concepción se acerca más a la de los hermanos Vicario, en tanto la entendamos como una fuerza que empuja al crimen por encima de la voluntad. Y sobre todo, como necesidad social y moral que ocupa el lugar de la causa y la justicia. La venganza aparece así como la defensa de un bien social.

En dos pasajes de la novela los hermanos muestran su falta de arrepentimiento y la aceptación de su destino, pues sabían que el asesinato cometido era el pago justo por la deshonra de la joven. Incluso uno de los hermanos, Pedro, se niega a confesarse cuando la madre le pide al padre Amador que los limpie de su pecado, y este convence al hermano para que tampoco lo haga.

En el panóptico de Riohacha, donde estuvieron tres años en espera del juicio porque no tenían con qué pagar la fianza para la libertad condicional, los reclusos más antiguos los recordaban por su buen carácter y su espíritu social, pero nunca advirtieron en ellos ningún indicio de arrepentimiento (cap. III, p. 56).

Antes de irse le pidió al padre Amador que confesara a los hijos en la cárcel, pero Pedro Vicario se negó, y convenció al hermano de que no tenían nada de que arrepentirse. Se quedaron solos, y el día del traslado a Riohacha estaban tan repuestos y convencidos de su razón, que no quisieron

ser sacados de noche, como hicieron con la familia, sino a pleno sol y con su propia cara (cap. IV, p. 89).

Incluso el día del juicio Pedro y Pablo argumentan que habrían cometido el crimen mil veces más por los mismos motivos y, además, a pesar de reconocer el asesinato, se declaran inocentes (cap. III, p. 55).

El abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal de conciencia, y los gemelos declararon al final del juicio que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismos motivos. [...]

–Lo matamos a conciencia –dijo Pedro Vicario–, pero somos inocentes.

–Tal vez ante Dios –dijo el padre Amador.

–Ante Dios y ante los hombres –dijo Pablo Vicario–. Fue un asunto de honor.

c) La situación no se puede reconducir y los personajes están abocados a perecer.

Tanto el exilio de Edipo como la muerte de Santiago Nasar son inevitables, pues el destino de los protagonistas está sellado desde siempre<sup>207</sup>. Ninguno de los personajes de la tragedia y de la novela pueden evitar el trágico final: ni Tiresias, ni Yocasta, ni Clotilde Armenta, ni los propios hermanos Vicario.

De entre los personajes que intentan impedir lo ineludible unos hacen por mostrar cómo es la situación y prevén el trágico final: en *Edipo Rey* desde el primer instante Tiresias le dice a Edipo que él mismo es el asesino de Layo a fin de que este y los demás lleguen a tener conocimiento de su destino trágico, que en definitiva ocurre; en *Crónica* los gemelos Vicario muestran sus intenciones a todo el pueblo para que alguien evite el crimen, pero no sirve; Clotilde sabe lo que van a hacer los hermanos y se espera lo peor.

Otros intentan evitarlo con una buena intención y esta se torna en catastrófica, como es el caso de Yocasta o el mensajero de Corinto en la tragedia de Sófocles, o la madre de Santiago en *Crónica*. Yocasta le cuenta a Edipo –con la intención de tranquilizarlo– la historia del oráculo que recibió Layo con un hijo que habría de matarle, pero esta información perturba aún más a Edipo, pues empieza a entenderlo todo. En el caso de Plácida Linero, la madre de Santiago, esta cierra la puerta intentando salvar a su hijo, pero no lo consigue y ocasiona así el cumplimiento de la fatalidad. De este modo,

---

<sup>207</sup> Como ya hemos visto, su sentencia y, por ende, su destino están sellados en las palabras de Ángela Vicario. Pero a nivel técnico y narrativo ese destino también está sellado ya desde el título de la obra, pues es una muerte anunciada, lo que se advierte también desde las primeras líneas del texto, que empiezan por el desenlace de la historia: «el día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana [...]» (cap. I, p. 9).

hay una diferencia importante entre Yocasta y Plácida. En *Crónica* la madre intenta evitar el hecho trágico y acaba contribuyendo al cumplimiento del destino. En *Edipo Rey* el destino ya se ha cumplido y las acciones de Yocasta contribuyen a descubrirlo.

Hay otros personajes que, al intentar evitar el asesinato, su esfuerzo resulta insuficiente para impedir la catástrofe, como es el caso del alcalde o de Cristo Bedoya en *Crónica*, o el antiguo pastor de la casa de Layo en *Edipo rey*.

Un cuarto grupo de personajes es el que quiere que se cumpla el asesinato debido a su odio hacia Santiago Nasar y, por tanto, contribuye de alguna manera al cumplimiento de su destino. Destacan principalmente Victoria Guzmán y Prudencia Cotes<sup>208</sup>. Así se relata en *Crónica* (cap. I, p. 18): «No obstante, Divina Flor me confesó en una visita posterior, cuando ya su madre había muerto, que ésta no le había dicho nada a Santiago Nasar porque en el fondo de su alma quería que lo mataran».

Encontramos, así pues, en *Crónica de una muerte anunciada*, al pueblo dividido en diversos grupos: los espectadores, que no hacen nada para impedir el asesinato y que favorecen al cumplimiento del destino que se le ha asignado a Santiago Nasar; los que reaccionan, que intentan impedir su asesinato de alguna manera y no lo consiguen; y los incitadores, que desean el asesinato y, además, hacen todo lo posible para que se cumpla.

---

<sup>208</sup> Este último grupo, hostil hacia el extranjero caído en desgracia, está presente también en *La hojarasca*, donde el médico muerto es repudiado por el resto de la población, que quiere impedir su entierro.

#### 4. EL PHARMAKÓS O CHIVO EXPIATORIO

Tanto Santiago como Edipo son presentados en las dos obras como chivos expiatorios –al igual que otros personajes de la tragedia griega, como Ifigenia<sup>209</sup>– para limpiar la mancha/crisis que recae sobre el pueblo y sobre la familia. Edipo y Santiago sirven para eliminar una mácula por partida doble. En el caso de *Edipo Rey*, Edipo sirve como víctima propiciatoria para erradicar la peste que recae sobre la ciudad de Tebas, pero también para intentar lavar el deshonor que cae sobre la familia de Layo, asesinado injustamente. Haciendo justicia sobre el asesinato de Layo, la ciudad quedará libre<sup>210</sup>. En el caso de *Crónica*, Santiago también sirve para limpiar la crisis que recae sobre la sociedad colombiana –una crisis social marcada por una moralidad arcaica que no permite a las muchachas impuras casarse–, y también para lavar la honra de la familia de Ángela Vicario. Así pues, vemos que en ambas obras la mancha que parte de una familia –esto es, de la familia de Layo y de la familia Vicario– y, más concretamente, de un individuo que forma parte de esa familia<sup>211</sup> de alguna manera, y se extiende como una peste a toda la comunidad, por lo que el problema se vuelve comunitario. Pero la principal diferencia entre *Crónica* y *Edipo Rey* es que en la primera la peste se erige como símbolo, se convierte en algo moral, y es una peste metafórica, mientras que en *Edipo Rey* es una peste física.

Esta idea de la mancha que se extiende por doquier como una epidemia aparece bien desarrollada en el *Edipo Rey*, pues afecta a las fuentes de la fecundidad, desordenando el transcurrir normal de la vida, como se explica en la propia tragedia (S., OT 168 ss.): la enfermedad que asola Tebas ha provocado que la tierra, los animales y las mujeres queden estériles y no produzcan fruto. La peste solo produce muerte, y no permite a la ciudad reponerse de los innúmeros muertos que en ella yacen.

Por otra parte, la condición de chivo y personaje sagrado en el caso de Santiago Nasar viene dada ya desde el comienzo de la novela, cuando se lo describe vestido con un traje de lino blanco (Eyzaguirre 1993: 85). A Clotilde Armenta (cap. I, p. 20) le parece un fantasma al verlo la misma mañana del asesinato. Además, la gente del pueblo ni

---

<sup>209</sup> Según la versión de Eurípides en *Ifigenia en Áulide*, Ifigenia fue puesta en el altar sacrificial por su propio padre para que la flota aquea dejara de estar paralizada en Áulide. Cuando iba a ser sacrificada, la diosa Artemisa puso en su lugar una cierva apiadándose de ella.

<sup>210</sup> Para el tema del *pharmakós* en Grecia y también en el *Edipo Rey*, cf. Vernant & Vidal-Naquet 2002: vol. I. 120 ss.

<sup>211</sup> Los personajes de Santiago y Edipo se erigen con una doble naturaleza: son a la vez la mancha que se extiende sobre la ciudad y el chivo para erradicar dicha mancha.

quiera se atreve a tocarlo cuando lo encuentran con Cristo Bedoya paseando por el pueblo (cap. V, p. 109): «La gente se dispersaba hacia la plaza en el mismo sentido que ellos. Era una multitud apretada, pero Escolástica Cisneros creyó observar que los dos amigos caminaban en el centro sin dificultad, dentro de un círculo vacío, porque la gente sabía que Santiago Nasar iba a morir, y no se atrevían a tocarlo».

Pero la principal diferencia entre Edipo y Santiago Nasar es que el héroe sofocleo es un chivo expiatorio consciente de su condición y del castigo que se ha impuesto él mismo sobre su persona. Edipo sabe que es él la causa de la epidemia que recae sobre Tebas, por lo que decide sacrificarse, no mediante la muerte, sino con el autodesierto. Así dice Edipo al final de la tragedia tras describir los crímenes que ha cometido (S., *OT* 1410-1414): «¡Por los dioses!, ocultadme fuera de aquí al punto, o matadme, o arrojadme al mar allí donde no me volváis a ver nunca más. ¡Ea!, dignaos tocar a este miserable, obedecedme, no temáis, porque mis crímenes ningún mortal sino yo puede llevar consigo».

En cuanto a *Crónica de una muerte anunciada*, la condena de Santiago Nasar y su condición de chivo expiatorio vienen dadas desde fuera, pues son la sociedad y, en concreto, los hermanos Vicario, quienes le imponen el castigo, ya que presuntamente ha cometido el acto impuro de mancillar la honra de una mujer antes de casarse. El sacrificio de Santiago<sup>212</sup> se convierte en un elemento necesario y esencial, una condición *sine qua non* para restituir la honra de la familia Vicario, concepción que está sujeta a los valores morales de la sociedad, que es lo que precisamente García Márquez critica. La diferencia entre un personaje y otro radica en que Santiago no es consciente de su condición<sup>213</sup>, de la mancha que supone para la familia Vicario, de ahí que no exista un autocastigo por su parte como ocurre en *Edipo Rey*, donde el héroe trágico toma conciencia de quién es verdaderamente y admite el castigo que se anuncia al comienzo de la tragedia.

Por otra parte, es necesario estudiar de qué manera los castigos se perfilan en cada una de las obras. En el caso de la tragedia griega y de la literatura griega en general era

---

<sup>212</sup> Nótese que el sacrificio que se le impone al protagonista es diferente en *Crónica de una muerte anunciada*. En la novela colombiana el único modo posible de expiar la mancha que ha recaído sobre la familia Vicario es mediante la erradicación total de la misma, que en este caso es Santiago, a través de su asesinato. En el caso de *Edipo Rey*, al comienzo de la tragedia misma, Creonte señala que existen dos ritos purificatorios para limpiar la mancha que recae sobre Tebas. El primero de ellos es el destierro de un hombre, el segundo es el derramamiento de sangre (S., *OT* 95-98). Así pues, al final de la tragedia vemos que esa mancha es eliminada no a través de la muerte de Edipo –aunque sí de la de Yocasta–, sino a través de su ceguera y, principalmente, a través de su expulsión de la ciudad.

<sup>213</sup> Lo absurdo, lo kafkiano del caso de Santiago es precisamente esa ignorancia del delito, al igual que ocurre con los protagonistas de las fábulas de Kafka, a quien tanto admiraba y leía García Márquez.

frecuente encontrar el tema sacrificial<sup>214</sup>. Ya hemos mencionado como ejemplo el caso de Ifigenia, aunque también aparecen otros como el de Meneceo, Polixena o las hijas de Erecto. Resultan interesantes los apartados que Valverde Sánchez (2016: 51-60) dedica en su estudio a la cuestión de los sacrificios humanos en Grecia, señalando algunos ejemplos de la literatura como el mito de Licaón o la *Ilíada* (*Il.* XXIII 175-182), donde encontramos una referencia a este tema sacrificial a propósito de los funerales de Patroclo, en los cuales se sacrificaron doce jóvenes troyanos como venganza por parte de Aquiles. En numerosos pasajes en *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides también se hace referencia al sacrificio humano (*E., IT.* 34-41; 225-228; 1445-1467). En las tragedias de Eurípides, que es el trágico que más explota el tema del sacrificio humano, este siempre aparece justificado a través del contexto bélico<sup>215</sup> y en ellas la víctima se ofrece como «“remedio de salvación” en beneficio de la comunidad que se halla en una situación de apuro» (Valverde Sánchez 2016: 59), situación que puede ser debida a una peste o epidemia, catástrofes naturales o monstruos enviados por un dios.

Como hemos ido observando, el sacrificio es un elemento esencial tanto en la tragedia de Sófocles como en la novela de García Márquez, ya que a través de este se purificará a la ciudad. En la descripción del asesinato de Santiago en *Crónica de una muerte anunciada* se animaliza a la víctima y se la compara en dos ocasiones con un cerdo<sup>216</sup>. La primera tiene lugar al comienzo de la novela (cap. I, p. 10): «[...] las muchas

---

<sup>214</sup> El sacrificio de animales constituía una parte muy importante dentro de la religión griega, ofrecido a los dioses para pedirles favores o como acto de agradecimiento por los mismos. Los animales podían ser bueyes, cabras, cerdos o corderos, entre otros.

<sup>215</sup> Para el tema del sacrificio en las tragedias de Eurípides, cf. Rubiera Cancelas 2011.

<sup>216</sup> Por un lado, el asesinato de Agamenón, rey de Micenas, y sus compañeros a manos de Egisto y su propia esposa Clitemnestra es comparado en la *Odisea* con la matanza de un buey y de unos cerdos o jabalíes. El episodio es relatado por el mismo Agamenón a Odiseo cuando este se lo encuentra en su visita al Inframundo (*Od.* XI 405-415):

«¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañero!  
En verdad no acabó Posidón con mi vida en las naves  
suscitando las ráfagas fieras de vientos adversos  
ni me dio muerte en tierra tampoco ningún enemigo;  
que fue Egisto el que urdió consumir mi ruina de acuerdo  
con mi pérfida esposa. Invitado a su casa, en la mesa  
me mató como matan a un buey de cara al pesebre  
con la muerte más triste; y en torno también uno a uno  
sucumbieron mis hombres. Así colmilludos jabatos  
van muriendo en la casa de un noble opulento en los días  
de comidas a escote, de bodas, de ricos festines.»

También en *Cien años de soledad* (cap. II, pp. 107-108) hay otro personaje que muere destazado literalmente como un cerdo: se trata del hijo de una tía de Ursula casada con un tío de José Arcadio que «nacido y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta», y un día murió desangrado cuando le pidió a un buen amigo carnicero que le hiciera el favor de cortársela con una hachuela de destazar.

personas que encontró desde que salió de su casa a las 6.05 hasta que fue destazado como un cerdo una hora después, lo recordaban un poco soñoliento pero de buen humor [...]».

La segunda referencia a su sacrificio tiene lugar al final de la novela, con una descripción muy detallada del mismo (cap. V, pp. 124-125):

Tratando de acabar para siempre, Pedro Vicario le buscó el corazón, pero se lo buscó casi en la axila, donde lo tienen los cerdos. [...] Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión. Pedro Vicario iba a hacer lo mismo, pero el pulso se le torció de horror, y le dio un tajo extraviado en el muslo. Santiago Nasar permaneció todavía un instante apoyado contra la puerta, hasta que vio sus propias vísceras al sol, limpias y azules, y cayó de rodillas.

De esta manera, Santiago es comparado con un cerdo solamente cuando tienen lugar las dos referencias a su muerte: al comienzo y al final de la novela. Además, a lo largo de la misma se menciona el cerdo en cinco ocasiones más, en tres de las cuales se alude a este como alimento (cap. I, pp. 23-24, cap. II, p. 46 y cap. IV, p. 84). Los otros dos pasajes en que se menciona dicho animal van unidos al elemento sacrificial y a los hermanos Vicario:

En el fondo del patio, los gemelos tenían un criadero de cerdos, con su piedra de sacrificios y su mesa de destazar, que fue una buena fuente de recursos domésticos desde que a Poncio Vicario se le acabó la vista. El negocio lo había empezado Pedro Vicario, pero cuando éste se fue al servicio militar, su hermano gemelo aprendió también el oficio de matarife. (cap. II, p. 45)

Yo había de preguntarles alguna vez a los carniceros si el oficio de matarife no revelaba un alma predispuesta para matar un ser humano. Protestaron: «Cuando uno sacrifica una res no se atreve a mirarle los ojos». Uno de ellos me dijo que no podía comer la carne del animal que degollaba. Otro me dijo que no sería capaz de sacrificar una vaca que hubiera conocido antes, y menos si había tomado su leche. Les recordé que los hermanos Vicario sacrificaban los mismos cerdos que criaban, y les eran tan familiares que los distinguían por sus nombres. «Es cierto –me replicó uno–, pero fíjese que no les ponían nombres de gente sino de flores.» (cap. III, pp. 58-59)

---

La animalización de los personajes aparece frecuentemente en *Cien años de soledad* asociada al encuentro sexual (Bolletino 1973: 124-126). Mientras el coronel Aureliano Buendía tiene su primer encuentro con Pilar Ternera, este tiene en su mente a Remedios, «olorosa a animal crudo» (cap. IV, p. 163). También Santa Sofía de la Piedad, cuando pasa la noche con Arcadio, se enrosca «como un gato al calor de su axila» (cap. VI, p. 213). De los últimos integrantes de la estirpe Buendía, Aureliano, «tratando de sofocar el tormento, se sumergió más a fondo en los pergaminos y eludió los halagos inocentes de aquella tía que emponzoñaba sus noches con efluvios de tribulación, pero mientras más la evitaba, con más ansiedad esperaba su risa pedregosa, sus aullidos de gata feliz [...]» (cap. XIX, p. 513). Finalmente, Aureliano y su tía Amaranta Úrsula acabarán manteniendo relaciones sexuales lamiéndose como perros en el piso del corredor (cap. XX, p. 536).

También en la tragedia griega las jóvenes doncellas que ven a ser sacrificadas son animalizadas. Uno de los casos más sobresalientes es el de Ifigenia en el *Agamenón* de Esquilo, donde se la compara con una res de un rebaño de ovejas (A., A. 1414 -1416). Eurípides también la compara con una ternera en *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los tauros* (E., IA. 1080-1083; E., IT. 359). A Políxena se la compara con una ternera montaraz en la *Hécuba* de Eurípides (E., Hec. 205-206), y también con una cierva moteada (E., Hec. 90-91) y con una potrilla (E., Hec. 141-143)<sup>217</sup>. En las *Fenicias*, Meneceo<sup>218</sup>, el hijo de Creonte, es comparado con un potro (E., Ph. 947) al igual que Políxena.

En cualquiera de los casos, los personajes, incluidos Edipo y Santiago Nasar, son aceptados como *pharmakós* con el que se pone fin a la crisis imperante, la peste o la violencia, y restituir así la paz y la armonía o, en el caso de Santiago Nasar, de alguna manera, la honra de la familia Vicario.

En el caso de *Edipo Rey* de Sófocles, el castigo que anuncia Creonte al comienzo de la obra se ve justificado y permitido a través del código social y la necesidad de salvar la ciudad, que se resume en la necesidad de limpiar con sangre lo que con sangre ha sido manchado. En cuanto a *Crónica de una muerte anunciada*, el asesinato de Santiago Nasar está justificado hasta tal punto bajo el código moral y de honor que los hermanos Vicario se apoyan en el mismo para exculparse de dicho asesinato (cap. III, p. 55). La muerte de Santiago es la materialización del honor que ha de ser restituido que, como ha señalado Choe, se deriva de una estructura social (2011: 90):

[...] su muerte se deriva de la estructura social. Los hermanos Vicario lo matan para defender el honor. En esta situación, la virginidad que es esfera privada se considera un factor de honor social. Es decir, el honor está establecido por el reconocimiento colectivo. Pero los hermanos Vicario no pueden dejar de defender su honor, lo cual sólo es posible a través de la venganza personal. En este momento, un acto de violencia se admite y se considera por la sociedad como una forma de recuperar el honor perdido [...].

---

<sup>217</sup> A este respecto resulta interesante el estudio de Loraux (1989: 58 ss.) que ha visto, además, en el sacrificio de estas doncellas que la muerte a través de este sería una metáfora del matrimonio (*ibid.*: 60). Para el estudio de la animalización de Políxena en la *Hécuba* de Eurípides, cf. Rodríguez Cidre 2004.

<sup>218</sup> Hay otro personaje mitológico varón al que también se le animaliza, y este es Penteo, a quien se le compara con un león y un ternero en las *Bacantes* de Eurípides. En otro trabajo Rodríguez Cidre (2012) ha estudiado de qué manera se asocia a este personaje con el mundo animal, a través del vocabulario, las referencias a la caza y al sacrificio, o metáforas entre Penteo y las fieras montaraces y presas.

Pero si, en lugar de cerrar la puerta, Plácida la hubiese dejado abierta y Santiago hubiese entrado en ella, la deshonra no se habría restituido con su asesinato. Eso significa que García Márquez, a través de la novela, pone en tela de juicio ese comportamiento ancestral con unos valores caducos en los que ya nadie cree –ni ellos ni nadie quieren que el asesinato se produzca y desean evitarlo–, pero que, a pesar de ello, debe cumplirse. Es la fatalidad, al fin, la que permite su cumplimiento, la que no hace posible superar el comportamiento ancestral y la que hace perseverar en lo que no se cree. El autor-narrador expone a la sociedad lo absurdo de su comportamiento, y para ello lo lleva al extremo, mostrando cómo será finalmente la propia madre quien dé cumplimiento a una determinación basada en comportamientos periclitados.

Una pregunta que surge a raíz del estudio de ambos personajes como chivos expiatorios para limpiar ambas ciudades de una mancha que es producto de ellos, es si con su castigo/sacrificio se consigue limpiar dicha mancha. En el caso de *Edipo Rey* la expulsión de Edipo parece erradicar la mancha sobre la ciudad, pero no consigue eliminar la mácula que recae sobre su familia y esto se verá muy bien en la tragedia de *Antígona*, donde el coro (S., *Ant.* 593 ss.) señala que la joven heroína está expiando las faltas paternas.

Antígona parece sufrir las culpas de su padre, que se transmiten de generación en generación. Podríamos entender que Edipo no ha solucionado nada descubriéndose a sí mismo como asesino de Layo y desterrándose de Tebas. Recordemos que, igualmente, en *Edipo alcalde* se muestra algo similar, pues no se consigue erradicar la violencia colombiana con el castigo de Edipo al descubrirse este mismo como el asesino de Layo.

Así, si es condición de la familia de Edipo sufrir las culpas una y otra vez de generación en generación en un proceso circular, cíclico, esta afirmación nos lleva también a muchos de los personajes y de las novelas de García Márquez, marcados por una estructura circular y repetitiva, sobre todo a *Cien años de soledad*, pero también a *Crónica*, concretamente a Bayardo San Román y Ángela Vicario, cuyo destino es estar unidos a pesar de la deshonra de la joven.

En *Crónica* el problema tampoco se erradica con el asesinato de Santiago<sup>219</sup>, pues la virginidad de Ángela es imposible de reparar y, por lo que se deduce en la novela, puede que ni siquiera Santiago fuera el autor de la mancilla. Acaso su sacrificio ha servido

---

<sup>219</sup> En el mundo literario de García Márquez, el sacrificio no sirve para erradicar los problemas de la sociedad colombiana, y un ejemplo clarificador de ello son *La hojarasca*, *Edipo alcalde* y *Crónica de una muerte anunciada*.

para acallar la deshonra y restituir el honor a ojos de lo moralmente aceptado. Los hermanos salvan y restituyen, hasta cierto punto, la honra de Ángela, pero la familia tiene que marcharse del pueblo. Así se relata en la novela (cap. IV, p. 90):

Suponían que los otros protagonistas de la tragedia habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada. Santiago Nasar, había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado su condición de hombres, y la hermana burlada estaba otra vez en posesión de su honor.

Realmente, de poco sirve la muerte de Santiago a causa de la devolución de la novia por parte de Bayardo San Román, ya que, tras muchos años, Bayardo y Ángela volverán a reunirse para vivir su verdadera historia de amor. Su muerte, que era una cuestión de honor, se ha convertido en un prejuicio machista en el momento en que Bayardo retoma su amor con Ángela (Picardo 1993: 222, nota 3).

Por tanto, no se ha conseguido restablecer el orden por medio del asesinato de Santiago y ello lo vemos muy bien, además de en el rencuentro de Ángela y Bayardo<sup>220</sup>, en las palabras del narrador a propósito del pueblo, donde bien podríamos identificar el olor que desprende Santiago Nasar con una especie de peste o enfermedad que todavía no se ha eliminado de entre la población (cap. IV, pp. 85-86):

No sólo yo. Todo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día. Los hermanos Vicario lo sintieron en el calabozo donde los encerró el alcalde mientras se le ocurría qué hacer con ellos. «Por más que me restregaba con jabón y estropajo no podía quitarme el olor», me dijo Pedro Vicario. Llevaban tres noches sin dormir, pero no podían descansar, porque tan pronto como empezaban a dormirse volvían a cometer el crimen. [...]

En ese momento los reconfortaba el prestigio de haber cumplido con su ley, y su única inquietud era la persistencia del olor<sup>221</sup>. Pidieron agua abundante, jabón de monte y estropajo, y se lavaron la sangre de los brazos y la cara, y lavaron además las camisas, pero no lograron descansar.

La persistencia del olor se convierte en un elemento por medio del cual se denuncia el crimen y se señala al culpable por lo que, no solo el olor del muerto indica que no se ha limpiado la mancha, sino que también hace recordar una y otra vez al pueblo y a los asesinos el crimen cometido<sup>222</sup>.

---

<sup>220</sup> En la vida real Margarita y Miguel –Ángela y Bayardo– no volverán a reunirse como matrimonio, ya que Miguel vuelve a casarse con otra mujer.

<sup>221</sup> La persistencia del olor maldito es la metáforización de la persistencia del prejuicio que se ha perpetuado en esa sociedad.

<sup>222</sup> La persistencia de un elemento físico metonímico que denuncia un hecho criminal es frecuente en la historia de la literatura. Recordemos, por ejemplo, las manos rojas que Lady Macbeth sigue advirtiendo en

De este modo, el sacrificio de Santiago como chivo expiatorio sirve solo en parte, y solo para intentar salvar la honra de la hermana y, por ende, de una familia<sup>223</sup>. A

---

su locura, también en *Las manos sucias* de Jean-Paul Sartre, o el sonido del latido de un corazón que ya no puede latir en *El corazón delator* de E. A. Poe.

El elemento olfativo es central en la narrativa de García Márquez –sobre todo asociado a las mujeres–, así como otras percepciones sensitivas, que se erigen en claves del realismo mágico.

En *Cien años de soledad* (cap. VII, p. 235-236) vuelve a aparecer el olor, aunque con un sentido diferente, unido a la muerte de José Arcadio hijo, quien al morir en misteriosas circunstancias desprendía un olor a pólvora tan fuerte que no fue posible erradicar ni con las técnicas más bárbaras. El olor queda impregnado durante años en las calles por donde pasa la pompa fúnebre y en el cementerio, y no es posible erradicarlo ni con cal viva. El pasaje recuerda al de la atroz autopsia de Santiago en *Crónica*, pues tras esta tienen que enterrar el cuerpo rápidamente ante la inminente descomposición:

«[...] empujó la puerta del dormitorio y casi se ahogó con el olor a pólvora quemada, y encontró a José Arcadio tirado boca abajo en el suelo, sobre las polainas que se acababa de quitar [...]. Tampoco fue posible quitar el penetrante olor a pólvora del cadáver. Primero lo lavaron tres veces con jabón y estropajo, después lo frotaron con sal y vinagre, luego con ceniza y limón, y por último lo metieron en un tonel de lejía y lo dejaron reposar seis horas. Tanto lo restregaron que los arabescos del tatuaje empezaban a decolorarse. Cuando concibieron el recurso desesperado de sazonarlo con pimienta y comino y hojas de laurel y hervirlo un día entero a fuego lento, ya había empezado a descomponerse y tuvieron que enterrarlo a las volandas. Lo encerraron herméticamente en un ataúd especial de dos metros de ancho, reforzado por dentro con planchas de hierro y atornillado con pernos de acero, y aun así se percibía el olor en las calles por donde pasó el entierro. [...] Aunque en los meses siguientes reforzaron la tumba con muros superpuestos y echaron entre ellos ceniza apelmazada, aserrín y cal viva, el cementerio siguió oliendo a pólvora hasta muchos años después [...].»

También en *Cien años de soledad* Pilar Ternera desprende un olor a humo que la caracteriza a lo largo de la novela e impregna toda su casa y embriaga a José Arcadio hijo cuando la conoce por primera vez (cap. II, pp. 113-114).

Incluso Arcadio, cuando quiere acostarse con Pilar Ternera, su madre, –cometiéndolo así incesto, pero de manera inconsciente porque realmente no sabe que es su madre– busca el olor a humo para encontrarla, pero en su lugar encuentra un olor a brillantina de florecillas, que es el olor que desprende Santa Sofía de la Piedad: «entonces comprendió que no era esa la mujer que esperaba, porque no olía a humo sino a brillantina de florecillas» (cap. VI, p. 213).

Al comienzo del capítulo II se cuenta que la bisabuela de Úrsula Iguarán estuvo siempre obsesionada con la idea de que su cuerpo desprendía un olor a chamusquina desde que se sentó en un fogón encendido que la dejó convertida en una esposa inútil.

Remedios la bella desprende un olor que está impregnado en toda la casa y en todas partes (cap. XII, p. 344): «en el corredor de las begonias, en la sala de visitas, en cualquier lugar de la casa, podía señalarse el lugar exacto en que estuvo y el tiempo transcurrido desde que dejó de estar. Era un rastro definido, inconfundible, que nadie de la casa podía distinguir porque estaba incorporado desde hacía mucho tiempo a los olores cotidianos [...]». Aturde a los hombres de un modo especial. Incluso el hombre que se asoma por el tejado para verla desnuda queda impregnado de su olor tras morir cayendo del tejado: «Estaba tan compenetrado con el cuerpo, que las grietas del cráneo no manaban sangre sino un aceite ambarino impregnado de aquel perfume secreto, y entonces comprendieron que el olor de Remedios, la bella, seguía torturando a los hombres más allá de la muerte, hasta el polvo de sus huesos».

En la memoria de Úrsula quedará para siempre asociado el olor del bicloruro de mercurio con Melquíades. Para una aproximación a la importancia del olor en *Crónica de una muerte anunciada*, cf. Aguilar 2012.

El cuento *El mar del tiempo perdido* está construido precisamente en torno al sentido olfativo. El olor a rosas que desprende el mar y envuelve al pueblo hace que Tobías empiece a obsesionarse con esta idea: «Era una fragancia compacta que no dejaba resquicio para ningún olor del pasado. Algunos, agotados de tanto sentir, regresaron a casa. La mayoría se quedó a terminar el sueño en la playa. Al amanecer el olor era tan puro que daba lástima respirar» (p. 258). Y más adelante: «Desde aquella noche, y por varias semanas, el olor permaneció en el mar. Impregnó la madera de las casas, los alimentos y el agua de beber, y ya no hubo dónde estar sin sentirlo. Muchos se asustaron de encontrarlo en el vapor de su propia cagada» (pp. 260-261).

<sup>223</sup> En la página 67 del capítulo III se cuenta que Pablo Vicario apremió al hermano para ir a matar a Santiago Nasar «a buscar la honra perdida de la hermana».

diferencia de *Edipo Rey*, donde la mancha afecta a toda la ciudadanía tebana, en *Crónica* afecta de manera diferente sobre el pueblo colombiano, ya que, en el fondo, ninguno es contrario a ese imperativo del honor, pues lo mantienen a pesar de ellos mismos, aunque nadie quiera que el asesinato se cumpla. El pueblo espera de alguna manera el asesinato de Santiago y participa pasivamente en él, socializándose así el crimen y la expiación de la mancha<sup>224</sup> hasta el cumplimiento del *fatum*. Pero en el último momento, mientras contemplan el asesinato, se horrorizan del crimen que reconocen como propio: «No oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen»<sup>225</sup> (cap. V, p. 124). Todos son culpables por no poner en entredicho valores mostrencos, como quiere denunciar García Márquez. En la obra se da cuenta de hasta qué punto se socializa el crimen (cap. V, pp. 104-105):

Hortensia Baute, cuya única participación fue haber visto ensangrentados dos cuchillos que todavía no lo estaban, se sintió tan afectada por la alucinación que cayó en una crisis de penitencia, y un día no pudo soportarla más y se echó desnuda a las calles. Flora Miguel, la novia de Santiago Nasar, se fugó por despecho con un teniente de fronteras que la prostituyó entre los caucheros de Vichada. Aura Villeros, la comadrona que había ayudado a nacer a tres generaciones, sufrió un espasmo de la vejiga cuando conoció la noticia, y hasta el día de su muerte necesitó una sonda para orinar. Don Rogelio de la Flor, el buen marido de Clotilde Armenta, que era un prodigio de vitalidad a los ochenta y seis años, se levantó por última vez para ver cómo desguazaban a Santiago Nasar contra la puerta cerrada de su propia casa, y no sobrevivió a la conmoción. Plácida Linero había cerrado esa puerta en el último instante pero se liberó a tiempo de la culpa. [...]

Doce días después del crimen, el instructor del sumario se encontró con un pueblo en carne viva. En la sórdida oficina de tablas del Palacio Municipal, [...] tuvo que pedir tropas de refuerzo para encauzar a la muchedumbre que se precipitaba a declarar sin ser llamada, ansiosa de exhibir su propia importancia en el drama<sup>226</sup>.

Por otra parte, ligado al motivo del *pharmakós*, surge la idea, defendida por Camacho Delgado (1994: 16 ss.), de que Edipo y Santiago se identifican con el arquetipo mítico del extranjero injusticiado. Santiago Nasar sería, como el médico de *La hojarasca*,

---

<sup>224</sup> Resulta interesante al respecto la tragicomedia de Friedrich Dürrenmatt *La visita de la vieja dama*, donde también se cumple un asesinato –fraguado por años de rencor– a través de la connivencia de toda una colectividad.

<sup>225</sup> El pueblo se halla espantado de su propio crimen, pero no han podido evitarlo porque en el fondo no dejan de pensar que el móvil del honor es válido.

<sup>226</sup> En este sentido, esta parte de la novela en la que todo el pueblo acude junto al instructor del sumario para dar su testimonio podría considerarse una suerte de deconstrucción hispanoamericana del motivo central de *Fuenteovejuna*.

el extranjero, el árabe<sup>227</sup> que ha traído a una familia y, por ende, a toda la ciudad, destrucción, culpas y males terribles que solo se expiarán si se lleva a cabo un sacrificio. Santiago Nasar es el elemento sacrificial que sirve para erradicar dicha mancha: la deshonra de Ángela Vicario, que solo puede ser restaurada sacrificando al culpable.

Precisamente el médico en *La hojarasca*, Edipo en *Edipo alcalde* y Santiago Nasar en *Crónica* son extranjeros que llegan a los diferentes pueblos para instalarse en la comunidad, y estos se ven, en mayor o menor medida, rechazados por la sociedad<sup>228</sup>. Edipo en *Edipo rey*, por su parte, ha sido el extranjero que, sin saberlo, ha matado al rey y como consecuencia se ha desatado una terrible peste que devasta la ciudad.

La condición de extranjero que tiene Santiago Nasar y que el mismo pueblo le otorga la podemos ver también en el final de la obra, en el episodio donde se narra su muerte. Entre los habitantes del pueblo que empiezan a gritar a Santiago por todos lados para que sepa que los hermanos van tras él para matarlo, hay uno que lo llama turco, lo que nos reafirma la idea del extranjero que es ajusticiado (cap. V, p. 121):

Santiago Nasar se fue. La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. Todos lo vieron salir, y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar, y estaba tan azorado que no encontraba el camino de su casa. Dicen que alguien gritó desde un balcón: «Por ahí no, turco, por el puerto viejo».

---

<sup>227</sup> Vargas Llosa explica cómo estaba organizada la sociedad colombiana, y todo ello se traslada a las obras de García Márquez, que representa los diferentes grupos sociales existentes (Vargas Llosa, 1971, págs. 113-116):

«No es difícil establecer la composición social de Aracataca en los años de infancia de García Márquez. Entre el vértice de la pirámide social, ocupado por sus abuelos, y el estrato primero, “la hojarasca” (los peones de las bananeras) había grupos intermedios. A uno de estos pertenecía Gabriel Eligio: el telegrafista, el sastre, el boticario, los empleados públicos, los artesanos, formaban una clase media, el sector sobre el que, precisamente, don Nicolás ejercía más influencia como caudillo liberal. Junto a ese grupo social, pero distanciado de él, como una “comunidad cerrada”, estaban los comerciantes extranjeros -sirios, libaneses, sobre todo- que llegaron a instalarse en la región en la época de la fiebre del banano, y que todavía hoy permanecen en casi todas las localidades de la costa atlántica, como un sub-grupo social aislado, que no se ha disuelto en la clase media social. El lenguaje popular los designa como “los sirios” o “los turcos”, y no solo en Colombia, sino en la mayor parte de Sudamérica. Y en un estrato inferior está la clase popular: los trabajadores y peones agrícolas, los hombres que ejercen los oficios urbanos más humildes, desde sirvientes, vendedores ambulantes, recogedores de basuras hasta camareros de bares. Y como un sub-grupo dentro de esta clase popular, el mundo de los vagos, chulos, ladrones, prostitutas, el lumpen o semi-lumpen local».

<sup>228</sup> Pellón (1988: 405 ss.) ha desarrollado detalladamente la condición de Santiago Nasar de extranjero marginado en *Crónica*.

## 5. ELEMENTOS TRÁGICOS EN LA TRAGEDIA Y EN LA NOVELA

### 5.1. Elementos constitutivos de la tragedia

#### 5.1.1. Peripécia

En el *Edipo Rey* de Sófocles, algunos personajes cercanos a Edipo advierten al héroe del peligro al que le puede conducir tal investigación, como ocurre con Tiresias o Yocasta. No es hasta el descubrimiento mismo por parte de Edipo en su afán por saber y descubrir la verdad cuando se da cuenta todo, lo que le conduce al desenlace fatal: el paso del desconocimiento al conocimiento, de la dicha a la desdicha. Edipo cae de su posición de rey salvador de la ciudad a lo más bajo, convirtiéndose en la causa de la perdición, no solo de la ciudad, sino también de la suya propia, y es precisamente este cambio de fortuna el que representa el paradigma del héroe trágico (Valverde Sánchez 2016: 47, nota 13). La consecuencia del paso de la dicha a la desdicha del héroe es la expulsión, el destierro del mismo de la ciudad.

En el caso de *Crónica de una muerte anunciada*, ya se anuncia la caída del protagonista desde la primera línea del texto<sup>229</sup> (cap. I, p. 9): «El día en que lo iban a matar [...]». No obstante, la peripécia en *Crónica* queda marcada desde el momento en el que Ángela Vicario pronuncia el nombre de Santiago Nasar (cap. II, p. 53), en cuyo pasaje García Márquez deja claras dos nociones:

- a) El destino irremediable de Santiago mediante el símil de la mariposa.
- b) La efectividad de dicho destino y el paso del personaje a la fatal desgracia mediante el anuncio de su nombre.

El paso de la dicha a la desdicha de Santiago se hace efectivo en tanto que los hermanos gemelos, cuando Ángela pronuncia el nombre de Santiago, se disponen seguidamente a preparar los útiles para matarlo (cap. III, p. 57):

Nunca hubo una muerte más anunciada. Después de que la hermana les reveló el nombre, los gemelos Vicario pasaron por el depósito de la pocilga, donde guardaban los útiles de sacrificio, y escogieron los dos cuchillos mejores: uno de descuartizar, de diez pulgadas de largo por dos y media de ancho, y otro de limpiar, de siete pulgadas de largo por una y media de ancho. Los

---

<sup>229</sup>Además, tenemos que tener en cuenta que, como venimos diciendo, García Márquez narra una crónica de lo ya acaecido, de ahí también que desde el principio se anuncie la muerte del protagonista.

envolvieron en un trapo, y se fueron a afilarlos en el mercado de carnes, donde apenas empezaban a abrir algunos expendios.

El cambio de fortuna de Santiago también se puede apreciar en *Crónica de una muerte anunciada* en una de las descripciones que se dan de este personaje, al que se describe como un hombre aparentemente feliz hasta el día en que lo mataron (cap. I, p. 13): «Era el hijo único de un matrimonio de conveniencia que no tuvo un solo instante de felicidad, pero él parecía feliz con su padre hasta que éste murió de repente, tres años antes, y siguió pareciéndolo con la madre solitaria hasta el lunes de su muerte».

La muerte de Santiago encarna una especie de expulsión metafórica de una sociedad, pues con ella se pretende aniquilar desde la raíz de la mancha que él mismo personifica: la deshonra. Santiago termina expulsado al haberse encontrado con los tabús de la sociedad y de la religión, lo que supone una notable diferencia con respecto al *Edipo Rey* de Sófocles.

Podríamos concluir, por tanto, que ambos personajes caen en la ruina por medio de procedimientos diferentes. El deseo de saber más y de llegar al conocimiento (*ἀναγνώρισις*) acarrea la desgracia de Edipo, un personaje pertinaz que pretendía llegar hasta el final de la investigación y cumplir su objetivo a pesar de todo, incluso pecando de *hýbris*. Además, el hecho de que se vincule a Edipo con el desciframiento del enigma de la Esfinge lo contrapone a Santiago, que nunca llega a descifrar el enigma encriptado en su sueño. Santiago, por el contrario, podría haber evitado su muerte haciendo lo que hizo Edipo, investigando. Pero el destino y su falta de conocimiento de los hechos que le rodean lo llevan a morir totalmente ignorante, sin comprender ni siquiera su muerte, lo que lo convierte en un tipo de héroe diferente y en un personaje trágico, aunque, eso sí, contemporáneo.

#### 5.1.1.1.El error (*hamartía*)

Si el error de Edipo es matar a su padre y casarse con su madre sin ser consciente de quiénes eran verdaderamente, es decir, un error desde la ignorancia, en el caso de *Crónica de una muerte anunciada* el error es diferente pero igualmente terrible, ya que Santiago muere sin saber ni reconocer dicho error. Además, se le plantea al lector la duda sobre su presunta inocencia, si fue él o no el verdadero culpable de haber mancillado la honra de Ángela Vicario y de la familia entera, lo que hace aún más trágico al personaje. Pero, ¿es Santiago quien ha cometido ese error o ha sido elegido al azar por Ángela para proteger al verdadero causante del delito? (cap. IV, p. 96): «La versión más corriente, tal

vez por ser la más perversa, era que Ángela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él».

Tendría entonces Santiago un perfil más trágico al caer desde lo más alto por un error del que es totalmente inocente, pero a la manera de los personajes de Kafka. En este sentido, Martín (2014: 459-460) ha señalado a propósito de *Crónica de una muerte anunciada* que «el absurdo final es que Santiago Nasar tal vez no haya cometido el acto por el que paga con su vida, y en cualquier caso los hermanos no desean matarlo. Es la combinación del destino y la falibilidad humana, y sobre todo la confusión de ambos, lo que acaba provocando su muerte».

Para determinar los elementos trágicos que contribuirán en la novela y en la tragedia para que tenga lugar la peripecia, seguiremos el siguiente esquema:

	Edipo	Santiago Nasar
Desencadenante	El oráculo de Delfos que trae Creonte.	La acusación de Ángela Vicario.
Error	Haber asesinado a Layo y casarse con Yocasta, siendo ignorante de sus propios orígenes.	Haber mancillado supuestamente la honra de Ángela. Pero su error más evidente es no conocer la realidad que le rodea.
Consecuencia	Ceguera y destierro.	Ser asesinado y destazado como un cerdo.

Así pues, vemos que en el caso de Edipo y Santiago la consecuencia, la desgracia del personaje, se da a causa de su ignorancia. Ambos podrían haber evitado el trágico final si hubiesen conocido lo que debían saber: en el caso de Edipo, conocer cuáles eran sus orígenes reales y así haber evitado matar a su padre y desposar a su madre, de modo que la peste no hubiera recaído en Tebas por su culpa y él no se habría impuesto su propia condena. En el caso de Santiago, saber que los hermanos lo estaban persiguiendo para matarlo y, de este modo, haber podido evitar la carnicería final. Pero ya hemos visto que el destino rige los pasos de los personajes y sus errores, por muy inconscientes que sean, deben compensarse con un castigo.

Incluso los personajes secundarios dan cuenta de sus errores, por pequeños que sean. Algunos incluso son castigados por ser meros espectadores del crimen y, por tanto,

no haber hecho nada para impedirlo. En el capítulo V (p. 103-104) se narra que Hortensia Baute cayó en una crisis de penitencia, Flora miguel acabó prostituida, Aura Villeros tuvo un espasmo en la vejiga, Don Rogelio de la Flor no sobrevivió a la conmoción por el asesinato de Santiago y Plácida Linero se volvió adicta a la cardamina:

Pero la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales solo tienen acceso los dueños del drama. [...] Hortensia Baute, cuya única participación fue haber visto ensangrentados dos cuchillos que todavía no lo estaban, se sintió tan afectada por la alucinación que cayó en una crisis de penitencia, y un día no pudo soportarla más y se echó desnuda a las calles. Flora Miguel, la novia de Santiago Nasar, se fugó por despecho con un teniente de fronteras que la prostituyó entre los caucheros de Vichada. Aura Villeros, la comadrona que había ayudado a nacer a tres generaciones, sufrió un espasmo de la vejiga cuando conoció la noticia, y hasta el día de su muerte necesitó una sonda para orinar. Don Rogelio de la Flor, el buen marido de Clotilde Armenta, que era un prodigio de vitalidad a los ochenta y seis años, se levantó por última vez para ver cómo desguazaban a Santiago Nasar contra la puerta cerrada de su propia casa, y no sobrevivió a la conmoción. Plácida Linero [...] nunca se perdonó el haber confundido el augurio magnífico de los árboles con el infausto de los pájaros, y sucumbió a la perniciosa costumbre de su tiempo de masticar semillas de cardamina.

#### 5.1.1.2.El temor y la compasión

Si la compasión de la que habla Aristóteles se produce porque el personaje no merece su desdicha, es decir, no es culpable por maldad (Arist., *Po.* 1453a 1-6), la muerte de Santiago Nasar al final de *Crónica de una muerte anunciada* y el personaje en sí provocarían este efecto de compasión. El narrador nos muestra la aparente inocencia de Santiago y, por tanto, su injusta muerte, aunque necesaria para restablecer el orden (orden=honra<sup>230</sup>). En cualquier caso, si Santiago hubiese tenido realmente relaciones con Ángela, no se vería justificada su desdicha, pues simplemente no habría calculado la consecuencia de su acto.

Esta supuesta inocencia de Santiago se argumenta a partir de las evidencias que aparecen en la novela (Rama 1982: 10-11):

- a) Los testigos desconocen cualquier vínculo de Santiago con Ángela Vicario.
- b) Los amigos del muerto niegan cualquier confesión de Santiago de haberse acostado con ella.

---

<sup>230</sup> Entendemos que el restablecimiento del orden supone el restablecimiento de la honra, y así se cumple en la novela.

- c) Durante la boda Santiago actúa de una manera normal e incluso esa noche va a cantar a los novios a su puerta.
- d) Según afirma el juez, para él, como para los amigos más cercanos de Santiago Nasar, el propio comportamiento de este en las últimas horas fue una prueba terminante de su inocencia.
- e) Cuando Nahir Miguel informa a Santiago de que los hermanos lo están buscando para matarlo, este no tiene ni idea y se queda perplejo.

El temor, por otra parte, se produce al ver la situación en un semejante. Como señala Aristóteles, el héroe trágico no debe ser un hombre virtuoso (τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας), ni malvado (τοὺς μοχθηροὺς), pues ver a estos hombres pasar de la dicha a la desdicha o viceversa, no supone un hecho trágico y no inspira temor ni compasión, ni simpatía (Arist., *Po.* 1452b 34 – 1453a 6):

[...] en primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquella se refiere al que no merece su desdicha, y este, al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspirará ni compasión ni temor.

Así pues, esta idea nos lleva a cuestionar si Santiago Nasar es verdaderamente un héroe.

En primer lugar, el héroe trágico debe ser un personaje intermedio, que «es el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes» (Arist., *Po.* 1453a 7-11). Precisamente, como el propio Aristóteles señala, Edipo cumpliría con esta característica. Y también Santiago Nasar en *Crónica*, a quien se le describe como un hombre que goza de una buena posición social. Es adinerado<sup>231</sup>, pero viene de una familia humilde (cap. I, p. 13): «Él parecía feliz

---

<sup>231</sup> Don Rogelio cree que la riqueza de Santiago lo hace intocable porque parece que los hermanos no quieren matarlo por gozar de esta posición económica privilegiada, tal y como afirma a Clotilde Armenta, temerosa de que los hermanos Pedro y Pablo vayan a matarlo (cap. III, p. 61): «-No seas pendeja -le dijo-, esos no matan a nadie, y menos a un rico». Pero el nivel socioeconómico que posee Santiago Nasar no será suficiente para librarlo de su muerte, al igual que a Edipo no lo salva su posición regia. Por ello, vemos a dos personajes caídos desde lo más alto de la pirámide social cuya condición nos provoca temor y compasión.

con su padre hasta que este murió [...] y siguió pareciéndolo con la madre solitaria hasta el lunes de su muerte». Y más adelante (*ibid.*): «[...]de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia»; «Nunca se les vio armados en el pueblo [...]»; «Por sus méritos propios, Santiago Nasar era alegre y pacífico, y de corazón fácil».

De este modo, Santiago, al igual que Edipo, goza de una gran felicidad y prestigio entre la población, ya que también era un hombre conocido y querido en el pueblo (cap. IV, p. 87): «Los árabes constituían una comunidad de inmigrantes pacíficos que se establecieron a principios de siglo en los pueblos del Caribe, aun en los más remotos y pobres, y allí se quedaron vendiendo trapos de colores y baratijas de feria. Eran unidos, laboriosos y católicos».

La grandeza de Santiago se evidencia en el momento en que se relata su autopsia (cap. IV, p. 82): «la masa encefálica pesaba sesenta gramos más que la de un inglés normal, y el padre Amador consignó en el informe que Santiago Nasar tenía una inteligencia superior y un porvenir brillante».

Por otra parte, aunque Santiago presenta, como hemos ido viendo, ciertas similitudes con respecto a Edipo, el héroe sofocleo experimenta un reconocimiento y una asunción, y Santiago, por el contrario, no. Muchos héroes y heroínas de la tragedia sofoclea, como Antígona o Áyax, toman plena conciencia de su destino, y toman como única salida el suicidio. En el caso de Edipo, este no se suicida, pero se impone un castigo al saberse el asesino de Layo y la mancilla del lecho materno.

Este hecho no está de ningún modo en *Crónica de una muerte anunciada*, pues Santiago se ve envuelto en una situación trágica muy kafkiana<sup>232</sup>. En el capítulo V (p.

---

<sup>232</sup> La obra de García Márquez se ve profundamente influenciada por la obra literaria de Kafka. El autor colombiano lo descubrió y devoró igual que al resto de sus influencias (Sófocles, Woolf, Faulkner, etc.). Así se relata en su biografía (Saldívar 2016: 186):

«Jorge Álvaro Espinosa [...] le prestó a Gabriel, como lo había hecho antes con otros libros, *La metamorfosis* [...]. Al abrir el librito de cubierta gris, vio que estaba traducido por Jorge Luis Borges, de quien aún no conocía nada, y empezó a leer [...]. Gabriel cerró el libro emocionado y pegó un grito de fascinación. “¡Carajo!” recordó en el acto, “¡pero si así hablaba mi abuela!” [...]. La reflexión que se hizo Gabriel enseguida fue una convicción y una necesidad instantáneas: “Entonces pensé: de modo que esto se puede hacer en la literatura; entonces esto sí me interesa, esto seré yo. Porque creía que esas cosas no se podían hacer en la literatura, pues hasta ese momento yo tenía una deformación literaria y creía que la literatura era otra cosa».

Y más adelante (*ibid.*: 192):

«Por primera vez Gabriel no sólo comprendió, a la luz de su obra, qué era el arte de la narración, sino que encontró un canal distinto para su imaginación, a la vez que vislumbraba la clase de escritor que podía llegar a ser. Por un vicio de deformación literaria adquirida durante el bachillerato, Gabriel había creído hasta entonces que la novela era, más o menos, un calco o una recreación de la realidad, pero Kafka le mostró que no, que era una transposición de ésta, con un código de leyes distintas, más parecido al del

107) de *Crónica* el narrador argumenta que Santiago: «[...] murió sin entender su muerte». Resulta obvio que este no entendiera por qué los gemelos querían matarlo, si no era el culpable de la deshonra de Ángela Vicario. Santiago paga una falta sin saberlo y, quizás, sin ser culpable. El hecho de no saber exactamente por qué es asesinado e, incluso, de morir sin saber si fue el culpable de su imputación, lo lleva a no ser consciente de su destino, lo que lo aleja de los héroes clásicos que mueren o sufren su castigo a sabiendas, y lo entroncaría más bien con el personaje trágico existencialista, a la manera de los personajes de Kafka, que cumplen un destino desde la ignorancia de su culpa o de las causas que desencadenan la tragedia. Según García Salmón (1997: 526), «los cortes que sus asesinos le propinan son los mismos con los que acostumbran a sacrificar a sus cerdos, luego Santiago Nasar se aleja de la figura del héroe clásico que paga una falta o castigo con un trágico final». Antígona se suicida deliberadamente cuando Creonte la encierra en la cámara sepulcral para castigarla por el crimen cometido –enterrar a Polinices contra el edicto de Creonte–. Igualmente, Edipo se ciega al descubrirse el asesino de Layo y el hijo y esposo de la mujer con la que ha engendrado hijos. No obstante, la muerte de Santiago Nasar no es menos trágica, sino diferente<sup>233</sup>.

Por otro lado, es interesante comentar otro punto que diferencia al héroe sofocleo de Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada*. Edipo es un personaje con un carácter inflexible y que, por su cerrazón, no dejará de investigar quién es el asesino de Layo. Además, el héroe incurre en *hýbris* contra Tiresias y Creonte principalmente. Tiresias le advierte y quiere abrirle los ojos, pero Edipo está lleno de soberbia y eso lo arrastra al sufrimiento y su desenlace fatal. Edipo tiene un propósito muy firme que cumplirá, aunque esto suponga su ruina. Su profundo deseo de saber, sin que le importen las consecuencias y la búsqueda de su verdad/ruina es lo que le hace verdaderamente grande como héroe (Demetriou y Lauriola 2017: 150-151).

En *Crónica de una muerte anunciada*, en cambio, Santiago no cumple con estas características del héroe. No es un ser lleno de *hýbris* ni tampoco un personaje inflexible cuya cerrazón le lleve a su trágico final. Tampoco aprende a través del sufrimiento, a diferencia de Edipo, que adquiere el aprendizaje descubriendo y sufriendo la terrible verdad. Y tampoco hay en él un profundo deseo de conocimiento, mientras que en Edipo

---

mundo de los sueños que al de la realidad de la vida, y tal vez por esto había estado antes más escorado hacia la poesía que hacia la novela».

<sup>233</sup> Lo trágico en ambas obras sería, pues, el conflicto en sí, que es lo que determina la tragedia.

la avidez de conocimiento es su fuerza motora. Santiago no tiene un propósito firme por cumplir la mañana de su muerte más allá que el de ir al puerto a ver al obispo. La ignorancia de que ha de cumplirse su destino y la ignorancia de la presunta culpa que determina ese destino lo caracterizan.

### 5.1.2. Reconocimiento

En *Crónica de una muerte anunciada*, a diferencia de *Edipo Rey* –donde se acaba evidenciando que Edipo ha sido el asesino de Layo, su padre, y que ha yacido con su madre–, Santiago es ignorante de la verdad que lo rodea y muere sin saberla. Y es que esa verdad que debe descubrirse por parte del protagonista es doble. La primera es reconocerse como el culpable de la deshonra de la familia Vicario, cosa cuestionable, pues parece que la muchacha lo eligió al azar. Este reconocimiento no llega a efectuarse, ya que, como señala el narrador de la crónica, Santiago murió sin saber por qué (cap. V, p. 107). Así pues, no hay un autorreconocimiento por parte de este personaje en cuanto a la falta cometida, si es que acaso existe dicha falta. Por tanto, si el narrador de la crónica pretende esclarecer los hechos del fatídico día en que Santiago muere, paradójicamente resulta el efecto contrario, pues el lector se acaba sumergiendo en un mar de infinitas dudas<sup>234</sup>, como se narra en la novela (cap. V, p. 106): «Sin embargo, lo que más le había alarmado al final de su diligencia excesiva fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio». Este hecho es clave para entender el sentido de *Crónica de una muerte anunciada*, pues podría suponer un elemento kafkiano que moderniza o actualiza la esencia de la tragedia clásica.

La segunda verdad que debe descubrirse por parte del protagonista de *Crónica* es la intención de los gemelos de matarlo. A lo largo de la novela, el lector espera que Santiago se dé cuenta de que lo buscan para destriparlo como a un cerdo, pero este momento no llegará hasta el final de la obra. Primeramente, es Flora Miguel quien le dice a Santiago que los hermanos lo buscan, pero él no entiende por qué, pues sigue sin saber que el motivo por el que lo persiguen es la mancilla de la joven hermana. Santiago no ve,

---

<sup>234</sup> Por otra parte, el hecho de que el misterio no se resuelva también podría deberse a que García Márquez denuncia el prejuicio moral de la sociedad y, por tanto, deja en la sombra si Nasar es o no el autor de la mancilla.

está totalmente ciego, al igual que Edipo en *Edipo Rey* o Creonte en la *Antígona*. (*Crónica*, cap. V, p. 120).

Siguió hablando en árabe a Santiago Nasar. «Desde el primer momento comprendí que no tenía la menor idea de lo que le estaba diciendo», me dijo. Entonces le preguntó en concreto si sabía que los hermanos Vicario lo buscaban para matarlo. «Se puso pálido, y perdió de tal modo el dominio, que no era posible creer que estaba fingiendo», me dijo. Coincidió en que su actitud no era tanto de miedo como de turbación.

–Tú sabrás si ellos tienen razón, o no –le dijo–. Pero en todo caso, ahora no te quedan sino dos caminos: o te escondes aquí, que es tu casa, o sales con mi rifle.

–No entiendo un carajo –dijo Santiago Nasar.

No será hasta el momento en que Clotilde Armenta le grita desde su tienda y ve a los hermanos que se dirigen hacia él, cuando toma conciencia de su destino y del cruel final que le espera. (*Crónica*, cap. V, p. 121).

Ambos lo habían visto al mismo tiempo. Pablo Vicario se quitó el saco, lo puso en el taburete, y desenvolvió el cuchillo en forma de alfanje. Antes de abandonar la tienda, sin ponerse de acuerdo, ambos se santiguaron. Entonces Clotilde Armenta agarró a Pedro Vicario por la camisa y le gritó a Santiago Nasar que corriera porque lo iban a matar. Fue un grito tan apremiante que apagó a los otros. «Al principio se asustó –me dijo Clotilde Armenta–, porque no sabía quién le estaba gritando, ni de dónde.» Pero cuando la vio a ella vio también a Pedro Vicario, que la tiró por tierra con un empujón, y alcanzó al hermano. Santiago Nasar estaba a menos de 50 metros de su casa, y corrió hacia la puerta principal.

Solo al final de la novela Santiago toma conciencia plena de su propia condición e, incluso, de su propia muerte. Es en el momento en que se encuentra con Wenefrida Márquez, la tía del narrador –que es el propio García Márquez– (cap. V, p. 126):

¡Santiago, hijo –le gritó–, qué te pasa!

Santiago Nasar la reconoció.

–Que me mataron, niña Wene –dijo.

Por otro lado, en la tragedia de Sófocles Edipo llega a ese reconocimiento por medio de la investigación, a diferencia de lo que ocurre en *Crónica*. No obstante, el proceso investigativo está presente en la novela, aunque de manera diferente a como se presenta en *Edipo rey*. Es el mismo narrador quien lo lleva a cabo, pues pretende esclarecer –muchos años después de que hayan ocurrido y sin conseguirlo– los hechos que tuvieron lugar ese día. Aparece, por tanto, el tema de la investigación policial/edípica,

pero ni siquiera el propio narrador llega a resolver el enigma acerca de la culpabilidad de Santiago, sino que confirma lo que ya se sabía o incluso deja más dudas, aspecto que confirma la indeterminación sobre la culpabilidad de Santiago.

De este modo, tanto *Edipo Rey* como *Crónica de una muerte anunciada* son obras relacionadas con el género policiaco, donde se lleva a cabo un reconocimiento o se intenta esclarecer unos los hechos. Edipo es «un detective *avant la lettre* porque se enfrenta a enigmas y porque es capaz de resolverlos» (Villanueva 2008: 3). E igualmente el narrador de *Crónica* adquiere el papel de detective, a pesar de que finalmente la novela policíaca no resulte con el final esperado<sup>235</sup>.

En este sentido son interesantes las observaciones de Villanueva (2008: 2) sobre el teatro de Sófocles:

La diferencia [...] es que en la novela policial el «crimen» está urdido a sabiendas por otro hombre, y el detective, generalmente ajeno a los móviles de los personajes, lo rastrea con desinterés intelectual [...]. En la historia de Edipo, en cambio, no hay construcción deliberada del «misterio»; el misterio es lo dado por la vida, resultado de factores que rebasan al individuo que lo padece [...].

*Crónica* cumple con las características mismas de *Edipo Rey*, pues el misterio por resolver no es producto de la actuación del hombre, no viene dado de manera deliberada, sino que es el destino o el azar lo que lo ha provocado. Al igual que el trágico final de Edipo es el resultado de algo que está por encima del propio personaje, algo que Edipo no puede dominar ni siendo rey de Tebas ni el famoso salvador de la ciudad que derrotó a la Esfinge; en *Crónica* el final de Santiago Nasar, igualmente trágico, es el resultado de una fuerza mayor que está, no solo por encima de él, sino también por encima incluso de sus asesinos y de todo el pueblo, partícipe de su muerte.

Precisamente, algunas de las novelas de García Márquez se ven marcadas por esa fuerza mayor que domina todo y se escapa al entendimiento humano. De ello se da cuenta ya en *La hojarasca*, su primera novela, donde los personajes son movidos por una especie de destino al que ellos mismos hacen referencia (*La hojarasca*, cap. I, p. 20; cap. IX, p. 98, 100; cap. XI, p. 119).

---

<sup>235</sup> En el género policíaco el misterio ha de resolverse, pero en *Crónica de una muerte anunciada* García Márquez ha alterado algunas técnicas narrativas, dejando el misterio en torno a la culpabilidad del protagonista sin resolver, de ahí que el final de la novela no sea el esperado según las reglas del género.

### 5.1.3. Patetismo

La situación patética en *Edipo Rey* ocurre una vez se ha resuelto el enigma trágico. Se provoca al ver al héroe caído desde lo más alto por un error que ha cometido involuntariamente, fijado en su destino. El suicidio de Yocasta y la ceguera del héroe son la materialización y la representación de ese dolor en escena.

En *Crónica de una muerte anunciada* el patetismo viene dado por la muerte atroz de Santiago, ocurrida injustamente. A diferencia de Edipo, el dolor no viene provocado por un error que ha cometido el personaje, sino por un error que pudo haber cometido, pero del que no tenemos certeza que se cometiera. Por tanto, la destrucción que se provoca en *Crónica* es distinta, ya que el dolor viene dado de manera más injusta sobre el protagonista.

Así, tanto en *Edipo Rey* como en *Crónica de una muerte anunciada* aparece ese lance patético, en el caso del *Edipo*, mediante el suicidio de Yocasta y la ceguera de Edipo; en *Crónica*, la muerte misma de Santiago Nasar, relatada con gran detalle en la novela<sup>236</sup>, a manos de los hermanos Vicario.

Aristóteles señala que las acciones más terribles que pueden aumentar el patetismo son aquellas que se producen «entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse» (Arist., *Po.* 1453b 19-22). Y tal es el caso del *Edipo Rey* de Sófocles, donde el hijo mata al padre.

En el caso de *Crónica*, en cambio, no hay una relación de parentesco. Los hermanos Vicario y Santiago se conocen e incluso en la boda de Ángela, durante la parranda, los hermanos de la muchacha y el infortunado cantan juntos (cap. II, p. 50): «Por allí pasaron entre muchos otros los hermanos Vicario, y estuvieron bebiendo con nosotros y cantando con Santiago Nasar cinco horas antes de matarlo».

Por otro lado, señala Aristóteles (Arist., *Po.* 1453b 27ss.) que la acción en la tragedia puede desarrollarse de cuatro formas diferentes que, de la mejor a la peor, son:

- a) Justo antes de cometer el crimen por ignorancia, llevan a cabo el reconocimiento.
- b) Cometiéndolo sin saberlo, reconocen después los hechos.

---

<sup>236</sup> Tanto la escena de mensajero en *Edipo Rey* donde este describe el suicidio de Yocasta y la ceguera de Edipo, como la escena del asesinato de Santiago en *Crónica*, son relatadas con sumo detalle que deja visible la brutalidad del acto.

c) Los personajes ejecutan el crimen a sabiendas<sup>237</sup>.

d) Estando a punto de ejecutar el crimen a sabiendas, finalmente no lo hacen.

Edipo se insertaría dentro del segundo grupo, pues comete el crimen de matar a su padre y yacer con su madre sin saber quién es él mismo y quiénes son verdaderamente ellos y, cuando lo reconoce, ya es demasiado tarde.

En *Crónica de una muerte anunciada*, el caso es más complejo. Una diferencia básica es que Edipo no sabe cuál es realmente su progenie, pero sí llega a reconocer su culpa cuando le es revelada su identidad. Sin embargo, en Santiago Nasar no existe este conflicto de identidad con él mismo, pues su problema radica en la ignorancia del supuesto hecho delictivo que ha podido perpetrar y que, tal vez, ni siquiera ha perpetrado. No ignora su identidad sino los hechos por los que se le acusa. Edipo sufrirá a causa de la identidad que lo vincula fatalmente con los hechos: el asesinato y la relación sexual –padre y madre respectivamente–. Supuestamente Santiago ha cometido un acto deshonesto, pero nadie tiene certeza de que así sea. Hasta el final de la obra se afirma que no hay en él culpabilidad, ni siquiera reconocimiento, ya que los hechos son, paradójicamente, totalmente ajenos a él. Podríamos, pues, añadir a los cuatro tipos de final que plantea Aristóteles, un quinto, donde aparecería la situación destructora en escena –con muertes u otro tipo de dolores semejantes– sin que exista constancia cierta de haber cometido el acto y sin que se lleve a cabo ningún tipo de reconocimiento, pero que se culpe al personaje por ello y sea castigado.

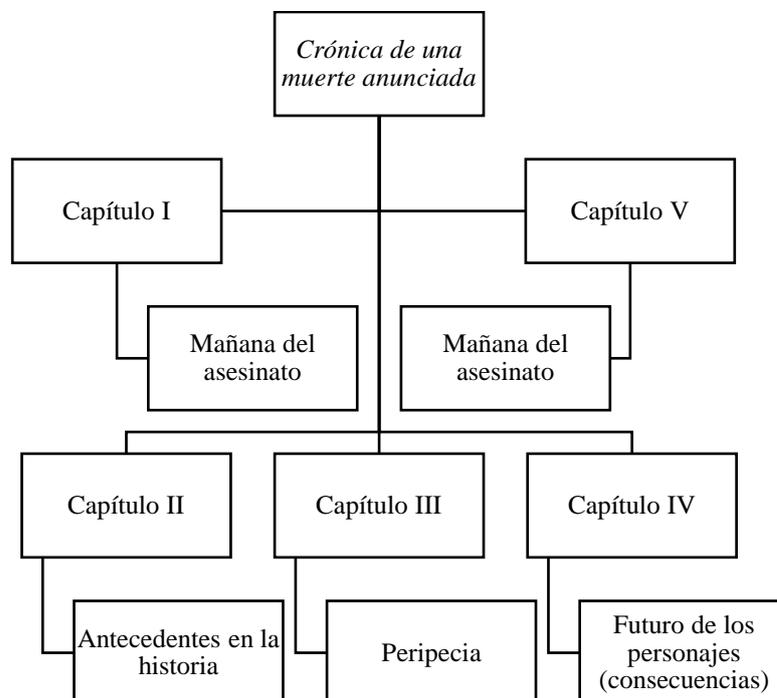
No obstante, los hermanos Vicario entrarían dentro del esquema que plantea Aristóteles, dentro del tipo tres, en el que los personajes, cargados de patetismo, cometen el crimen a sabiendas. Como ocurre con la Antígona de Sófocles, son plenamente conscientes de su deber y, aunque no quieran llevarlo a cabo, finalmente lo hacen y acarrear con las consecuencias.

---

<sup>237</sup> Aristóteles señala como ejemplo a Medea, que mata a sus hijos plenamente consciente de ello y planeándolo previamente.

## 6. ESTRUCTURA DE LAS OBRAS

*Crónica de una muerte anunciada* presenta una estructura interna compleja y circular dividida en cinco capítulos.



Los capítulos I y V son los que recrean las unidades de acción y tiempo, por lo que se identificarían más plenamente con la naturaleza dramática y trágica de la obra sofoclea. Tanto en *Crónica* como en *Edipo Rey* el tiempo del relato se concentra en un solo día. Concretamente en *Crónica* se reduce a unas pocas horas, pero la historia se amplía con las analepsis –los antecedentes de la historia– y las prolepsis –la investigación del narrador, posterior a los hechos–, por lo que el tiempo se ve alargado.

Además, ambos capítulos nos cuentan las últimas horas de vida de Santiago Nasar, recreándose a modo de crónica todos los pasos que dio el protagonista en cada momento, desde que se levantó a las 5:30 h hasta la hora de su asesinato a las 7:05 h. El narrador presenta una estructura circular al volver en el último capítulo al comienzo de la historia, que dejó en el primer capítulo, hecho que conecta directamente con la tragedia griega<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> La tragedia de *Edipo Rey*, por ejemplo, tiene lugar frente a las puertas del palacio de Edipo, y la ceguera del héroe y el suicidio de Yocasta dentro del mismo. La *Antígona* también tiene lugar frente a las puertas del palacio de Tebas y la *Electra* ante el palacio real de Micenas.

Capítulo I	
5:30 h	Santiago se levanta para ir a recibir la visita del obispo.
	Habla con su madre sobre su sueño.
	Habla con Victoria Guzmán y su hija. Victoria sabe que lo quieren matar, pero calla.
6:05 h	Santiago sale de casa y los hermanos lo ven desde la tienda de Clotilde Armenta.
	Tras ver al obispo, Margot invita a Santiago a desayunar.
6:25 h	Santiago se va con Cristo Bedoya.

Capítulo V	
6:45 h	Santiago se encuentra en la casa de su novia, Flora Miguel, hasta 5 minutos antes de su muerte.
6:56 h	Cristo Bedoya sube al cuarto de Santiago para comprobar dónde está.
6:58 h	Santiago no está allí y Cristo Bedoya coge el arma de Santiago para dársela y que se defienda.
7:05 h	Asesinato de Santiago.

Resulta interesante el hecho de que tanto la tragedia de Sófocles como la novela de García Márquez evidencian desde su comienzo que los personajes están abocados a un desenlace fatal, lo que va a determinar, por tanto, la estructura interna de las dos obras<sup>239</sup>.

En el caso de *Edipo Rey*, se sabe cuál es dicho desenlace del protagonista por varios motivos: al comienzo de la obra él mismo afirma que el dolor que padece la ciudad lo sufre él más que ninguno, y es ahí donde Sófocles hace un despliegue magistral de la ironía trágica (S., *OT* 59-64): «Bien sé que todos sufrís, y aun sufriendo, no hay nadie entre vosotros que sufra igual que yo. Vuestro dolor, a cada uno de vosotros sólo y a nadie más afecta. En cambio, mi alma gime por la ciudad, por ti y por mí a la vez».

Más adelante, vuelve a anticiparse el final y a repetirse la ironía trágica, dando cuenta del destino real de Edipo y de cuál es su condición. El momento tiene lugar cuando Edipo, tras conocer el mensaje del oráculo que ha traído Creonte, promulga el (auto)castigo que impondrá al asesino de Layo (S., *OT* 244 ss.)

Y suplico a los dioses que su asesino, bien fuera él solo o con la ayuda de varios como realizó su crimen a escondidas, consuma en la desgracia mala vida como malvado que es. Y añado la súplica de que, si ese hombre llegara a compartir mi hogar, a sabiendas mías, quedara incurso yo

---

<sup>239</sup> A propósito del *Edipo Rey* García Márquez lo señaló como una obra perfecta a nivel estructural (1999: 420).

en la misma maldición que he proferido contra los demás. [...] por todo esto, cual si de mi propio padre se tratara, defenderé yo su causa, tratando de encontrar al autor del crimen [...].

En *Crónica de una muerte anunciada* encontramos algo similar, aunque presentado de manera diferente. Ya desde el título de la obra y a lo largo de la misma se nos dice que la muerte que nos van a narrar estaba anunciada (cap. III, p. 57): «Nunca hubo una muerte más anunciada». Y más adelante (cap. V, p. 106): «Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada». Pero también en la primera línea de la novela se nos anuncia el final y el destino de Santiago Nasar (cap. I, p. 9): «El día en que lo iban a matar<sup>240</sup>, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana [...]», de modo que «la fatalidad se da en lo anunciado» (Picardo 1993: 222). Este hecho determina la técnica narrativa empleada por García Márquez, en la que la prolepsis es un rasgo definitorio de la misma: se ve en la primera frase de *Crónica*, de *Cien años de soledad* y del cuento de Eréndira. Esto, además, influye en la técnica narrativa de la novela policíaca, pues García Márquez invierte el orden de los hechos, situándose la resolución del crimen al comienzo de la obra, y no al final como habría de esperarse.

Además, podemos observar que ambas obras ponen el punto de mira en los hechos pasados, no en los presentes. En *Edipo Rey* el héroe pretende descubrir su pasado y las circunstancias que rodearon la muerte de Layo. La acción se concentra en un lugar y en breve tiempo: es la consabida unidad de acción, de tiempo y de lugar. Y desde ese momento se vuelve la mirada a acciones anteriores que son causa de la presente situación o conflicto trágico. Algo similar ocurre con *Crónica de una muerte anunciada*, donde el narrador pretende dilucidar el pasado de Santiago Nasar, recordando o anticipando hechos, para poder aclarar si fue el verdadero culpable de la deshonra, además de mostrarnos los últimos noventa minutos de la vida del protagonista y cómo fue su muerte.

Por otro lado, los capítulos II, III y IV se alejan del relato de las horas previas al asesinato y se centran en contar otros hechos para completar la historia, mediante el uso de analepsis y prolepsis. En el capítulo II se cuentan los antecedentes, es decir, a través

---

<sup>240</sup> A este respecto, Palencia Roth (1989: 11) ha señalado que lo difícil de la estrategia narrativa llevada a cabo por García Márquez, pues en la novela ha invertido el orden, es decir, ha comenzado la historia por el final, «no es contar de nuevo la historia ya conocida, sino contarla de tal manera que la gente, aunque informada sobre el final, continúe la lectura. El público griego conoce el mito de Edipo antes de presenciarlo. Sabe que Edipo ha matado a su padre y que ha sido el amante de su madre. En García Márquez, el pueblo de la vida real semeja el público griego que conoce la historia que se va a contar. El lector común y corriente, empero, no la conoce de antemano».

de una analepsis se relata la llegada de Bayardo San Román seis meses antes al pueblo y cómo él y Ángela se conocen y se comprometen. En el capítulo IV se relata el futuro de los personajes, es decir, la autopsia de Santiago Nasar<sup>241</sup> y el futuro de los hermanos Vicario, Ángela y Bayardo, con el reencuentro de estos dos últimos personajes veintisiete años después.

El final del capítulo II y el capítulo III son los centrales y más importantes de *Crónica*, ya que en el II Ángela les revela a los hermanos el nombre de Santiago Nasar como culpable de su deshonra y en el III se cuenta la decisión de ellos de salir a matarlo, y, precisamente, es en la revelación de Ángela donde tiene lugar el comienzo de la peripecia, donde el destino fatal de Santiago se hace efectivo. Es desde la anunciación de su nombre y la decisión de los hermanos de ir a buscarlo cuando su ruina se hace presente y no habrá manera de evitarla.

Además, en el capítulo III se reconstruye la historia de los hermanos Vicario entre las tres y las seis de la mañana, así como lo que hace Santiago en ese tiempo: ir a ver a María Alejandrina Cervantes, ir a la casa de los novios a cantarles y volverse a su casa antes de ir a ver al obispo. Por ello, podríamos afirmar que este capítulo, que es el central, se centra en el personaje principal, quedando de este modo la novela en una estructura perfectamente cerrada y circular, pues esta se abre con Santiago, vuelve a él justo en su centro y se cierra de nuevo con él.

En este sentido, podemos establecer una relación entre la obra del autor colombiano y el *Edipo Rey* de Sófocles, siguiendo el estudio de Fernández Gorgonio en el que la autora estudia *Crónica de una muerte anunciada* bajo una estructura compuesta por un macrotiempo y un microtiempo (1997: 490).

En *Crónica* habría tres momentos que constituyen el macrotiempo: 1) la llegada de Bayardo al pueblo seis meses antes; 2) la boda de Bayardo y Ángela y la devolución de la novia mancillada; 3) el reencuentro de Bayardo y Ángela veintisiete años después. La escena de la boda daría lugar a la inserción del microtiempo, establecido también en tres momentos: 1) la búsqueda de Santiago Nasar; 2) el asesinato de Santiago como chivo expiatorio; 3) la autopsia y el entierro de Santiago<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> Es interesante señalar que su autopsia es relatada antes que su asesinato.

<sup>242</sup> En el macrotiempo de *Crónica* figura también el relato de la pesquisa policial del narrador, de suma importancia debido a que será él quien asuma la narración de la crónica, de un suceso ya ocurrido, y que por lo mismo no puede sino ser anunciada.

Siguiendo este mismo esquema, podemos marcar también un macrotiempo y microtiempo en *Edipo Rey*. En el macrotiempo, serían tres los momentos que lo constituyen: 1) oráculo a Layo y Yocasta. Estos se deshacen de Edipo; 2) asesinato de Layo por parte de Edipo; 3) casamiento de Edipo con Yocasta y reinado en Tebas. De estos tres momentos, sería el del asesinato de Layo –junto con el oráculo que anuncia Creonte y la peste que recae sobre Tebas– el que daría lugar a la inserción del microtiempo, dividido también en tres momentos: 1) búsqueda de Edipo –investigación del asesinato–; 2) suicidio de Yocasta y ceguera de Edipo como chivo expiatorio; 3) destierro de Edipo.

De este modo, el macrotiempo se mueve en las dos obras de tal manera que da lugar al microtiempo, que se articula en torno al personaje principal –Santiago Nasar y Edipo– y este a su vez en torno a tres conceptos: búsqueda del autor del crimen, castigo –asesinato en el caso de Santiago y ceguera en el de Edipo– y cierre del círculo –entierro de Santiago y destierro de Edipo–.

La escena en la que Ángela anuncia a Santiago Nasar como culpable de su deshonra es la que inserta el microtiempo y, por tanto, la que provoca la peripecia de Santiago Nasar y la que relaciona dos historias: la del asesinato de Santiago y la historia de amor entre Bayardo y Ángela. Esta comunión de las dos historias se lleva a cabo gracias a los saltos en el tiempo hacia el pasado y el futuro.

En el caso de *Edipo Rey*, el anuncio del oráculo por parte de Creonte y el castigo que anuncia el propio Edipo para el asesino de Layo, inserta el microtiempo pone en relación las dos historias que se condensan en una sola, la historia de Edipo, con su pasado y su presente. En *Edipo Rey* los saltos hacia el pasado, donde el propio héroe, el mensajero y el antiguo pastor de la casa de Layo, mediante analepsis, reconstruyen la historia de Layo y a la vez de Edipo, como si de una investigación criminal se tratase, son los que permiten esa conjunción del pasado y presente del héroe.

## 7. CONCLUSIONES

Gabriel García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* utiliza una historia real para explorar temas recurrentes en su obra, como la muerte, la violencia y la responsabilidad colectiva, pero tomando como punto de partida la tragedia griega, especialmente el *Edipo Rey*. La novela mezcla elementos de la tragedia, la novela policíaca y la crónica periodística, de modo que García Márquez combina periodismo y literatura para narrar un hecho real, creando una obra rica en complejidad.

Los sueños premonitorios aparecen en consonancia con el destino, temas recurrentes en la obra del autor colombiano. El oráculo que aparecía en la tragedia ha sido sustituido por los sueños, pero ambos juegan un papel fundamental tanto en la novela como en *Edipo Rey* respectivamente, ya que desencadenan la acción y determinan el destino de los protagonistas. Además, la mala interpretación de estos presagios contribuye a que tenga lugar la tragedia. Edipo, desconocedor de sus orígenes, tras interpretar sin la suficiente información el oráculo, corre al encuentro de su destino fatal pensando que lo rehúye. En *Crónica* es la falta de reconocimiento del mensaje que se transmite en el sueño anticipatorio y su mala interpretación lo que convierte al protagonista en un ignorante de su destino abocado a contribuir a su cumplimiento.

Interesantes resultan también en *Crónica* otros recursos para anunciar la muerte de Santiago, como su mano helada como la de un muerto, o los animales sacrificados por Victoria Guzmán la mañana del asesinato de Santiago, pues la descripción del arreglo de los conejos guarda numerosas similitudes con la del asesinato.

Por su parte, el destino inevitable de Santiago se muestra a través de diferentes aspectos en la novela, como la invisibilidad de Santiago momentos antes de su muerte o la puerta, que se erige como un elemento simbólico fatal. La nota que echan por debajo y nunca es vista o el cierre inmediato de la misma por parte de Plácida Linero justo cuando el hijo se dispone a entrar hacen de esta puerta un elemento que contribuye al inevitable cumplimiento del *fatum*. Tampoco es posible evitar el crimen. Incluso los hermanos Vicario intentan eludirlo por todos los medios sin éxito. Aquí es donde García Márquez hace un despliegue de la ironía trágica al más estilo sofocleo, pues Pedro y Pablo son conscientes de su deber para limpiar la mancha y la honra de su familia, pero en realidad no quieren matar al hombre cuyo nombre su hermana ha pronunciado. Tampoco el pueblo intenta hacer mucho por evitar dicho crimen, de modo que el asesinato de Santiago se convierte en un crimen de naturaleza colectiva. Por último, el destino de Santiago queda

sellado mediante las palabras de Ángela Vicario cuando lo señala como presunto agresor, pues su sentencia estaba escrita desde siempre, como la historia de la familia Buendía en los pergaminos de Melquíades en *Cien años de soledad*.

Así pues, el destino se presenta a través de diferentes aspectos: una fuerza mayor –o los dioses en el caso de *Edipo Rey*– que dirige el destino de los personajes; hay personajes como los hermanos Vicario que aceptan dicho destino y llevan a cabo sus acciones a sabiendas de las consecuencias que estas acarrearán; y la situación no se puede reconducir y los personajes están abocados a perecer, como es el caso de Santiago, cuya muerte no puede evitarse.

Tanto en *Edipo Rey* como en *Crónica de una muerte anunciada*, los protagonistas, Edipo y Santiago Nasar, son presentados como chivos expiatorios, sacrificados para purificar a sus respectivas comunidades de una crisis o mancha. En *Edipo Rey*, Edipo se sacrifica consciente de su culpa para salvar a Tebas de la peste, aunque su sacrificio no logra limpiar por completo la mancha sobre su familia. En *Crónica de una muerte anunciada*, Santiago Nasar es sacrificado para restaurar el honor de la familia Vicario, aunque su muerte no resuelve la crisis moral subyacente en la sociedad. Ambas obras exploran el sacrificio y la purificación, pero mientras que la peste en *Edipo Rey* es física, en *Crónica de una muerte anunciada* es moral y simbólica. Además, en *Crónica de una muerte anunciada*, Santiago Nasar es visto como un animal destinado al sacrificio –como muchos personajes de la tragedia–, hecho especialmente visible en la brutalidad de su muerte y su autopsia, que recuerda al descuartizamiento de los conejos de Victoria Guzmán.

En cuanto a los elementos trágicos presentes en la novela, la peripecia tiene lugar en *Crónica* en el momento en que Ángela Vicario pronuncia el nombre de Santiago como autor de la mancilla, de modo que el joven caerá de lo más alto –con una situación económica y social privilegiada– a lo más bajo, de un modo similar a Edipo, rey que se verá expulsado de su propia tierra. Por otra parte, el error trágico de Santiago Nasar, así como el de Edipo, proviene de su ignorancia, lo que nos despierta la compasión en el personaje. Santiago Nasar muere sin entender el motivo de su asesinato, asemejándose más a los personajes kafkianos que sufren sin comprender las razones de su desgracia. La tragedia de Santiago se ve acentuada por la duda sobre si realmente mancilló la honra de Ángela Vicario o si fue elegido al azar para proteger al verdadero culpable. En ambos casos, el destino y la ignorancia juegan un papel crucial en su caída, si bien el protagonista no lleva a cabo ningún tipo de reconocimiento. Si en *Edipo Rey* el patetismo se manifiesta

tras la resolución del enigma trágico, con la caída de Edipo desde su posición elevada, en *Crónica de una muerte anunciada* el patetismo surge de la muerte injusta de Santiago Nasar, quien muere sin saber si realmente cometió el error que se le imputa. Si en la tragedia el horror se basa en la relación de parentesco violada; en la novela la tragedia surge de la ambigüedad y la injusticia. Edipo comete un crimen sin saberlo y reconociéndolo demasiado tarde. Santiago, sin embargo, encajaría en una categoría adicional propuesta aquí: sufrir una tragedia sin tener constancia de haber cometido el acto y sin un reconocimiento claro de su culpabilidad.

Por último, en cuanto a su estructura, la novela comparte una estructura trágica con el *Edipo Rey* que, además, es circular. En ambas obras el tiempo del relato se concentra en un solo día. En *Crónica*, los capítulos I y V se centran en las últimas horas de vida de Santiago Nasar, cuyo relato comienza y termina con él. La narrativa muestra la fatalidad desde el principio y analiza los eventos a modo de crónica, pero de manera no lineal, con capítulos intermedios que amplían la historia a través de analepsis y prolepsis. La novela se enfoca en el pasado y en el destino anunciado, que se revela desde el título y la primera línea. Ambas obras presentan una estructura en la que el pasado y el presente se entrelazan.

Ambas obras utilizarían la interconexión entre el pasado y el presente para tratar el destino y la fatalidad de sus protagonistas bajo una estructura circular y trágica.



CAPÍTULO IV: LOS CUENTOS *LA INCREÍBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERÉNDIRA Y DE SU ABUELA DESALMADA Y EL AHOGADO MÁS HERMOSO DEL MUNDO*. DOS LECTURAS DESDE *LA ODISEA*

## 1. PERVIVENCIA DE LA *ODISEA*

A lo largo de la historia de la literatura, la figura del famoso héroe griego Odiseo ha seguido siendo utilizada por numerosos escritores que han versionado o adaptado las narraciones antiguas, o bien han inventado nuevas aventuras para este personaje, adaptándolo a nuevos géneros literarios y a nuevos contextos histórico-culturales<sup>243</sup>. Ya desde la Antigüedad la figura de Odiseo aparece explotada, por ejemplo, además de en la *Ilíada* y la *Odisea*, en los trágicos griegos, que ofrecen una visión un tanto negativa del héroe. Sófocles lo retrata en *Áyax* y en *Filoctetes*, mientras que en Eurípides aparece en *Reso*, *Hécuba* y *El Cíclope*<sup>244</sup>. En *Moralia* de Plutarco encontramos un diálogo entre Odiseo y Grilo que ofrece un tratamiento burlesco del episodio de Circe que aparece en las comedias anteriores (Jouanno 2013: 143).

En la Edad Media reaparece en *La divina comedia* de Dante Alighieri, donde el alma de Ulises cuenta en primera persona la partida hacia su última aventura y su muerte en el mar Atlántico. También Shakespeare en *Troilo y Crésida* le da un papel importante a Odiseo. En Francia tiene un importante protagonismo, como objeto de la búsqueda en *Las aventuras de Telémaco*, de Fenelón; la *Ifigenia*, de Racine y ya en el siglo XX Gireaudoux lo introducirá en dos obras, *La guerra de Troya no tendrá lugar* y *Elpénor*.

Tennyson compone en 1833 *Ulises*, un poema en forma de monólogo dramático donde Ulises, ya en Ítaca, pone de manifiesto su angustia vital, héroe que está inspirado en el de Dante.

En cuanto a los autores del siglo XX y XXI que recrearon la figura de Odiseo, influyeron de algún modo en la formación literaria de García Márquez, James Joyce

---

<sup>243</sup> Sin embargo, no solo se ha utilizado la figura del personaje homérico en la literatura, sino también en otras artes como el cine o la música, llegando a convertirse de este modo en una imagen cultural. Para el estudio de la pervivencia del personaje de Odiseo en la literatura posterior cf. Boitani y Ambrosini 1998, Nicosia 2003, Hall 2008 y Jouanno 2013, así como Valverde Sánchez 2022.

El séptimo arte lo ha llevado a la gran pantalla en películas como *L'Île de Calypso: Ulysse et le géant Polyphème* (1905) de Georges Méliès, quizás una de las primeras películas que se grabó sobre este personaje, o *Ulises* (1954) de Mario Camerini y Mario Brava, protagonizada por Kirk Douglas en el papel de Ulises. En Grecia Theo Angelopoulos dirigió *La mirada de Ulises* (1995) y dos años más tarde Andréi Konchalovski estrenó *La Odisea*, que ganó un premio Emmy a la mejor dirección. En el año 2000, los hermanos Cohen hicieron una revisión moderna de las aventuras de Ulises, *O Brother, Where Art Thou?* En la música, Monteverdi compone *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641). Dallapiccola estrena en 1968 la ópera llamada *Ulisse* y en 1923 Bacarisse gana el Concurso Nacional de Música con su poema sinfónico *La nave de Ulises*.

<sup>244</sup> También en los fragmentos sofocleos encontramos explotada la materia troyana, así como en muchas de sus tragedias que no conservamos, como *Palamedes*, *Polixena*, *Nausícaa*, *Los Feacios*, etc. En el caso de Eurípides, además de las obras mencionadas, el personaje aparece como objeto de menciones sustanciales en *Ifigenia en Áulide* y *Las troyanas* (Jouanno 2013: 94-96).

plantea en *Ulises* a un moderno Odiseo llamado Leopold Bloom y sus aventuras en su deambulación por Dublín durante el 16 de junio de 1904. El libro está dividido en dieciocho capítulos que toman su título de diferentes episodios o personajes de la *Odisea* –*Telémaco, Néstor, Proteo, Calipso, Lotófagos, Hades, Eolo, Lestrigones, Escila y Caribdis, Las rocas errantes, Las Sirenas, El cíclope, Nausicaa, Las vacas del sol, Circe, Eumeo, Ítaca y Penélope*–, y en ellos se establece un entramado de similitudes y simbologías entre los personajes del *Ulises* y de la *Odisea*. Precisamente Joyce fue uno de los autores leídos por García Márquez, junto con Faulkner, Woolf, Sófocles o Kafka, de entre los cuales el último también compuso un relato breve de corte ensayístico dedicado a Odiseo, *El silencio de las Sirenas*.

En el año 2000 Milan Kundera publica *La ignorancia*, una obra de tipo ensayístico en la que se cuenta la historia de Joseph e Irene, dos desconocidos que se encuentran en su regreso a su país natal tras un largo exilio de veinte años. Kundera aborda el tema del exilio y la nostalgia a través de la figura de Ulises, que en este caso sirve como una referencia y una figura emblemática (Jouanno 2013: 411)<sup>245</sup>.

Por último, la influencia de Homero –junto con la de Virgilio– en la obra de Borges ha sido ampliamente estudiada. El mismo escritor argentino apunta a la gran admiración que tuvo por el poeta griego y llega a citarlo en su obra hasta en sesenta y cinco ocasiones<sup>246</sup>. Evoca a Homero, por ejemplo, en *El inmortal*, cuento incluido dentro de *El Aleph*, y en *El hacedor*, libro publicado en 1960, se incluyen dos poemas, *El hacedor* y *Arte poética*, donde se vuelve a hablar del poeta y de Ulises<sup>247</sup>.

---

<sup>245</sup> Precisamente García Márquez hace referencia en sus memorias a esta obra (2015: 371-372). El autor habla de Gustavo Ibarra, quien le instruía en las obras de los poetas griegos y le descubrió *Moby Dick* de Melville. Ambos intentaron «una teoría sobre la fatalidad de la nostalgia en la errancia de Ulises Odiseo, en la que nos perdimos sin salida. Medio siglo después la encontré resuelta en un texto magistral de Milán Kundera».

<sup>246</sup> Cf. García Gual 1992: 321-346.

<sup>247</sup> Para la influencia de Borges en García Márquez, cf. Vargas Llosa 1971: 186-189. También García Jurado ha estudiado exhaustivamente la presencia del mundo clásico en Borges, aunque más concretamente la de Virgilio y la poesía latina. A este respecto, cf. García Jurado 2024: 119-157. Cervera Salinas (2014b), por su parte, ha trabajado sobre el personaje de Homero en Borges.

## 2. RELACIÓN DE GARCÍA MÁRQUEZ CON LA *ODISEA*

La lectura de la *Odisea* por parte García Márquez es mencionada por el propio autor en sus memorias y testimonios de diversa índole. En *Vivir para contarla* recalca el hecho de que sus amigos de juventud le insistieran en que leyese a los clásicos grecolatinos. Tras la publicación en 1947 de *La tercera resignación* – cuento integrado en *Ojos de perro azul*–, su amigo Jorge Álvaro Espinosa le habla sobre la importancia de los clásicos (García Márquez 2015: 273-274):

Se extendió en su idea fija de que primero había que concebir el cuento y después el estilo, pero que el uno dependía del otro en una servidumbre recíproca que era la varita mágica de los clásicos. Me entretuvo un poco con su opinión tantas veces repetida de que me hacía falta una lectura a fondo y desprevenida de los griegos, y no solo Homero, el único que yo había leído por obligación en bachillerato.

También en su biografía, García Márquez deja constancia de su lectura de los autores griegos, entre los que destaca especialmente Homero, calificando al resto de ellos –desde su desconocimiento– aburridos. Tras su descubrimiento de la mano de Gustavo, destacará la obra de Sófocles, especialmente el *Edipo Rey*, que le influirá en gran medida en su novelística, como ya hemos visto en los capítulos anteriores (García Márquez 2015: 360):

Lo que más le preocupó de mí fue mi peligroso desdén por los clásicos griegos y latinos, que me parecían aburridos e inútiles, a excepción de la *Odisea*, que había leído y releído a pedazos varias veces en el liceo. Así que antes de despedirme escogió en la biblioteca un libro empastado en piel y me lo dio con una cierta solemnidad. “Podrás llegar a ser un buen escritor –me dijo–, pero nunca serás muy bueno si no conoces bien a los clásicos griegos.” El libro eran las obras completas de Sófocles. Gustavo fue desde ese instante uno de los seres decisivos en mi vida, porque *Edipo rey* se me reveló en la primera lectura como la obra perfecta.

En su artículo *Lo que no adivinó el oráculo*, recogido en *Notas de prensa* (García Márquez 1999: 333), apunta de nuevo a su interés por Homero: «Sin embargo, debo reconocer que me interesa más la leyenda que la realidad histórica, y, por consiguiente, en Grecia me interesa más Homero que Heródoto». Y cuando habla de los libros que marcaron su vida en *La literatura sin dolor* (*ibid.*: 419), menciona la *Odisea* junto con el *Edipo Rey* de Sófocles: «Por fortuna, los libros de mi vida no son tantos. Hace poco, la revista *Pluma*, de Bogotá, le preguntó a un grupo de escritores cuáles habían sido los

libros más significativos para ellos. Sólo decían citarse cinco, sin incluir a los de lectura obvia, como la Biblia, *La Odisea* o *El Quijote*».

En su discurso *Brindis por la poesía*, pronunciado en Estocolmo en 1982 durante el banquete de celebración del Premio Nobel, vuelve a mencionar a Homero en un tono elogioso (García Márquez 2010: 32): «Quiero creer, amigos, que este es, una vez más, un homenaje que se rinde a la poesía. A la poesía por cuya virtud el inventario abrumador de las naves que enumeró en su *Ilíada* el viejo Homero está visitado por un viento que las empuja a navegar con su presteza intemporal y alucinada».

En 1972 sale a la luz el libro de cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, integrado por un total de siete cuentos escritos entre 1961 y 1972, siendo el último de ellos el que da título al volumen: *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1968), *El mar del tiempo perdido* (1961), *El ahogado más hermoso del mundo* (1968), *Muerte constante más allá del amor* (1970), *El último viaje del buque fantasma* (1968), *Blacamán el bueno, vendedor de milagros* (1968) y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972).

El libro de cuentos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, marca un antes y un después en la obra de García Márquez, ya que, por un lado, este deja de desarrollarse en el mundo mítico de Macondo y se inserta dentro del mundo marítimo (Barbosa-Torralbo 1997: 377) y, por otro lado, supone una renovación del estilo y el tono literarios en los que García Márquez se sentía anquilosado –precisamente el de *Cien años de soledad*– y que encuentra a través de estos cuentos que suponen para él un ejercicio previo para la creación de *El otoño del patriarca*<sup>248</sup>.

Dentro de esta colección de cuentos, *El ahogado más hermoso del mundo* y *La cándida Eréndira* se ven influenciados en su redacción por la *Odisea*: un protagonista llamado Ulises, una aventura marítima, un héroe a la deriva, un llanto que recuerda al canto de Sirenas o el encuentro con una doncella son algunas de las características de estos dos relatos. El cuento del ahogado supone una revisión del episodio de la llegada de Odiseo al país de los feacios y su encuentro con la joven Nausícaa (*Od.* VI 110 ss.),

---

<sup>248</sup> Él mismo lo afirma en una entrevista con Germán Vargas (Norvind 1979: 154): «Después de *Cien años de Soledad*, donde hay mucha imaginación pero ni una línea de fantasía, me volvió la urgencia de escribir cuentos para niños. [...] tenía que despojarme de un modo de escribir dentro del cual había estado sumergido durante mucho tiempo y sin ninguna pausa para respirar, y la simplicidad estilística de los cuentos infantiles me pareció un buen purgante para la indigestión del pasado, y para emprender luego la tarea tremenda de comerme ese caimán barbudo que debía ser “El Otoño del Patriarca”».

mientras que el cuento de la Eréndira tiene como protagonista a un joven llamado Ulises que se embarca en una nueva aventura por el desierto caribeño<sup>249</sup>.

Para estudiar los cuentos *El ahogado más hermoso del mundo* y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* es preciso hacerlo desde dos vertientes que se aúnan y dan lugar a una cuentística estructurada, por un lado, con las narraciones mitológicas grecolatinas y, por otro, con algunos de los elementos propios del *folktale* –que también podemos encontrar en la *Odisea* y en algunos mitos<sup>250</sup>–.

---

<sup>249</sup> También en *Cien años de soledad* encontramos la influencia de la *Odisea* –junto con la *Eneida* de Virgilio–: en el capítulo I se describe una especie de viaje a los infiernos por parte de José Arcadio Buendía y sus hombres que tendría su paralelo con la *nékyia* de la *Odisea* en el canto XI, y en el capítulo III tiene lugar el episodio de la peste del olvido relacionado con el de los lotófagos en el poema épico (*Od.* IX 82-104).

<sup>250</sup> García Gual en el prólogo a la *Odisea* de Gredos (2011:12) ha señalado en relación con la *Odisea* y el personaje de Ulises que «sus avatares marinos lo sitúan ya no en los escenarios de la épica, sino en un ámbito fantástico, más próximo al mundo maravilloso de los cuentos de misterio, al *folktale* o al *Märchen* de raíces más antiguas que el *épos*». También en Stanford (2013: 36) se habla de este aspecto.

### 3. LA INCREÍBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERÉNDIRA Y DE SU ABUELA DESALMADA

El cuento de la cándida Eréndira narra la historia de una muchacha de catorce años que es prostituida por su abuela en pago por los daños ocasionados al haber incendiado de manera accidental la casa donde vivían. Con lo poco que consiguen rescatar de las llamas, emprenden un periplo por el desierto, durante el cual un joven llamado Ulises se enamorará perdidamente de Eréndira. Pero la abuela hará lo imposible para que la nieta no se distraiga de sus obligaciones y salde su deuda. Llega el momento en que Eréndira, consciente de su situación, decide deshacerse de la matriarca con la ayuda de Ulises, propósito que finalmente conseguirá para luego escapar con el dinero y dejar abandonado al joven enamorado.

La historia de Eréndira, basada en parte en unos hechos que presencié un joven García Márquez de dieciséis años<sup>251</sup>, fue incluida primeramente y de manera breve como parte de la historia de la iniciación sexual del coronel Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*<sup>252</sup> y, posteriormente, concebida como guion cinematográfico –escrito catorce años antes de la puesta en marcha de la película<sup>253</sup>, dirigida por Ruy Guerra–, pues la historia seguía persiguiendo al escritor. Pero, en el período de tiempo comprendido entre la novela que le granjeó el Premio Nobel y la película, la historia es convertida en cuento y publicada en 1972.

A pesar de las numerosas influencias presentes en el cuento, como los libros de caballerías que tanto invadieron el interés de García Márquez<sup>254</sup>, centraremos nuestro

---

<sup>251</sup> En su artículo publicado en 1982 *La cándida Eréndira y su abuela Irene Papas*, recogido en *Notas de Prensa* (1999:400-403) cuenta que conoció «a una niña de once años que era prostituida por una matrona que bien hubiera podido ser su abuela. Andaba en un burdel ambulante que iba de pueblo en pueblo, siguiendo el itinerario de las fiestas patronales y llevando consigo su propia carpa, su propia banda de músicos y sus propios puestos de alcoholes y comidas».

<sup>252</sup> En *Cien años de soledad* la historia aparece en el capítulo III en unas pocas páginas (144-147) en las que se cuenta lo siguiente: una mujer gorda y una mulata aparecen en el pueblo con Francisco el Hombre y se

instalan en la tienda de Catarino. Aureliano, tras escuchar las noticias cantadas por Francisco el Hombre, entra por invitación de la abuela a ver a la joven muchacha –aquí sin nombre– pagando veinte centavos. Tras un encuentro sexual frustrado, Aureliano se marcha del cuarto, pero, después de estar toda la noche sin poder sacársela de la cabeza, vuelve para casarse con ella y rescatarla de las garras de la abuela. Sin embargo, cuando Aureliano llega a las diez de la mañana a la tienda de Catarino, la joven y la mujer ya se han marchado del pueblo.

<sup>253</sup> La película, titulada *Eréndira*, salió en la gran pantalla en 1983 y fue protagonizada por Irene Papas en el papel de la abuela, por Claudia Ohana encarnando a Eréndira y por Oliver Wehe en el papel de Ulises.

<sup>254</sup> Desde el principio del cuento se hace alusión a los Amadises, clara referencia a *Amadís de Gaula*, obra que leyó y por la que siempre mostró gran interés (Apuleyo Mendoza 2007: 61). También la referencia de la abuela a ella misma como “La Dama” aparece en los libros caballerescos (Palencia-Roth 1983: 154). Para el estudio de este aspecto en la obra de García Márquez, cf. Vargas Llosa 1971: 176-182.-

estudio en dos aspectos: la relación que el cuento tiene, en primer lugar, con la *Odisea* y, en segundo lugar, con el mito de Teseo, Ariadna y el Minotauro.

### 3.1. *Eréndira y Odiseo*

La *Odisea* narra, como se canta en los primeros versos del poema, las aventuras del hábil varón en su regreso (νόστος) –tema principal del poema épico– de Troya a Ítaca, su patria. Esto convierte al héroe aqueo en el protagonista del poema épico.

Si bien es cierto que Odiseo permanece un año junto a Circe y siete junto a Calipso, el deseo del hogar en el que se encuentran la esposa y el hijo es más fuerte, y siempre intentará por todos los medios volver a Ítaca. Así se lo demuestra a Calipso (*Od.* V 151-158) y se lo hace saber cuando esta le ofrece permanecer a su lado como inmortal (*Od.* V 219-220): «Mas con todo yo quiero, y es ansia de todos mis días, / el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso».

También Atenea incide sobre este punto ante Zeus (*Od.* I 48-59):

Pero a mí el corazón se me parte pensando en Ulises,  
infeliz, que hace tanto padece de miles trabajos,  
alejado de todos los suyos y preso en la isla  
que circundan las olas más allá en la mitad del océano.  
En sus frondas habita la diosa nacida de Atlante,  
el astuto malvado que intuye los senos marinos  
y vigila las largas columnas, sustentando el cielo.  
Ella es quien allí le retiene penando y lloroso  
y lo adula sin fin con palabras sutiles de halago  
por que olvide a su Ítaca. En vano, que Ulises en ansias  
de mirar cómo el humo se eleva del suelo paterno  
prefiriera morir.

Circe, por su parte, intenta hechizar a Odiseo después de haberlo hecho con sus compañeros –convertidos por esta en animales–, pero no lo consigue gracias a que Hermes había entregado al héroe la planta *moly*. La maga jura al héroe no hacerles daño, ni a él ni a sus compañeros, pero estos permanecen allí un año entre banquetes sin fin (*Od.* X 460-474):

“[...] Mas, ¡ea!, comed vuestro pan, bebed vino  
hasta alzar nuevamente en el pecho el valor que teníais  
aquel día que primero dejasteis la patria querida,

las quebradas de Ítaca: estáis sin vigor, abatidos  
al recuerdo tenaz de las malas jornadas, sin punto  
de contento ni paz. ¡Mucho es lo que habéis padecido!”  
Tal diciendo logró persuadir nuestro espíritu prócer.  
Mas pasaban los días: quedamos allí todo un año  
en banquetes de carnes sin fin y de vino exquisito.  
Cuando, el año cumplido, tornó la estación en que, al curso  
de los meses se hicieron de nuevo más largos los días,  
me llamaron aparte y dijeron mis fieles amigos:  
“Hora es ya, buen señor, de que vuelvas la mente a tu patria  
si de cierto es decreto divino el salvarte y que llegues  
de regreso a tu excelsa mansión al país de tus padres”.

El cuento de la cándida Eréndira, por su parte, no narra las aventuras de Ulises en su regreso al hogar, ni el famoso héroe griego es el protagonista de esta nueva historia. Su figura aparece un tanto desmitificada, privada de su aureola de gran héroe y, como el título del cuento indica, la protagonista del mismo es Eréndira, de la que se cuenta su increíble y triste historia junto con la de su abuela desalmada, si bien en el cuento Ulises formaría parte de las aventuras de la muchacha y su papel es fundamental en la historia de esta<sup>255</sup>.

En *La increíble y triste historia* Ulises tiene el propósito de entablar una relación con Eréndira, y ese propósito lo lleva a emprender un viaje. El carácter viajero de Ulises lo conecta con el personaje homérico, pues emprende dos viajes fundamentales: el primero con su padre, que es cuando conoce por primera vez a Eréndira; el segundo es un viaje de regreso, pero no a su hogar, sino junto a ella, tras perderla la primera vez que la conoce. De hecho, Ulises parece como hechizado por la muchacha –al igual que Odiseo por Circe–, es ella quien lo manipula y lo incita a hacer lo que ella quiere, y por eso él sucumbe a sus argucias y está dispuesto a cualquier cosa cuando le insta a que mate a la abuela, para luego ser precisamente ella la que se marche de su lado y lo deje abandonado en la costa caribeña (parte VI, p. 350):

---

<sup>255</sup> García Márquez otorga a los personajes femeninos un papel central e importante en sus obras. Véase, por ejemplo, el protagonismo que adquieren todas las mujeres de la familia Buendía en *Cien años de soledad*, pero en especial Úrsula Iguarán por ser la matriarca de la familia y asociada con la casa por ser la que mantiene sus cimientos en un sentido literal y metafórico. Su prolongada vejez ya da cuenta de su importancia en la obra, pues ve pasar casi a todas las generaciones de Buendías antes sus ojos.

En el caso de las mujeres, por el contrario, sus nombres no se repiten -a excepción de Amaranta Úrsula, que toma el nombre de su tatarabuela y su tía-bisabuela- ya que, como su nombre indica, combina cualidades de uno y otro personaje, por lo que estas se ven bien definidas y adquieren un protagonismo y una importancia inigualables (cf. Arnau 1971: 98-100).

De pronto, Eréndira preguntó sin un quebranto mínimo en la voz:

–¿Te atreverías a matarla?

Tomado por sorpresa, Ulises no supo qué contestar.

–Quién sabe –dijo–. ¿Tú te atreves?

–Yo no puedo –dijo Eréndira–, porque es mi abuela.

Entonces Ulises observó otra vez el enorme cuerpo dormido, como midiendo su cantidad de vida, y decidió:

–Por ti soy capaz de todo.

El deseo de Ulises de estar junto a Eréndira es tan fuerte que escapa de la casa de sus padres en dos ocasiones: en la primera Ulises roba unas naranjas de contrabando y la camioneta familiar y marcha en busca de la joven. Tras una persecución en coche por parte de la autoridad civil, la abuela consigue alejar a la muchacha de los brazos del joven enamorado (parte V, p. 335):

A media noche, Ulises seguía pensando con tanta intensidad que no podía dormir. Se revolvió en el chinchorro una hora más, tratando de dominar el dolor de los recuerdos, hasta que el propio dolor le dio la fuerza que le hacía falta para decidir. Entonces se puso los pantalones de vaquero, la camisa de cuadros escoceses y las botas de montar, y saltó por la ventana y se fugó de la casa en la camioneta cargada de pájaros. Al pasar por la plantación arrancó las tres naranjas maduras que no había podido robarse en la tarde.

En la segunda ocasión, Ulises abandona definitivamente a sus padres en busca, de nuevo, de la muchacha, pues sentía que ella lo estaba llamando: «Ulises despertó de golpe en la casa del naranjal. Había oído la voz de Eréndira con tanta claridad, que la buscó en las sombras del cuarto. Al cabo de un instante de reflexión, hizo un rollo con sus ropas y sus zapatos, y abandonó el dormitorio» (parte VI, p. 347).

Así pues, un punto en común entre la *Odisea* y el cuento de la Eréndira es que en ambas obras se desarrolla un viaje un tanto fabuloso mezclado con aspectos verosímiles. En el caso de la *Odisea*, el elemento fantástico se haya en los Cíclopes, las Sirenas o los seres monstruosos como Escila y Caribdis, mientras que en el cuento de García Márquez la fantasía es sustituida en cierta medida por la realidad. Aparece la vida cotidiana como proeza. El escritor prescinde de seres fantásticos y hace que la vida cotidiana en sí sea una dificultad, adquiriendo ciertos personajes rasgos fabulosos, como es el caso de la abuela. Si en el caso de la *Odisea* la imposibilidad de regreso al hogar por parte del héroe viene dada por las trabas que Poseidón le pone en su camino, en el caso del Ulises

caribeño el impedimento único para regresar al lado de Eréndira y recuperarla es la monstruosa abuela.

Así pues, el motivo del viaje es uno de los factores fundamentales que determinan el cuento, en el que el camino de los personajes ya no tiene lugar por el mar<sup>256</sup> sino por el desierto, aunque se establecen analogías constantes entre ambos lugares a lo largo del mismo (parte III, p. 323):

–Mi mamá dice que los que se mueren en el desierto no van al cielo sino al mar –dijo Ulises.

Eréndira puso aparte la sábana sucia y cubrió la estera con otra limpia y aplanchada.

–No conozco el mar –dijo.

–Es como el desierto, pero con agua –dijo Ulises.

Eréndira emprende un viaje para pagar a la abuela por sus errores cometidos vendiendo su cuerpo, y Ulises viaja junto a su padre como contrabandistas, perdidos en la inmensidad del desierto –igual que Odiseo en el mar en el poema épico–, en medio de la cual se encuentran a la joven muchacha y a su abuela desalmada (parte III, p. 323):

–¿Y no vuelven a pasar por aquí?

–Quién sabe cuándo –dijo Ulises–. Ahora pasamos por casualidad porque nos perdimos en el camino de la frontera.

De hecho, una de las características reseñables del Ulises garciamarquiano es su carácter marítimo<sup>257</sup>. En la tercera parte del cuento, cuando se le introduce por primera vez, es descrito como «un adolescente dorado, de ojos marítimos y solitarios, y con la identidad de un ángel furtivo» (parte III, p. 319), en cuya descripción, además, vemos otra de las características del personaje griego: la soledad, como parte de la personalidad de Odiseo que queda reflejada a lo largo del poema homérico: la pérdida de sus compañeros; su carácter meditativo proveniente de esa inteligencia práctica lo lleva a no planear sus tretas con los demás; en ocasiones no se fía del resto y no les cuenta sus

---

<sup>256</sup> En uno de sus relatos, la abuela cuenta sonámbula cómo fue la última vez que llovió, hace veinte años. En dicho relato se hace alusión al elemento marino que predomina a lo largo del cuento, aunque esta vez desligado del desierto (parte II, p. 322): «Fue una tormenta tan terrible que la lluvia vino revuelta con agua de mar, y la casa amaneció llena de pescados y caracoles, y tu abuelo Amadís, que en paz descansa, vio una mantarraya luminosa navegando por el aire».

Y más adelante, en otro sueño, vuelve a establecer una comparación con el mar (parte II, p. 325): «Amadís, tu padre, que era joven y guapo, estaba tan contento aquella tarde que mandó a buscar como veinte carretas cargadas de flores, y llegó gritando y tirando flores por la calle, hasta que todo el pueblo quedó dorado de flores como el mar».

<sup>257</sup> La abuela, por su parte, también alude en sueños a historias marítimas que en otro tiempo realizó. Su constante deseo es llegar de nuevo al mar a través de ese viaje por el desierto, propósito que finalmente alcanza.

planes, como ocurre, por ejemplo, con el episodio de Eolo<sup>258</sup>. También es un personaje solitario cuando permanece junto a Calipso durante siete años, pues ha perdido a sus compañeros y se encuentra lejos del hogar, sin amigos ni patria ni esposa e hijo, así como cuando llega a Esqueria, el lugar habitado por las gentes feacias.

El Ulises garciamarquiano también está caracterizado por esa soledad, si bien se ve atenuada y solo se refleja en tres momentos del cuento en relación con Eréndira:

- a) cuando aparece solo frente a la tienda de Eréndira por primera vez. Le circunda un aura irreal que subraya su belleza (parte III, pp. 321-322): «Se disponía a volver a la tienda cuando vio a Ulises de cuerpo entero, solo, en el espacio vacío y oscuro donde antes estuvo la fila de hombres. Tenía un aura irreal y parecía visible en la penumbra por el fulgor propio de su belleza<sup>259</sup>».
- b) cuando se escapa de su casa y, a espaldas de sus padres, emprende el viaje en busca de Eréndira.
- c) cuando, tras matar a la abuela, Eréndira se marcha con el dinero dejándolo abandonado en la orilla de la playa.

Volviendo al elemento marítimo, en la parte III del cuento se menciona el mar en relación con Ulises. Cuando están tumbados sobre la cama, Eréndira le pregunta al joven muchacho su nombre, momento en el que se hace patente la relación entre el personaje de García Márquez y el protagonista del poema homérico (parte III, p. 324):

–¿Cómo es que te llamas?

–Ulises.

–Es nombre de gringo –dijo Eréndira.

---

<sup>258</sup> Según se narra en la *Odisea* (*Od.* X 19-49), el dios entregó a Odiseo un odre en el que apresó los vientos excepto al céfiro para que este pudiera volver a la patria con viento favorable. El héroe puso el odre en la nave a buen recaudo para que así pudiera cumplirse el deseo del regreso. Pero Odiseo les oculta a sus compañeros el contenido del recipiente, por lo que estos, pensando que portaba un gran botín de oro y plata a sus espaldas, deciden abrirlo para mirar dentro. Los vientos se escapan y su furia los arrastra de nuevo mar adentro.

<sup>259</sup> Esta misma idea de la hiperbólica belleza de Ulises se repite poco antes. *Cf.* parte III, p. 319.

Por otro lado, en este mismo pasaje la abuela le pregunta a Ulises dónde dejó las alas –por su apariencia de ángel–. Entonces Ulises le contesta que quien las tenía era su abuelo, pero que nadie lo cree. Resultan confusas las palabras del héroe por la conexión que García Márquez pudiera querer establecer con el personaje griego, si es que hubo dicha intención, ya que, si seguimos la tradición grecolatina, ninguno de los abuelos de Odiseo en la mitología griega tiene alas. Odiseo se presenta como nieto de Autólico por parte de madre y de Arcisio por parte de padre. No obstante, hay entre los ancestros de Odiseo uno que sí posee alas, su bisabuelo materno, Hermes.

Palencia-Roth (1983: 156), por su parte, hace otra lectura del pasaje por su relación con el mito de Teseo y Ariadna, sugiriendo una conexión con Ícaro, pues fue su padre Dédalo quien construyó unas alas para escapar del laberinto con su hijo.

También ese abuelo al que Ulises menciona podría conectar con el protagonista del cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes*.

–No, de navegante.

Por último, el carácter marítimo de Ulises se hace presente al final del cuento, cuando este acaba en la última escena tirado en la orilla del mar, por lo que es aquí, al final de la obra, donde el personaje de García Márquez, un moderno Ulises, conecta con su pasado homérico y mitológico, y con el comienzo del cuento *El ahogado más hermoso del mundo*, que se abre con la aparición de un hombre ahogado que el mar ha devuelto a la costa de un pueblo caribeño<sup>260</sup> (García Pérez 2010: 246).

Pero no solo Ulises es caracterizado como el viajero errante, sino también Eréndira. Siguiendo las palabras de García Pérez, «ya sea por necesidad, por aventura o porque el camino en el que se sitúa el ser humano no cesa, el viaje es imprescindible para comprender la diferencia y la comunidad con otros hombres. El sujeto se halla más en el mundo cuanto más comprende a través del viaje lo que es él mismo por naturaleza y por cultura» (García Pérez 2010: 243). Precisamente el personaje de Eréndira cumple con esta sentencia: cuanto más se halla en el mundo y más viaja por el desierto, más se define como persona y comprende lo que ella es como ser humano. De ahí que al final de la obra consiga liberarse de la abuela. De hecho, es en el momento en el que la abuela muere, cuando Eréndira adquiere una madurez que le permite escapar de su esclavitud y continuar su viaje, aunque esta vez, sola<sup>261</sup> (parte VII, p. 355):

Eréndira puso entonces el platón en una mesa, se inclinó sobre la abuela, escudriñándola sin tocarla, y cuando se convenció de que estaba muerta, su rostro adquirió de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio. Con movimientos rápidos y precisos, cogió el chaleco del oro y salió de la carpa.

Eréndira emprende tres viajes, siendo este último un viaje personal, contrario a todos los que había vivido antes del asesinato de la abuela y el más importante, y ello se advierte en las últimas líneas del cuento (parte VII, p. 356):

---

<sup>260</sup> Las referencias intertextuales por parte de García Márquez a personajes o historias que aparecen en otras obras suyas son constantes en toda su producción literaria. Ya el mismo cuento de la Eréndira se inserta – como ya hemos observado – en *Cien años de soledad* (cap. III p. 145-147). El personaje de *Cien años de soledad* Aureliano Buendía es el que más se repite, pues aparece en *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* o *Crónica de una muerte anunciada*.

<sup>261</sup> Podría verse aquí que Eréndira pasa por una especie de rito de iniciación –propio del esquema de muchos cuentos populares–, en el que se produce el paso de la niñez a la edad adulta, aspecto que se observa a través de su actitud a lo largo del cuento y del cambio de esta al final del mismo cuando, liberada del yugo de la abuela, superada la prueba por la que esta le ha hecho pasar, se marcha como una mujer libre con el chaleco de oro, dejando atrás su pasado y su infancia.

[...] Eréndira empezaba a correr por la orilla del mar en dirección opuesta a la de la ciudad.

[...] Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener. Pasó corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto, pero todavía siguió corriendo con el chaleco del oro más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar, y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia.

Los dos primeros viajes están condicionados por los otros dos personajes del cuento. En el primero la abuela obliga a Eréndira a emprender el viaje para pagar por su error y saldar la deuda de la quema de la casa. En el segundo viaje, por un lado, es raptada en el convento y encerrada con las monjas y, por otro lado, a pesar de que accede a fugarse con Ulises, es la vía de escape más cercana y fácil que tiene hasta el momento, pero no lo que ella verdaderamente desea.

En el cuento es “el viento de su desgracia” lo que hace que la casa se incendie. Al comienzo del mismo se habla constantemente de este como símbolo del destino ineludible de Eréndira: «Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia» (parte I, p. 307). Y más adelante: «Poco después, el viento de su desgracia se metió en el dormitorio como una manada de perros y volcó el candelabro contra las cortinas» (parte I, p. 311). El viento adquiere, de este modo, una gran importancia en el relato como elemento simbólico propiciatorio del *fatum* de la muchacha y de lo que le ocurrirá en adelante que es, precisamente, su desgracia. Al final del cuento se hará de nuevo alusión al viento, cuando Eréndira consigue deshacerse de la abuela, pero en ese momento ya ella es dueña de su destino y el viento deja de ser un elemento determinante: «Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener. [...], pero todavía siguió corriendo con el chaleco del oro más allá de los vientos áridos [...], y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia».

De este modo, el cuento abre y cierra con el mismo elemento, que establece una estructura circular, pero se produce una metamorfosis del mismo, por lo que dicha estructura quedaría alterada: al comienzo del relato Eréndira está sujeta a ese viento de la desgracia y emprende un viaje, empujada por este; pero al final de la obra, dueña de su destino, se abre camino en un nuevo periplo que se dirige en contra de dicho viento.

Sobre el viento profético que anuncia desgracia ligado a la estructura circular encontramos su desarrollo máximo en *Cien años de soledad*, donde aparece como

elemento aniquilador que elimina a Macondo de la faz de la tierra: «Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían la serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra» (cap. XVI, p. 450). Y más adelante: «[...], se hicieron más frecuentes a partir de agosto, cuando empezó a soplar el viento árido que sofocaba los rosales y petrificaba los pantanos, y que acabó por esparcir sobre Macondo el polvo abrasante que cubrió para siempre los oxidados techos de zinc y los almendros centenarios» (cap. XVII, p. 53).

En las últimas líneas de la novela, cuando Aureliano Babilonia está leyendo los manuscritos de Melquíades, la revelación del destino va unida al ímpetu del viento que arrasa con la estirpe de los Buendía, de modo que el viento es a la vez revelador y destructor. Pero Aureliano no lo advierte, pues está absorto leyendo los manuscritos que le descubren todo el destino de la familia Buendía, incluyendo las relaciones de parentesco, casi como una suerte de Edipo, pues descubre que no había cometido incesto con su hermana, sino con su tía, con quien engendra «el animal mitológico que había de poner término a la estirpe» (cap. XX, p. 548-550):

Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de granios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces. [...] Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. Solo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía [...]. 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 [...].

En cuanto a la caracterización psicológica y física del Ulises de García Márquez y del Odiseo griego, encontramos numerosos puntos en común, si bien el Ulises de García Márquez no alcanza la magnitud del personaje griego y se perfila como un héroe en gran medida ridiculizado, debido tanto a sus actuaciones y las de Eréndira – pues la muchacha se encuentra de alguna manera por encima de él–, como a la inevitabilidad de su comparación con el personaje griego, pues dista de él en inteligencia práctica y en astucia.

El héroe de la *Odisea* recibe a lo largo del poema épico numerosos epítetos que lo definen. Hay tres que son exclusivos de él: πολύμητις (muy astuto), πολύτλας (muy sufrido) y πολύτροπος (de multiforme ingenio y de muchos senderos)<sup>262</sup>.

Odiseo es πολύμητις y πολυμήχανος (de muchos recursos) ya que es un hombre que pone en marcha su inteligencia práctica (μητις) al servicio de sus compañeros y de sí mismo. Concretamente fue él quien ideó el famoso caballo de madera para entrar en Ilión y poder poner fin de este modo al asedio que duró diez años. Asimismo, en la *Odisea* vemos esta astucia en sus artimañas para engañar a Polifemo y poder salvar al resto de su tripulación de ser engullidos por el gigante. Recordemos que en la *Odisea* Odiseo es precisamente el héroe que representa la *mētis* y, de hecho, se encuentra bajo el amparo de Atenea, la diosa de la inteligencia práctica, aspecto que ella misma le hace ver al héroe en el poema épico, destacando así el vínculo que los une (*Od.* XIII 291 ss.):

Bien astuto y taimado ha de ser quien a ti te aventaje  
en urdir añagazas del modo que fuere, aunque a ello  
te saliera quizás al encuentro algún dios: ¡siempre el mismo,  
trapacista de dolos sin fin! [...]  
[...] Y ya baste, porque ambos sabemos  
de artificios, que tú entre los hombres te llevas la palma  
por tus tretas y argucias y yo entre los dioses famosa  
soy por mente e ingenio; [...].

El carácter sufridor de Odiseo se debe, en primer lugar, a su paso por la guerra de Troya y, en segundo, a su carácter errante. Si la guerra lo lleva a encontrarse lejos del calor del hogar durante diez años, Poseidón le impondrá como castigo un largo regreso de otra década de duración<sup>263</sup>. Pero ello le hace ser un hombre paciente (ταλασίφρων) y controlado<sup>264</sup>, que pone en marcha su astucia y coraje. Él mismo habla de su carácter

---

<sup>262</sup> Encontramos epítetos que pueden ser comunes a personajes diferentes y no exclusivos de uno solo, pero en el caso de Odiseo estos tres se refieren solo a él, a excepción de πολύμητις, que se encuentra una sola vez en la *Ilíada* referido a Hefesto (*Il.*, XXI 355) (Gigante 2003: 171).

<sup>263</sup> En el canto XIII de la *Odisea* precisamente se apunta a este carácter sufridor (*Od.* XIII 89-91): «transportaba a un varón semejante en ingenio a los dioses / que en su alma llevaba las huellas de mil pesadumbres / padecidas en guerras y embates del fiero oleaje».

<sup>264</sup> Esta característica de Odiseo se verá muy bien al final del poema épico, cuando llega a su palacio ocultando su verdadera identidad, disfrazado de mendigo, y tiene que soportar los embates de los pretendientes hasta poder ejecutar el plan urdido junto con Atenea (*Od.* XX 13-21). También en el episodio de Polifemo muestra su carácter paciente y prudente, así como su astucia, refrenando sus primeros impulsos de matar al gigante, pues, si lo hubiera hecho, él y su tripulación habrían quedado encerrados para siempre dentro de la gruta. Así, decide meditar pacientemente un plan fructífero, a pesar de ver morir a la mitad de sus camaradas ante sus ojos.

sufridor a Calipso cuando esta le advierte de los peligros que se encontrará si decide marchar de regreso a casa (*Od.* V 221-224):

Si algún dios me acosare de nuevo en las olas vinosas,  
lo sabré soportar; sufridora es el alma que llevo  
en mi entraña; mil penas y esfuerzos dejé ya arrostrados  
en la guerra y el mar: denle colmo esos otros ahora.

Y también se lo hace saber a Alcínoo cuando llega a su palacio y el rey lo iguala a los dioses (*Od.* VII 211-214):

Y si alguno habéis visto que arrastre mayor pesadumbre  
que los otros, con ése igualadme en dolores: con todo  
aun tendría que alargarme más que él refiriendo los males  
que en mi vida he venido a sufrir por decreto del cielo.

Aunque Odiseo es bueno en el arte de la lanza y el arco –como demuestra en la matanza de los pretendientes–, es un héroe que no destaca por su fuerza, sino por su inteligencia. Es, por tanto, un héroe que se diferencia del resto<sup>265</sup> y que por su gloria (κλέος) se convertirá en prototipo del héroe en la literatura posterior.

Por su parte, el Ulises de García Márquez es un personaje que ha conservado parte de esa inteligencia práctica y de la habilidad del Odiseo griego, si bien esta no le ayuda a conseguir el objetivo que se propone. No es hasta la última parte del cuento cuando Ulises tiene la oportunidad de demostrar su *métis*, en el momento en que Eréndira le pide que la ayude a librarse de la abuela<sup>266</sup>. Si el Ulises de Homero hace uso de engaños para salvarse a sí mismo y a sus compañeros de ciertos peligros, el de García Márquez también pone en marcha sus tretas para salvar a Eréndira.

Ulises intenta matar a la abuela en tres ocasiones, y no es hasta la última cuando lo logra. En un primer intento, Ulises compra veneno para ratas que pone como ingrediente en una tarta de frambuesas que le ofrece a la abuela por el día de su cumpleaños (parte VII, p. 350):

---

<sup>265</sup> A veces se le ha acusado de ser un héroe cobarde por su manera de hacer frente a los peligros, pues acude al ingenio y no a la fuerza. Píndaro lo critica en las *Nemeas* VII y VIII y lo contrapone a Áyax, que para él es el paradigma de héroe.

<sup>266</sup> Encontraríamos aquí el motivo de la prueba del pretendiente, aunque con algunas variaciones. Normalmente, en las narraciones legendarias esta prueba tendría lugar para tomar la mano de la muchacha. Aquí no está en juego la mano de la muchacha, pero sí que se entiende que Ulises accede a matar a la abuela y a todo lo que ella le ordene en su deseo de permanecer a su lado.

Ulises compró una libra de veneno para ratas, la revolvió con nata de leche y mermelada de frambuesa, y vertió aquella crema mortal dentro de un pastel al que le había sacado su relleno de origen. Después puso encima una crema más densa, componiéndolo con una cuchara hasta que no quedó ningún rastro de la maniobra siniestra, y completó el engaño con setenta y dos velitas rosadas.

Ulises consigue engañar a la abuela y acaba comiendo toda la tarta, pero esta no muere, a pesar de que «había comido arsénico como para exterminar una generación de ratas» (parte VII, p. 351). Es entonces cuando Eréndira reprende a Ulises, el héroe que se supone salvador de la doncella y muy astuto en urdir artimañas, y deja en evidencia y en entredicho sus habilidades, esas que se esperan heredadas del héroe griego: «–Lo que pasa –dijo– es que tú no sirves para matar a nadie» (parte VII, p. 352).

De este modo, aunque la aparición de Ulises en el cuento como un recurso de salida para Eréndira para matar a la abuela parece inicialmente clara, el fallo en el primer intento supone que su inteligencia práctica se vea ridiculizada<sup>267</sup>.

Dos semanas después de la primera tentativa de asesinato, Ulises vuelve a buscar a Eréndira e instala en la carpa de la abuela una especie de explosivo (parte VII, p. 353):

Eréndira no volvió a tener noticias de Ulises hasta dos semanas más tarde, cuando percibió fuera de la carpa el reclamo de la lechuza<sup>268</sup>. [...]

---

<sup>267</sup> Barbosa-Torrallbo (1997: 380) ha profundizado sobre cómo los elementos cómicos o de burla aparecen reflejados en el libro de cuentos, señalando que en ocasiones lo grotesco se plasma a través de la repetición, como ocurre en el cuento de Eréndira: «[...] las repetidas tentativas por parte de Ulises de asesinar a la abuela de Eréndira resaltan la naturaleza prodigiosa de ésta, pero también su carácter grotesco, al proyectarla primero como glotona desmedida [...], después como figura ridícula [...] y por último como monstruosa [...]».

<sup>268</sup> El Ulises del cuento es capaz de imitar el canto de una lechuza, y a ello se hace referencia en dos momentos del cuento. Uno es el que encontramos citado a propósito de esta nota. El otro tiene lugar en la quinta parte (pp. 336-337): Ulises le propone a Eréndira fugarse y le dice que podrá salir en la noche cuando lo escuche imitando el canto de una lechuza.

La lechuza es utilizada como símbolo de mal agüero en muchas culturas, convirtiéndose en una figura del folclore que aparece en leyendas de carácter popular. Normalmente se la asocia con la muerte o como símbolo que trae desgracias, incluso para el que escucha su canto. No obstante, también se ha asociado esta ave con la sabiduría, como ocurre en la cultura griega antigua, atribuida, además, a la diosa Atenea, que se ve representada en la iconografía por la lechuza.

Tomando todo ello como punto de partida, podríamos establecer dos lecturas en el cuento que no tendrían que ser necesariamente excluyentes. Por un lado, García Márquez gusta de hacer uso de las supersticiones y los presagios en muchas de sus obras, como podemos observar, por ejemplo, en *Crónica de una muerte anunciada*. Incluso en el mismo cuento la abuela sueña con pavorreales que presagian –según afirma Eréndira– su propia muerte, y los sueños tienen una gran importancia a lo largo del mismo. De este modo, al igual que los pavorreales que anuncian muerte, el canto de la lechuza que imita Ulises podría suponer el anuncio de desgracia, no para Eréndira –a pesar de ser ella quien lo escucha–, sino para la abuela. Pero, por otro lado, teniendo en cuenta la relación que el cuento presenta con el héroe protagonista de la *Odisea*, no sería desacertada una segunda lectura que perfilaría aún más el personaje de Ulises en el cuento en su relación con el del poema épico. Si, como hemos dicho anteriormente, Odiseo y la diosa Atenea se ven fuertemente unidos por el rasgo que los define a ambos, es decir, la inteligencia práctica, quizás en el cuento

Eréndira acudió al llamado y sólo entonces descubrió la mecha de detonante que salía de la caja del piano y se prolongaba por entre la maleza y se perdía en la oscuridad. Corrió hacia donde estaba Ulises, se escondió junto a él entre los arbustos, y ambos vieron con el corazón oprimido la llamita azul que se fue por la mecha del detonante, atravesó el espacio oscuro y penetró en la carpa.

Pero Ulises fracasa de nuevo, pues no se produce la explosión: la pólvora, que estaba mojada, apenas si había chamuscado a la anciana, que trataba de sofocar el fuego cuando Eréndira y él entraron en la tienda (*ibid.*):

La tienda se iluminó por dentro con una deflagración radiante, estalló en silencio, y desapareció en una tromba de humo de pólvora mojada. Cuando Eréndira se atrevió a entrar, creyendo que la abuela estaba muerta, la encontró con la peluca chamuscada y la camisa en piltrafas, pero más viva que nunca, tratando de sofocar el fuego con una manta.

El hecho de que la abuela se encuentre más viva que nunca tras la fallida explosión vuelve a recalcar el fracaso de Ulises y la ausencia de esa inteligencia práctica que caracterizaba a Odiseo. De hecho, se perfila como un cobarde cuando sale de la carpa escabulléndose entre los indios que acuden gritando a ayudar a la abuela para apagar el fuego. Y hay, además, otro factor que presenta a Ulises como un héroe carente de la famosa característica del personaje griego, y es que, no solo no consigue matar a la abuela para liberar a su amada de las garras de esta, sino que hace que la deuda de la muchacha aumente aún más por los desperfectos ocasionados en la tienda. Es precisamente en el momento en que la joven le reprocha de nuevo a Ulises su falta de astucia cuando este, de manera improvisada, coge un cuchillo de destazar<sup>269</sup> y se dirige adentro de la carpa decidido a matar a la abuela (parte VII, p. 354):

–Lo único que has conseguido es aumentarme la deuda.

Los ojos de Ulises se turbaron de ansiedad. Permaneció inmóvil, mirando a Eréndira en silencio, viéndola partir los huevos con una expresión fija, de absoluto desprecio, como si él no existiera. Al cabo de un momento, los ojos se movieron, revisaron las cosas de la cocina, las ollas

---

podríamos ver un eco de esa antigua relación en el hecho de que Ulises sea capaz de imitar el sonido del animal que representa a la diosa griega.

<sup>269</sup> Recordemos que en *Crónica de una muerte anunciada* los hermanos Vicario también matan a Santiago Nasar a cuchillazos. Cuando Ángela Vicario pronuncia el nombre de Santiago como el usurpador de su honra, los hermanos cogen un par de cuchillos decididos a matar al muchacho (cap. III, p. 57): «Después de que la hermana les reveló el nombre, los gemelos Vicario pasaron por el depósito de la pocilga, donde guardaban los útiles de sacrificio, y escogieron los dos cuchillos mejores: uno de descuartizar, de diez pulgadas de largo por dos y media de ancho, y otro de limpiar, de siete pulgadas de largo por una y media de ancho. Los envolvieron en un trapo, y se fueron a afilarlos en el mercado de carnes [...]»

colgadas, las ristras de achiote, los platos, el cuchillo de destazar. Ulises se incorporó, siempre sin decir nada, y entró bajo el cobertizo y descolgó el cuchillo.

Finalmente, Ulises consigue matar a cuchillazos a la abuela en ese tercer intento, pero que el muchacho haya conseguido su objetivo en la tercera tentativa, de la manera más simple y sin haber maquinado un gran plan –precisamente los intentos previamente urdidos son los que resultan fallidos–, vuelve a desdibujar la figura mítica y, por ende, su fama de gran héroe. Si sus planes, que se suponen buenos y propios del héroe griego no han surtido efecto, el personaje queda ridiculizado al conseguir su objetivo del modo más corriente.

No obstante, esta ridiculización del personaje se ve compensada en la narración de la matanza de la abuela, en la que Ulises lucha como un verdadero héroe contra una figura monstruosa (parte VII, p. 355):

Ulises le saltó encima y le dio una cuchillada certera en el pecho desnudo. La abuela lanzó un gemido, se le echó encima y trató de estrangularlo con sus potentes brazos de oso.

–Hijo de puta –gruñó–. Demasiado tarde me doy cuenta que tienes cara de ángel traidor.

No pudo decir nada más porque Ulises logró liberar la mano con el cuchillo y le asestó una segunda cuchillada en el costado. La abuela soltó un gemido recóndito y abrazó con más fuerza al agresor. Ulises asestó un tercer golpe, sin piedad, y un chorro de sangre expulsada a alta presión le salpicó la cara: era una sangre oleosa, brillante y verde, igual que la miel de menta.

[...]

Grande, monolítica, gruñendo de dolor y de rabia, la abuela se aferró al cuerpo de Ulises. [...] Ulises logró liberar otra vez el brazo armado, abrió un tajo en el vientre, y una explosión de sangre lo empampó de verde hasta los pies. La abuela trató de alcanzar el aire que ya le hacía falta para vivir, y se derrumbó de bruces. Ulises se soltó de los brazos exhausto y sin darse un instante de tregua le asestó al vasto cuerpo caído la cuchillada final.

Así pues, vemos que aparecen numerosos rasgos del cuento popular en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Ulises intenta matar a la abuela en tres ocasiones, siendo la tercera en la que consigue su objetivo; Eréndira emprende tres viajes; y Ulises va al encuentro de Eréndira en tres ocasiones. La importancia que adquiere el número tres en muchos cuentos populares está justificada por su amplia aparición en numerosos cuentos, por ejemplo, de los hermanos Grimm, en los que este número adquiere un protagonismo patente. En considerables ocasiones los protagonistas, por ejemplo, son tres, como ocurre en los cuentos *Los tres cerditos*, *Las tres hilanderas* o *Los tres mozalbetes artesanos*. En otras, son tres los intentos de los

personajes para conseguir algo, y es en el último de ellos cuando se consigue el objetivo, como ocurre en el cuento de García Márquez. Por ejemplo, en *Los siete cabritillos* son tres las veces que el lobo intenta entrar en la casa de los animalitos mediante diferentes engaños –se aclara la voz y tiñe sus patas de blanco para parecer la madre de los pequeños– y es en el tercer intento cuando logra entrar y devorarlos a todos. En el cuento *La reina de las abejas* es necesario que los hermanos hagan tres pruebas para desencantar el castillo, siendo la tercera la más difícil, pero con la que se consigue romper el hechizo. En el cuento *El reyezuelo y el oso*, el zorro debe tener su cola levantada mientras las cosas vayan bien durante la batalla con los pájaros y solo la bajará en señal de retirada. Pero este es aguijoneado por la avispa en tres ocasiones. En los dos primeros picotazos, el zorro se resiste, pero en el tercero no puede soportar más el dolor y baja la cola. Y así es como los pájaros ganan la batalla. En *Blancanieves* la reina intenta matar a la joven muchacha en tres ocasiones – ahogándola con un corsé, clavándole un peine que contenía un veneno mortal y dándole a probar una manzana envenenada–.

En segundo lugar, encontramos el motivo de la lucha del héroe contra el monstruo/dragón para salvar a la doncella o a los ciudadanos de un lugar, argumento propio de los cuentos populares que aquí se ve sujeto a variaciones<sup>270</sup>. Aparecen numerosos héroes salvadores en la mitología griega como Heracles, Belerofonte, Odiseo, Jasón, Perseo o Teseo –de este último hablaremos más adelante en relación con el cuento– que luchan contra muy diversos monstruos como pueden ser los híbridos (Quimera,

---

<sup>270</sup> Ya en el *Enûma Elish*, epopeya de la mitología babilónica, encontramos el motivo de la lucha del héroe contra el dragón en el enfrentamiento entre Marduk y Tiamat, la diosa primordial del mar salado y la personificación del caos, identificada con un dragón o una serpiente. Según se narra en el *Rigveda*, una serie de himnos compuestos en sánscrito, Indra, figura divina y héroe en la mitología hindú, derrotó a Vritrá, una especie de demonio con forma de dragón que producía grandes sequías. En la Edad Media aparece la leyenda de San Jorge y el dragón, que comparte numerosos elementos del folclore. Según esta, un dragón custodiaba una fuente que proveía de agua la ciudad y hacía pagar a los ciudadanos un tributo si estos querían conseguir agua. A consecuencia de la escasez de medios para seguir pagando al dragón, comienzan a ofrecer como pago un ciudadano cada año, hasta que la princesa es elegida. Es entonces cuando aparece San Jorge, mata al dragón y salva a la princesa de ser devorada por este.

En la mitología griega, por su parte, Hesíodo cuenta en el episodio conocido como la tifonomaquia cómo Zeus derrotó a Tifón (Hes., *Th.* 836-869), un monstruo de cuyos hombros «salían cien cabezas de serpiente, de terrible dragón, adardeando con sus negras lenguas. De los ojos existentes en las prodigiosas cabezas, bajo las cejas, el fuego lanzaba destellos y de todas sus cabezas brotaba ardiente fuego cuando miraba» (Hes., *Th.* 825-828). También Hesíodo cuenta que Tifón se unió a Equidna y esta dio a luz a la Hidra de Lerna, monstruo de siete cabezas de serpiente que fue derrotada por Heracles y que a su vez parió a la terrible Quimera, un monstruo de tres cabezas que exhalaba fuego, de cuyas cabezas una era de dragón. Esta fue derrotada por Belerofonte: «Tres eran sus cabezas: una de león de encendidos ojos, otra de cabra y la tercera de serpiente, de violento dragón. [León por delante, dragón por detrás y cabra en medio, resoplaba una terrible y ardiente llama de fuego]. Pegaso la mató y el valiente Belerofonte» (Hes., *Th.* 321-326) (Traducción de Pérez Jiménez y Martínez Díez 2000).

Minotauro), los dragones custodios (Aonio, Pito), los gigantes (Polifemo), los marinos (Ceto), o los animales (león de Nemea, jabalí de Calidón)<sup>271</sup>.

Por una parte, si analizamos el cuento de García Márquez atendiendo a las características del *folktale*, Eréndira sería la joven doncella bajo las terribles garras de un monstruo, su abuela; y Ulises, el joven príncipe/héroe que la rescata de las garras del monstruo. Pero el motivo ha sufrido algunas modificaciones. En primer lugar, no aparece el monstruo o ser mitológico como tal, sino una monstruosa abuela que explota a su nieta para saldarse la deuda que esta le ha ocasionado. A lo largo del cuento es descrita como una figura descomunal y comparada con numerosos animales. En dos ocasiones es presentada como una ballena<sup>272</sup>. La primera es al comienzo del cuento, cuando se presenta la situación inicial: «La abuela, desnuda y grande, parecía una hermosa ballena blanca en la alberca de mármol» (parte I, p. 307). Y la segunda descripción tiene lugar cuando Ulises le propone a Eréndira fugarse (parte V, p. 336-337):

–Te irás –dijo Ulises–. Esta noche, cuando se duerma la ballena blanca, yo estaré ahí fuera, cantando como una lechuza.

Hizo una imitación tan real del canto de la lechuza, que los ojos de Eréndira sonrieron por primera vez.

–Es mi abuela –dijo.

–¿La lechuza?

–La ballena.

En otra ocasión se la compara con un elefante y en otra con un oso<sup>273</sup>. La primera tiene lugar después del primer intento de asesinato. Después de que Ulises no consiga matar a la abuela, este dice: «–Está más viva que un elefante –exclamó Ulises–. ¡No puede ser!» (parte VII, p. 352). Por su parte, la abuela es comparada con un oso cuando Ulises se abalanza sobre ella cuchillo en mano decidido a matarla: «La abuela lanzó un gemido, se le echó encima y trató de estrangularlo con sus potentes brazos de oso» (parte VII, p. 355).

---

<sup>271</sup> Cf. Esteban Santos 2013a.

<sup>272</sup> La comparación de la abuela con una ballena blanca es, por otro lado, una clara alusión a *Moby Dick*, la ballena blanca a la que Ahab pretende dar caza en la novela homónima de Herman Melville, lectura a la que apunta García Márquez como una de sus imprescindibles y más importantes (García Márquez 2015: 371 y García Márquez 1999: 419-420).

<sup>273</sup> En *El otoño del patriarca* el patriarca es descrito en numerosas ocasiones con unas grandes patas de elefante (cf. Palencia-Roth 1983: 152).

Asimismo, es destacable la descripción que García Márquez ofrece del asesinato de la abuela, que, al recibir un tercer golpe de cuchillo, expulsa a alta presión un chorro de sangre «oleosa, brillante y verde, igual que la miel de menta», como si de un monstruo se tratase<sup>274</sup>.

En segundo lugar, el motivo de la lucha del héroe contra el monstruo estaría relacionado, como hemos señalado anteriormente, con el de la prueba del pretendiente, aunque con numerosas modificaciones. En las leyendas populares, el padre de la muchacha o la misma muchacha impone una prueba<sup>275</sup> al héroe que, de resultar victorioso, le permitiría conseguir la mano de la doncella. En el cuento de García Márquez es Eréndira quien le impone la prueba a Ulises, pero no con la promesa de su unión a él, aunque es lo que en un principio el lector espera, ya que previamente incluso ha estado dispuesta a cualquier cosa y se ha fugado con él. Pero después de la increíble hazaña que Ulises consigue –liberar a la muchacha del monstruo– esta escapa con el oro, por lo que Ulises resulta, en cierto modo, engañado. Eréndira utiliza a Ulises en beneficio propio, rompiendo así los moldes de lo que era esperado, por lo que, una vez vencido el monstruo, ella se desliga del héroe.

Estos rasgos folclóricos del cuento en relación con la actuación de Ulises pueden tener también una base en el texto homérico, ya que en diversos episodios del *nóstos*

---

<sup>274</sup> Respecto a la descripción de la sangre de la abuela como verde y oleosa, encontramos otra muy similar en *Cien años de soledad* (cap. XVII, p. 465-466), en el episodio en el que los ciudadanos de Macondo consiguen capturar y matar al Judío Errante, «un híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje, una bestia infernal cuyo aliento calcinaba el aire». Se compara a este personaje con un animal (macho cabrío, becerro, buey) a la vez que es equiparado a un monstruo, igual que ocurre con la abuela. El pasaje es el que sigue:

«Pero una mujer despertó a todos al amanecer del miércoles, porque encontró unas huellas de bípedo de pezuña hendida. [...] que quienes fueron a verlas no pusieron en duda la existencia de una criatura espantosa semejante a la descrita por el párroco, y se asociaron para montar trampas en sus patios. Fue así como lograron su captura. [...] Petra Cotes y Aureliano Segundo despertaron sobresaltados por un llanto de becerro descomunal que les llegaba del vecindario. Cuando se levantaron, ya un grupo de hombres estaba desensartando al monstruo de las afiladas varas que habían parado en el fondo de una fosa cubierta con hojas secas, y había dejado de berrear. Pesaba como un buey [...], y de sus heridas manaba una sangre verde y untuosa».

La descripción que a continuación sigue, que enlazaría con la idea de la monstruosidad del Judío Errante, prefiguraría, en parte, el personaje de *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, cuento inserto dentro la misma colección (cf. García Márquez 2017: 466, nota 25 de Jacques Joret):

«Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora, pero al contrario de la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que de hombre, porque las manos eran tersas y hábiles, los ojos grandes y crepusculares, y tenía en los omoplatos los muñones cicatrizados y callosos de unas palas potentes, que debieron ser devastadas con hachas de labrador».

<sup>275</sup> Las pruebas pueden ser de diversos tipos, desde pruebas de fuerza como tensar un arco o ganar una carrera hasta pruebas de discernimiento o perspicacia como desencantar a la muchacha de un hechizo o resolver un acertijo.

Odiseo se enfrenta a diferentes monstruos y los vence de algún modo, y en tales episodios la materia homérica está entroncada en la tradición folclórica<sup>276</sup>.

### 3.2. Teseo y Ariadna

*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira* puede conducir a otra lectura en clave mitológica, relacionada esta vez con el mito de Teseo y Ariadna, contenedora también de elementos del folclore como los que hemos mencionado anteriormente. De esta manera, obtendríamos un doble análisis en el cuento. Por un lado, el que lo relaciona con la *Odisea* y las aventuras de su héroe protagonista, que servirían para perfilar la figura de Ulises con los rasgos principales que configuran al héroe griego y, por otro lado, el que relaciona el cuento con el mito de Teseo, Ariadna y el Minotauro en la última parte del mismo. Ambas lecturas conducen el cuento a un mismo punto en común, la presencia de las narraciones mitológicas con rasgos del *folktale*.

Sin entrar en las variantes que el mito de Teseo y Ariadna pueda tener, este comienza con la llegada de Teseo a Creta para luchar contra el monstruoso Minotauro, encerrado en el laberinto construido por el arquitecto Dédalo. Cuando Ariadna ve a Teseo, queda perdidamente enamorada del héroe y urde un plan para ayudarlo a salir del laberinto una vez mate al monstruo<sup>277</sup>. La joven muchacha le entrega un ovillo que este va devanando a fin de poder encontrar el camino de regreso. Tras conseguir sus

---

<sup>276</sup> El encuentro de Odiseo y su tripulación con Polifemo se correspondería con el motivo del héroe y el gigante que devora seres humanos que aparece con frecuencia en los cuentos populares (Cf. Valverde Sánchez 2022: LIX-LXV).

Para el estudio del *folktale*, cf. Propp 2020 y Metzeltin 2002.

<sup>277</sup> Un ejemplo similar lo encontramos en la leyenda de Jasón y Medea, en la que el héroe llega a un país extranjero –igual que Teseo– y consigue el vello de oro gracias a la maga Medea, que se enamora del héroe y lo ayuda con su hechicería en su empresa –uncir los toros; sembrar los dientes del dragón Aonio y matar a los guerreros que nazcan de ellos y, una vez superadas estas pruebas, derrotar al dragón de la Cólquide que custodiaba el vello–. Tras su hazaña, Jasón marcha con Medea a Yolco y de ahí a Corinto, donde pretende desposar a la hija del rey, por lo que Medea se ve abandonada. La similitud de la historia de Jasón y Medea con la de Teseo y Ariadna es incluso mencionada por Apolonio a modo de *exemplum* en las *Argonáuticas*, donde el propio Jasón cuenta a Medea cómo Ariadna ayudó a Teseo a cumplir su misión y posteriormente fue venerada, pero omitiendo la parte del abandono de la muchacha, con lo que la narración adquiere un halo de ironía (Cf. Valverde Sánchez 1996: 18-22 y 246 nota 516) (A.R., III 996-1008): «Ya en cierta ocasión también a Teseo lo libró de sus funestas pruebas una doncella hija de Minos, la bondadosa Ariadna, a quien alumbrara Pasífae, hija de Helios. Pero ella además, una vez que Minos hubo calmado su cólera, abandonó su patria con él a bordo de la nave. A ella incluso los propios inmortales la amaron y en medio del éter, como signo suyo, una corona estrellada, que llaman de Ariadna, gira toda la noche entre las constelaciones celestes. Asimismo tú obtendrás la gratitud de los dioses, si salvas tamaña expedición de hombres notables. Pues en verdad, por tu belleza, pareces brillar con amables bondades». (Traducción de Valverde Sánchez 1996)

propósitos, ambos huyen, pero Teseo abandona en las costas de Día/Naxos a la joven mientras duerme y, cuando esta descubre la traición, prorrumpe en lamentos y llantos.

Hay cinco elementos en el cuento de la Eréndira que lo conectan con el mito de Teseo, Ariadna y el Minotauro, si bien se ven alterados en numerosos puntos, tanto en lo que al papel de los personajes se refiere, como al orden en que acontecen los hechos si seguimos la narración mitológica grecolatina:

- a) La alteración, por parte de Ulises, del nombre de Eréndira por Arídnere (parte V, p. 336).
- b) La huida de los amantes (parte V, pp. 340-342).
- c) La mecha de detonante para salir del habitáculo de la abuela/monstruo (parte VII, p. 353).
- d) La matanza del monstruo (abuela) (parte VII, pp. 354-355).
- e) La huida de Eréndira abandonando a Ulises en la playa (parte VII, p. 356).

A pesar de que Eréndira se identificaría con Ariadna<sup>278</sup> –hecho que se ve justificado a través de la inversión de su nombre en Arídnere<sup>279</sup>– y Ulises con Teseo, García Márquez mezcla las acciones de los personajes grecolatinos y hace que Eréndira tome rasgos de Teseo y Ulises de Ariadna, invirtiendo, de alguna manera, los roles y las actuaciones de los mismos.

Una de esas alteraciones se vería en el episodio del ovillo. En las narraciones mitológicas, Ariadna le entrega un ovillo a Teseo para que pueda salir del laberinto una vez mate al Minotauro, mientras que en el cuento es Ulises y no Ariadna el que tiende el mismo. Además, el ovillo se vería sustituido por una mecha de detonante que Ulises instala en la carpa de la abuela, «que salía de la caja del piano y se prolongaba por entre la maleza y se perdía en la oscuridad» (p. 353). No obstante, la función que cumple el hilo/mecha es la misma que en el mito: guiar a un personaje fuera del lugar donde se halla atrapado –Eréndira se encuentra atrapada bajo las garras de la monstruosa abuela dentro de la carpa y Teseo en el laberinto– y corre al encuentro de la persona amada. La alteración y sustitución del ovillo por la mecha de detonante se debe al hecho de que esta forma parte del plan urdido por el héroe para matar a la monstruosa abuela, cumpliendo así una función doble: sacar a la doncella de la carpa y matar al monstruo, si bien la

---

<sup>278</sup> Ya Palencia-Roth (1983: 155) establece esta relación entre Eréndira y Ariadna.

<sup>279</sup> En lo referente a la alteración del nombre, no se ofrece ninguna explicación más allá de que Ulises «la llamó con el nombre que había inventado para pensar en ella» (parte V, p. 336). Si el joven muchacho tiene por nombre Ulises y esto conecta el cuento con la *Odisea*, en el caso de la muchacha su nombre invertido conecta con el mito cretense.

segunda no se cumple y el plan resulta fallido en este segundo intento de asesinato. Este hecho presentaría, por tanto, otra alteración del mito, y es que la monstruosa abuela es derrotada después de tender el “hilo” que saca a Eréndira de la carpa, a diferencia de lo que ocurre en el mito cretense, en el que el Minotauro es asesinado por Teseo antes de salir del laberinto.

Tras la matanza del monstruo<sup>280</sup> por parte de Ulises/Teseo, supondríamos la huida de los amantes. Sin embargo, esta parte también se ve alterada en el cuento. En primer lugar, ocurren dos huidas. La primera tiene lugar antes del crimen: después de que Ulises llame a Eréndira Arídnere, este le propone fugarse lejos de la abuela, a lo que ella accede tras una primera negativa. La abuela recupera a la nieta, Ulises intenta matarla instalando el detonante en la carpa y falla. Después de matarla a cuchillazos, se produce la segunda huida. Pero esta vez Eréndira marcha sola corriendo con el chaleco de oro que la abuela había ganado a su costa y es ella quien deja a Ulises abandonado en la orilla de la playa. De nuevo, los papeles se han invertido, y Eréndira se convierte en una suerte de Teseo y Ulises en una suerte de Ariadna. En las narraciones mitológicas era la muchacha la que, tras despertarse en la orilla de la playa, lloraba e imprecaba a Teseo, pero en el cuento de García Márquez es el héroe el que se ve abandonado de un modo similar<sup>281</sup> (pp. 355-356) (la cursiva es nuestra):

---

<sup>280</sup> La abuela, por su parte, es identificada como el monstruo del cuento, aunque en ningún momento del mismo es equiparada a un toro.

<sup>281</sup> Aunque no tenemos información ni certeza de que García Márquez consultara fuentes antiguas respecto al abandono de Ariadna en la orilla de la playa, la situación de la muchacha tras ser abandonada por Teseo es descrita de un modo similar en el poema 64 de Catulo y en Ovidio, de ahí que podamos establecer una inversión de los roles en el cuento y se afiance el hecho de que Ulises se convierta en una especie de Ariadna abandonada. Nos referimos al momento en que Ulises llama a Eréndira profiriendo unos gritos profundos y desgarrados, y se encuentra llorando de soledad y de miedo, tirado en la playa.

Catulo, en los versos 152 y siguientes, dice:

«Cuentan que muchas veces lanzaba agudos gritos  
desde lo más profundo de su pecho, demente  
y el corazón ardiendo, de modo que tan pronto  
trepada a los abruptos montes, desconsolada,  
[...]

Y que esto es lo que dijo en sus quejas extremas,  
afligida, lanzando sollozos que se helaban

en su boca mojada [...]». (Traducción de González Iglesias 2009)

A partir de aquí Ariadna entabla un largo monólogo mostrando su miedo a ser devorada por animales (vv. 186-186), llena de soledad y sin poder escapar de allí (vv. 223-227 y 243).

Ovidio narra brevemente el episodio en las *Metamorfosis* (Ov., *Met.* VIII 174 ss.) y da una descripción muy similar de Ariadna: «[...] solitaria y profiriendo muchos lamentos estaba ella [...]» (Traducción de Ruiz de Elvira 2008). Y en las *Heroidas* (Ov., *Ep.* X) de manera más extensa Ariadna expresa sus sentimientos de un modo similar (Ov., *Ep.* X 12-24): «Los miedos me despejaron el sueño; me incorporo aterrada y de un salto salgo del lecho vacío. Resonó al punto mi pecho a los golpes de mis palmas y tiro de mis cabellos, despeinados como estaban del sueño. [...] Corro sin tino de acá para allá, de un lado a otro. [...] Y, mientras

Con movimientos rápidos y precisos, cogió el chaleco del oro y salió de la carpa.

[...] Sólo cuando vio salir a Eréndira con el chaleco del oro tomó conciencia de su estado.

La llamó a gritos pero no recibió ninguna respuesta. Se arrastró hasta la entrada de la carpa, y vio que Eréndira empezaba a correr por la orilla del mar en dirección opuesta a la de la ciudad. Entonces hizo un último esfuerzo por perseguirla, *llamándola con unos gritos desgarrados* que ya no eran de amante sino de hijo, pero lo venció el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie. *Los indios de la abuela lo alcanzaron tirado bocabajo en la playa, llorando de soledad y de miedo*<sup>282</sup>.

### 3.3. Conclusiones

El cuento *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* adquiere una gran complejidad en lo que a hipertextualidad se refiere, confluyendo en él rasgos del *folktale*, de la *Odisea* homérica y del mito de Teseo y Ariadna.

Ulises aparece como una figura que bebe de su antepasado griego Odiseo, al que García Márquez ha enviado al Caribe a vivir nuevas aventuras, lejos de un mundo lleno de dioses que se vengan de él o lo protegen y de seres fantásticos contra los que lucha. Esta vez Ulises se enfrenta a la vida real y a seres humanos, todo ello adornado con ciertos rasgos fantásticos –una abuela imposible de matar, naranjas que contienen diamantes en su interior o mantarrayas que nadan por el cielo– que insertan el cuento dentro del realismo mágico. Su figura, privada de la aureola heroica del griego, conserva algunos de los antiguos rasgos, como su carácter marítimo y viajero, su capacidad para luchar contra seres monstruosos, la resiliencia y parte de su inteligencia práctica.

Asimismo, la presencia del mito de Teseo y Ariadna, desarrollado brevemente en el cuento a través del episodio en el que Ulises intenta matar a la abuela por segunda vez, supone una segunda lectura en clave mitológica que enriquece el relato de manera ingeniosa a través de dos elementos muy significativos, la inversión del nombre de Eréndira y el famoso hilo de Ariadna, devanado esta vez por un moderno Ulises caribeño.

---

gritaba por toda la playa «¡Teseo!», las cóncavas rocas me devolvían tu nombre, y cuantas veces yo te llamaba, otras tantas te llamaba aquel paraje [...]» (Traducción de Pérez Vega 1994).

<sup>282</sup> En el poema 64 de Catulo y en las *Heroidas* de Ovidio se incide también sobre la soledad y el miedo de Ariadna cuando se da cuenta de que ha sido abandonada por Teseo.

#### 4. EL AHOGADO MÁS HERMOSO DEL MUNDO

*El ahogado más hermoso del mundo* narra la aparición de un hombre muerto<sup>283</sup> que es arrastrado por las olas hasta la costa de un pueblo del Mar Caribe. Allí, tras encontrarlo unos niños<sup>284</sup> y jugar con su cuerpo toda la tarde, unos hombres lo trasladan al interior de una casa, donde las mujeres lo limpian y visten mientras ellos investigan quién es el ahogado y si es habitante de alguno de los pueblos aledaños. Las mujeres, mientras adecentan a Esteban, pues así es como lo llaman, fantasean con él. Es un ahogado tan magnífico, que incluso los hombres acaban por admitir su grandeza. Al final, los habitantes hacen suyo al ahogado, lo sienten como su familia, por lo que deciden darle los mejores ritos fúnebres devolviéndolo al mar.

Precisamente el cuento del ahogado, junto con *Blacamán el bueno, vendedor de milagros* y *El último viaje del buque fantasma*, son los que más se alejan del estilo de *Cien años de soledad*, disminuyendo de este modo las referencias a dicha novela, y aparecen elementos anticipatorios de *El otoño del patriarca*. Por ejemplo, el cuento del ahogado y la novela del patriarca tienen lugar en territorios costeros, la historia comienza con un cadáver que es descubierto y adecentado, y en ambas obras se hace uso de lo que

---

<sup>283</sup> El tema del cadáver de un hombre extranjero que debe ser sepultado por el resto del pueblo lo encontramos ya en *La hojarasca*, aunque la admiración por parte de las mujeres y los hombres en el cuento dista mucho del desprecio que le profesan en la novela –a excepción del coronel–.

<sup>284</sup> El cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes* tiene un comienzo muy similar al de *El ahogado*: un hombre llega arrastrado por el viento/mar hasta un pueblo costero y es difícil identificar que se trata de un ser humano. En el cuento del ahogado Esteban es confundido con un promontorio oscuro y sigiloso, un barco y una ballena, y en el cuento *Un señor muy viejo* Pelayo solo consigue identificar al hombre viejo cuando está muy cerca de este. El estado decadente en el que llega el señor alado encuentra similitudes con el ahogado Esteban, e incluso Pelayo y Elisenda, el matrimonio que tiene al viejo en su patio, acaban por encontrarlo familiar –no del mismo modo se comporta el resto del pueblo–, igual que las mujeres del cuento del ahogado hacen suyo a Esteban –lo toman como un habitante más en el pueblo y comienzan a establecer relaciones de parentesco para él–. Incluso a pesar de que el viejo alado llega al pueblo caído del cielo, Pelayo y Elisenda lo hacen náufrago de una nave extranjera abatida por el temporal, igual que Esteban. Respecto a este cuento destacamos, por último, un aspecto interesante. En él aparecen dos seres con rasgos fantásticos que se convierten en juguetes de feria: en primer lugar, el señor viejo que tiene unas alas enormes, descripción que se lleva al título del mismo. En segundo lugar, aparece una doncella «que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres» (p. 249). Estos personajes –también el cuento *Eva está dentro de su gato*– tienen una clara inspiración kafkiana que nos llevan al relato *La metamorfosis*, donde Gregorio Samsa, sin explicación alguna, aparece convertido en cucaracha. La miseria y la inmundicia que rodean al personaje conectaría con el viejo y la muchacha del cuento de García Márquez. No obstante, hay otro aspecto destacable aquí, y es el hecho de que aparezca una metamorfosis, concretamente de una muchacha en araña como castigo por haber desobedecido a sus padres, lo que nos lleva a pensar en el mito de Aracne, relatado por Ovidio en sus *Metamorfosis* (VI 1-145). Salvando las distancias, no sería descabellado pensar que García Márquez une aquí dos influencias, creando así un mito nuevo y llevando el tratamiento de la metamorfosis por dos vías –la de Kafka y la de Ovidio–.

el propio García Márquez llamó los puntos narrativos múltiples –cambiar bruscamente el punto de vista narrativo<sup>285</sup>, por ejemplo, de la tercera a la primera persona–<sup>286</sup>.

Precisamente el precedente fundamental para este cuento lo constituye la llegada de Odiseo como náufrago a la isla de los feacios en la *Odisea*.

#### 4.1. *El episodio de Nausícaa en la Odisea*

La llegada de Odiseo a la isla de los feacios tiene lugar en la parte central de la *Odisea*, en los episodios conocidos como el *nóstos*, constituidos por las aventuras del héroe en su viaje de regreso desde Troya hasta Ítaca. El *nóstos* de la *Odisea* tiene como punto de partida los últimos momentos de la estancia de Odiseo en Ogigia junto a Calipso (V 151-268), su posterior naufragio (V 286-450), la llegada a la isla de los feacios y su descanso en tierra firme (V 451-493). En el canto VI tiene lugar la escena del encuentro de Odiseo con Nausícaa y sus compañeras, y en los cantos VII-VIII su posterior traslado a la corte de Alcínoo, donde narra sus aventuras anteriores a la llegada a Ogigia – Apólogo– mediante una larga analepsis (IX-XII)<sup>287</sup>.

Así pues, nos centraremos en analizar los versos finales del canto V, en los que se narra la llegada del náufrago a Esqueria y la descripción que de él se ofrece, y el encuentro entre Nausícaa y Odiseo en el canto VI entre los versos 110-245.

#### 4.2. *Estructura del relato en la Odisea y en el cuento*

Para abordar un estudio comparativo entre el cuento de García Márquez y el episodio de la *Odisea*, es preciso establecer un esquema de la estructura argumental que forman ambas obras:

#### ***Odisea, Canto V***

---

<sup>285</sup> Los puntos narrativos múltiples también son utilizados en *El último viaje del buque fantasma*, cuento perteneciente a esta misma colección de cuentos que constituye de principio a fin una sola oración, y en *Blacamán el bueno, vendedor de milagros*.

También en *C.A.S.*, en el cap. XVI pp. 441 comienza la frase más larga de la novela, que acaba en p. 444., «con sus oraciones narrativas, de estilo indirecto e indirecto libre, corresponde a los epítetos que convienen a una cantaleta, a un abejorreo, los cuales constituyen otro tanto resumen de la historia de la familia vista desde la perspectiva de Fernanda cuyo desquite torrencial se opone al único “carajo!” de Úrsula (p. 366) y anuncia los experimentos estilísticos de *El último viaje del buque fantasma* y de *El otoño del patriarca*» (cf. García Márquez 2017: 442, nota 12).

<sup>286</sup> Cf. Palencia Roth (1983: 136-140), que analiza brevemente estas cuestiones acerca de la relación entre el cuento y *El otoño del patriarca*. Y para los puntos de vista espaciales en relación con los distintos tipos de narrador cf. Vargas Llosa 1971: 238-240 y 538-545.

<sup>287</sup> Las aventuras de Ulises narradas en estos cantos son: los cícones, los lotófagos y los cíclopes en el canto IX; la isla de Eolo, los lestrigones y Circe en el canto X; la *nékyia* en el canto XI; y las Sirenas, Escila y Caribdis, y las vacas del Sol en el canto XII.

Odiseo se encuentra a la deriva, náufrago, y, tras muchos embates enviados por el dios Poseidón, que desea privar al héroe del regreso por haber herido a Polifemo, llega a Esqueria. Allí, agotado y moribundo, se refugia entre el follaje para pasar la noche.

En el canto VI tiene lugar el episodio con Nausícaa, que presenta numerosas escenas que, de alguna manera, se verán traspuestas en el cuento del ahogado:

Canto VI	
vv. 3-12	Relato sobre Esqueria.
vv. 13-40	Atenea, bajo la figura de la hija de Dimante, insta a Nausícaa a ir al río a lavar sus ropas.
vv.41-84	Preparativos para salir al río.
vv. 85-109	Llegada al río. Las muchachas lavan la ropa y se bañan.
vv. 110-147	Encuentro entre Odiseo y Nausícaa. Las doncellas huyen despavoridas.
vv. 148-186	Odiseo le suplica a Nausícaa que tenga piedad.
vv. 197-213	Nausícaa acoge a Odiseo.
vv. 214-243	Odiseo se baña y luego aparece radiante de belleza.
vv. 244-245	Nausícaa desearía como esposo un hombre igual a Odiseo.
vv. 251 ss.	Nausícaa da instrucciones al héroe para llegar al palacio de Alcínoo.

### ***El ahogado más hermoso del mundo***

- El muerto llega al pueblo arrastrado por el mar y los niños juegan con él.
- Unos hombres se enteran, lo recogen y lo llevan a una casa.
- Las mujeres se quedan al cuidado del muerto mientras los hombres investigan quién es el ahogado.
- Las mujeres limpian el cuerpo del ahogado.
- Las mujeres fantasean con el ahogado y lo comparan con sus esposos.
- Los hombres desprecian al ahogado, pero más tarde se maravillan.
- Preparativos y funerales del ahogado.
- Devolución del ahogado al mar.

Por un lado, de entre las escenas de ambas obras, tomaremos para su análisis principalmente tres: la acogida del náufrago tras su llegada, su lavatorio y el deseo de un

hombre igual al náufrago. Por otro lado, las dos últimas escenas del cuento –preparativos, funerales y devolución del ahogado–, podrían encontrar su correspondencia en la *Odisea* con la preparación de los banquetes en honor a Odiseo por parte de los feacios y los posteriores preparativos de una nave y una tripulación para que, volviendo a la navegación, consiga arribar a las costas itacenses.

#### 4.3. La llegada del náufrago y su descripción

En *Od.* V 400 ss. se describe cómo Odiseo es derribado por Poseidón como castigo por haber cegado a Polifemo y, tras el naufragio, intenta esquivar el oleaje para salvar su vida. Finalmente, llega a la costa de Esqueria y allí, pidiéndole al río compasión cae abatido y destrozado por los embates marinos (*Od.* V 453-457):

Dobladas las piernas y brazos robustos,  
abatido cayó de la lucha del mar; toda hinchada  
se mostraba su piel, barbotábale el agua marina  
a raudales por la boca y nariz y sin habla ni aliento  
desmayado cayó: le abrumaba la terrible fatiga.

Y más adelante, en el canto VI 137-138:

Espantoso mostróse en su costra salina y las mozas  
escapaban dispersas al mar por las lenguas de tierra.

La descripción que se da del ahogado en el cuento de García Márquez muestra semejanzas con la de Odiseo precisamente en ese mismo pasaje: de sus cuerpos grandes y robustos sale el agua que se les ha metido en el cuerpo cubierto de costra marina (p. 273):

Los hombres que lo cargaron hasta la casa más próxima notaron que pesaba más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo, y se dijeron que tal vez había estado demasiado tiempo a la deriva y el agua se le había metido dentro de los huesos. [...] Tenía el olor del mar, y solo la forma permitía suponer que era el cadáver de un ser humano, porque su piel estaba revestida de una coraza de rémora y de lodo.

Por su parte, el pueblo caribeño al que el ahogado arriba se describe al comienzo del cuento como un lugar árido<sup>288</sup> y desperdigado «en el extremo de un cabo desértico», donde la tierra no daba fruto, pero los hombres trabajaban del mar, que «era manso y pródigo» (p. 274). Pero este pueblo sufre una transformación a lo largo del cuento que tiene lugar gracias al paso del ahogado por este. Durante los funerales, mientras dirigen el cuerpo de Esteban hacia el acantilado, se dan cuenta de la mezquindad del lugar frente a la grandeza del ahogado (p. 278): «hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado». A partir de ahí, el pueblo y sus ciudadanos sufren esa transformación que los lleva a cambiarlo todo: «las casas iban a tener las puertas más anchas, los techos más altos, los pisos más firmes», e incluso «se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados». El advenimiento de Esteban –casi como un símbolo mesiánico<sup>289</sup>– al pueblo costero supone para sus habitantes, no solo una transformación interna de su comunidad a nivel emocional, sino también a nivel espacial<sup>290</sup>.

Se nos ofrece, así pues, una descripción del lugar que dista en gran medida del pueblo feacio. La llegada de Odiseo a Esqueria, relatada en el canto V, muestra un bosque apartado de la ciudad, frondoso y lleno de vegetación –apreciable en la concreción de árboles como el acebuche y el olivo–, en el que el héroe se adentra para buscar cobijo tras el naufragio (*Od.* V 476-485):

[...] Entró él en mitad de las frondas  
de dos tallos brotados del mismo lugar, que era el uno  
de acebuche y el otro de olivo; jamás las pasaban  
El furor de los húmedos vientos ni el sol con sus rayos  
O ni las aguas de lluvia; en tal trabazón abrazados  
Se mostraban los dos. Entre ellos metiéndose Ulises

---

<sup>288</sup> Al igual que el pueblo de *El mar del tiempo perdido*: «El pueblo era árido, con un suelo duro, cuarteado por el salitre, y sólo de vez en cuando alguien traía de otra parte un ramo de flores para tirarlo al mar en el sitio donde se echaban los muertos» (p. 254).

<sup>289</sup> McMurray (1977: 118) apunta a las semejanzas del cuento con el mito de Prometeo, pues Esteban – inconscientemente– trae al pueblo nuevos valores que hacen que este se transforme y que, de alguna manera, simbolizarían el fuego que Prometeo lleva a la humanidad. Felten (1989: 537-538) ve en Esteban una relación con la figura de Cristo, poniendo como ejemplo, entre otros, las similitudes entre la capacidad de Esteban de sacar peces del agua solo con llamarlos por su nombre y la de Cristo de caminar sobre las aguas. Asimismo, argumenta la posible superposición de mitos paganos como el de Ulises y cristianos como el de Cristo e incluso la relación con la figura de San Esteban.

<sup>290</sup> Esta idea de la llegada de un elemento o persona procedente del mar que trastoca la vida cotidiana del pueblo aparece en otros cuentos de la misma colección como en *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, con la aparición del viejo alado.

y hacinando el follaje dispúsose un lecho espacioso,  
Que eran muchas las hojas allí derramadas, bastantes  
a abrigar a dos hombres o tres de la dura intemperie  
Por muy recio que fuese el hostigo del tiempo.

Ya en el canto VI se vuelve a dar una detallada descripción del mismo paisaje donde tiene lugar el encuentro entre Nausícaa, sus doncellas y Odiseo en un cautivador *locus amoenus*. Las muchachas llegan a la orilla del río, donde el agua mana sin cesar y allí, descargándose de todo, a la sombra, lavan sus vestidos y, más tarde, ellas mismas disfrutan del baño. Toman el almuerzo mientras el sol, en lo alto, seca sus ropas y, tras quedar saciadas, juegan a la pelota mientras cantan (*Od.* VI 85-109). Más adelante, dispuesta Nausícaa a guiar al héroe hasta la corte de su padre, le da una descripción minuciosa de lo que encontrará a su paso: llanuras, campos, la ciudad amurallada y, en su interior, una gran plaza y un templo dedicado a Poseidón. Allí, los nobles feacios adecentan los aparejos de sus naves, pues son un pueblo marinero (*Od.* VI 259-272). Este último punto sería, pues, el único que el pueblo caribeño tendría en común Esqueria, la pesca, si bien puede ser una simple coincidencia.

#### 4.4. El baño

El momento del baño de ambos náufragos presenta numerosas similitudes, aunque hay también diferencias que es preciso señalar.

En la *Odisea*, el héroe sale de entre la maleza cubriéndose sus partes pudendas al encuentro de las jóvenes muchachas que jugaban con la pelota en la orilla. Cuando las muchachas ven a Odiseo, todas corren despavoridas excepto Nausícaa. Ambos entablan una conversación y este, tras alagarla y contarle sus penurias, le implora ayuda y unas ropas para envolver su cuerpo, a lo que Nausícaa accede tras hacer volver a sus compañeras.

En el cuento, los hechos con el ahogado tienen lugar de un modo similar. Unos niños encuentran el cadáver mientras juegan en la orilla de la playa<sup>291</sup>. Unos hombres,

---

<sup>291</sup> Cuando se presenta por primera vez a los náufragos en ambos pasajes, estos son comparados con animales. En el caso del cuento, el símil es escueto: el ahogado es confundido con una ballena por los niños. En la *Odisea*, se establece un símil con un león montaraz, (*Od.* VI 130-135): «avanzó cual león montaraz confiado en su fuerza / que, azotado del viento y la lluvia, con ojos de fuego / va a lanzarse en mitad de las vacas u ovejas o a caza / de las ciervas salvajes, que el hambre en el vientre le aguija / a llegar hasta el fuerte cortil y atacar a las reses. / Tal desnudo al encuentro iba Ulises de aquellas muchachas». En otros cuatro pasajes de la *Odisea* se vuelve a comparar al héroe con un león y tres de ellos (IV 335-340, 791-793;

tras el aviso, recogen al náufrago y lo llevan ante las mujeres, que deciden acogerlo, lavarlo y vestirlo. Pero hay dos diferencias esenciales en el relato de García Márquez con respecto al pasaje de la *Odisea*. Por un lado, el personaje de Nausícaa y el de sus compañeras se ve condensando en un grupo de mujeres caribeñas que tienen voz unánime. Solo una destaca en un momento concreto del cuento, y es la más anciana, que hace una breve intervención –en estilo directo– para otorgarle nombre al ahogado: Esteban<sup>292</sup>. Además, sobre ella se recalca el hecho de que era la única que había contemplado al náufrago con menos pasión que el resto.

Por otro lado, mientras que en el pasaje de la *Odisea* el héroe se viste con las ropas que Nausícaa le ofrece, en el cuento las mujeres tienen que coser unos pantalones y una camisa para el ahogado, ya que ninguna de las que le prueban son lo suficientemente grandes para cubrir su cuerpo.

En cuanto al momento del baño propiamente dicho, Odiseo no permite que las muchachas lo bañen por el pudor que lo invade, por lo que las muchachas le proporcionan a Odiseo los utensilios necesarios y presencian a lo lejos el baño (*Od.* VI 214-228):

A su lado trajeron la ropa, la túnica, el manto:  
en la ampolla de oro le dieron el límpido aceite  
Y quisieron llevarlo a bañar en las aguas del río.  
Mas entonces Ulises divino les dijo a las mozas:  
«Apartaos, muchachas, allá, porque yo por mí mismo  
quitaré la salumbre que cubre mis hombros y la grasa  
a mis miembros daré, largo tiempo privados de unciones:  
de otro modo no me he de bañar, que me da gran vergüenza  
desnudarme ante tales muchachas de lindos tocados».  
A su lado trajeron la ropa, la túnica, el manto;  
Dijo así, retiráronse aquellas y fueron a darle  
el recado a Nausícaa. En las aguas Ulises divino  
de la espalda y los hombros fornidos quitó la salumbre,  
su cabeza limpió de la costra que el mar infecundo

---

IX 292) parecen coincidir en la idea de presentar al héroe como un león que, ante el hambre acuciante, ha perdido todo el pudor y la vergüenza a fin de conseguir alimento (cf. Mastromarco 2003: 107-108).

<sup>292</sup> Palencia-Roth (1983: 137) sugiere que el nombre de Esteban podría ser una referencia a Joyce, que utiliza el nombre de Stephen Dedalus como alter ego en algunas de sus obras como *Retrato del artista adolescente* y *Ulises*. Palencia Roth basa su argumento en que Stephen se traduce en español como Esteban y, además, dos líneas antes de otorgarle un nombre al ahogado, se narra: «andaban extraviadas por esos dédalos de fantasía» (p. 275). Desde luego, esta lectura no resultaría descabellada, pues se vería confirmada por dos argumentos más: por un lado, la admiración que García Márquez tenía por el *Ulises* de Joyce y, por otro lado, la influencia de la *Odisea* precisamente en la obra de Joyce y en el cuento de García Márquez.

dejó en ella y, lavado y ungido de aceite, vistióse  
con las ropas habidas en don de la intacta doncella.

Por su parte, en el cuento el ahogado está lleno de lodo, abrojos submarinos y rémora que las mujeres retiran de su cuerpo y su cabello, al igual que Odiseo está cubierto de salumbre –sales marinas y costra del mar–, que se retira de su espalda, sus hombros y su cabeza. Pero una diferencia en García Márquez respecto a la *Odisea* es que el ahogado, al estar muerto, tiene que ser limpiado necesariamente por las mujeres, por lo que el elemento pudoroso y de vergüenza es eliminado (p. 274):

[...], las mujeres se quedaron cuidando del ahogado. Le quitaron el lodo con tapones de esparto, le desenredaron del cabello los abrojos submarinos y le rasparon la rémora con fierros de desescamar pescados. A medida que lo hacían, notaron que su vegetación era de océanos remotos y de aguas profundas, y que sus ropas estaban en piltrafas, como si hubiera navegado por entre laberintos de corales.

Cuando ambos quedan lavados, se descubre y queda en evidencia su gran hermosura. Los naufragos parecen más altos y más fuertes y robustos: «Mas entonces Atena, por Zeus engendrada, le hizo/ parecer más robusto y más alto: los densos cabellos /le brillaron pendientes de nuevo cual flor de jacinto» (*Od.* VI 229-231)<sup>293</sup>. Y en el cuento del ahogado (p. 274): «No solo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación». Respecto a estas descripciones, cuando se describe la epifanía de una divinidad en la literatura grecolatina, un rasgo fundamental es la luminosidad de esta y otro su altura extraordinaria, sobrehumana, aspecto que aparece bien reflejado en la *Odisea* en relación con Odiseo y que se traslada también al cuento del ahogado: tal es su extraordinario tamaño que ni siquiera a las mujeres les cabe en su imaginación.

Tampoco encuentran para él una cama lo bastante grande para velarlo, ni ropa ni zapatos. Su carácter enorme llega a tal punto que las mujeres comienzan a imaginar cómo habría sido su vida en el pueblo (p. 275): «[...] su casa habría tenido las puertas más

---

<sup>293</sup> El embellecimiento de Odiseo por parte de Atenea, además de en el pasaje de Nausícaa, vuelve a tener lugar en el encuentro entre Penélope y el héroe (*Od.* XXIII 156-163) con una descripción muy similar (coinciden el motivo del embellecimiento tras el baño, que sea la diosa quien lo haga y los elementos que caracterizan a Odiseo: altura, robustez y el brillo del cabello). Después de que Eurínoma, el ama de llaves, bañe a Odiseo, Atenea derrama sobre su cabeza una hermosura que lo hace parecer más alto y robusto, y sus cabellos vuelven a pender de su cabeza cual flor de jacinto: «plenitud de hermosura vertió en su cabeza Atenea: / parecía más alto y robusto y los densos cabellos / le brillaban pendientes de nuevo cual flor de jacinto» (*Od.* XXIII 156-158).

anchas, el techo más alto y el piso más firme, y el bastidor de su cama habría sido de cuadernas maestras con pernos de hierro, y su mujer habría sido la más feliz<sup>294</sup>». Y más tarde se compadecen de él, pues incluso después de muerto su cuerpo descomunal estorbaba (p. 276): «Fue entonces cuando comprendieron cuánto debió haber sido de infeliz con aquel cuerpo descomunal, si hasta después de muerto le estorbaba. Lo vieron condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas, a descalabrarse con los travesaños, a permanecer de pie en las visitas sin saber qué hacer con sus tiernas y rosadas manos de buey de mar, [...]»<sup>295</sup>.

Las mujeres que los observan –tanto Nausícaa y sus doncellas como las mujeres caribeñas– se quedan atónitas ante tan admirable belleza, pero sólo son conscientes de dicha hermosura una vez que el náufrago ha quedado adecentado. A Nausícaa le parece evidente su fealdad al comienzo, pero más tarde lo iguala a los dioses (*Od.* VI 242-243): «Antes, cierto, noté su fealdad, mas pareceme ahora/ algún dios de entre aquellos que ocupan la anchura del cielo». Y en el caso del cuento (p. 274): «Pero solamente cuando acabaron de limpiarlo tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y entonces se quedaron sin aliento».

---

<sup>294</sup> Podríamos ver en estas líneas del cuento un eco del motivo del *makarismós*, que ya aparece en el pasaje de Odiseo y Nausícaa en el canto VI de la *Odisea*. La expresión de la atracción a primera vista es un motivo que aparece frecuentemente en la literatura griega. Safo explotará más tarde el tema en los dos primeros versos de uno de sus fragmentos (fr. 31 Voigt) –el motivo del *makarismós* es frecuente en la poesía epitalámica–, aunque con notables diferencias respecto del encuentro entre Nausícaa y Odiseo (Pagán Cánovas y Valverde Sánchez 2017: 88-90).

En *Od.* VI 149-159 Odiseo queda prendado a primera vista por Nausícaa y le dirige una alabanza en la que la iguala a la diosa Ártemis para ensalzar su belleza y alaba al hombre que algún día sea su esposo:

«Yo te imploro, ¡oh princesa! ¿Eres diosa o mortal? Si eres una de las diosas que habitan en el cielo anchuroso, Artemisa te creería, la nacida del máximo Zeus: son de ella tu belleza, tu talla, tu porte gentil. Mas si eres una más de las muchas mortales que pueblan la tierra, venturosos tres veces tu padre y tu madre, tres veces venturosos también tus hermanos. De goces el alma inundada por ti sentirán al mirar tal renuevo cuando mueve sus pasos al unirse en los ritmos del coro; pero aquel venturoso ante todos con mucho en su pecho que te lleve a su hogar vencedor con sus dones nupciales».

Después, en *Od.* VI 242-245 es Nausícaa quien compara a Odiseo con un dios y desearía tener un esposo igual a él.

En el cuento de García Márquez son las mujeres quienes fantasean con el ahogado y alaban, de un modo similar al de Odiseo en el poema homérico, a la mujer que hubiera sido su esposa: «Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo [...] su mujer habría sido la más feliz» (p. 275).

<sup>295</sup> Vemos pues, un abundante uso de la hipérbole en el cuento –elemento no tan explotado en el pasaje de la *Odisea*, aunque sí en la descripción del héroe una vez lavado y embellecido por Atenea (*Od.* VI 229-235)–, tanto por las descripciones que del ahogado se ofrecen como de los pensamientos que las mujeres y los hombres tienen respecto a este (p. 275): «Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche».

En *El ahogado más hermoso del mundo*, la belleza del náufrago va un paso más allá que en la *Odisea*, ya que incluso la perciben los hombres. Cuando estos están maldiciendo a las mujeres debido a su excesiva implicación con el muerto, una de ellas le destapa la cara que estaba cubierta con un trapo, y los hombres se quedan estupefactos (p. 277): «Una de las mujeres, mortificada por tanta indolencia, le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento. Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran». Y más adelante (p. 278), «Había tanta verdad en su modo de estar, que hasta los hombres más suspicaces, los que sentían amargas las minuciosas noches del mar temiendo que sus mujeres se cansaran de soñar con ellos para soñar con los ahogados, hasta esos, y otros más duros, se estremecieron en los tuétanos con la sinceridad de Esteban».

García Márquez le confiere, de este modo, un carácter extraordinario al ahogado, casi mágico, pues los hombres y mujeres pensaron que incluso podía seguir creciendo después de muerto (p. 273): «Cuando lo tendieron en el suelo vieron que había sido mucho más grande que todos los hombres, pues apenas si cabía en la casa, pero pensaron que tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte estaba en la naturaleza de ciertos ahogados». Y más adelante (p. 274): «Notaron también que sobrellevaba la muerte con altivez, pues no tenía el semblante solitario de otros ahogados del mar, ni tampoco la catadura sórdida y menesterosa de los ahogados fluviales».

De este modo, podríamos establecer que el episodio del encuentro y lavatorio con el náufrago obedece en ambas obras a un esquema por medio del cual las mujeres pasan por diferentes fases evolutivas que sirven al discurrir del discurso y del relato. Estos serían: expectación, sorpresa, imaginación, fascinación y compasión<sup>296</sup>. Todos ellos se cumplirían en ambas obras a excepción de la expectación, que solo tendría lugar en el cuento de García Márquez.

a) Expectación:

Tiene lugar por parte de todos los habitantes, niños, hombres y mujeres, cuando el ahogado aparece en la playa. Sin saber de qué o quién se trata, se corre la voz en el pueblo y, una vez depositado en una de las casas más próximas, empiezan a elucubrar sobre el ahogado, quién puede ser y qué le ha pasado.

---

<sup>296</sup> Estos elementos han sido tomados del análisis que Figueroa Sánchez y Gómez de González (2004: 33-53) han llevado a cabo sobre el cuento de García Márquez. Según ellos y siguiendo la metodología de Todorov, estos elementos se insertarían dentro del plano de la simbolización que predomina en el cuento y que se perciben a través de diferentes figuras como las metáforas e imágenes.

b) Sorpresa:

En el cuento las mujeres se quedan atónitas y sin aliento cuando, una vez lavado, son conscientes de la clase de hombre que tienen ante sí. Los hombres también se quedan sin aliento cuando una de las mujeres le quita a Esteban el pañuelo de la cara para que puedan apreciar lo mismo que ellas.

En la *Odisea*, es Nausícaa quien queda sorprendida ante el portento de Odiseo una vez que se ha lavado y al que la diosa Atenea hace parecer igual a los dioses.

c) Imaginación:

Tras la sorpresa que origina la metamorfosis del náufrago, tendría lugar la imaginación y ensoñación por parte de las mujeres –tanto las caribeñas como Nausícaa– que desean un hombre como él y, además, en el caso del cuento, imaginan cómo el hombre habría cambiado el pueblo de haber vivido allí (p. 275): «pensaban que habría tenido tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por sus nombres, y habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados<sup>297</sup>».

d) Fascinación:

En el cuento las mujeres le confieren facultades extraordinarias como la capacidad de alterar el viento, que esa noche estaba más impetuoso que nunca. En la *Odisea*, por su parte, Nausícaa dice que le parece «algún dios de entre aquellos que ocupan la anchura del cielo» (VI 243).

e) Compasión:

En el cuento la compasión, que ya predomina desde el comienzo del mismo cuando recogen al muerto de la playa, los lleva a hacer a Esteban «los funerales más espléndidos que podían concebirse para un ahogado expósito» (p. 278). En la *Odisea* Nausícaa, después de ser compasiva con él ofreciéndole ropas, comida y bebida tras el baño, decide llevarlo ante su padre para que allí lo acojan las gentes feacias.

#### 4.5. El deseo hacia el náufrago

La fascinación que tienen tanto Nausícaa en la *Odisea* como las mujeres caribeñas del cuento por el renovado náufrago, hace que los deseos de algunas de ellas vayan más allá, hecho que se evidencia a través del deseo que muestran de un marido como él.

---

<sup>297</sup> Vemos que en el cuento hay rasgos fantásticos –como es propio del género del cuento popular– que están ausentes o atenuados en la *Odisea*.

Así Nausícaa, tras reconocer que antes había visto su fealdad y ahora aprecia su belleza, dice (vv. 244-245): «¡Ojalá que así fuera el varón a quien llame mi esposo, / que viniendo al país le agradase quedarse por siempre!».

Por su parte, el deseo de todas las mujeres en el cuento se hace patente, a excepción de la más vieja, que es la que llama al ahogado Esteban. No obstante, hay una diferencia sustancial entre estas y Nausícaa pues, si la doncella feacia solamente desea un esposo igual al héroe, las mujeres caribeñas llegan, no solo a desearlo, sino también a despreciar a sus maridos y a repudiarlos internamente, por lo que el elemento erótico-sexual se ve acrecentado y exagerado en el cuento: «Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo [...] su mujer habría sido la más feliz» (p. 275). Y más adelante (p. 275):

Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra.

A pesar de que se ha visto una carga erótica en el pasaje del encuentro entre Odiseo y Nausícaa debido a elementos formales que pertenecen al ámbito del *eros* (Mastromarco 2003: 120-121), la muchacha muestra a lo largo de las diferentes conversaciones con el héroe una gran prudencia y pudor. Recordemos que es ella misma, tras darle las directrices a Odiseo para poder llegar a la corte de Alcínoo, quien le dice que tome un camino aledaño a fin de evitar las malas lenguas (*Od.* VI 273-288):

«Evitar quiero yo sus amargas hablillas, no sea que murmuren después, porque bien atrevidos son todos, y que alguno quizá más ruin encontrándonos diga: “¿Quién es ese extranjero tan alto y hermoso que sigue a Nausícaa y en dónde le halló? ¿Por ventura su esposo vendrá a ser? ¿Un marino infeliz que acogió de la nave? De bien lejos será, pues aquí no tenemos vecinos. ¿O es acaso algún dios largamente implorado por ella que bajando del cielo tendrála consigo por siempre? Mejor es si, poniéndose a ello, logró hallar marido de algún otro país, pues que tanto desprecia a los muchos y tan buenos feacios que aquí la pretenden por esposa.” Estas cosas dirán y serán sus palabras oprobio para mí, que yo misma he de odiar a mujer que tal haga, que, teniendo aun en vida a sus padres y mal de su grado,

con los hombres se mezcle sin rito de públicas bodas».

Así pues, esta actitud de Nausícaa distanciaría en gran medida a las mujeres del cuento de ella en este aspecto concreto, pues en otros como la empatía hacia el naufrago se muestran similares. El gusto por presentar la relación entre el héroe homérico y la doncella en términos eróticos fue propio de muchos escritores que adaptaron o tomaron el episodio para nuevas creaciones literarias<sup>298</sup>.

#### 4.6. Personajes

En la *Odisea* y en *El ahogado más hermoso del mundo* la acción se construye de manera diferente debido a cómo están constituidos y perfilados los personajes. En el cuento de García Márquez, a diferencia de lo que ocurre en la *Odisea*, donde tenemos personajes que participan activamente en la acción, el personaje principal, Esteban, ha fallecido, por lo que este se configura a través de la mirada de otros tres grupos de personajes, de los que conocemos sus pensamientos y deseos. Estos tres grupos, formados por los niños que juegan con el ahogado, los hombres que lo transportan a la casa y las mujeres que lo lavan y fantasean con él, constituirían un personaje colectivo<sup>299</sup> que se correspondería con Nausícaa y sus compañeras en la *Odisea*. De un lado, los niños jugando con el ahogado en la playa al comienzo del cuento se asemejarían a las compañeras de Nausícaa jugando con la pelota en la orilla de la playa antes de que aparezca Odiseo (*Od.* VI 99-101), si bien la escena en el poema épico denota cierta presencia de peligro<sup>300</sup>. De otro lado, las mujeres entroncarían con Nausícaa por el deseo de tener un marido como el hombre que tienen ante sus ojos y, además, por el momento en que descubren la belleza del muerto una vez limpio tras el aseo, aspecto este último que también compartirían los hombres.

No obstante, en el episodio de Odiseo y Nausícaa de la *Odisea* encontraríamos el motivo del héroe que, tras llegar a un país extranjero, recibe la ayuda de la joven princesa que se enamora de él, como ocurre con Ariadna o Medea (Valverde Sánchez 2022:

---

<sup>298</sup> Cf. Giménez Bonete 2022.

<sup>299</sup> Para la construcción del personaje en el cuento, cf. Alonso Veloso 1999: 73-80.

<sup>300</sup> En la tradición griega las escenas con muchachas solitarias jugando o haciendo cualquier otra actividad en prados o ríos era el preámbulo para una situación de peligro (cf. Mastromarco 2003: 117). Escenas similares que acaban con el rapto de la muchacha las encontramos, por ejemplo, en el mito de Europa, que es raptada, mientras juega en la playa con sus compañeras, por Zeus, metamorfoseado en un toro blanco; Perséfone es raptada por su tío Hades mientras esta se encuentra recogiendo flores con unas ninfas; u Oritía, que es raptada por Bóreas cuando la muchacha está danzando en un coro a orillas del río Iliso.

LXIII). En el cuento estos elementos no aparecen de ningún modo: no hay princesa, ni héroe, ni enamoramiento. El episodio ha sido transformado, el náufrago se ha ahogado y la joven princesa se ve sustituida por un grupo de mujeres y hombres. La finalidad, sin embargo, es la misma, acoger al pobre náufrago y honrarle como se merece. Tras el encuentro en la *Odisea*, Nausícaa y sus compañeras guían a Odiseo al palacio de Alcínoo, mientras que en el cuento los habitantes deciden rendirle al muerto las honras fúnebres pertinentes.

Otro punto en común en la *Odisea* y en *El ahogado* es que el náufrago es acogido hospitalariamente por parte de los habitantes del pueblo –en el poema épico celebran grandes banquetes y en el cuento los funerales más espléndidos<sup>301</sup>–. Incluso ayudan al náufrago a volver a su lugar de origen: Odiseo recibe, además de numerosos presentes de bronce, oro y ricos vestidos (*Od.* XIII 135-136), un barco y una tripulación para poder arribar a Ítaca sano y salvo. Dormido, pues al montar en la nave al héroe le había invadido un sueño «prolongado, suavísimo, igual en gran modo a la muerte»<sup>302</sup> (*Od.* XIII 80), los feacios lo dejan tumbado en las costas de Ítaca y se marchan de regreso a Esqueria. Esteban, por su parte, también es sobrecargado con multitud de amuletos por las mujeres del pueblo antes de ser devuelto al mar (p. 277): «Andaban como gallinas asustadas picoteando amuletos de mar en los arcones, unas estorbando aquí porque querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras estorbando allá para abrocharle una pulsera de orientación, [...]».

#### 4.7. *El eco de la Odisea*

Hay, por último, otro elemento más en el cuento que justificaría la relación del mismo con la *Odisea*. Se trata de una alusión a las Sirenas de Homero en el momento en que se relatan los espléndidos funerales que los habitantes del pueblo caribeño le rinden al ahogado (p. 278): «Algunos marineros que oyeron el llanto a la distancia perdieron la

---

<sup>301</sup> Incluso las mujeres que van a buscar flores a los pueblos de alrededor regresan con más gente que no cree lo que les cuentan, «hasta que hubo tantas flores y tanta gente que apenas si se podía caminar. A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se le hicieron hermanos, tíos y primos, así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí» (p. 278).

<sup>302</sup> En la *Eneida* (VI 520-522) Deífobo habla de un sueño que le invade igual a la muerte: «Agotado entonces de preocupaciones y vencido por el sueño me retuvo mi lecho infausto y de mí se apoderó al tumbarme un dulce y profundo descanso en todo semejante a la plácida muerte». (Traducción de Fontán Barreiro 2005)

certeza del rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de Sirenas».

García Márquez hace referencia en estas dos líneas de texto a dos aspectos fundamentales que son descritos por Circe en la *Odisea*. En primer lugar, la maga advierte al héroe de que todo aquel que llega hasta las Sirenas pierde el regreso a su país al escuchar su voz (*Od.* XII 40-46):

[...] Quien incauto  
se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso  
el país de sus padres verá ni a la esposa querida  
ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma.  
Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan  
para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos  
y de cuerpos marchitos con piel agostada.

De un modo similar, los marineros que oyen el llanto de las mujeres por Esteban pierden la certeza del rumbo, asemejándose, de este modo, el llanto con el canto de las Sirenas en el poema homérico, si bien este último es melodioso (λιγυρῆ... ἀοιδῆ, v. 44) pues, además de hechizar a los navegantes, los deleita (τερπόμενος, v. 52), les provoca impulsos irrefrenables (vv. 53-54) y, en último lugar, los lleva a la muerte (vv. 41-46).

En segundo lugar, en el cuento se hace una referencia directa a Odiseo pues es él quien, por instrucción de la maga, se ata al palo para poder escuchar el canto de las Sirenas sin perecer (*Od.* XII 48-52):

[...] no escuche ninguno aquel canto;  
Sólo tú lo podrás escuchar si así quieres, mas antes  
Han de atarte de manos y pies en la nave ligera.  
Que te fijen erguido con cuerdas al palo: en tal guisa  
Gozarás cuando dejen oír su canción las Sirenas.

El episodio de las Sirenas, desde el punto de vista de la génesis, pertenece al cuento popular maravilloso. En muchos relatos del mundo se habla de demonios femeninos que asaltan a los navegantes con la seducción mágica de su canto arrastrándolos a la perdición. También la estratagema de taparse los oídos con una masa de cera aparece como motivo folclórico en los cuentos populares. De este modo, no es de extrañar que García Márquez recurra a este elemento para un cuento que precisamente bebe de las raíces del folclore.

#### 4.8. Conclusiones finales

El cuento *El ahogado más hermoso del mundo* supone, así pues, una revisión del canto VI de la *Odisea*, constituyendo una evocación del encuentro entre Nausícaa y Odiseo que se articula en torno a cuatro puntos comunes a ambas obras: la descripción del naufrago en su llegada a la costa cubierto de desechos marinos; la escena del lavatorio; la evidencia de la belleza del naufrago una vez queda limpio; y el deseo de las mujeres por un hombre igual a él.

No obstante, el relato de García Márquez introduce notables diferencias, como la intervención de un grupo de niños y hombres en escena, la ampliación del número de mujeres y, por ende, la creación de un personaje colectivo a través del cual se perfila el personaje de Esteban, que ha llegado muerto a la costa caribeña, hecho que lo diferencia de Odiseo y lo convierte en un personaje pasivo. La alusión al final del relato a las Sirenas de Homero y su canto pernicioso, con Odiseo amarrado al palo mayor, pone fin a nuestro estudio en la relación entre la *Odisea* y el cuento del ahogado.



CAPÍTULO V: *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

PRIMERA PARTE. EL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN *CIEN AÑOS DE  
SOLEDAD*

## 1. INTRODUCCIÓN

El viaje al mundo de los muertos en *Cien años de soledad* podría tener su hipotexto tanto en Homero como en Virgilio, así como en otros autores de la literatura moderna que también se vieron influenciados por los autores grecolatinos para recrear su propio descenso. De este modo, el tema del viaje al inframundo podría estar integrado en *Cien años de soledad* a través de dos vertientes. Una, a través de las fuentes primeras que tratan el tema, esto es, de la lectura del poema épico griego y del romano (*Odisea* y *Eneida*), y la otra a través de autores modernos que se inspiraron a su vez en los autores antiguos para describir su particular descenso a los infiernos. Así, en esta segunda vertiente encontraríamos obras de autores de los que García Márquez era ávido lector como *Ulises* de Joyce, *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais –que desarrolla un descenso a los infiernos en la línea de Luciano, a quien prácticamente copia– o *Pedro Páramo*<sup>303</sup> de Juan Rulfo, que también contiene una *katábasis* en el viaje de Juan Preciado a Comala, decidido a encontrar a su padre<sup>304</sup>.

Por un lado, la expedición de José Arcadio Buendía fuera de Macondo con sus hombres en busca de nuevos horizontes entroncaría con la *nékyia* de la *Odisea* y algunos elementos de la *Eneida* de Virgilio. Como veremos, el pasaje de C.A.S. guarda numerosas similitudes con las descripciones topográficas del episodio en el poema épico griego. En la literatura posterior ciertos elementos del pasaje homérico se fueron cristalizando como motivos literarios por su frecuencia de uso en la reutilización del episodio, y formando así parte del imaginario del mundo de los muertos y su configuración topográfica. Virgilio, sin ir más lejos, relata el viaje de Eneas al mundo de los muertos tomando como punto de partida el episodio homérico, si bien en Virgilio este se ve ampliado en infinidad de detalles que también se erigirán en motivos literarios.

En este sentido nos resultan pertinentes para el estudio del viaje al mundo de los muertos en *Cien años de soledad* las palabras de Linares Sánchez (2020: 139) a propósito de la *nékyia* y el *descensus ad inferos* en la *Odisea* y la *Eneida* respectivamente:

Por un lado, el prestigio que alcanzará la catábasis latina lo convertirá durante mucho tiempo en la referencia principal de las recreaciones del tema, por lo que la evocación de Homero, aunque

---

<sup>303</sup> Para la influencia literaria de *Diálogos de los muertos* de Luciano en *Pedro Páramo*, cf. Castany Prado 2017.

<sup>304</sup> Precisamente Vilanova (1992) lleva a cabo un estudio del motivo del viaje al Averno presente en *Pedro Páramo* y dos obras hispanoamericanas más: *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, y *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. En este último el tema se trata en el libro «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia».

también ejercerá cierta influencia, quedará relegada como texto secundario. Puesto que el descenso de Eneas es, a su vez, una transposición *heterodiegética* de la *Nékyia* resulta difícil, a veces imposible, discernir si la pervivencia de los paralelismos homéricos en muestras posteriores es directa (procedente de *Odisea* XI) o indirecta (mediada por su adaptación en *Eneida* VI). Es más, tal fue la fuerza literaria de la evocación griega y la catábasis latina que la configuración compartida por ambos episodios, sus motivos y otros detalles quedaron establecidos como convenciones arquetípicas del tema del viaje al mundo de los muertos, por lo que independientemente del modelo concreto preferido, formaban la base literaria de cualquier reelaboración.

Estas palabras son claves para entender el episodio en *C.A.S.*, pues García Márquez conocía el texto griego y el latino y, muy probablemente, se basó en los dos para la elaboración de su particular viaje al mundo de los muertos, aunque es difícil saber de qué modo. La influencia de la *Odisea* se ve justificada, por ejemplo, a través de la descripción que se ofrece del lugar al que arriba José Arcadio Buendía durante su expedición en relación con las descripciones que se ofrecen en *Odisea* X y XI, así como la referencia a las Sirenas en la descripción de la ciénaga, momentos antes de esa metafórica *katábasis*. Por su parte, la influencia de la *Eneida* la veremos también a través de la descripción del lugar, que añade algunas innovaciones respecto a su hipotexto —la *Odisea*—, y que aparecen en el episodio de *C.A.S.*, como es la ausencia de aves que no pueden sobrevolar la selva infernal. Asimismo, la presencia de la *Eneida* en *Cien años de soledad* se hace patente a través del episodio de los cuartos infinitos en su relación con el sueño y la muerte.

Por otro lado, la aparición en los capítulos II y IV de *Cien años de soledad* del personaje de Prudencio Aguilar revela dos arquetipos clásicos que también se presentan en el episodio del viaje al mundo de los muertos: por un lado, Elpénor y Palinuro y, por otro, el condenado Tántalo. Especialmente interesante resulta la relación entre Prudencio Aguilar y Tántalo, pues la figura garciamarquiana presenta un doble hipotexto, la *Odisea*, que hace en el pasaje de la *nékyia* una breve alusión a este personaje junto a Ticio y Sísifo, y el diálogo entre Menipo y Tántalo en el *Diálogo 7(17)* de los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samosata, donde la figura del condenado es parodiada al más puro estilo lucianesco.

## 2. CIENTO AÑOS DE SOLEDAD Y LA EVOCACIÓN HOMÉRICA DE LOS MUERTOS

El viaje al averno en *Cien años de soledad* tiene lugar en el cap. I, pp. 95-96, configurada esta primera parte de la novela por el tiempo mítico –frente al tiempo histórico en la segunda parte<sup>305</sup>–. En este primer capítulo se dan datos importantes para asentar las bases de la novela, de sus personajes y del mundo que el escritor ha creado. Primeramente, se presenta un pueblo primitivo, primigenio, cuya descripción muestra un lugar idílico con una convivencia pacífica: «Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos» (cap. I, p. 83)<sup>306</sup>. Lo primigenio de Macondo se confirma en las siguientes líneas, donde se dice que «el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo» (*ibid.*). La llegada en el mes de marzo de Melquíades y su tribu de gitanos, que traen nuevos inventos y maravillas

---

<sup>305</sup> Podríamos dividir la novela y, por tanto, la historia de Macondo, en dos partes. Por un lado, encontramos el tiempo mítico, en el que tienen lugar todos los acontecimientos de la primera y segunda generación Buendía: éxodo y fundación de Macondo por mensaje cifrado en el sueño de la ciudad de los espejos (para el sueño fundacional, *cf.* nota 185 del capítulo III del presente trabajo), temor a tener hijos con cola de cerdo, pestes, gitanos que traen cosas maravillosas al pueblo, ausencia de muerte, elementos sobrenaturales como la ascensión de Remedios la bella, o la perfecta convivencia de los vivos con los muertos. Por otro lado, el tiempo histórico llega con las generaciones posteriores y con la instauración de la Compañía Bananera en Macondo, que trae un supuesto progreso que supone un retroceso para los habitantes de Macondo, lo que conlleva numerosas guerras y enfrentamientos, diferentes a las guerras míticas del coronel Aureliano Buendía, casi como si de un héroe se tratara.

<sup>306</sup> En cap. I, p. 92 se presenta a José Arcadio Buendía –cuyo nombre, Arcadio, estaría relacionado con el concepto de la Arcadia primitiva y, como veremos, con el mito de las Edades narrado por Hesíodo– como artífice de un pueblo que él mismo ha construido meticulosamente:

«Al principio José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil, que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales, y colaboraba con todos, aun en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad. Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza. [...]».

Estas últimas líneas sirven para ejemplificar la presencia bíblica en muchos pasajes de *C.A.S.* –visión cosmológica/creación y fundación de Macondo, plagas y pestes que recuerdan a las plagas del Apocalipsis, lluvias, apocalipsis, etc.– si bien hay una diferencia notable entre el mundo de Macondo y el bíblico: «la concepción del tiempo y de la historia de la Biblia es lineal, desde la creación, el Paraíso Terrenal, una raza elegida, la encarnación, la crucifixión, hasta el apocalipsis. Con una sola excepción –aunque esta sí es asombrosa–, el tiempo, en *Cien años de soledad*, es cíclico. El autor colombiano comienza, recomienza y rehace, constantemente, su historia» (*cf.* Palencia Roth 1983: 72).

Más adelante (cap. I, p. 93), vuelve a describirse la vida que el fundador había conseguido establecer en Macondo:

«José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las cocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto».

Para la presencia bíblica en la novela, *cf.* Vanden Berghe 2016 y Guevara Llaguno 2015.

del mundo<sup>307</sup> a ese lugar todavía inocente y alejado del resto de civilizaciones, contribuye a perfilar ese aire arcádico, completado con una vida apacible de los macondinos y los experimentos de José Arcadio Buendía, que culminan en la expedición que realiza en busca de nuevos horizontes y el hallazgo del galeón carcomido por el tiempo, y es precisamente esta expedición un viaje metafórico al inframundo de corte homérico. El hecho de que la expedición de José Arcadio Buendía se encuentre en este Macondo primigenio, en una especie de Arcadia, de lugar utópico, hace de ella un acontecimiento maravilloso, mítico-legendario<sup>308</sup>, y rodeado por seres fabulosos como cetáceos con cabeza y torso de mujer, y con un aura de heroicidad –aunque ironizada–, del fundador del pueblo.

García Márquez combina para la composición del episodio en *Cien años de soledad* elementos de los cantos X y XI de la *Odisea* dedicados al viaje al Hades que forman parte de los motivos literarios y del imaginario que configura el mundo de los muertos, pues el pasaje de la *Odisea* presenta elementos que se plasmarán en las recreaciones literarias posteriores<sup>309</sup> –como ocurre en el caso de García Márquez– y que se refieren a la ubicación, las horribles vistas, la oscuridad o la forma de acceder al lugar:

- a) Lugar apartado, en los confines del mundo, al que es muy difícil llegar.
- b) Requiere el paso por lugares peligrosos para llegar hasta allí. Puede haber bosques, ríos o terribles corrientes<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Primero traen el imán, «la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia» (cap. I, p. 84), luego el catalejo y una lupa del tamaño de un tambor, «el último descubrimiento de los judíos de Ámsterdam» (cap. I, p. 85) que José Arcadio Buendía pretende usar como arma de guerra. Melquíades le da al fundador unos mapas portugueses e instrumentos de navegación, y le escribe «una apretada síntesis de los estudios del monje Hermann, que dejó a su disposición para que pudiera servirse del astrolabio, la brújula y el sextante» (cap. I, p. 86). Por último, Melquíades le regala a José Arcadio Buendía un laboratorio de alquimia (cap. I, p. 88), que adquirirá un gran protagonismo a lo largo de la novela, pues será ahí donde el fundador desarrolle su curiosidad e interés y lo transmitirá a sus descendientes. En ese laboratorio el gitano dejará al fundador muestras de los siete metales, las fórmulas de Moisés y Zósimo y apuntes para la fabricación de la piedra filosofal. En la siguiente visita de los gitanos, Melquíades vuelve con una dentadura postiza, hallazgo que resulta prodigioso para José Arcadio Buendía. Unos gitanos nuevos, distintos a la tribu de Melquíades, traen más tarde el último descubrimiento de los sabios de Memphis, el hielo.

Sobre la cultura que trae Melquíades a Macondo, cf. Mena 1979: 1-8.

<sup>308</sup> Palencia Roth (1983: 71) establece que García Márquez se sirve en la novela de tres mitos: comienza con el mito cosmogónico –si bien yo lo llamaría fundacional–, continúa con el mito histórico y termina con el mito apocalíptico, cerrando así la historia de la familia Buendía, circular, repetida durante generaciones, y encontrándonos, de este modo, ante el concepto del eterno retorno.

<sup>309</sup> El poema de Gilgamesh, epopeya babilónica en el que su protagonista viaja al más allá para conocer por medio de Utnapishtim el secreto de la inmortalidad, comparte también muchos de estos motivos literarios.

<sup>310</sup> Thompson recoge en el *Motif-Index of Folk-Literature* varias maneras de realizar dicho viaje al inframundo (F90 ss.): por una puerta, un agujero, abriendo rocas, a través de una montaña o una cueva, en barco, por una entrada subacuática, por la entrada de un río, un lago, un camino largo y peligroso.

Un ejemplo de entrada al mundo infernal por una puerta lo encontramos en *El señor de los anillos* de Tolkien, novelista inglés y filólogo clásico. Aunque toda la novela en sí ya es un viaje al inframundo –hacia

- c) El viaje es oscuro y a través de la niebla, con un camino largo.
- d) El viaje se emprende con un propósito en concreto, la búsqueda del conocimiento.

En la *Odisea* la estructura del relato del viaje queda dividida en dos partes. Por un lado, el viaje propiamente dicho, en el que se insertarían las travesías y los rituales de ida (ritual para convocar a las almas de los muertos) y de vuelta (ritos fúnebres para Elpénor) y, por otro lado, el encuentro con las almas, es decir, la *nékyia*, dividida en dos por el *intermezzo* en el palacio de Alcínoo y que compondría la parte central del episodio en el poema homérico<sup>311</sup>.

El episodio del viaje al mundo de los muertos en la *Odisea* tiene su desarrollo en el canto XI con su antesala en el canto X<sup>312</sup>, en el que Circe da las instrucciones necesarias a Odiseo para realizar el viaje (vv. 487 ss.) con el fin de que este pida consejo y augurios al alma del adivino Tiresias (vv. 491-495) para saber más sobre su regreso al hogar.

Más adelante, en *Od. X* 504-515, Circe ofrece una descripción del lugar al que arribará la nave del héroe tras dejarse guiar por los soplos del cierzo, y dibuja principalmente el paisaje exterior<sup>313</sup> del inframundo. Hay una extensa ribera con los

---

la tierra de Mordor–, hay otro descenso dentro de ese viaje más largo, que tendría lugar en la primera parte, *La comunidad del anillo*, cuando Frodo y sus compañeros bajan a las minas de Moria. Para acceder a las minas, cuyo viaje supone todo un descenso infernal, deben hacerlo por las Puertas del Oeste. Esas puertas, que se encuentran junto a las Montañas Nubladas y al arroyo Sirannon, son invisibles si están cerradas y solo aparecen cuando el *ithildin* que las decora brilla a la luz de las estrellas y la luna al mismo tiempo que alguien las toca pronunciando ciertas palabras. En las puertas una inscripción reza: «Las puertas de Durin, Señor de Moria. Habla, amigo, y entra». Gandalf pronuncia la contraseña y el grupo entra en las minas (Tolkien 2001: 327-332). Precisamente este viaje al infierno en el mundo de Tolkien cumple, además, con las características arriba citadas: Moria se encuentra en un lugar apartado al que es difícil llegar a través de las Montañas Nubladas. La tempestad complica todavía más el viaje, haciéndolo aún más peligroso. La presencia del Guardián del Agua en el Sirannon o del Balrog en las profundidades de Moria junto con un viaje oscuro –Moria significa “negro abismo”– y largo hacen del episodio una *katábasis*, un viaje al mundo subterráneo.

<sup>311</sup> Para la estructura interna del episodio del viaje al Hades en la *Odisea*, cf. Linares Sánchez 2020: 30-34, Heubeck 1989 y De Jong 2001: 271-273.

<sup>312</sup> El viaje al mundo de los muertos forma parte de los episodios conocidos como el *nóstos*, donde se narran las aventuras del héroe en su viaje de regreso desde Troya hasta Ítaca y que constituyen la parte central del poema épico. Recordemos que el poema puede dividirse en tres partes: la primera parte integra los cantos I-IV conocidos como la *Telegaquia*; la segunda parte, el *nóstos*, comprende los cantos V-XII; y la tercera parte estaría compuesta por los cantos XIII-XXIV conocidos como la venganza de Odiseo.

El *nóstos* de la *Odisea* tiene como punto de partida los últimos momentos de la estancia de Odiseo en Ogigia junto a Calipso (V 151-268), su posterior naufragio (V 286-450) y la llegada a la isla de los feacios (V 451-493). En el canto VI tiene lugar la escena del encuentro de Odiseo con Nausícaa y sus compañeras, y en los cantos VII-VIII su posterior traslado a la corte de Alcínoo, donde narra sus aventuras anteriores a la llegada a Ogigia –Apólogo– mediante una larga analepsis (IX-XII). Es precisamente en esta última parte donde se insertaría la *nékyia*, precedida por sus aventuras con los cíclopes, los lotófagos y los cíclopes en el canto IX, y Eolia, los lestrigones y Circe en el canto X; y seguida por las aventuras con las Sirenas, Escila y Caribdis, y las vacas del Sol Hiperión en el canto XII. Para la estructura del poema cf. Valverde Sánchez 2022: XLVI ss.

<sup>313</sup> En cuanto al interior del inframundo, se hace alusión en el canto XI al prado de asfódelos por el que marcha el alma de Aquiles (vv. 538-539) y donde el gigante Orión «sigue a la caza / de las fieras que en vida mató por las sierras bravías, / empuñando su maza de bronce jamás quebrantada» (vv. 572-575), y al

bosques sagrados de Perséfone, donde los árboles no dan frutos (vv. 509-511), y las casas del Hades son aguanosas, es decir, están rodeadas de ríos (vv. 513-515): «Allí al Aqueronte confluyen el río / de las Llamas y el río de los Llantos, brotado en la Estigia, / que reúnen al pie de una peña sus aguas ruidosas». Después la maga le ordena a Odiseo que, ya en el lugar, haga las correspondientes libaciones: 1) hacer una mezcla de leche, miel, vino dulce y agua, echar harina blanca y orar a los muertos; 2) inmolar una vaca infecunda a la vuelta a la patria y ofrecer a Tiresias un carnero de negros vellones; 3) sacrificar un cordero y una oveja negros, y entonces llegarán hasta él las almas de los muertos (vv. 516-537).

En el canto XI Odiseo y su tripulación llegan al país de los cimerios, «siempre envueltos en nubes y en bruma» (v. 15). Atracan allí y se dirigen al lugar previamente señalado por Circe, donde llevan a cabo las libaciones (vv. 23-36) indicadas anteriormente. Entonces comienzan a aparecer todas las almas de los muertos: Elpénor, Anticlea y Tiresias, entre otras<sup>314</sup>. Las palabras de Anticlea, la madre del héroe, ofrecen una descripción del lugar en la que ella resalta la dificultad de llegar hasta allí precisamente por la hostilidad que presenta el paisaje (vv. 155-159):

¿Cómo fue tu llegada, hijo mío, al país de las brumas,  
vivo aún? El paraje es difícil de ver por los vivos,

---

lugar que ocupan los condenados Ticio, Tántalo y Sísifo (vv. 576-600), que más tarde será identificado con el Tártaro (Verg., *Aen.* 548-624). En *Od.* IV 560-568 Proteo vaticina a Menelao que será enviado a los campos Elisios, «lugar destinado a unos pocos y selectos bienaventurados (como pocos y excepcionales son los castigos en el Hades) y su idílica ambientación es opuesta a la lúgubre descripción del inframundo» (Linares Sánchez 2020: 46, nota 60):

«[...] al fin de las tierras,  
donde están Radamantis de blondo cabello y la vida  
se les hace a los hombres más dulces y feliz, pues no hay  
allá nieve ni es largo el invierno ni mucha la lluvia  
y el océano les manda sin pausa los soplos sonoros  
de un poniente suave que anima y recrea [...]».

También en la *Deuteronékyia* (*Od.* XXIV 1-204), en la que se cuenta la bajada al inframundo de las almas de los pretendientes asesinados por Odiseo guiadas por Hermes psicopompo, se mencionan otros lugares que no aparecen en el viaje de Odiseo al mundo de los muertos: el cabo de Leucas, las puertas del sol, el país de los sueños y, de nuevo, el prado de asfódelos, «donde se guarecen las almas, imágenes de hombres exhaustos» (vv. 11-14).

La *Eneida* presenta una diferencia respecto de la *Odisea* en la descripción del interior del inframundo, ya que en el poema virgiliano sí que se describen las diferentes regiones del mismo.

Gracias a estas referencias que se encuentran en otros lugares del poema épico, podemos completar la topografía del lugar y tener una visión panorámica del mismo (Linares Sánchez 2020: 45-46 y 51-52).

<sup>314</sup> Las almas que se aparecen a Odiseo son: su amigo Elpénor muerto poco ha, el adivino Tiresias, su madre Anticlea, numerosas mujeres hijas y esposas de varones ilustres (Tiro, Antíopa, Alcmena, Mégara, Epicasta, Cloris, Leda, Ifimedeia, Fedra, Procris, Ariadna, Mera, Climena, Erifila), los antiguos compañeros de armas de Odiseo: Agamenón, Aquiles, Patroclo, Antíloco y Áyax; y otros héroes: Minos, Orión, Ticio, Tántalo, Sísifo y Heracles.

porque hay en mitad grandes ríos, tremendas corrientes,  
el océano ante todo, que a nadie de cierto es posible  
de otro modo pasar que teniendo una sólida nave.

Vemos, pues, que la estructura interna del episodio en la *Odisea* es compleja, ya que este se divide en dos partes, entre el canto X y el XI. Muchos de los elementos del canto X descritos por Circe se ven parcialmente repetidos<sup>315</sup> en el canto XI<sup>316</sup>, sobre todo en lo que se refiere al episodio de las indicaciones para las libaciones y el sacrificio animal y su posterior realización por parte de Odiseo y sus compañeros:

1. Descripción de la ribera y el bosque de Perséfone (X 509-512).
2. Indicaciones para las libaciones y el sacrificio (X 516-537).
3. Llegada y descripción del país de los cimerios (XI 12-22).
4. Libaciones y sacrificio (XI 25-50).

La estructura de ese metafórico viaje al inframundo en *Cien años de soledad* no estaría compuesta por dobles, ya que no hay un personaje que previamente advierta a José Arcadio Buendía y sus compañeros de los peligros con los que se van a encontrar o los pasos que deben seguir para salir airosos de su empresa. Ahí también radica la diferencia entre el éxito de Odiseo y el fracaso de José Arcadio Buendía, ya que el primero cuenta con el apoyo de una divinidad, que le ofrece información determinante para su viaje:

1. Descripción de la ribera y el bosque de naranjos.
2. Sacrificio del venado.
3. Descripción del lugar.

La descripción del viaje expedicionario de José Arcadio Buendía y sus camaradas por la ruta del norte encuentra algunas similitudes con la descripción que ofrece Circe en *Od.* X 509-511 del lugar al que ha de arribar Odiseo con su tripulación para poder ir a la casa de Hades<sup>317</sup>. Ambos héroes realizan su viaje al mundo de los muertos pasando previamente por una ribera rodeada por un bosque:

---

<sup>315</sup> Para las diferencias entre los dos pasajes, cf. De Jong 2001: 273.

<sup>316</sup> Las repeticiones son una característica típica de los poemas homéricos. Básicamente aquí la repetición de los hechos se basa en que es una estructura formada por las directrices de Circe y la puesta en marcha de dichas directrices por Odiseo.

<sup>317</sup> Hay una diferencia notable entre el punto de partida del viaje de José Arcadio Buendía y el de Odiseo, pues el héroe de la novela parte en su viaje de norte a sur, al contrario de lo que dicta la tradición simbólica, pues los grandes viajes míticos, como el de Odiseo, siguen el recorrido de este a oeste (García Márquez 2017: 95, nota 34 de Joset). El héroe homérico parte al amanecer desde el este y con viento del norte, mientras que el regreso del país de los muertos lo emprende de noche y de este a oeste, de modo que Odiseo

a) «Descendieron por la pedregosa ribera del río hasta el lugar en que años antes habían encontrado la armadura del guerrero, y allí penetraron al bosque por un sendero de naranjos silvestres» (*Cien años de soledad*, cap. I, pp. 95-96).

b) «Una extensa ribera hallarás con los bosques sagrados / de Perséfone, chopos ingentes y sauces que dejan / frutos muertos» (*Od.* X 509-511).

Tras su paso por este lugar, al cabo de una semana, José Arcadio Buendía y sus compañeros deciden matar y asar un venado. El breve pasaje del sacrificio animal puede ser un eco del pasaje homérico donde el héroe lleva a cabo las instrucciones de Circe de inmolar una vaca, un carnero, un cordero y una oveja para poder acceder al mundo de los muertos. La diferencia entre el pasaje homérico y el de la novela es que en la segunda no se expresa ese carácter propiciatorio, es decir, no se indica que sea una acción necesaria para poder realizar el viaje al Hades. El sacrificio del animal en *C.A.S.* se distancia de la finalidad que tiene en el poema homérico, pues es llevado a cabo para el alimento, por lo que carece del aura religiosa del episodio de la *Odisea* (X 517-530), que además está descrito detalladamente por Circe y luego repetido<sup>318</sup> en el canto XI (23-36). La mezcla de leche, miel, vino y agua no aparece en *C.A.S.*, y el pasaje se ve reducido a la matanza de un venado: «Al término de la primera semana, mataron y asaron un venado, pero se conformaron con comer la mitad y salar el resto para los próximos días». Tras el asado y el reparto de la carne, tendría lugar una *nékyia* metafórica, pues José Arcadio Buendía y sus hombres no vuelven a ver el sol durante diez días y se encuentran con sus recuerdos más antiguos en medio de ese infierno selvático-caribeño, una especie de equivalente de las almas que se le aparecen a Odiseo y le hablan del pasado<sup>319</sup>.

La descripción que se ofrece del lugar después del sacrificio del animal guarda similitudes con la de del país de los cimerios en *Od.* XI 15 ss., un lugar lúgubre y caracterizado por la niebla y la oscuridad<sup>320</sup> (la cursiva es nuestra):

---

realiza una circunnavegación completa de la tierra en el sentido de las agujas del reloj (cf. Heubeck 1989: 78).

<sup>318</sup> Recordemos que las repeticiones son características en la *Odisea*. Un ejemplo de ello es la repetición del episodio del telar de Penélope, narrado en II 93 ss. y XIX 137 ss. En el canto XIX Penélope reproduce las mismas palabras que en el canto II son puestas en boca de Antínoo en la asamblea de los itacenses, pero esta vez dirigiéndolas al propio Ulises, a quien le cuenta sus artimañas para evitar el casamiento. Más adelante, en XXIV 125 ss. el episodio se vuelve a reproducir en boca de Anfimedonte, que le cuenta al alma de Agamenón la historia.

<sup>319</sup> Respecto al asado y el reparto de carne, López Calahorro (2016: 84-85) lleva a cabo una lectura diferente, pues toma como punto de partida otros pasajes de la *Odisea*.

<sup>320</sup> La ambientación lúgubre, caracterizada por la niebla y la oscuridad, desdibuja los límites espaciales y marca el paso del mundo de los vivos al de los muertos (cf. Linares Sánchez 2020b: 40, nota 47).

*Se ocultaba ya el sol* y extendíase la sombra en las calles cuando el barco llegaba al confín del océano profundo. Allí está la ciudad y el país de los hombres cimerios, siempre *envueltos en nubes y en bruma*, que *el sol* fulgurante desde arriba *jamás* con sus rayos *los mira* ni cuando encamina sus pasos al *cielo cuajado de estrellas* ni al volver nuevamente a la tierra del cielo: tan sólo *una noche mortal* sobre aquellos cuitados se cierne<sup>321</sup>.

En *C.A.S.* vemos varios motivos y elementos de la *Odisea* que son precisamente característicos del inframundo: la oscuridad, la sombra, la ausencia del sol, la noche impregnada de estrellas, las nubes y la bruma:

Luego, durante más de diez días, *no volvieron a ver el sol*. El suelo se volvió blando y húmedo, como ceniza volcánica, y la vegetación fue cada vez más insidiosa y se hicieron cada vez más lejanos los gritos de los pájaros y la bullaranga de los monos, y el mundo se volvió triste para siempre. Los hombres de la expedición se sintieron abrumados por sus recuerdos más antiguos en aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original, donde las botas se hundían en pozos de aceites humeantes y los machetes destrozaban lirios sangrientos y salamandras doradas. Durante una semana, casi sin hablar, avanzaron como sonámbulos por un universo de pesadumbre, *alumbrados apenas por una tenue reverberación de insectos luminosos* y con los pulmones agobiados por un sofocante olor de sangre. No podían regresar, porque la trocha que iban abriendo a su paso se volvía a cerrar en poco tiempo, con una vegetación nueva que casi veían crecer ante sus ojos. «No importa –decía José Arcadio Buendía–. Lo esencial es no perder la orientación.» Siempre pendiente de la brújula, siguió guiando a sus hombres hacia el norte invisible, hasta que lograron salir de la región encantada. *Era una noche densa, sin estrellas, pero la oscuridad estaba impregnada por un aire nuevo y limpio.*

Todas estas características, junto con la descripción de un suelo y una vegetación densos y húmedos, y la ausencia de animales tales como los pájaros, hacen de este lugar una región encantada, un paraíso de humedad y silencio<sup>322</sup>.

Pero la recreación del pasaje del mundo de los muertos en la novela podría ser un eco no solo del pasaje de la *Odisea*, sino también de la *Eneida* VI 237 ss.: se describe una

---

<sup>321</sup> Una descripción similar del Inframundo se ofrece en Hes., *Th.* 744-745 y 754-761, haciendo alusión a la oscuridad y la niebla:

«También se encuentran allí las terribles mansiones de la oscura Noche cubiertas por negruzcos nubarrones. [...] la otra les lleva en sus brazos el Sueño hermano de la Muerte, la funesta noche, envuelta en densa niebla.

Allí tienen su casa los hijos de la oscura Noche, Hipnos y Tánato, terribles dioses; nunca el radiante Helios les ilumina con sus rayos al subir al cielo ni al bajar del cielo».

<sup>322</sup> Aquí encontraríamos una referencia al Paraíso de la Biblia, donde habitan Adán y Eva.

profunda caverna protegida por un lago y las tinieblas de los bosques, donde Eneas y la sacerdotisa hacen un sacrificio con cuatro novillos (vv. 244-254). Entonces se abre la boca de un antro y la sacerdotisa le ordena que emprenda su camino y entre por él (vv. 255-263):

Había una profunda caverna imponente por su vasta boca,  
riscosa, protegida por *un lago negro y las tinieblas de los bosques*;  
*sobre ella ninguna criatura voladora podía impunemente*  
*tender el vuelo con sus alas*, tal era el hálito  
que de su negra boca dejaba escapar a la bóveda del cielo.

En el pasaje de la *Eneida* se mencionan, al igual que en la *Odisea*, los bosques, las tinieblas y la oscuridad de la negra noche, pero Virgilio introduce otra característica no presente en la *Odisea*, la ausencia de aves que de ningún modo pueden sobrevolar el lugar<sup>323</sup>. Este aspecto es pertinente para el estudio del pasaje en la novela del colombiano, ya que en ella tampoco los pájaros sobrevuelan la selva infernal: «[...] y la vegetación fue cada vez más insidiosa y se hicieron cada vez más lejanos los gritos de los pájaros y la bullaranga de los monos [...]» (*ibid.*).

José Arcadio Buendía y sus compañeros, en medio de un mundo que «se volvió triste para siempre», «se sintieron abrumados por sus recuerdos más antiguos». La evocación de los muertos, que en los dos poemas épicos adquiere un amplio protagonismo al tener una gran extensión dentro de los pasajes, es sustituida por «los recuerdos más antiguos», una especie de conexión con el pasado o con los antepasados de los personajes<sup>324</sup>. La tristeza y la pesadumbre<sup>325</sup> que rodea a los hombres durante su estancia en la región encantada y la aparición de sus recuerdos podría ser eco del sentimiento de tristeza en el que se sume Odiseo al ver las almas de sus seres queridos, por quienes sufre enormemente<sup>326</sup>.

---

<sup>323</sup> También en Ovidio (*Met.* XI 592-601) se describe una gruta en el país de los cimerios, donde no llega la luz del sol y la niebla impregna el lugar, características de raigambre homérica. Además, de inspiración virgiliana, en el texto de Ovidio tampoco pueden sobrevolar el lugar las aves, ni hay ningún otro tipo de animal: ni perros, ni gansos, ni fieras, ni ganado.

<sup>324</sup> Aunque en este viaje metafórico al mundo de los muertos no hay evocación de las almas, a lo largo de la novela aparecerán frecuentemente algunos fantasmas de los personajes que van falleciendo. Recordemos que la presencia fantasmal forma parte de la niñez del autor en la casa de sus abuelos, como veremos más adelante, y ello se transfiere a su obra literaria.

<sup>325</sup> Para estos dos conceptos, cf. Fernández Ariza 2001.

<sup>326</sup> Para el tema de la tristeza en *C.A.S.* cf. López Calahorro 2016: 87-92, donde dedica un amplio apartado al estudio del tema en relación con la *Odisea* y la *Eneida*.

Por tanto, si seguimos las características mencionadas anteriormente respecto a la *Odisea*, vemos que se aparecen con algunas diferencias en el pasaje de *C.A.S.*:

a) *Lugar apartado, en los confines del mundo, al que es muy difícil llegar.*

En *C.A.S.* ya Macondo se encuentra en un lugar de difícil acceso, espacio situado en la geografía colombiana –Rioacha, la ciénaga grande– mezclado con un aire mítico –Sirenas, «paraíso de humedad y silencio», «región encantada»– (García Márquez 2017: 95, nota 32). José Arcadio Buendía, el fundador, establece Macondo en ese lugar para no tener que volver por donde habían venido, ya que la travesía en búsqueda del mar, que resultó fallida<sup>327</sup>, había durado demasiado tiempo. El viaje al inframundo se realizaría precisamente en la región de Macondo, en sus confines, región apartada del contacto humano y de la civilización y rodeada al Oriente por la sierra, impenetrable, al sur los pantanos y la ciénaga<sup>328</sup> al occidente como un mar sin horizontes, al norte, la única ruta posible (cap. I, p. 94-95):

José Arcadio Buendía ignoraba por completo la geografía de la región. Sabía que hacia el Oriente estaba la sierra impenetrable, y al otro lado de la sierra la antigua ciudad de Riohacha, [...]. En su juventud, él y sus hombres, con mujeres y niños y animales y toda clase de enseres domésticos, atravesaron la sierra buscando una salida al mar, y al cabo de veintiséis meses desistieron de la empresa y fundaron a Macondo para no tener que emprender el camino de regreso. [...] Al sur estaban los pantanos, cubiertos de una eterna nata vegetal, y el vasto universo de la ciénaga grande, que según testimonio de los gitanos carecía de límites. La ciénaga grande se confundía al Occidente con una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas descomunales. [...] De acuerdo con los cálculos de José Arcadio Buendía, la única posibilidad de contacto con la civilización era la ruta del Norte. De modo que dotó de herramientas de desmonte y armas de cacería a los mismos hombres que lo acompañaron en la fundación de Macondo; echó en una mochila sus instrumentos de orientación y sus mapas, y emprendió la temeraria.

---

<sup>327</sup> De nuevo otra empresa fallida de José Arcadio Buendía. Como veremos más adelante, todas las ideas que pone en marcha acaban fracasando, excepto una: «[...] conectó a una bailarina de cuerda el mecanismo del reloj, y el juguete bailó sin interrupción al compás de su propia música durante tres días» (cap. IV, p. 173). Pero el éxito en esta empresa, quizás por ser el único, será también su perdición, pues acaba volviéndose loco y amarrado al castaño del patio: «Aquel hallazgo lo excitó mucho más que cualquiera de sus empresas descabelladas. No volvió a comer. no volvió a dormir. sin la vigilancia y los cuidados de Úrsula se dejó arrastrar por su imaginación hacia una especie de delirio perpetuo del cual no volvería a recuperarse» (*ibid.*).

<sup>328</sup> «La ciénaga está también en el libro VI de la *Eneida* para describir el Averno a través del río Aqueronte: “De allí arranca el camino que conduce a las olas del tartáreo Aqueronte, vasto y cenagoso abismo, que perpetuamente hierve y vomita todas sus arenas en el Cocito” (*Eneida*, VI 106-108)» (López Calahorra 2016: 94).

b) *Requiere el paso por lugares peligrosos para llegar hasta allí. Puede haber ríos o terribles corrientes.*

La mención previa de la ciénaga y los pantanos, descritos como vastos y sin límites, ya configuran un lugar peligroso<sup>329</sup>. Esos peligros se ven acrecentados por la presencia de criaturas mágicas como las Sirenas, que García Márquez describe como «cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas descomunales» (cap. I, p. 95). No es la primera vez que García Márquez hace referencia a las Sirenas<sup>330</sup>.

Como vimos en el capítulo anterior, en el cuento *El ahogado más hermoso del mundo*, cuyo hipotexto es la *Odisea*, también se hace referencia a estas criaturas mitológicas cuando se alude, en una reescritura breve del pasaje, a Odiseo amarrado al mástil para poder escuchar el canto de las monstruosas Sirenas: el llanto de las mujeres<sup>331</sup> que lloran al ahogado es tan fuerte que «algunos marineros que oyeron el llanto a la distancia perdieron la certeza del rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de Sirenas» (p. 278).

En el pasaje de *C.A.S.* las Sirenas son, de nuevo, seres capaces de hacer perder la cabeza a los navegantes<sup>332</sup>. La variación reside, en este caso, en que, si en la *Odisea* hechizan con su canto, en el cuento es con su llanto, y aquí en la novela con sus pechos. García Márquez ironiza el pasaje, como suele hacer con otros muchos aspectos en sus obras: las Sirenas homéricas se han convertido en la novela en cetáceos<sup>333</sup>, por lo que ya no son pájaros<sup>334</sup>, y su caracterización como seres monstruosos y temibles, que utilizan

---

<sup>329</sup> Luego José Arcadio Buendía y sus hombres descenderán por la pedregosa ribera del río, si bien aparentemente esta no supone un peligro.

<sup>330</sup> El episodio de las Sirenas, en lo referente a la génesis, pertenece al cuento popular maravilloso. En muchos relatos se habla de demonios femeninos que asaltan a los navegantes con la seducción mágica de su canto arrastrándolos a la muerte fatal. Encontramos, por ejemplo, a Dérceto, diosa de la mitología fenicia con el torso y la cabeza de mujer y en la parte de abajo con cola de pez, o Melusina, que es castigada por su madre convirtiéndola en un monstruo mitad mujer mitad cola de serpiente por haber ultrajado a su padre. Para el estudio de las Sirenas en la literatura griega, cf. Brioso 2012a, 2012b y García Gual 2014.

<sup>331</sup> No encontramos el ser monstruoso mitad pájaro mitad mujer, por lo que el elemento físico se ve suprimido en el pasaje del cuento y García Márquez se centra en el hecho de que son mujeres capaces de hacer perder la cabeza a los marineros por medio de la voz/llanto.

<sup>332</sup> Aparecen una vez más ligadas al mundo marítimo.

<sup>333</sup> Es en el siglo VI d. C., en el *Liber monstrorum de diversis generibus* de autor anónimo, cuando se hace referencia a la cola de pez, que acabará haciendo que casi se olviden sus patas y alas de ave.

<sup>334</sup> Aunque en la *Odisea* no se describe a las Sirenas, las encontramos representadas en el arte como seres híbridos con cuerpo de mujer y de ave, especialmente en tumbas, erigiéndose así en seres que parecen tener una función ctónica y cuya labor es conducir al muerto al inframundo (Alden 2017: 63).

la palabra para hechizar a los navegantes, se ve reducida al elemento erótico, han perdido el don de la palabra y solo son capaces de hechizar con su cuerpo<sup>335</sup>.

En la *Odisea*, las Sirenas halagan al héroe mediante una *captatio benevolentiae* (XIII 184-191), exhortándolo para que escuche su voz. Argumentan que saben todo cuanto ocurrió en la anchurosa Troya, de manera que el recuerdo del heroísmo en la guerra de Troya ejerce sobre el curioso héroe una seducción irresistible. Ello va ligado al *πλείονα εἰδώς*, yéndose todo aquel que se deleita “sabiendo más”. De este modo, las Sirenas parecen saber lo que Odiseo desea escuchar, por lo que el parlamento de estas parece hecho especialmente para Odiseo: el héroe aqueo es un hombre intelectualmente curioso a quien le invade el deseo de saber. De esta manera, el placer va aquí ligado al saber y no a lo sensual y lo erótico, como más tarde se entenderá<sup>336</sup>. Las Sirenas cantarían, así, a cada uno lo que especialmente le atrajese.

No obstante, García Márquez va un paso más allá para dejar constancia de su conocimiento del texto homérico. El pasaje es el que sigue (cap. I, p. 94):

El concierto de tantos pájaros distintos llegó a ser tan aturdidor, que Úrsula se tapó los oídos con cera de abejas para no perder el sentido de la realidad. La primera vez que llegó la tribu de Melquíades vendiendo bolas de vidrio para el dolor de cabeza, todo el mundo se sorprendió de que hubieran podido encontrar aquella aldea perdida en el sopor de la ciénaga y los gitanos confesaron que se habían orientado por el canto de los pájaros.

Por un lado, vemos que, a causa del canto de los pájaros, Úrsula tiene que tapar sus oídos con cera para no perder el sentido, de un modo similar al que en la *Odisea* el héroe tapa con cera los oídos de sus compañeros por orden de la maga Circe para que estos no escuchen el canto de las Sirenas y sean atraídos por estas a la perdición en sus prados (XII, 44-48). El sonido de los pájaros, así pues, cumpliría una función similar a la del canto de las Sirenas: hacer perder el sentido. Tampoco es casual que el canto venga de los pájaros, ya que las Sirenas de la antigüedad se representan como seres mitad mujer mitad pájaro.

Por otro lado, estos pájaros, amén de hacer perder el sentido de la realidad a Úrsula, son capaces de atraer con su canto a la gente hasta Macondo. En el pasaje se

---

<sup>335</sup> A pesar de que en la *Odisea* las Sirenas no tienen todavía esa carga erótica, sí la presenta, no obstante, en el pasaje del poema épico el participio *τερπόμενος* (v. 52), que puede ir referido al placer sexual, junto con el prado florido (v. 45), que puede ser visto como escena para un encuentro sexual (*ibid.* y Schein 1995: 21).

<sup>336</sup> Cf. García Gual 2014: 32-33.

cuenta que los gitanos pudieron llegar allí por primera vez gracias al canto de los pájaros. Recordemos que en la *Odisea* Circe advierte al héroe de que «con su aguda canción las Sirenas lo atraen [a quien llegue junto a ellas]» (XII, 44); y en el cuento de *El ahogado más hermoso del mundo* los navegantes pierden la certeza del rumbo al escuchar el llanto de las mujeres.

La diferencia de los pasajes garciamarquianos respecto de las Sirenas clásicas es que estas últimas hechizan con su melodioso canto, que es hermoso y atrayente. Pero este canto también es pernicioso, pues lleva a la muerte a todo aquel que lo escucha. Las Sirenas no hechizan con su cuerpo, ni con su belleza, pues, a diferencia de las Ninfas o las Musas, son seres monstruosos y terroríficos. Su arma de seducción es la voz y el mensaje que emite dicha voz. Ni el llanto de las mujeres en el cuento del ahogado ni el canto de los pájaros en la novela son melodiosos, sino todo lo contrario. Sí se mantiene, no obstante, su carácter pernicioso.

García Márquez usa, de este modo, dos tradiciones<sup>337</sup> para plasmar el mito de las Sirenas. Por un lado, con una base en la tradición antigua en la que se presentan las

---

<sup>337</sup> García Márquez vuelve a mencionar a las Sirenas en dos textos publicados más tarde en la recopilación *Textos costeños*. En octubre de 1950 escribe *El beso: una acción química*, donde hace alusión a las Sirenas homéricas. Menciona que los científicos acaban mandando al traste los mitos más generalizados y pone como ejemplo el mito de las Sirenas en un tono de corte kafkiano:

«Las serpientes marinas, las Sirenas que endulzaban el oído de los navegantes y que obligaron a Ulises a viajar amarrado al palo mayor, desaparecieron del mapa imaginativo cuando a Cristóbal Colón se le ocurrió descubrir un camino más corto para comprar pimienta y clavos de olor» (García Márquez 2002: 378).

Por un lado, García Márquez ha mezclado en este texto la tradición posterior que ve a las Sirenas como criaturas con cuerpo de pez y menciona que fueron estas a las que Ulises pudo sortear al atarse al palo mayor de la nave. Pero en la *Odisea* no se describe la fisionomía de las Sirenas, aunque suponemos un cuerpo de ave y no de pez, ya que no es hasta el siglo VI d.C. cuando se hace referencia a su representación con la cola escamosa.

Por otro lado, resulta curioso que García Márquez responsabilice a Cristóbal Colón de la desaparición de las Sirenas del mapa imaginativo, pues precisamente el navegante, en su *Diario* del día 9 de enero de 1943, cuenta que «el día pasado, quando el Almirante [fol. 54r] iba al río del Oro, dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara» (edición de Varela y Fradejas 2006: 142). Claro está que el tono en el texto de García Márquez es totalmente irónico, ya que él mismo tiene la obra de Cristóbal Colón entre sus lecturas y con seguridad era conocedor de este dato sobre las Sirenas –incluso la figura de Colón aparece en *El otoño del patriarca*, aludiéndose también a su tumba o a su vida póstuma (cf. Palencia Roth 1983: 191-201)–. Así lo dice él mismo en su entrevista con Apuleyo Mendoza:

«Yo creo que el Caribe me enseñó a ver la realidad de otra manera, a aceptar los elementos sobrenaturales como algo que forma parte de nuestra vida cotidiana. El Caribe es un mundo distinto cuya primera obra de literatura mágica es el *Diario de Cristóbal Colón*, libro que habla de plantas fabulosas y de mundos mitológicos» (Apuleyo Mendoza 2007: 68-69).

En el segundo texto, también de octubre de 1950, *La sirena escamada*, plasma en unas pocas líneas la inutilidad de ser una sirena con cola de pez, pues esta criatura «tenía de mujer lo menos útil y de pez lo menos aprovechable» (García Márquez 2002: 385-386). El escritor colombiano toma a estos seres mitológicos y crea una nueva historia con resonancias kafkianas –próximo en tono literario a *El silencio de las sirenas*–, a partir de la fisionomía que se transmite posteriormente.

Sirenas-pájaro a través del pasaje de los pájaros que aturden el sentido y Úrsula, como los compañeros de Odiseo en la epopeya, tiene que taparse los oídos con cera. Por otro lado, con una base en la tradición posterior que presenta a las Sirenas como cetáceos con cuerpo de mujer y que se centra en ellas como seres marinos –ya no pájaros– erotizados que aturden con su cuerpo y su belleza, no con su canto.

c) *El viaje es oscuro y a través de la niebla, con un camino largo.*

José Arcadio Buendía y sus hombres no ven el sol durante diez días y solo son alumbrados por unos diminutos insectos bajo una noche densa y sin estrellas. El viaje, a pesar de que la historia se ve condensada en unas dos páginas, dura alrededor de dos semanas, hecho que se atestigua a través de numerosas referencias temporales: «los primeros días», «al término de la primera semana», «durante más de diez días», «durante una semana». El culmen de ese viaje tiene lugar cuando consiguen salir de la región encantada y encuentran el galeón carcomido por el tiempo: «Agotados por la prolongada travesía, colgaron las hamacas y durmieron a fondo por primera vez en dos semanas» (cap. I, p. 96).

d) *El viaje se emprende con un propósito, que en el caso de C.A.S. y la Odisea es la búsqueda del conocimiento.*

En la mitología la visita al inframundo, emprendida por semidioses o héroes, hombres agraciados, es propiciada por un regalo de los dioses, por su audacia heroica, por su afán de saber o por su temeridad (Frenzel 1980: 390). Odiseo viaja al inframundo por orden de la maga Circe con el fin de adquirir el conocimiento pertinente por medio del adivino Tiresias para su regreso a la patria<sup>338</sup>. Ya allí, el héroe recibirá por parte de las almas de los difuntos información tanto del pasado –Agamenón relata cómo fue asesinado (vv. 405-434), Anticlea le cuenta cómo murió de pena (vv. 197-203)–, como del presente –se le da información de que unos pretendientes invaden, destruyen su casa y pretenden desposar a su mujer para acaparar sus riquezas (vv. 116-117)– y el futuro – llegada a Trinacia y predicción de la desgracia de sus compañeros al no respetar las vacas

---

<sup>338</sup> Recordemos que en la *Eneida* Eneas también viaja a los infiernos para hablar con su padre Anquises, que cumple la misma función del adivino Tiresias en la *Odisea* y revela al héroe su futuro y el de toda su estirpe –referencia a la historia de Roma y a la guerra en el Lacio– (Verg., *Aen.* VI 756-892) para poder alcanzar su propósito.

Tras la quema de las naves y el deseo de algunos de no continuar el viaje y establecerse en una nueva ciudad fundada que darán por nombre Acesta, Anquises se le aparece en sueños a Eneas para que atienda los consejos que le brinda el anciano Nautes, pues en su viaje a Italia deberá pelear en el Lacio con un pueblo salvaje y solo los más esforzados deberán ir con el héroe. Entonces le aconseja viajar al Averno para encontrarse con él y ofrecerle más detalles acerca de su destino y de su viaje (Verg., *Aen.* V 654-740).

del Sol (vv. 106-115); venganza de los pretendientes (vv. 118-120); muerte del héroe tras una vejez apacible (vv. 134-137)—, siendo esta última clave para poder realizar la vuelta a la patria sano y salvo.

La adquisición de conocimiento de Odiseo a lo largo de toda la epopeya es una característica adherida al personaje, intrínseca, ya que el héroe es un personaje curioso, que se define por su *métis* y por su ambición de conocimiento y curiosidad<sup>339</sup>. En el pasaje de la *nékyia*, el Laertíada llega hasta el país de los cimerios para hablar con el alma del adivino Tiresias, pero una vez allí quiere saber más a través de las distintas almas que se le presentan y decide dar de beber la sangre del sacrificio animal a estas de una en una, en fila, para poder escucharlas a todas (*Od.* XI 229-234). Aún ávido de hablar con más almas, cae presa del miedo cuando acuden junto a él miles de muertos que allí se reunían, y acaba marchando (*Od.* XI 627-640).

En *Cien años de soledad* José Arcadio Buendía también emprende ese metafórico viaje al infierno con la intención de adquirir nuevos conocimientos que, en su caso, son distintos a los de Odiseo. El primer Buendía, también un personaje curioso y ávido de conocimiento, pero carente de la *métis* del héroe aqueo, tiene la intención de entablar contacto con otras civilizaciones más avanzadas y modernas, por lo que, de alguna manera, desea saber sobre el futuro para beneficiar a un pueblo que está estancado en el pasado<sup>340</sup>.

Pero en el caso de *C.A.S.* el viaje resulta fallido<sup>341</sup>. José Arcadio Buendía tiene como propósito poner a Macondo en contacto con otras civilizaciones y con los grandes inventos que allí eran desconocidos, pero en su expedición el héroe fundador solo es capaz de encontrar un enorme galeón español destruido por el tiempo, símbolo y prueba de su

---

<sup>339</sup> Recordemos, por ejemplo, que lo que le ofertan las Sirenas a Odiseo con su canto no es más que conocimiento, pues la curiosidad y el afán de conocimiento es un rasgo del carácter del héroe de Ítaca, como ya vimos en el capítulo dedicado a Eréndira.

<sup>340</sup> En el personaje de José Arcadio Buendía vemos a su vez ecos de la figura de Prometeo como benefactor del hombre y dador del fuego.

<sup>341</sup> La idea del viaje fallido encuentra antecedentes en otros relatos. Gilgamesh, el héroe babilónico que viaja al más allá para conocer los secretos de la inmortalidad, no supera la prueba impuesta por Utnapishtim y tiene que regresar a Uruk consciente de sus limitaciones y sin haber conseguido la planta que otorga la vida eterna.

Otro ejemplo similar, también en la mitología babilónica, es el de la diosa Istar o Innana, que viaja al mundo de los muertos para rescatar a Tammuz, su amado fallecido. Pero, tras ser apresada y encerrada por Ereshkigal, diosa de los infiernos, consigue ser liberada sin conseguir su objetivo.

En la mitología griega, Orfeo falla en su viaje al inframundo para rescatar a su esposa Eurídice. Su fracaso también incide sobre sus limitaciones. La prueba impuesta de no mirar atrás en el camino de regreso al mundo de los vivos es superior al deseo de ver a la esposa, por lo que, al girarse, Orfeo pierde toda posibilidad y fracasa en su empresa.

fracaso<sup>342</sup>. En el caso de la *Odisea* y la *Eneida*, Odiseo y Eneas consolidan su naturaleza heroica o su estatus épico al realizar el viaje al mundo de los muertos (Linares Sánchez 2020: 102). Así pues, hay un elemento que acerca a José Arcadio Buendía a Odiseo y otro que lo aleja. El primero sería el hecho de que se trata de un viaje que sirve como medio para alcanzar la sabiduría o el conocimiento, ese *πλείονα εἰδώς* que las Sirenas ofertan al héroe homérico; pero el elemento que los aleja se debe al éxito o al fracaso de la obtención de dicho conocimiento que, en el caso del héroe de *C.A.S.*, tiene un resultado negativo. No obstante, el propósito del viaje de José Arcadio Buendía se verá cumplimentado en el final del capítulo II (pp. 125-126), cuando Úrsula Iguarán, su esposa, marcha detrás de los gitanos en busca de su hijo extraviado José Arcadio y vuelve trayendo el progreso, habiendo encontrado la ruta que su marido no consigue encontrar en su expedición:

Le dio un beso convencional, como si no hubiera estado ausente más de una hora, y le dijo:  
—Asómate a la puerta.

José Arcadio Buendía tardó mucho tiempo para restablecerse de la perplejidad cuando salió a la calle y vio la muchedumbre. No eran gitanos. Eran hombres y mujeres como ellos, de cabellos lacios y piel parda, que hablaban su misma lengua y se lamentaban de los mismos dolores. Traían mulas cargadas de cosas de comer, carretas de bueyes con muebles y utensilios domésticos, puros y simples accesorios terrestres puestos en venta sin aspavientos por los mercachifles de la realidad cotidiana. Venían del otro lado de la ciénaga, a sólo dos días de viaje, donde había pueblos que recibían el correo todos los meses y conocían las máquinas del bienestar. Úrsula no había alcanzado a los gitanos, pero encontró la ruta que su marido no pudo descubrir en su frustrada búsqueda de los grandes inventos.

José Arcadio Buendía regresa a Macondo al ver que no es posible el contacto con otras realidades y con el progreso por parte de un Macondo estancado en el pasado. Precisamente será el progreso lo que empiece a destruir Macondo. La llegada de la compañía bananera y su posterior marcha es uno de los símbolos de esa imposibilidad de contacto con otras realidades y de que, si existe, lo único que hará será destruir esa Arcadia primigenia.

---

<sup>342</sup> El galeón carcomido simbolizaría también, entre otras cosas, el tiempo estancado o degradado, así como la soledad y el olvido (cf. nota 37 p. 98 de la edición de Cátedra de *C.A.S.*). Recuerda al trasatlántico *halalcsillag* del cuento *El último viaje del buque fantasma*, que también simboliza el estancamiento del tiempo (la cursiva es nuestra): «[...] y era que el trasatlántico estaba allí con todo su tamaño inconcebible, madre, más grande que cualquier otra cosa de la tierra o del agua, trescientas mil toneladas de olor de tiburón pasando tan cerca del bote que él podía ver las costuras del precipicio de acero, *sin una sola luz en los infinitos ojos de buey, sin un suspiro en las máquinas, sin un alma, y llevando consigo su propio ámbito de silencio, su propio cielo vacío, su propio aire muerto, su tiempo parado, su mar errante en el que flotaba un mundo entero de animales ahogados [...]*» (p. 294).

Respecto a la curiosidad y la avidez de conocimiento de Odiseo, ya hemos comentado que es una característica también afín a José Arcadio Buendía por su afán de poner a Macondo en contacto con los nuevos inventos. Ya al principio de la novela se habla de este carácter del fundador: «José Arcadio Buendía, cuya desaforada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aun más allá del milagro y la magia [...]» (cap. I, p. 84). La aparición de los gitanos en Macondo lo lleva a interesarse de tal manera por los inventos y artilugios que llevan hasta la aldea que llega a poner en jaque a Úrsula al comprar una lupa gigante con el dinero «que formaba parte de un cofre de monedas de oro que su padre había acumulado en toda una vida de privaciones, y que ella había enterrado debajo de la cama en espera de una buena ocasión para invertirlas» (*ibid.*, p. 85). Pero a José Arcadio Buendía no le importa la repercusión que el gasto económico tiene sobre Úrsula y se entrega a sus experimentos «con la abnegación de un científico y aun a riesgo de su propia vida» (*ibid.*, p. 86). Abandona las tareas domésticas y a la familia, por lo que Úrsula acaba plantándole cara.

Este comportamiento de José Arcadio Buendía plantea una posible relación con el Odiseo dantesco. En la *Divina comedia* Virgilio y Dante se encuentran con el alma de Odiseo en el octavo recinto del octavo círculo, el de los fraudulentos. Allí Odiseo les cuenta al poeta latino y al italiano una nueva aventura que no aparece en la *Odisea*: tras su estadía con Circe cerca de Gaeta y movido por el ardor de conocer el mundo, deja a un lado los vínculos familiares y se embarca en un nuevo viaje que le acarrea la muerte junto a sus compañeros (canto XXVI 94-102): «ni la filial dulzura, ni el cariño / del viejo padre, ni el amor debido, / que debiera alegrar a Penélope, / vencer pudieron el ardor interno / que tuve yo de conocer el mundo, / y el vicio y la virtud de los humanos; / mas me arrojé al profundo mar abierto, / con un leño tan sólo, y la pequeña / tripulación que nunca me dejaba»<sup>343</sup>.

Este nuevo giro en la historia del héroe en la que sacrifica a la familia en pos del conocimiento hace que parezca ridícula la curiosidad circunscrita al héroe de la *Odisea* (Jouanno 2013: 364). Esta idea precisamente aparece de un modo similar en el personaje de José Arcadio Buendía. Su avidez de conocimiento y su curiosidad excesivas, que le llevan a acabar dejando a un lado su compromiso familiar, «paseándose por la casa sin hacer caso de nadie», y casi olvidarse de su esposa e hijos, que mientras tanto «se partían

---

<sup>343</sup> La traducción corresponde a Martínez de Merlo 1996.

el espinazo en la huerta» (*ibid.*), quedan totalmente ridiculizadas junto con el hecho de que las empresas que emprende siempre acaban siendo un completo fracaso.

José Arcadio Buendía intenta desentrañar el oro de la tierra con los imanes que le compra a Melquíades, pero solo logra descubrir una armadura del siglo XV (cap. I, pp.84-85). Después pretende utilizar una lupa gigante como arma de guerra, pero acaba sufriendo quemaduras por todo su cuerpo<sup>344</sup> (pp. 85-86). Se interesa por la astrología, y vigila el curso de los astros; trata de establecer un método exacto para encontrar el mediodía (p. 87); intenta convencer a su familia de que la tierra es redonda como una naranja, pero lo toman por loco (p.88). José Arcadio Buendía es «arrastrado por la fiebre de los imanes, los cálculos astronómicos, los sueños de transmutación y las ansias de conocer las maravillas del mundo» (cap. I, p. 94).

También el moderno Odiseo de Joyce, Leopold Bloom, en el *Ulises*, tiene una curiosidad extrema que lo lleva a interesarse por campos como la astronomía, la meteorología, el magnetismo, etc., hasta el punto de plantearse a veces las preguntas y proyectos más absurdos por su afán de explicarlo todo científicamente y de mejorar la vida de los hombres (*cf.* Jouanno 2013: 501). Es lo que le ocurre también a José Arcadio Buendía en la novela, como ya hemos visto, movido por el laboratorio de alquimia y los inventos de los gitanos.

De este modo, podríamos establecer una influencia triple en la composición del personaje de José Arcadio Buendía, pues posee rasgos del Odiseo homérico, del Odiseo de Dante y del moderno Odiseo de Joyce, Leopold Bloom.

---

<sup>344</sup> La famosa historia de Arquímedes se ve reescrita en la novela por García Márquez en un tono paródico a través de la tentativa de José Arcadio Buendía de utilizar la lupa gigante como arma de guerra (García Márquez 2017: 85, nota 7). Según la leyenda, Arquímedes defendió la ciudad de Siracusa de los barcos enemigos cuando esta era invadida creando un sistema de espejos que reflejaban la luz del sol sobre los navíos y los hacía arder.

### 3. PRUDENCIO AGUILAR Y DOS ARQUETIPOS CLÁSICOS

En el episodio de la aparición del fantasma de Prudencio Aguilar a José Arcadio Buendía presente en los cap. II y IV de *Cien años de soledad* se revelan dos arquetipos clásicos. De un lado, el fantasma de Prudencio adquiere proximidad con las figuras de Elpénor<sup>345</sup> y Palinuro en las epopeyas homérica y virgiliana respectivamente. De otro lado, guarda ciertas similitudes con uno de los condenados en el inframundo, Tántalo. Dichos arquetipos se ven entretejidos en la novela con hechos que forman parte de la vida del autor. La época del Renacimiento hace que a América Latina lleguen los textos de la tradición literaria grecolatina y que se entremezclen con una cultura y costumbres distintas. Precisamente García Márquez consigue plasmar en sus obras este trasvase de la literatura grecolatina al mundo latinoamericano. Un ejemplo de ello lo apreciamos en *Edipo alcalde*, donde se produce una combinación cultural y literaria en la que el autor se sirve de la tragedia sofoclea de Edipo para presentar la situación violenta de Colombia. García Márquez lleva a cabo en sus obras una especie de transmutación poética, pues el hecho real –histórico o personal– es transformado y entregado al lector en su esencia mítica (Vargas Llosa 1971: 111). Esta transmutación poética –junto con la inclusión del mito grecolatino– es el proceso al que es sometida la historia real que en *C.A.S.* se convierte en el episodio del asesinato de Prudencio, inspirado en una vivencia del abuelo de García Márquez<sup>346</sup>. El propio García Márquez relata en sus memorias cómo decidió incluir la historia en la novela (2015: 454-455):

«Rafael Escalona nos presentó, y él se quedó mirándome a los ojos con mi mano en la suya.

–¿Tiene algo que ver con el coronel Nicolás Márquez? –me preguntó.

–Soy su nieto –le dije.

–Entonces –dijo él–, su abuelo mató a mi abuelo.

Es decir, era el nieto de Medardo Pacheco, el hombre que mi abuelo había matado en franca lid. No me dio tiempo de asustarme, porque lo dijo de un modo muy cálido, como si también esa fuera una manera de ser parientes. Estuvimos de parranda con él durante tres días, y tres noches en su camión de doble fondo, bebiendo brandy caliente y comiendo sancochos de chivo en memoria de los abuelos muertos. Pasaron varios días antes de que me confesaran la verdad: se había puesto de acuerdo con Escalona para asustarme, pero no tuvo corazón para seguir las bromas de los abuelos muertos. En realidad se llamaba José Prudencio Aguilar, y era un contrabandista de

---

<sup>345</sup> Cf. López Calahorra 2016: 90.

<sup>346</sup> La historia real acaecida entre el coronel Nicolás Márquez y Medardo Pacheco es relatada también en *Vivir para contarla* (2015: 46-49).

oficio, derecho y de buen corazón. En homenaje suyo, para no ser menos, bauticé con su nombre al rival que José Arcadio Buendía mató con un alanza en la gallera de *Cien años de soledad*».

También la aparición de fantasmas en la novela encuentra su antecedente en su niñez, en la casa de sus abuelos paternos, llena de cuartos por donde los espíritus se paseaban a sus anchas (García Márquez 2015):

Nunca pude superar el miedo de estar solo, y mucho menos en la oscuridad, pero me parece que tenía un origen concreto, y es que en la noche se materializaban las fantasías y los presagios de la abuela. Todavía a los setenta años he vislumbrado en sueños el ardor de los jazmines en el corredor y el fantasma de los dormitorios sombríos, y siempre con el sentimiento que me estropeó la niñez: el pavor de la noche. Muchas veces he presentado, en mis insomnios del mundo entero, que yo también arrastro la condena de aquella casa mítica en un mundo feliz donde moríamos cada noche. (cap. II, p. 93)

Mi madre me compró además el sobretodo de piel de camello de un senador muerto. Cuando me lo estaba midiendo en casa, mi hermana Ligia —que es vidente de natura— me previno en secreto de que el fantasma del senador se paseaba de noche por su casa con el sobretodo puesto. No le hice caso, pero más me hubiera valido, porque cuando me lo puse en Bogotá me vi en el espejo con la cara del senador muerto. Lo empeñé por diez pesos en el Monte de Piedad y lo dejé perder. (cap. III, p. 193)

En la *nékyia* de la *Odisea* el alma de Elpénor<sup>347</sup> se aparece al héroe Odiseo y en el *descensus ad inferos* de la *Eneida* el alma del piloto Palinuro<sup>348</sup> se presenta ante Eneas. Ambos, tras contar a los héroes cómo han acabado en las moradas de la muerte (*Od.* XI 61-66; Verg., *Aen.* VI 347-362)<sup>349</sup>, les piden que les rindan honras fúnebres (*Od.* XI 66-78; Verg., *Aen.* VI 363-371).

También Prudencio se aparece a José Arcadio Buendía, quien intentará que el fantasma de su amigo Prudencio se marche, pero, como no lo consigue, José Arcadio Buendía le promete desaparecer de Riohacha y lleva a cabo esa especie de rito<sup>350</sup> —para que el alma del difunto descansa tranquila en el más allá<sup>351</sup>— con los objetos que son

---

<sup>347</sup> Para el estudio del personaje de Elpénor en la literatura posterior, cf. Vaghenàs 1998: 243-255.

<sup>348</sup> En la *Eneida* los personajes de Palinuro y Miseno cumplirían la función de Elpénor en la *Odisea*.

<sup>349</sup> Elpénor cae del terrado ebrio de vino y se desnuda. Palinuro cae al mar tras quedarse dormido, el viento lo arrastra por el mar hasta Italia y, una vez allí, es asesinado por las gentes del pueblo tomándolo por una presa.

<sup>350</sup> Para una lectura cercana a la que aquí realizamos, cf. López Calahorro 2016: 91-92.

<sup>351</sup> La petición del descanso en la muerte se halla presente en *Eneida* VI 371: «que al menos en la muerte descansa en un lugar tranquilo», con el consiguiente cumplimiento de la promesa por parte de Eneas en el canto VII.

También en la *Iliada* (XXIII 65-76) el alma de Patroclo se le aparece a Aquiles y le pide que le rinda las pertinentes honras fúnebres: «Entiérrame cuanto antes, que quiero cruzar las puertas del Hades. / Lejos de

símbolo de la muerte de Prudencio, la lanza con la que lo mató y los gallos de pelea, símbolo del «domingo trágico en que José Arcadio Buendía le gana una pelea de gallos a Prudencio Aguilar» y este último, furioso, acabó ultrajando a su familia<sup>352</sup> (cap. II, pp. 108-109). Así, el fundador entierra en el patio la lanza y mata los gallos de pelea, para que Prudencio Aguilar pueda descansar en paz (cap. II, pp. 110-111), de un modo similar a como Odiseo rinde a su amigo Elpénor las correspondientes honras fúnebres a su vuelta (*Od.* XI 60-80; XII 8-15) y como Eneas lo hará con Palinuro<sup>353</sup> (la cursiva es nuestra):

–Está bien, Prudencio –le dijo–. Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. *Ahora vete tranquilo.*

[...] Antes de partir, José Arcadio Buendía enterró la lanza en el patio y degolló uno tras otro sus magníficos gallos de pelea, *confiando en que en esa forma le daba un poco de paz a Prudencio Aguilar.*

Parece que Prudencio se marcha, pero en el cap. IV, cuando José Arcadio Buendía consigue conectar el mecanismo de un reloj a una bailarina de cuerda en sus incansables intentos de avance tecnológico y volvió a no dormir y se dejó arrastrar a un estado de delirio perpetuo, es ahí cuando Prudencio vuelve. José Arcadio Buendía termina por volverse loco y es amarrado al castaño, y la única persona con la que habla es Prudencio, que se acerca al árbol dos veces al día para hablar con él y aliviar su soledad en la muerte (p. 173):

Cuando por fin lo identificó, asombrado de que también envejecieran los muertos, José Arcadio Buendía se sintió sacudido por la nostalgia. «Prudencio –exclamó–, ¡cómo has venido a parar tan lejos!» Después de muchos años de muerte, era tan intensa la añoranza de los vivos, tan apremiante la necesidad de compañía, tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte, que Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos<sup>354</sup>.

---

sí me retienen las almas, las sombras de los difuntos, / que no me permiten unirme a ellas al otro lado del río, / y en vano vago por la mansión, de vastas puertas, del Hades» (vv. 71-74). Traducción de Crespo Güemes 2014.

<sup>352</sup> Recordemos que luego José Arcadio Buendía prohibirá los gallos de pelea en el nuevo territorio fundado: «Tenía [...] un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas. Los únicos animales prohibidos no sólo en la casa, sino en todo el poblado, eran los gallos de pelea» (cap. I, pp. 92-93).

<sup>353</sup> La diferencia respecto de los personajes de Elpénor y Palinuro es que Prudencio no le pide expresamente a José Arcadio Buendía que dedique honras fúnebres.

<sup>354</sup> Se nos muestra aquí uno de los tantos tipos de soledad que aparecen en la novela: la soledad en la muerte, que Prudencio quiere evitar rompiendo su enemistad con José Arcadio Buendía. Soledad y muerte son dos elementos que aparecen ligados no solo en el personaje de Prudencio, sino también en el de Amaranta.

La idea aquí planteada de que existe otra muerte dentro de la muerte podría tener relación con el paso al descanso total del alma del que habla Virgilio en la *Eneida* (VI 325-330). En el texto de Virgilio se describen los monstruos que allí en el inframundo habitan (la Quimera, las Gorgonas, y Harpías) y al barquero Caronte, que transporta las almas de los muertos en su barca. Entonces la Sibila, tras preguntarle Eneas qué buscan las almas allí presentes, le cuenta que se trata de toda la gente sin sepultura, y que se encuentran ante las aguas del Cocito y la laguna Estigia, y que no está permitido cruzar esas orillas a aquel cuyos huesos no estén sepultados debidamente.

Las almas de los muertos vagan sin descanso durante años: «vagan cien años y dan vueltas alrededor de estas playas; / solo entonces se les admite y llegan a ver las ansiadas aguas». El alma de Prudencio vaga y pena entre las tinieblas, entre las cien puertas de la morada del Hades, traspasado en *C.A.S.* en las puertas infinitas de los cuartos infinitamente repetidos.

El numeral cien es significativo en este punto, ya que en el inframundo virgiliano se hace mención a él en más de una ocasión, por ejemplo, en las cien galerías con las cien puertas. También en *Cien años de soledad*, pues parece que deben pasar cien años para que los personajes que mueren en la novela puedan descansar en paz (López Calahorro 2016: 96-97):

De este modo, en la ironía de la inversión de lo profundamente épico García Márquez perfila el enigma cuya solución procede de la comprensión de la adscripción a una existencia que espera que pasen los cien años para que puedan descansar todos sus personajes al otro lado del Aqueronte [...].

La relación de amistad que Prudencio Aguilar y José Arcadio Buendía establecen entre la vida y la muerte tiene su base en la enemistad que antaño provocó la pelea de gallos en la que José Arcadio Buendía gana a Prudencio Aguilar. Prudencio entonces ultraja a José Arcadio y este lo desafía a muerte y acaba matándolo tras clavarle una lanza en la garganta (cap. II, p. 108-109):

-Te felicito -gritó-. A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.

---

También en *Odisea* XI 71-73 Elpénor habla de la soledad de su cuerpo insepulto aún, cuando pide a Odiseo que lo incinere:

«al llegar, ¡oh mi rey!, haz memoria de mí, te lo ruego,  
no me dejes allí en soledad, sin sepulcro y sin llanto,  
no te vaya mi mal a traer el rencor de los dioses».

José Arcadio Buendía, sereno, recogió su gallo. «Vuelvo en seguida», dijo a todos. Y luego, a Prudencio Aguilar:

-Y tú, anda a tu casa y ármate, porque te voy a matar.

Diez minutos después volvió con la lanza cebada de su abuelo. En la puerta de la gallera, donde se había concentrado medio pueblo, Prudencio Aguilar lo esperaba. No tuvo tiempo de defenderse. La lanza de José Arcadio Buendía, arrojada con la fuerza de un toro y con la misma dirección certera con que el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región, le atravesó la garganta.

El alma de Prudencio vaga por la casa familiar de los Buendía –lugar donde conviven vivos y muertos y donde se desdibuja, de este modo, la línea simbólica que los separa<sup>355</sup>–, buscando agua para su tapón de esparto y así poder lavar el hueco de su garganta (cap. II, pp. 109-110):

Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, con una expresión muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. [...] Dos noches después, Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. [...]

Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa buscando el agua para mojar su tapón de esparto. [...] Ella estaba tan conmovida que la próxima vez que vio al muerto destapando las ollas de la hornilla comprendió lo que buscaba, y desde entonces le puso tazones de agua por toda la casa.

La búsqueda de Prudencio Aguilar de manera desesperada por toda la casa Buendía de agua para mojar su tapón encuentra su eco en el castigo de Tántalo en los infiernos.

Tántalo es conocido por ser uno de los condenados en el inframundo<sup>356</sup> griego. Hijo de Zeus y Pluto, reinaba en Frigia o Lidia gozando del favor de los dioses y

---

<sup>355</sup> La casa familiar de los Buendía es un espacio donde convergen el mundo de los vivos y el de los muertos, porque incluso los muertos tienen una segunda vida dentro de la muerte, pues existe también otra muerte dentro de la muerte. Úrsula Iguarán, por ejemplo, habla con el fantasma de su marido y con el de Prudencio Aguilar. A José Arcadio Buendía se le aparecen Melquíades y Prudencio. Melquíades se les aparece a numerosos miembros de la familia: José Arcadio Buendía y Aureliano Babilonia. Úrsula no es capaz de distinguir a los vivos de los muertos en los últimos momentos de su vida, pues mantiene conversaciones asiduas con ellos: «Úrsula conversaba con sus antepasados sobre acontecimientos anteriores a su propia existencia, gozaba con las noticias que le daban y lloraba con ellos por muertos mucho más recientes que los mismos contertulios» (cap. XVI, p. 447).

<sup>356</sup> La mayoría de las versiones lo sitúan en el inframundo, pero también puede aparecer en el Olimpo, en el monte Sípilo e incluso vagando por el aire.

participando así en sus banquetes. Los autores antiguos discrepaban sobre las causas por las que este personaje acabó castigado en el mundo de los muertos<sup>357</sup>. En cualquier caso, Tántalo es un personaje que se define por su insolencia, por subestimar a los dioses y su poder. Su ansia y avaricia le llevan a robar a los dioses, lo que supone una incursión en *hybris* y por eso cae en desgracia. También se plantea como un personaje con una lengua irrefrenable. De este hecho se habla al comienzo del *Orestes*<sup>358</sup> (vv. 4-10):

Así es, pues el dichoso Tántalo –y yo no le estoy reprochando su forma de actuar–, nacido de Zeus, según cuentan, anda revoloteando por los aires temiendo por la roca que gravita sobre su cabeza. Y paga tal pena, según cuentan, poque, al gozar del honor de compartir la mesa de igual a igual con los dioses, aun siendo mortal, no refrenó su lengua, el más vergonzoso vicio<sup>359</sup>.

Tántalo encarna, por un lado, el paradigma mítico de la codicia por querer aún más de lo que tenía de los dioses, a pesar de que ya gozaba de la suerte de sentarse a la mesa con ellos. Por otro lado, encarna el paradigma del abuso de la confianza al creerse igual a ellos e incluso robarles. En la literatura posterior de tradición cristiana Tántalo aparece como símbolo del pecado de la gula, tal y como vemos, por ejemplo, en la *Divina Comedia* de Dante, donde el castigo del hambre y la sed aparece en el *Purgatorio* XXIII (64-69) como condena para los golosos.

De un modo similar a Tántalo, Prudencio peca de insolencia (*hybris*) al subestimar a José Arcadio Buendía y desafiarlo, traspasando, de este modo, los límites. También es imprudente, al contrario de lo que reza su nombre<sup>360</sup>, pues no refrena su lengua con el patriarca. Prudencio difama a José Arcadio Buendía, haciendo eco ante todo el pueblo de

---

<sup>357</sup> Cf. Alden 2017: 58-59, nota 184.

Según unos, su delito era haber servido a su hijo en un banquete de los dioses (Pi., *O.* I 37-55; E., *IT* 386-8 y *Hel.* 388-389, Lyc., 152-155; Ov., *Met.* VI 403-11; Hyg., *Fab.* 83), tener una lengua irrefrenable (E., *Or.* 4-10; Ov., *Am.* II 2, 41-44) por haber revelado sus secretos (Ov., *Am.* II 2, 43-44), o haberles robado el néctar y la ambrosía. Otros cuentan que ocultó el perro de oro robado por Pandáreo del templo de Zeus en Creta. En unas versiones el perro es ocultado a Pandáreo cuando este vuelve de nuevo a por él. En otras, es Hermes quien va a reclamar el perro a Tántalo por orden de Zeus. En cualquier caso, Tántalo niega bajo juramento haber recibido nunca ningún perro.

También existen diferentes versiones del castigo de Tántalo. Puede aparecer en el infierno con una roca pendiendo sobre su cabeza (Pi., *O.* I 57-58; E., *Or.* 4-10), o castigado por un hambre y una sed eternas, versión que aparece en la mayoría de autores. En Apolodoro (*Epit.* 2, 1) aparecen juntos el castigo de la roca y el de la sed y el hambre.

<sup>358</sup> La diferencia es que en Eurípides el castigo de Tántalo no tiene que ver con el agua y la comida como en la *Odisea*, sino con una piedra suspendida sobre su cabeza. La versión de la *Odisea* reaparecerá más tarde en la literatura.

<sup>359</sup> Traducción de Labiano Ilundain 2010.

<sup>360</sup> Resulta irónico en este sentido el nombre de Prudencio. Su falta viene precisamente de los actos que lleva a cabo el personaje, nada prudentes y de hablar de lo que no debe. Debería suponerse en él un personaje dotado de prudencia y sensatez que haga honor a su nombre, pero resulta ser todo lo contrario.

los secretos<sup>361</sup> más íntimos de su matrimonio con Úrsula, quien se niega a mantener relaciones sexuales con José Arcadio Buendía por el temor a que sus hijos nazcan con cola de cerdo. De este modo, el pueblo empieza a rumorear acerca de ellos dos y Prudencio, conocedor de este rumor, denigra al primer Buendía cuando este lo derrota en la pelea de gallos (cap. I, pp. 108-109):

Durante la noche, forcejeaban varias horas con una ansiosa violencia que ya parecía un sustituto del acto de amor, hasta que la intuición popular olfateó que algo irregular estaba ocurriendo, y soltó el rumor de que Úrsula seguía siendo virgen un año después de casada, porque su marido era impotente. José Arcadio Buendía fue el último que conoció el rumor.

—Ya ves, Úrsula, lo que anda diciendo la gente —le dijo a su mujer con mucha calma.

—Déjalos que hablen —dijo ella—. Nosotros sabemos que no es cierto.

De modo que la situación siguió igual por otros seis meses, hasta el domingo trágico en que José Arcadio Buendía le ganó una pelea de gallos a Prudencio Aguilar. Furioso, exaltado por la sangre de su animal, el perdedor se apartó de José Arcadio Buendía para que toda la gallera pudiera oír lo que iba a decirle.

—Te felicito —gritó—. A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.

El castigo de Prudencio será morir atravesado por una lanza en la garganta. El hecho de que Prudencio no pueda encontrar agua para mojar sus taponos de esparto para el hueco de su garganta durante su estadía en el mundo de los muertos constituye un castigo que le hace recordar durante un tiempo su pasada existencia como imprudente, así como el cómo y el porqué de su muerte.

El elemento del agua<sup>362</sup> se ve asociado tanto en Tántalo como en Prudencio a la desesperación<sup>363</sup>, unida a la idea de repetición<sup>364</sup>. En el caso del mito griego supone un

---

<sup>361</sup> Recordemos que en una de las versiones Tántalo revela los secretos de los dioses.

<sup>362</sup> Para las distintas versiones del mito, *cf.* González Ruz 2013.

<sup>363</sup> Para Tántalo y Prudencio Aguilar el agua es un elemento que sacia o alivia. En el caso del primero es el medio a través del cual Tántalo podría saciar una sed continua y en el caso del segundo le sirve para taponar y lavar la herida que tiene en su garganta y así aliviar el dolor que dicha herida le produce.

<sup>364</sup> Los muertos de la novela siguen haciendo en la muerte lo que hacían en vida, bien repitiendo ciertas actitudes o la historia de sus antepasados —recordemos que la historia en *C.A.S.* es cíclica y la novela es un perfecto círculo cerrado— (*C.A.S.* cap. XX, p. 542):

«Muchas veces fueron despertados por el tráfigo de los muertos. Oyeron a Úrsula peleando con las leyes de la creación para preservar la estripe, y a José Arcadio Buendía buscando la verdad quimérica de los grandes inventos, y a Fernanda rezando, y al coronel Aureliano Buendía embruteciéndose con engaños de guerras y pescaditos de oro, y a Aureliano Segundo agonizando de soledad en el aturdimiento de las parrandas, y entonces aprendieron que las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte [...].»

Esta idea de repetición y circularidad en los actos de los personajes tanto en la vida como en la muerte puede tener que ver con los castigos repetitivos del infierno griego —como veremos más adelante—, ya que en el inframundo también existe la idea de repetición y de eterno retorno. Algunos personajes de la mitología grecolatina que son condenados en el más allá tienen como castigo repetir una acción una y otra vez durante la eternidad (así Tántalo, Ixión, Sísifo, Ticio o las Danaides). Este castigo no es aleatorio, sino

castigo por los insolentes actos cometidos por Tántalo en vida. En el caso de *C.A.S.* podemos ver que Prudencio, al igual que el personaje mitológico, se adentra en la desesperación y, de manera repetitiva, lo único que hace es buscar agua. Castigado también en la muerte por su ignominia hacia José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán –igual que Tántalo injuria a los dioses–, busca sin cesar la manera de taponar el agujero de su garganta, símbolo del ultraje cometido.

De este modo, se observa que la condena de Tántalo evocada en *C.A.S.* ha sido, evidentemente, modificada o adaptada.

Por un lado, la diferencia entre el personaje griego y el garciamarquiano radicaría en que Prudencio consigue librarse de su pena, pues Úrsula –personaje que se caracteriza por su piedad y buena disposición– le pone cuencos de agua por toda la casa para tal fin; Tántalo, por el contrario, está condenado por toda la eternidad. Por otro lado, la desesperación, la angustia y la tristeza que invaden a Prudencio Aguilar no se basan en que el agua y la comida lo rehúyen y él no puede alcanzarlas –como ocurre en el mito griego–, sino que él busca el agua desesperadamente pero no la encuentra. Tenemos, por tanto, ausencia del elemento deseado –que finalmente se le proporciona al fantasma–, pero no privación del mismo.

Por otra parte, podemos establecer la *Odisea* y el *Diálogo 7(17)* entre Menipo y Tántalo en *Diálogo de los muertos* de Luciano de Samosata como las posibles fuentes en que se pudo inspirar García Márquez para la composición del personaje de Prudencio Aguilar como eco del personaje de Tántalo.

Ya en *Od.* XI 582-587 se alude a Tántalo y el castigo del agua. Hemos visto que García Márquez, como lector de la *Odisea*, tomó ciertos elementos del poema épico para

---

que puede estar relacionado con algún fallo que han cometido en vida. En la *Odisea* también se menciona qué están haciendo algunos de los personajes que observa Odiseo –Minos, Orión y Heracles–, actividades que pueden considerarse como la continuación de sus ocupaciones en vida (Cf. Linares Sánchez 2020: 36). ¿Y si los personajes de *Cien años de soledad*, como los de la mitología grecolatina, están condenados en la muerte a repetir una y otra vez sus obsesiones en la vida? Es evidente que García Márquez ha llevado al extremo las obsesiones de sus personajes, hiperbolizando así el acto de repetición, y es precisamente este tipo de figuras literarias lo que hace que la historia de la familia Buendía adquiera un carácter mítico (cf. Palencia Roth 1983: 48).

Con esta misma idea enlaza también el motivo de “hacer para deshacer” en el personaje de Amaranta –como veremos más adelante–, que implica igualmente una acción repetitiva y tiene que ver con la idea de circularidad en la que entran muchos de los personajes de la novela. Fernanda del Carpio precisamente se preocupa de que también ella pueda estar incurriendo en el vicio de hacer para deshacer:

«[...] Fernanda se preguntó si no estaría incurriendo también en el vicio de hacer para deshacer, como el coronel Aureliano Buendía con los pescaditos de oro, Amaranta con los botones y la mortaja, José Arcadio Segundo con los pergaminos y Úrsula con los recuerdos» (*C.A.S.* cap. XVI, p. 434).

Para los conceptos de tiempo y circularidad, cf. Vargas Llosa 1971: 545 ss. y Palencia Roth 1983: 65 ss.

componer algunos de los pasajes de sus novelas. No sería de extrañar que el autor colombiano conociera el mito de Tántalo a través de Homero y lo tomara de él para componer su particular castigo en un inframundo macondino. El pasaje es el que sigue:

Luego a Tántalo vi con sus arduos tormentos. Estaba  
hasta el mismo mentón sumergido en las aguas de un lago  
y penaba de sed, pero en vano saciarla quería:  
cada vez que a beber se agachaba con ansia ardorosa,  
absorbida escapábase el agua y en torno a sus piernas  
cubríase la tierra negruzca que un dios desecaba.

Pero Luciano también alude a la figura de Tántalo como condenado en el inframundo y el texto del colombiano presenta similitudes con el del autor griego, lo que nos hace pensar que fue este quien inspiró fundamentalmente a García Márquez en la composición del personaje y del pasaje<sup>365</sup>.

El *Diálogo 7(17)* de la obra de Luciano<sup>366</sup> tiene como protagonistas a Menipo<sup>367</sup> y Tántalo. El primero se encuentra con el segundo en el más allá y le pregunta por la

---

<sup>365</sup> Luciano utiliza en muchas de sus obras el tema del viaje al mundo de los muertos y tiene como una de sus fuentes para la composición del mismo a la *Odisea*. En el libro II de los *Relatos Verídicos* el protagonista llega a la isla de los Bienaventurados y allí Radamantis le vaticinará que llegará a la patria sano y salvo tras sufrir muchos peligros (*VH* II 27. 9-10) –igual que en la *Odisea* Tiresias se lo vaticina a Odiseo (*Od.* XI 111)–. Después llega con sus camaradas a la isla de los Impíos, donde se encuentran, por ejemplo, Ctesias y Heródoto. La descripción del lugar como sombrío y con niebla y rodeado por tres ríos recuerda a la descripción de la isla de los cimerios en la *Odisea*. Por último, llegarán a la isla de los Sueños. Este último pasaje encontraría su inspiración en el canto XXIV de la *Odisea*.

En *Menipo o la necromancia* Menipo viaja al mundo de los muertos para consultar al adivino Tiresias cuál es el mejor modo de vivir de manera honrada. De la mano del mago babilonio Mitrobarzanes, su guía, llega hasta Radamantis y el Cérbero, luego hasta la laguna donde se encuentra Caronte transportando numerosas almas, el prado de asfódelos donde se encuentra Minos impartiendo justicia, el lugar de los Suplicios –aquí se encuentran los condenados Tántalo, Sísifo y Ticio–, la llanura Aquerusia, donde no hay distinción entre los muertos que en vida fueron héroes u hombres comunes, de manera que se muestra la idea de que la muerte iguala a todos. Finalmente se encuentra con Tiresias, principal objetivo del viaje (para el estudio del tema del viaje al mundo de los muertos en Luciano, cf. Linares Sánchez 2020: 75-84).

Para la influencia de Homero en la Segunda sofística y, en especial, en Luciano, cf. Kim 2022: 164-177 y 180-182.

<sup>366</sup> *Diálogo de los muertos* está compuesta por un total de 30 diálogos entre dioses, distintas figuras de la mitología (Caronte, Tersión, Pólux, Aquiles, Heracles, Tiresias, etc.) y personajes históricos griegos y romanos (Alejandro, Aníbal, Filipo, Diógenes o Antístenes) donde Luciano satiriza el inframundo griego y a estos personajes, como ocurre, por ejemplo, con el castigo de Tántalo. De hecho, muchos de estos diálogos suponen ampliaciones de situaciones protagonizadas por personajes que ya aparecen en la *nékýia* de la *Odisea*, como ocurre, de nuevo, con Tántalo, o con héroes como Aquiles o Heracles.

<sup>367</sup> Menipo aparece en diez de los treinta diálogos que integran *Diálogo de los muertos* y en sus conversaciones con las distintas almas Luciano pone de manifiesto «la ignorancia, fatuidad y pretensiones de los pobres mortales, incluso después de muertos, cuando son meras sombras, y todavía entonces se resisten a aceptar su propia y efímera condición» (Gómez i Cardó 2016: 107).

causa de su llanto a la orilla de la laguna<sup>368</sup>. En esta versión del mito Tántalo se lamenta porque está condenado a sufrir una sed eterna, de tal modo que solamente se hace alusión al castigo del agua y no al del hambre o la roca que pende sobre su cabeza. Además, Tántalo puede tocar el agua con sus manos, un nuevo detalle introducido por Luciano que no se encuentra en otros autores que tratan el mito (González Ruz 2013: 424). Él mismo le cuenta a Menipo que si en algún momento se acerca al agua, esta le rehúye y, si la recoge con sus manos, se desliza entre sus dedos y deja seca su mano:

Tántalo.—De nada me serviría aunque me agachara, pues pasa de largo el agua en cuanto nota que me acerco. Y si alguna vez logro sacarla y me la acerco a la boca, no alcanzo a mojar la punta de los labios, y deslizándose por mis dedos, no sé cómo, me deja otra vez la mano seca<sup>369</sup>.

Más adelante, Menipo habla en un tono irónico a Tántalo al parecerle absurdo que este se acongoje por tener sed aun estando muerto. Las palabras que el personaje le dirige al condenado son clave en nuestra lectura de la obra del colombiano, ya que se hace referencia a un mismo concepto, la segunda muerte (la cursiva es nuestra):

Menipo.—Vamos a dar crédito a esta versión puesto que afirmas que tu castigo consiste en tener sed. Y bien, ¿qué puede haber de terrible en ello para ti? ¿O es que temes morir por falta de bebida? *Pues yo no veo otro Hades después de este ni otra muerte que te mueva de aquí a otro lugar.*

En *Cien años de soledad* (cap. IV, p. 173) el fantasma de Prudencio Aguilar tiene miedo de una segunda muerte<sup>370</sup>. El pasaje es el que sigue (la cursiva es nuestra):

Después de muchos años de muerte, era tan intensa la añoranza de los vivos, tan apremiante la necesidad de compañía, *tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte*, que Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos.

La referencia a una segunda muerte en ambos pasajes, junto con la alusión únicamente al castigo del agua y el hecho de que Tántalo pueda tocarla, nos hace pensar que García Márquez pudo tener una inspiración de base lucianesca para su pasaje.

Por un lado, la alusión al castigo de la sed y no al de la roca o el hambre en Luciano es algo destacable, ya que el resto de autores antiguos mencionan el castigo del hambre y

---

<sup>368</sup> En la *Odisea* Tántalo está sumergido hasta el mentón en el lago. En el texto de Luciano se encuentra fuera de la laguna lamentándose por no poder coger el agua.

<sup>369</sup> La traducción del diálogo pertenece a Navarro González 1992.

<sup>370</sup> Hay otro personaje del que se dice que llega a esa segunda muerte, Melquíades, que se va «tranquilo a las praderas de la muerte definitiva» (cap. XVIII, p. 480).

la sed conjuntamente y, en ocasiones, aparece el de la roca. Además, Luciano innova en el hecho de que Tántalo puede tocar el agua<sup>371</sup>, aunque finalmente esta se le escurra entre los dedos. En *Cien años de soledad*, Prudencio Aguilar cumple con estas dos características del Tántalo lucianesco: solo aparece el castigo del agua (no es una sed insaciable, pero sí hay una necesidad de aliviar la herida de la garganta con el agua) y tiene la posibilidad de tocar dicho elemento.

Por otro lado, se habla en relación a estos dos personajes de la existencia de otra muerte dentro de la muerte misma. Tanto Tántalo como Prudencio son personajes sumidos en una tristeza tal que el miedo parece que les corroe incluso de morir otra vez, de ahí que Menipo le pregunte a Tántalo si su temor es morir de sed.

Otro aspecto común al Tántalo lucianesco y a Prudencio Aguilar es que ambos tienen sensaciones y sentimientos como si estuvieran vivos. El alma de Tántalo tiene sed como si esta fuera cuerpo, y ese es precisamente su castigo, como señala él mismo:

Menipo.— Es prodigioso lo que te pasa, Tántalo. Pero dime, ¿qué falta te hace beber? Porque no tienes cuerpo, que está enterrado en algún lugar de Lidia, y es el que precisamente podría tener hambre y sed, y en cambio tú, el alma, ¿cómo podrías aún tener sed o beber?

Tántalo.— En eso radica el castigo, en que mi alma tenga sed como si fuera cuerpo.

Prudencio Aguilar busca desesperadamente agua para limpiar la herida de su garganta, como si eso fuera a curarla, tal y como haría si estuviera vivo. Es por eso que Úrsula acaba poniéndole cuencos de agua por la casa, pues piensa que debe de estar sufriendo mucho. Como ha señalado Vargas Llosa (1971: 534),

Dotada de espacio y de tiempo, la muerte es, como la vida, una dimensión donde se sufre físicamente (Úrsula sorprende a Prudencio Aguilar «lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada en el cuello» de la herida que lo mató) (p. 26), y, sobre todo, moral y emocionalmente (Melquíades regresa de la muerte «porque no puede soportar la soledad») (p. 49), José Arcadio es encontrado ahogado en la alberca «todavía pensando en Amaranta» (p. 317), Prudencio Aguilar denotaba «la honda nostalgia con que añoraba a los vivos» (p. 27), una dimensión donde es posible aburrirse (José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar planean un criadero de gallos de lidia «por tener algo con qué distraerse en los tediosos domingos de la muerte») (p. 124) y donde se prolonga la costumbre de dormir (el espectro de José Arcadio Buendía despierta sobresaltado cuando su hijo Aureliano le orina bajo el castaño) (p. 226).

---

<sup>371</sup> Recordemos que en el caso de Tántalo la tradición no muestra que pueda tocar el agua, pues siempre le rehúye, y es solo en el caso de Luciano donde vemos que la toca con sus manos. Ningún autor posterior ni anterior se hace eco de este aspecto.

De este modo, vemos que hay una diferencia sustancial entre el diálogo de Luciano y el pasaje de *C.A.S.*: el castigo de Tántalo y el mismo Tántalo son tratados con ironía y con un tono cómico en Luciano; en la novela, por el contrario, se muestra una gran compasión por Prudencio y su castigo.

Hemos visto, por tanto, que García Márquez pudo haberse inspirado en el pasaje de Luciano debido los puntos en común que presentan uno y otro personaje, entre los cuales encontramos la referencia solo al castigo de la sed, el hecho de que pueden tocar el agua, y el temor de otra muerte dentro de la muerte. Pero hay otra posible fuente en la que GGM pudo haberse inspirado para la característica del temor a una segunda muerte. Se trata del libro del Apocalipsis en la Biblia. Hasta en cuatro ocasiones distintas se hace alusión a la segunda muerte dentro de la muerte (2: 11; 20: 6; 20: 14-15; 21: 8)<sup>372</sup>.

Teniendo en cuenta la evidente presencia de la Biblia en *C.A.S.* no sería descabellado pensar que García Márquez pudo tomar también el elemento de una segunda muerte dentro de la muerte del libro del Apocalipsis.

Tendríamos, pues, dos posibles fuentes que no tienen que ser necesariamente excluyentes, Luciano y la Biblia, ya que García Márquez se inspira en esta última para escribir muchos pasajes de su novela, y jugando también un papel importante el diálogo de Luciano, debido a los puntos en común que encontramos entre el mito de Tántalo narrado por el autor griego y la recreación del mismo en el personaje de Prudencio Aguilar que realiza en la novela García Márquez.

---

<sup>372</sup> Ya hemos visto, por ejemplo, rasgos del paraíso terrenal en las primeras páginas de la novela, donde el génesis de Macondo se narra como una suerte de génesis bíblico. También vemos ecos de la Biblia en el final de Macondo y en su destrucción, que formarían parte de la literatura apocalíptica, donde se incluyen textos bíblicos como El libro de Daniel o el Apocalipsis según san Juan. Para la relación del género apocalíptico con *Cien años de soledad*, cf. Palencia Roth 1983: 120 ss.

#### 4. EL SUEÑO DE LOS CUARTOS INFINITOS Y LA *ENEIDA*

La relación que *Cien años de soledad* puede presentar con la *Eneida* deriva en un entramado estructural complejo en el que estarían presentes varios pasajes del canto VI en el que se narra el viaje de Eneas al mundo de los muertos acompañado por la Sibila de Cumas. Nuestro estudio se centrará en el episodio del sueño de los cuartos infinitos en el capítulo VII de la novela (pp. 243-244). Sobre este habla García Márquez en su artículo «El mar de mis cuentos perdidos», recogido en *Notas de Prensa*, donde afirma que se inspiró en Borges para su elaboración<sup>373</sup>. Teniendo en cuenta la influencia que Virgilio ejerció de manera considerable en la obra literaria de Borges, podemos encontrarnos ante un caso de transmisión por vía doble que presentaría un viaje al mundo de los muertos con características virgiliano-borgianas, pues, además de la influencia de Virgilio en este episodio de manera indirecta a través de Borges, podría haber otra directa, pues García Márquez también fue lector del poeta romano.

El episodio conocido como el sueño de los cuartos infinitos narra la muerte del fundador de Macondo, José Arcadio Buendía, de manera alegórica. Tras perder la cabeza, José Arcadio Buendía comenzó a consolarse con este sueño, en el que abría una puerta del cuarto donde dormía y esta daba paso a otro cuarto igual, así hasta el infinito. Prudencio Aguilar, su amigo en la muerte, le tocaba el hombro y regresaba de cuarto en cuarto hasta el cuarto de la realidad. Pero un día, Prudencio le tocó el hombro en un cuarto intermedio y José Arcadio Buendía se quedó durmiendo atrapado en ese cuarto para siempre (*Cien años de soledad*, cap. VII, pp. 243-244):

Cuando estaba solo, José Arcadio Buendía se consolaba con el sueño de los cuartos infinitos. Soñaba que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual, con la misma cama de cabecera de hierro forjado, el mismo sillón de mimbre y el mismo cuadro de la Virgen de los Remedios en la pared del fondo. De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, cuya puerta abría para pasar a otro exactamente igual, y luego a otro exactamente igual, hasta el infinito. Le gustaba irse de cuarto en cuarto, como en una galería de espejos paralelos, hasta que Prudencio Aguilar le tocaba el hombro. Entonces regresaba de cuarto en cuarto, despertando hacia atrás, recorriendo el camino inverso, y encontraba a Prudencio Aguilar en el cuarto de la realidad. Pero

---

<sup>373</sup> La influencia de Borges en García Márquez la podemos ver a través del tema de la memoria y el olvido en relación con el lenguaje; el tema de los sueños y el insomnio, tal y como ocurre en el episodio de los cuartos infinitos, en relación con la idea de infinito, de repetitividad, y de la muerte. También el simbolismo en torno a los espejos o la idea de circularidad son elementos de inspiración borgiana. En C.A.S. hay, además, un "aleph", en el sentido borgiano de la palabra. Cf. Fernández Ariza 2001.

una noche, dos semanas después de que lo llevaron a la cama, Prudencio Aguilar le tocó el hombro en un cuarto intermedio, y él se quedó allí para siempre, creyendo que era el cuarto real.

El tema de los sueños, relacionado aquí con la idea de infinito y las repeticiones<sup>374</sup>, conectaría con el tema de la muerte<sup>375</sup>, quedando elaborada una alegoría en torno al episodio con rasgos que son similares a algunos presentes en la *Eneida*<sup>376</sup>. Seguimos para esta lectura algunos puntos del trabajo de López Calahorro (2016: 95 ss.).

En primer lugar, una de las similitudes más evidentes del episodio en la novela con el pasaje virgiliano es el de las numerosas puertas. En la *Eneida* (VI 42-44) el antro

---

<sup>374</sup> El tema de los sueños que se repiten y el olvido de los mismos es de clara inspiración borgiana, ya presente en *Las ruinas circulares*. También en *Funes, el memorioso* se habla de los sueños y de la memoria, como estudiaremos más adelante.

En *Cien años de soledad* hay un personaje, Aureliano Buendía que cada vez que sueña el mismo sueño, olvida al despertar lo soñado: «en el sueño recordó que había soñado lo mismo la noche anterior y en muchas noches de los últimos años y supo que la imagen se habría borrado de su memoria al despertar, porque aquel sueño recurrente tenía la virtud de no ser recordado sino dentro del mismo sueño» (cap. XIII, p. 381).

Lo mismo ocurre al personaje masculino de *Ojos de perro azul*: un hombre y una mujer se encuentran todos los días en el mismo sueño, se enamoran y deciden establecer una señal con el fin de poder conocerse en persona en el mundo real. Lo trágico sucede cuando él despierta, pues siempre olvida lo que ha soñado: ««Mañana te reconoceré por eso –dije–. Te reconoceré cuando vea en la calle una mujer que escriba en las paredes: *Ojos de perro azul*». Y ella, con una sonrisa triste –que era ya una sonrisa de entrega a lo imposible, a lo inalcanzable–, dijo: “Sin embargo no recordarás nada durante el día”. Y volvió a poner las manos sobre el velador, con el semblante oscurecido por una niebla amarga: “Eres el único hombre que, al despertar, no recuerda nada de lo que ha soñado”» (p. 81).

Para la presencia de Borges en *Cien años de soledad*, cf. Crespo 2012.

<sup>375</sup> En su colección de cuentos de corte surrealista *Ojos de perro azul* también aparecen ligados los conceptos sueño/vigilia y muerte/vida (Hipnos y Tánatos), relacionados a su vez con el olvido y su antítesis el recuerdo. Para el tratamiento de estos conceptos, cf. Cervera Salinas 1997: 433-438 y Alonso Mondragón 2016: 173-180. Borrero Blanco 2010: 110-115 y 121 dedica parte de su estudio al tratamiento del tema de la muerte y el sueño en la obra de García Márquez.

Por otra parte, ya hemos visto también el interés del autor colombiano por el mundo de los sueños, mayoritariamente en su relación con las premoniciones (cf. *Crónica de una muerte anunciada* o *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*). Por su parte, el tema de la muerte le interesa desde temprano a García Márquez y aparece ya desde su primera novela *La hojarasca*.

<sup>376</sup> También en el cuento *Veinticinco de agosto, 1983*, de Borges, incluido dentro del libro *La memoria de Shakespeare* muerte y sueño se confunden. Además, al final del cuento el anciano Borges habla al joven Borges de una revelación que tuvo durante una conferencia sobre el libro VI de la *Eneida* (Borges 1997: 17), en el que precisamente se narra el viaje de Eneas a los infiernos, lo que nos confirma esta triple relación entre Virgilio, Borges y García Márquez:

«–Los estoicos enseñan que no debemos quejarnos de la vida; la puerta de la cárcel está abierta. Siempre lo entendí así, pero la pereza y la cobardía me demoraron. Hará unos doce días, yo daba una conferencia en La Plata sobre el Libro VI de la *Eneida*. De pronto, al escandir un hexámetro, supe cuál era mi camino. Tomé esta decisión. Desde aquel momento me sentí invulnerable. Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño».

Por otro lado, el cuento tiene ciertos paralelismos con la figura de Sócrates: un Borges octogenario aparece conversando con un Borges joven después de haber bebido voluntariamente algún tipo de brebaje para morir, de un modo similar a como el filósofo griego procedió con la cicuta. Además, los diálogos que el anciano establece con el joven son de tipo platónico, en el que el modo de conversar responde a una estructura dialógica de pregunta y respuesta en la que el joven va resolviendo sus dudas e inquietudes con el viejo. Para este tema, cf. Teobaldi 2008: 232-233.

de la Sibila de Cumas lleva a cien amplias galerías (*lati [...] aditus centum*) con cien puertas (*ostia centum*). García Márquez no habla de cien puertas en concreto, sino de infinitas puertas que dan paso a cuartos infinitos –una *mise en abyme* como en la biblioteca de Babel del cuento homónimo de Borges–, de manera que el elemento, con base virgiliana, se ha visto transformado con la idea de infinito, inspirada a su vez en el escritor argentino<sup>377</sup>.

La referencia que Virgilio hace unos versos más adelante al sopor y a la muerte como elementos estrechamente unidos confirman este universo de corte virgiliano creado por García Márquez: cuando la Sibila y Eneas entran al Averno, este es descrito como un vestíbulo y se apuntan a todos los elementos que allí viven: la Enfermedad, la Senectud, el Miedo, el Hambre y la Pobreza (*Morbi, Senectus, Metus, Fames, Egestas*). También está instalado allí el Sopor (*Sopor*), pariente de la Muerte (*Letum*)<sup>378</sup> (Verg., *Aen.* VI 273 ss.):

Ante el mismo vestíbulo y en las bocas primeras del  
Orco el Luto y las Cuitas de la venganza su cubil instalaron  
y habitan [...];  
el Sopor además, pariente de la Muerte, y los malos Gozos  
de la mente [...].

---

<sup>377</sup> También en la mitología egipcia encontramos la presencia de unas puertas que es preciso traspasar para poder alcanzar la resurrección en el viaje por el más allá (Duat). El concepto de las puertas en el otro mundo aparece como motivo recurrente, especialmente en el *Libro de los muertos* y el *Libro de las Puertas*. En el *Libro de los muertos*, texto egipcio que integraba una serie de sortilegios o conjuros para ayudar a los muertos en su viaje en el Duat, el conjuro 144 menciona la entrada en los arrits, unas puertas que daban acceso a las siete mansiones del Duat, y en el conjuro 145 se habla de veintiún pilones con puertas en Sekht-Ianru, una de las regiones del más allá, que están custodiadas por un espíritu. Tras pronunciar el muerto unas palabras, entre las que se encontraban el nombre de la puerta y del guardián, siendo este último el que le da acceso a la siguiente puerta.

*El libro de las puertas*, por su parte, retrata doce puertas en el inframundo, relacionadas con las doce horas nocturnas y el viaje del sol durante la noche. Las puertas están custodiadas por tres guardianes, uno de ellos en forma de serpiente.

Así, igual que el dios sol debe cruzar cada noche las doce puertas en las doce horas nocturnas derrotando a Apofis para volver a emerger en el horizonte, José Arcadio Buendía cruza los cuartos infinitos para acceder al mundo del más allá. La diferencia radica en que Ra sí consigue vencer al monstruo y salir de allí, completando así su ciclo, pero José Arcadio Buendía, en una de esas ocasiones en las que tiene el sueño de los cuartos infinitos –porque era algo que hacía de manera habitual–, queda en un cuarto intermedio, de modo que no consigue cruzar todas las puertas y salir de ese inframundo.

<sup>378</sup> También en el verso 390 se vuelve a repetir la misma idea: «Este es el lugar de las sombras, del sueño y la noche soporosa». En Hes., *Th.* 756-757 ya se relaciona el sueño con la muerte: «la otra les lleva en sus brazos el Sueño hermano de la Muerte, la funesta Noche, envuelta en densa niebla».

También en el episodio de *C.A.S.*, el sopor y la muerte aparecen emparentados, pues en el sueño de los cuartos infinitos José Arcadio Buendía, encontrándose con el fantasma de su amigo Prudencio, encuentra la muerte.

Al final del canto VI se hace alusión a las puertas del Sueño de cuerno y marfil<sup>379</sup> (vv. 893-898) –presentes en *Od.* XIX 559 ss., pasaje del que ya hemos hablado–, sacando Anquises a su hijo por estas últimas, que son las de los falsos sueños:

Dos son las puertas del Sueño, de las cuales una se dice  
de cuerno, por donde fácil salida se da a las sombras verdaderas;  
la otra resplandece del brillante marfil que la forma  
pero envían los Manes al cielo los falsos ensueños.  
Allí Anquises lleva luego a su hijo junto con la Sibila  
con estas palabras y los saca por la puerta marfileña [...].

En el episodio de *C.A.S.* José Arcadio Buendía, un moderno Eneas fundador, entra en esas puertas de marfil simbolizadas en el cuarto intermedio en el que se queda en sueños, pensando que es el cuarto verdadero y, de este modo, engañado, lo que le supone la muerte. José arcadio Buendía queda en una especie de limbo en el que no es capaz de diferenciar la vigilia del sueño y toma lo falso como real.

---

<sup>379</sup> Precisamente por las puertas del sueño –de cuerno y marfil– se interesó mucho Borges y de ello habla Borges en su conferencia de 1977 titulada *La pesadilla* y posteriormente publicada en *Siete noches*, mencionando el pasaje de Homero y el de Virgilio. A partir del pasaje de Virgilio Borges discurrirá acerca del tema de no poder discernir el sueño de la vigilia, de si Eneas vuelve al mundo falso, de los sueños; la relación entre sueño y vigilia en el libro VI de la *Eneida* es lo que suscita su interés y que constituye uno de los puntos clave en su literatura. Así, esta idea de no diferenciación de vigilia y sueño pasa a Borges a través de Virgilio, y llega hasta García Márquez en el episodio de los cuartos infinitos. Dice Borges en la conferencia:

«Eneas vuelve a la tierra. Entonces ocurre lo curioso, lo que no ha sido bien explicado, salvo por un comentario anónimo que creo que ha dado con la verdad. Eneas vuelve por la puerta de marfil y no por la de cuerno. ¿Por qué? El comentarista nos dice por qué: porque realmente no estamos en la realidad. Para Virgilio, el mundo verdadero era posiblemente el mundo platónico, el mundo de los arquetipos. Eneas pasa por la puerta de marfil porque entra en el mundo de los sueños –es decir, en lo que llamamos vigilia–». A este respecto, cf. García Jurado 2024b: 145-153.

## 5. CONCLUSIONES

La presencia del viaje al mundo de los muertos en *Cien años de soledad* queda plasmada, como hemos podido estudiar, a través de tres episodios.

En primer lugar, la expedición de José Arcadio Buendía y sus camaradas supone un viaje al Hades en clave homérica: el paso por la ribera y el bosque de naranjos, el sacrificio del venado y la descripción del lugar como lúgubre y caracterizado por la niebla y la oscuridad son características tomadas del pasaje en que se retrata el paisaje exterior del inframundo en la *Odisea*. Esta región encantada, situada en los confines del mundo y a la que es difícil llegar, pues requiere el paso por lugares peligrosos, está habitada por unas Sirenas que recuerdan a las que el héroe Odiseo tuvo que sortear en su viaje de regreso a Ítaca. Estas Sirenas no hechizan con su melodioso y atrayente canto, sino con su belleza física. Si las Sirenas griegas captaban a los navegantes con la voz, que era su arma de seducción, las garciamarquianas, aun manteniendo el carácter pernicioso, son seres erotizados que aturden con su cuerpo y su belleza. García Márquez plasma en su narración dos tradiciones para recrear el mito: por una parte, las Sirenas-pájaro basadas en la tradición antigua a través del episodio de los pájaros que aturden el sentido a Úrsula y tiene que tapar sus oídos con cera. Y, por otra parte, las Sirenas que hechizan con su cuerpo y se presentan como cetáceos, no como aves.

El viaje de José Arcadio Buendía es emprendido con el propósito de adquirir conocimiento, de un modo similar al que emprenden Odiseo y Eneas. La diferencia entre los viajes de los héroes grecolatinos y el héroe de *Cien años de soledad* es que este viaje resulta fallido. José Arcadio Buendía no conseguirá su propósito, poner en contacto a Macondo con otras civilizaciones y llevar hasta el pueblo, estancado en el pasado, el progreso.

En segundo lugar, el personaje de Prudencio Aguilar encarna dos arquetipos clásicos que también aparecen en el viaje al mundo de los muertos en la literatura grecolatina: Elpénor/Palinuro y Tántalo, uno de los condenados en el inframundo. La figura de Prudencio se asemejaría con las figuras de Elpénor y Palinuro en tanto que su fantasma se aparece ante los ojos de José Arcadio Buendía para pedirle las pertinentes honras fúnebres con el fin de poder descansar en paz. El patriarca, por su parte, llevará a cabo el rito para que así sea enterrando la lanza con la que mató a Prudencio, de un modo similar a como Odiseo y Eneas realizan los pertinentes ritos para sus difuntos amigos. La

diferencia será, no obstante, que Prudencio volverá a aparecer junto a José Arcadio Buendía y lo acompañará bajo el castaño hasta sus últimos días.

La recreación del mito de Tántalo en la novela encuentra su hipotexto en la *Odisea* y en Luciano de Samosata. El fantasma de Prudencio vaga por la casa de los Buendía buscando agua desesperadamente para lavar el hueco de su garganta, símbolo de la insolencia cometida contra José Arcadio Buendía. El agua se ve asociada a la desesperación y a la idea de repetición tanto en el personaje de Prudencio Aguilar como en el de Tántalo, y el no poder acceder a ella supone para ambos un castigo. Pero la privación del elemento es temporal en el caso de la novela, pues Úrsula acaba poniendo cuencos con agua para que Prudencio pueda lavar su herida, lo que supone una diferencia notable respecto del mito griego.

El diálogo 7(17) de *Diálogo de los muertos* de Luciano se presenta como hipotexto principal para la versión del mito en *Cien años de soledad* basándonos en tres características principales:

- a) En Luciano solo se hace alusión al castigo del agua, y no aparece junto al del hambre o la roca, como suele suceder en otros autores antiguos.
- b) Tántalo puede tocar el agua con sus manos, un detalle introducido por Luciano que no se encuentra en ningún otro autor que trata el mito en la Antigüedad. Prudencio también puede tocar el agua.
- c) Se introduce el concepto del miedo a una segunda muerte, tanto en Luciano como en García Márquez. Tántalo y Prudencio son personajes sumidos en tal tristeza y condena que temen incluso morir una segunda vez.

En tercer lugar, el episodio del sueño de los cuartos infinitos supone un descenso al mundo de los muertos en clave virgiliana, ya que José Arcadio Buendía encuentra en el sueño la muerte, suponiendo el sueño, de este modo, un viaje al inframundo. La referencia a las infinitas puertas que llevan al héroe fundador de Macondo de un cuarto a otro conectaría con las cien galerías con cien puertas a las que lleva el antro de la Sibila de Cumas en el poema épico de Virgilio. La referencia en la *Eneida* a la relación que existe entre los conceptos sueño/muerte y la salida de Eneas por las puertas de marfil –las de los sueños falsos– se ve rediseñada en el episodio de la novela a través del sueño de José Arcadio Buendía, en el que el héroe se queda atrapado para siempre y que le causa la muerte al creer que estaba en el cuarto de la realidad.



SEGUNDA PARTE. PENÉLOPE EN MACONDO: UNA LECTURA DE *CIEN AÑOS  
DE SOLEDAD* EN CLAVE HOMÉRICA

## 1. INTRODUCCIÓN

En la vasta galería de personajes de *Cien años de soledad* hay uno que merece especial atención, Amaranta Buendía, por su relación con el arquetipo clásico de Penélope, tejedora ejemplar<sup>380</sup> y la esposa fiel de Ulises en la *Odisea*.

Penélope ha pasado a la historia de la literatura como el arquetipo de esposa fiel. Esta interpretación tendrá su máximo desarrollo en la época augusta, cuando se desvincula al personaje de su astucia, y será esta visión del personaje la que llegue a la modernidad<sup>381</sup> (Gualerzi 2007: 31).

La figura de Penélope tiene un gran desarrollo en el teatro español del siglo XX, siendo el personaje que más se recrea junto con Antígona. Aparece en *El retorno de Ulises* de Gonzalo Torrente Ballester, donde se plantea a un Ulises y una Penélope vencidos, y en *La Odisea* de José Ricardo Morales. En ambas obras Penélope aparece como el arquetipo de la esposa fiel. Antonio Buero Vallejo hará de Penélope un personaje duro y capaz aún de soñar, con luz y esperanza, que teje y desteje su amor y su indecisión (Ragué Arias 1992: 31). En *¿Por qué corres, Ulises?* Antonio Gala muestra a una Penélope infiel y aburrída, totalmente opuesta a la de la *Odisea*, y la *Penélope* de Domingo Miras será de corte feminista.

También en la dramaturgia femenina contemporánea del último cuarto del siglo XX la figura de Penélope tiene un gran protagonismo: *Ulises no vuelve*, de Carmen Resino, *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual, *Polifonía*, de Diana de Paco, o *Soy Ulises, estoy llegando*, de Ainhoa Amestoy.

En España también se recrea la figura de Penélope en la poesía (Lourdes Ortiz, Marilar Aleixandre, Isabel Rodríguez Baquero), especialmente en la gallega, donde destacan poetas como Rosalía de Castro (*Desde los cuatro puntos cardinales*), Xohana Torres (*Penélope*) y Begoña Caamaño (*Circe o el placer del azul*). Se trata de reescrituras femeninas que pretenden deconstruir un mito androcéntrico (López Gregoris 2018), como sucede también en autoras latinoamericanas como Claribel Alegría, que en su poema

---

<sup>380</sup> Hay otro personaje en la mitología que destaca por sus habilidades en el telar, Aracne, cuya historia es relatada en el libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio (vv. 1-145). Pero Aracne, a diferencia de Penélope, peca de *hýbris* al considerarse superior a Atenea en el arte de trabajar la lana. Aunque su destreza con los ovillos, las vedijas, el uso y la aguja es un don otorgado por la diosa ojizarca, la muchacha lo niega y la desafía a competir con ella. Atenea acepta el desafío y Aracne representa en su telar los amores de los dioses con doncellas mortales e inmortales. Este acto desafiante resulta en la metamorfosis de Aracne en una araña como castigo por haber osado mostrar terribles cargos contra los mismos dioses.

<sup>381</sup> Para una visión general de la tradición de Penélope en la literatura española e hispanoamericana, cf. López Gregoris 2018; Ragué Arias 1992; Estupiñán Serrano 2023; Camacho Rojo 2011, 2012 y 2019.

*Carta a un desterrado* recrea a la Penélope de Ovidio. Aparecen otras poetas que tratan la figura de Penélope, como Myriam Fraga (*Penélope*), Aída Toledo (*Realidad más extraña que el sueño*), Johanna Godoy (*Muerte de Penélope*), Luz Méndez de la Vega (*Helénicas*) o Gioconda Belli (*La mujer habitada*), entre otras.

También cabe recordar al personaje de Irene coprotagonista del cuento *Casa tomada* de Julio Cortázar, que teje callada y rechaza a sus pretendientes.

En cuanto al género narrativo en América, es recreada por Augusto Monterroso en el cuento *La tela de Penélope o quién engaña a quién*, donde Penélope teje y desteje no para engañar a los pretendientes, sino a Odiseo. Marina Colasanti recopila en *Penélope manda recuerdos* seis relatos misteriosos en los que subyace la figura femenina de la *Odisea*. Por último, destaca también *Penélope y las doce criadas*, de Margaret Atwood, donde la autora da una visión más feminista al ser la propia Penélope quien cuenta su historia.

En *Cien años de soledad* la conexión entre Amaranta y Penélope aparece a lo largo de los capítulos XIII y XIV de la novela<sup>382</sup>, sustentada por el motivo del telar que es tejido y destejido repetidamente<sup>383</sup>. En estos pasajes García Márquez nos presenta a Amaranta como una mujer que, tras muchos años de espera en soledad y de rechazo a unirse con otros hombres tras el suicidio de su amado, comienza a tejer y destejer su propia mortaja por orden de la Muerte, que le anuncia el fin de sus días al término de la misma. Así, Amaranta al igual que Penélope, quien teje y desteje mientras aguarda el regreso de Ulises y retrasa el casamiento con uno de los pretendientes que asolan su casa<sup>384</sup>, se sumerge en

---

<sup>382</sup> Respecto a la estructura del episodio dividido entre los dos capítulos, cf. Vargas Llosa (1971: 559-560).

<sup>383</sup> Algunos estudiosos han visto en la etimología del nombre de Penélope una relación con el acto de tejer. Para este tema, cf. Mactoux 1975: 233-239.

<sup>384</sup> La historia del tejido del sudario de Laertes por parte de Penélope parece ligada a las historias que hunden sus raíces en el cuento popular y en las que el acto de tejer una prenda aparece como prueba que debe ser cumplimentada antes del matrimonio. Ejemplos de ello lo encontramos en el cuento de origen alemán *El enano saltarín* (*Rumpelstilzchen*), incorporado por los hermanos Grimm. Según este, un molinero persuade al rey diciéndole que su hija hila tan bien que es capaz de convertir la paja en oro. Entonces el rey le impone varias pruebas a la joven, siendo la última la promesa de desposarla a cambio de que convierta una cantidad ingente de paja en oro. Después de que la muchacha lo consiga gracias a la ayuda de un duende mágico, el rey la desposa.

También en el cuento de Charles Perrault *Piel de asno* (*Peau d'âne*) se cuenta la historia de una princesa que, para no casar con su propio padre, impone a este la prueba de regalarle unos primorosos vestidos imposibles de conseguir. En el caso de que el padre los adquiriera, entonces la hija contraería matrimonio con él: un vestido como el cielo, otro como la luna, otro tan brillante como el sol y otro como la piel de un asno.

La historia de Santa Ágata contiene el motivo del telar —en este caso teje un velo de novia— que es bordado durante el día y descosido en la noche, con la intención de evitar así su casamiento. Esta versión de la santa se encuentra en el Acta Sanctorum (Febr. I p. 604 E), siendo así una versión posterior y no encontrándose en ningún otro texto de la vida de la misma (cf. West 1981: 137-138).

la tarea de confeccionar un primoroso sudario, tratando de perder la mayor cantidad de tiempo posible con el fin de retrasar el día de su muerte.

Nuestro análisis se centra precisamente en estos dos personajes y en el motivo literario que los circunda, teniendo en cuenta las relaciones de hipertextualidad que se establecen. García Márquez reelabora y resignifica el arquetipo de Penélope, por lo que nuestro principal objetivo se basa en determinar las similitudes y diferencias presentes entre ambas figuras femeninas. Asimismo, en el pasaje aparecen temas como la presencia de la Muerte como catalizador de la labor de tejer en su relación con el hilo de la vida, el acto mismo de tejer como una labor femenina arraigada en ambos contextos culturales, la importancia del tejido y destejido como mecanismo para dilatar el tiempo y el rechazo a los pretendientes como manifestación de una soledad autoimpuesta.

---

En el caso de Amaranta, García Márquez parece establecer un vínculo entre la muerte y el matrimonio, por lo que podríamos identificar en el texto del colombiano el motivo de la muchacha que teje una prenda como prueba antes del matrimonio, pues esta se prepara antes de morir –como futura esposa de la muerte– tomando las medidas de su ataúd de un modo similar al que lo haría una muchacha que va a ser desposada: «En la mañana había llamado a un carpintero que le tomó las medidas para el ataúd, de pie, en la sala, como si fueran para un vestido» (cap. XIV, p. 396) (cf. Estupiñán Serrano 2023: 111-112).

Respecto al motivo del hilado en general, ligado al ámbito femenino, también encontramos cuentos como el de *Las tres hilanderas*, *Frau Holle* o *La bella durmiente*, este último difundido por los hermanos Grimm y por Perrault.

## 2. SITUACIÓN DEL EPISODIO EN LA *ODISEA* Y EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

### 2.1. *La Odisea*

La Penélope<sup>385</sup> de la *Odisea* es un personaje dotado de inteligencia (*métis*) y sensatez (*Od.* II 117), así como de discreción (XVI 435) y prudencia (IV 111). Tiene cualidades similares a las de Ulises<sup>386</sup>, tal y como se demuestra en su actitud frente a los pretendientes, pues se revela astuta e ingeniosa a la hora de urdir planes para evitar su casamiento con uno de ellos, erigiéndose así en el arquetipo de la esposa fiel (XI 181-183; XIII 335-338). Su argucia más sobresaliente es la del telar, con la que consigue engañarlos durante cuatro años: teje un sudario para Laertes durante el día y lo deshace por la noche, con la promesa irreal de que a su término casará con alguno de ellos.

A Penélope la conocemos a través de sus propias intervenciones<sup>387</sup> y a través de los comentarios que de ella hacen otros personajes (Odiseo, Agamenón, Atenea, Telémaco, Anticlea, Eumeo, Antínoo o Anfimedonte). Atenea (IV 804-806), Anticlea (XI 181-183) y Eumeo (XVII 555-556) refieren, por ejemplo, su aflicción<sup>388</sup> y dolor<sup>389</sup>, pues anhela a Odiseo y no soporta su vida sin él: «solo a Ulises añoro y en ello consumo mi alma» (*Od.* XIX 136)<sup>390</sup>. El alma de Agamenón la ensalza ante Odiseo como esposa fiel, en claro contraste con Clitemnestra (XI 440-456), que se presenta como un *exemplum in*

---

<sup>385</sup> Para la configuración del personaje, cf. Valverde Sánchez 2022: CVI-CVIII; Ortega Villaro 2019 y Felson-Rubin 1994: 3, 7, 18.

<sup>386</sup> Para las características comunes a Odiseo y Penélope, cf. Foley 1995: 95-96.

<sup>387</sup> Penélope participa activamente por primera vez en el canto I (vv. 325-364), cuando el aedo Femio canta el regreso de Ilión de los dánaos. El divino canto hiere a Penélope, por lo que la reina baja de sus aposentos al salón donde se encuentran todos los pretendientes y allí le pide a Femio, con una profunda aflicción, que cante otras leyendas. Sin embargo, Telémaco la manda de vuelta a su alcoba, pues no debe intervenir en los asuntos de los hombres.

Vuelve a parecer en el canto IV (vv. 675 ss.) conversando con el heraldo Medonte, quien le cuenta el plan de los pretendientes de asesinar a su hijo. También en el canto XVI (vv. 409 ss.), cuando vuelve Telémaco de Pilo y ella decide enfrentarse a los pretendientes. En el canto XVII (vv. 36-60) Penélope recibe a su hijo Telémaco y le expresa su angustia ante la desesperanza y el pensamiento de haberlo perdido. A partir de aquí, Penélope aparece casi con continuidad en el resto del poema épico.

<sup>388</sup> La propia Penélope también refiere su tremenda aflicción en el canto XIX (vv. 512-517):

«Pero a mí me ha asignado el destino un dolor sin medida.  
Si de día me distraigo, aunque sea entre angustias y lloros,  
con mi propia labor o mirando la que hacen mis siervas,  
cuando llega la noche, al quedar cada cual en su lecho,  
yo en el mío yazgo a solas y exaltan mi pecho oprimido  
ahogadoras, punzantes congojas sumiéndome en llanto».

<sup>389</sup> También sufre por su hijo Telémaco, cuando este se marcha a Pilo (IV 716-717, 721-728 y 787-794). Por ello, la vemos continuamente relegada a sus aposentos derramando lágrimas por su esposo e hijo hasta que el sueño se posa en sus ojos por obra de Atenea (I 363-364, XVI 450-451, XIX 603-604, XXI 357-358).

<sup>390</sup> También en XIV 37-39 y XVII 272-274.

*malo* para Penélope (Ortega Villaro 2019: 59). Antínoo y Anfimedonte, dos de los pretendientes que saqueaban el palacio, hacen eco de su astucia (II 93 ss. y XXIV 128 ss.).

El *dólos* del tejido del sudario de Laertes se narra por primera vez en la *Odisea* puesto en boca de Antínoo<sup>391</sup> en II 93 ss. (la cursiva es nuestra):

Y diré de otro ardid concebido en su pecho. En sus salas  
suspendió del telar una urdimbre bien larga y tejía  
una tela suave y extensa y a un tiempo nos dijo:  
“Pretendientes que así me asediáis, pues ha muerto ya Ulises  
no tengáis tanta prisa en casar, esperad que yo acabe  
esta tela que estoy trabajando, no pierda estos hilos;  
la mortaja será del insigne Laertes el día  
que le alcance la parca fatal de la muerte penosa:  
que ninguna mujer entre el pueblo me lance reproches  
por faltarle a él sudario teniendo tamañas riquezas”.

*Tal hablaba y logró persuadir nuestro espíritu prócer;  
ella, en tanto, tejía su gran tela en las horas del día  
y volvía a destejerla de noche a la luz de las hachas.  
Por tres años mantuvo el ardid y engaño a los argivos,  
mas, corriendo ya el cuarto, al volver la estación del comienzo  
lo contó una sirvienta enterada de todo y logramos  
sorprenderla soltando la trama del fino tejido:  
de esta suerte aunque bien a disgusto llegó a terminarlo.*

Luego se vuelve a repetir dos veces más, una en boca de la propia Penélope en XIX 138 ss., que le cuenta a Ulises mendigo su argucia; y más tarde, en XXIV 128 ss. es Anfimedonte quien relata el asunto a Agamenón en el Hades. Los tres relatos muestran

---

<sup>391</sup> Antínoo le relata la argucia del telar a Telémaco cuando este acusa a los pretendientes de ser los culpables de destrozar su casa y sus bienes. Entonces Antínoo, para defenderse, le cuenta a Telémaco que Penélope, a causa de su engaño a los pretendientes (*dólos*), es la verdadera causante de los dolores que ahora recaen sobre su familia (*Od.* II 85-92):

«¡Ay, Telémaco altivo en discursos, sin freno en la ira!  
¿Qué has osado decir y qué afrenta has querido infligirnos?  
Los galanes no son los causantes de tales dolores,  
es tu madre más bien, la mujer sin igual en astucias:  
han pasado tres años y pronto dará fin el cuarto  
en que engaña el leal corazón de los hombres aqueos;  
les va dando esperanzas a todos, les manda recados  
y les hace promesas, mas guarda en su mente otra cosa».

pequeñas diferencias entre sí<sup>392</sup>. En el relato de Penélope<sup>393</sup>, la reina de Ítaca cuenta que fue un dios quien le inspiró el ardid en las entrañas (v. 138), mientras que en el de Anfimedonte, por su parte, se dan detalles de la hermosura de la mortaja<sup>394</sup> (vv. 147-148): «Y tejida y lavada que fue, nos mostró aquella pieza / semejante en su brillo a la luna o el sol, [...]». De alguna manera, la obra de Penélope es igualada a la de una diosa<sup>395</sup> (Felson-Rubin 1994: 27), pues las mismas características se atribuyen al divino tejido que Circe elabora, tal y como relata Odiseo (*Od. X 222-223*): «[...] labraba un extenso, divino tejido, cual suelen / ser las obras de diosas, brillante, sutil y gracioso».

## 2.2. Cien años de soledad

En *Cien años de soledad* el pasaje de la mortaja que teje Amaranta se encuentra relatado entre los capítulos XIII (p. 374) y XIV (p. 394-395).

El autor colombiano mezcla en el proceso de creación literaria de este episodio elementos biográficos con ficción. Así escribe, por ejemplo, *La hojarasca*, que parte de un hecho biográfico –que su abuelo lo llevó consigo a un entierro cuando él era muy niño– y lo convierte en un hecho literario utilizando para ello, en algunos casos, la mitología –el mito de Antígona–. Es lo que sucede en el episodio de Amaranta, donde la historia familiar y real es metamorfoseada y adaptada, y se mezcla con el mito, convergiendo ambos en una sola línea. La historia ficticia coexiste con la real, como ocurre en toda la novela. Los demonios de su vida –hechos, personas, sueños, etc.– se ven convertidos en temas en su obra (Vargas Llosa 1971: 92).

Sobre la historia familiar real que le inspira para la composición del episodio en la novela habla él mismo con Vargas Llosa (García Márquez y Vargas Llosa 2021: 45-46):

---

<sup>392</sup> Las diferencias existentes entre los tres relatos a veces se deben a la actitud y el punto de vista del personaje que lo cuenta (Heubeck 1992: 374; Lowenstam 2000: 334; De Jong 2001: 50).

<sup>393</sup> Estos versos en los que Penélope relata su argucia del telar a Odiseo mendigo son una repetición casi exacta del relato que otorga Antínoo en el canto II –con alguna pequeña modificación, la mayoría en cuanto al cambio de persona–. Únicamente el verso 153 no se encuentra en el discurso de Antínoo (Russo 1992: 81).

<sup>394</sup> Platón describe el tejido de Penélope como una actividad interminable (*ἀνήνυστον ἔργον*, *Phd.* 84a).

<sup>395</sup> Ella misma es equiparada a Ártemis y Afrodita cuando se encuentra con Telémaco tras su viaje a Pilo (*XVII 36-37*): «la discreta Penélope luego llegó de su estancia, / semejante a Artemisa en figura o a la áurea Afrodita [...]» y cuando esta baja con las sirvientas al salón del palacio (*XIX 53-54*): «La discreta Penélope entonces salió de su cuarto, / semejante a Artemisa en beldad o a Afrodita dorada».

Estos versos dejan ver también otra de las características y epítetos de Penélope, su discreción, cualidad de la que también dispone Amaranta.

Pues te contaba que yo tenía una tía que quienes han leído *Cien años de soledad* podrán identificarla inmediatamente. Era una mujer muy activa; estaba todo el día haciendo cosas en esa casa y una vez se sentó a tejer una mortaja; entonces yo le pregunté: «¿Por qué estás haciendo una mortaja?». «Hijo, porque voy a morir», respondió. Tejió su mortaja y cuando la terminó se acostó y se murió. Y la amortajaron con su mortaja.

La tía en cuestión es Francisca Simodosea. El mismo episodio lo relata también García Márquez en sus memorias con algunos detalles –teje su propia mortaja con tanto esmero que hasta el momento de su muerte es retrasado por la propia Muerte; se muere estando sana, sin haber atisbo alguno de enfermedad– que nos recuerdan al pasaje de Amaranta en *Cien años de soledad*, que parece prácticamente un calco de este:

Un día cualquiera se sentó en la puerta de su cuarto con varias de sus sábanas inmaculadas y cosió su propia mortaja cortada a su medida, y con tanto primor que la muerte esperó más de dos semanas hasta que la tuvo terminada. Esa noche se acostó sin despedirse de nadie, sin enfermedad ni dolor algunos, y se echó a morir en su mejor estado de salud<sup>396</sup>.

García Márquez utiliza estos juegos en los que mezcla ficción y realidad, eliminando la línea que los separa para de tal modo que la mente del lector no puede distinguir entre los hechos reales vividos por el autor y la ficción, entremezclándose ambos en un todo.

En el capítulo XIII, p. 374 de *Cien años de soledad* el motivo del telar de Penélope se puede observar recreado desde las primeras líneas del episodio, donde se cuenta que a Amaranta «la vida se le iba en bordar el sudario. Se hubiera dicho que bordaba durante el día y desbordaba en la noche, y no con la esperanza de derrotar en esa forma la soledad, sino todo lo contrario, para sustentarla».

Se hace, pues, una referencia directa al hecho de tejer durante el día y destejer en la noche con el fin de retrasar la finalización del sudario –mientras que Penélope teje el sudario de su suegro Laertes, Amaranta teje su propia mortaja–, pues el término de este supone el cumplimiento de algo que Penélope y Amaranta no quieren que ocurra y que intentan evitar por todos los medios, convirtiéndose así la tarea de tejer en una labor ardua: en el caso de Penélope el casamiento con uno de los pretendientes que aguardan en su casa con el fin de adquirir todos los bienes de Odiseo; en el caso de Amaranta, que su muerte tuviera lugar antes que la de Rebeca, su hermana y enemiga.

---

<sup>396</sup> Sobre este aspecto, cf. nota 15 p. 367 de la edición de Cátedra. Joset apunta a que Vargas Llosa (1971: 559-560) analiza lo que el mismo Joset llama «un nuevo círculo narrativo, el de “la mortaja y la muerte de Amaranta”».

El pasaje es el que sigue (cap. XIV, p. 394-395):

Lo único que no tuvo en cuenta en su plan tremendista fue que, a pesar de sus súplicas a Dios, ella podía morir primero que Rebeca. Así ocurrió, en efecto. Pero en el instante final Amaranta no se sintió frustrada, sino por el contrario liberada de toda amargura, porque la muerte le deparó el privilegio de anunciarse con varios años de anticipación. La vio un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor, poco después de que Meme se fue al colegio. La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina. Varias veces Fernanda estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja. La muerte no le dijo cuándo se iba a morir ni si su hora estaba señalada antes que la de Rebeca, sino que le ordenó empezar a tejer su propia mortaja el próximo seis de abril. La autorizó para que la hiciera tan complicada y primorosa como ella quisiera, pero tan honradamente como hizo la de Rebeca, y le advirtió que había de morir sin dolor, ni miedo, ni amargura, al anochecer del día en que la terminara. Tratando de perder la mayor cantidad posible de tiempo, Amaranta encargó las hilazas de lino bayal y ella misma fabricó el lienzo. Lo hizo con tanto cuidado que solamente esa labor le llevó cuatro años. Luego inició el bordado. A medida que se aproximaba el término ineludible, iba comprendiendo que sólo un milagro le permitiría prolongar el trabajo más allá de la muerte de Rebeca, pero la misma concentración le proporcionó la calma que le hacía falta para aceptar la idea de una frustración. Fue entonces cuando entendió el círculo vicioso de los pescaditos de oro del coronel Aureliano Buendía. El mundo se redujo a la superficie de su piel, y el interior quedó a salvo de toda amargura. Le dolió no haber tenido aquella revelación muchos años antes, cuando aún fuera posible purificar los recuerdos y reconstruir el universo bajo una luz nueva, y evocar sin estremecerse el olor de espliego de Pietro Crespi al atardecer, y rescatar a Rebeca de su salsa de miseria, no por odio ni por amor, sino por la comprensión sin medidas de la soledad. [...] Pero entonces era tan honda la conformidad con su destino que ni siquiera la inquietó la certidumbre de que estaban cerradas todas las posibilidades de rectificación. Su único objetivo fue terminar la mortaja. En vez de retardarla con preciosismos inútiles, como lo hizo al principio, apresuró la labor. Una semana antes calculó que daría la última puntada en la noche del cuatro de febrero, y sin revelar el motivo le sugirió a Meme que anticipara un concierto de clavicordio que tenía previsto para el día siguiente, pero ella no le hizo caso. Amaranta buscó entonces la manera de retrasarse cuarenta y ocho horas, y hasta pensó que la muerte la estaba complaciendo, porque en la noche del cuatro de febrero una tempestad descompuso la planta eléctrica. Pero al día siguiente, a las ocho de la mañana, dio la última puntada en la labor más primorosa que mujer alguna había terminado jamás, y anunció sin el menor dramatismo que moriría al atardecer.

### 3. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

En primer lugar, tanto en la epopeya como en la novela los sudarios cumplen una función similar como acto que dilata el tiempo, tiempo que incluso parece ser el mismo.

Penélope engaña a los pretendientes durante casi cuatro años, tal y como le recalca Antínoo a Telémaco «han pasado tres años y pronto dará fin el cuarto / en que engaña el leal corazón de los hombres aqueos» (II 89-90). A Amaranta, por su parte, el hecho de preparar las hilazas y el lienzo le lleva tanto tiempo que consigue retrasar su muerte cuatro años. Pero, cuando la mortaja casi está terminada, entiende que nada ni nadie prolongará más el trabajo, de modo que apresura el término de la misma.

De este modo, Penélope y Amaranta son presentadas como mujeres pacientes, virtud que se encuentra intrínsecamente vinculada al acto de tejer y que se contrapone a la impaciencia manifestada por los pretendientes. En la novela se relata que Amaranta «no revelaba la menor ansiedad. Con la misma paciencia con que abigarraba manteles y tejía primores de pasamanería y bordaba pavorreales en punto de cruz, esperó a que Pietro Crespi no soportara más las urgencias del corazón» (cap. VI, p. 209). Penélope, asimismo, exhibe una notable paciencia mientras los pretendientes la rodean y agotan sus recursos. Después que descubren el engaño del sudario de Laertes, los pretendientes presionan a Telémaco, revelando su impaciencia y desesperación, urgidos por la necesidad de que su madre finalice el sudario para así poder contraer nuevas nupcias<sup>397</sup>.

Hay, por tanto, un claro contraste entre las dos personalidades femeninas, cuya imperturbabilidad se ve ligada a la paciencia que ejercen en el acto de tejer, y a la impaciencia de los pretendientes que las rodean.

La diferencia entre los pretendientes de Penélope y los de Amaranta radica en que en la *Odisea* estos no tienen buenas intenciones, pues conspiran incluso para matar a Telémaco, son hombres sin prudencia, malvados y que pretenden aprovecharse de las riquezas de Odiseo y de su mujer, por lo que presionan a esta última para que escoja a uno de ellos como esposo. De los pretendientes que se nos dan a conocer en la epopeya, Antínoo no trata demasiado bien a Penélope y Eurímaco, por ejemplo, yace con Melanto, la esclava de Penélope. En el caso de la novela, Pietro Crespi y Gerineldo sí tienen buenas intenciones para Amaranta, no pretenden aprovecharse de ella ni se comportan groseramente. Al contrario, la halagan y le ofrecen todo su amor y cariño. La cortejan amablemente y son acogidos como hijos en la casa de los Buendía por Úrsula como parte de la familia.

---

<sup>397</sup> Vemos, también, cierta manipulación por parte de Amaranta hacia sus pretendientes, en primer lugar y especialmente hacia Pietro Crespi y, más tarde, a Gerineldo Márquez al mostrarse en una actitud proactiva con ellos para luego rechazarlos tajantemente. Igualmente, Penélope manipula a sus pretendientes cuando se muestra ante ellos embellecida por Atenea para provocarlos e infundirles vanas esperanzas (XVIII 158-162).

En segundo lugar, el motivo por el que Penélope y Amaranta se ponen a coser es diferente. Penélope se ve obligada a confeccionar un engaño (*dólos*) con el fin de mantener su estatus como esposa de Odiseo, preservar su *oikos* y alejar temporalmente a los pretendientes que ocupan groseramente su casa<sup>398</sup>. Además, su engaño se ve soportado en la esperanza del retorno de su marido a Ítaca, por lo que cuanto más alarga el término la mortaja, más tiempo gana para que Odiseo finalmente regrese (Alden 2017: 121). En el caso de la novela, Amaranta Buendía se ve obligada a coser su propia mortaja por orden de la Muerte, pues ha de morir al término de la misma<sup>399</sup>. Si Amaranta borda durante el día y desteje su mortaja durante la noche no es «con la esperanza de derrotar en esa forma la soledad, sino todo lo contrario, para sustentarla» (cap. XIII, p. 374). Aparece así otro motivo por el cual Amaranta alarga el bordado de su propia mortaja: mantener su soledad. La idea de tejer la tela como símbolo de dilatación del tiempo sugiere, tanto en la novela como en el poema épico, el mantenimiento del estatus y la situación sentimental de ambas mujeres en lo que al amor se refiere. Penélope borda el sudario durante el día y desborda durante la noche porque también quiere seguir preservando su soledad en lo referente al lecho conyugal. De modo que cuando teje durante el día, al avanzar la trama, también progresa la posibilidad de la unión conyugal con uno de los pretendientes; en cambio, cuando deshace su trabajo durante la noche, ese progreso hacia el matrimonio se convierte en retroceso y preserva su rango original (Felson-Rubin 1994: 27). En el caso de Amaranta ocurre algo similar pues, cuando esta borda su mortaja durante el día, el cumplimiento del anuncio de su muerte está más cerca. Por el contrario, cuando deshace su trabajo en la noche, alarga su vida y evita que llegue el día fatal. En este sentido, ambas mujeres tejerían la trama de su propio destino<sup>400</sup> del mismo modo que tejen los sudarios.

En tercer lugar, tanto Penélope como Amaranta aparecen representadas como viudas sin serlo realmente, que quieren mantener la condición de tales y no contraer matrimonio, y ese sustento lo encuentran a través del bordado. Aunque no es estrictamente viuda, Penélope es considerada como tal ante la ausencia durante veinte

---

<sup>398</sup> La finalización del sudario de Laertes acarrera para Penélope no sólo el casamiento con uno de los pretendientes, sino también el fin de su κλέος: su modo de vida previo y su estatus social con una situación privilegiada como esposa del rey de Ítaca (Lowenstam 2000: 335-336).

<sup>399</sup> En la narrativa de García Márquez, como es bien conocido, el realismo mágico permite presentar hechos ficticios sin ningún tipo de explicación, como por ejemplo la ascensión al cielo de Remedios la Bella llevada por las sábanas que estaba tendiendo. En este caso, sin ninguna sorpresa, la Muerte se aparece a Amaranta y le ordena tejer el sudario.

<sup>400</sup> Este aspecto aparece ligado a las Moiras, que son las divinidades que tejen el destino de los mortales, como veremos más adelante.

años de Odiseo, por lo que se le presiona para contraer nuevas nupcias<sup>401</sup>. Pero ella destaca por su fidelidad y, por ende, por su castidad, ante tal ausencia, al no unirse en matrimonio ni en el lecho a ningún otro hombre.

Amaranta, por su parte, parece ser la viuda virgen de Pietro Crespi: «había consagrado su viudez de virgen a la crianza de Aureliano José» (cap. VII, p.226). Viuda, aunque no casada; virgen, casta e incluso fiel al no haber consumado su amor con Pietro ni posteriormente con ningún otro hombre, a pesar de las pretensiones de su sobrino<sup>402</sup> o Gerineldo Márquez, pues «parecía llevar en la frente la cruz de ceniza de la virginidad» (cap. XIII, p. 374).

Así, la labor del telar y la rueca o del bordado aparece como una característica ligada al ámbito femenino en ambas obras y, especialmente, ligada a Penélope y a Amaranta. En la *Odisea* Telémaco manda en dos ocasiones a su madre a dedicarse a ello y no meterse en sus asuntos<sup>403</sup> (*Od.* I 355-359 y XXI 350-353). En los poemas homéricos hilar y tejer es la ocupación femenina por excelencia (West 1988: 120 y Olmos Romera 2001). En la *Odisea* practican estas labores Helena (IV 130-136), Calipso (V 63), Arete (VI 306), las mujeres esclavas en la casa de Alcínoo (VII 105-111), Circe (X 222-223), o Penélope. Por su parte, en la *Ilíada* de nuevo aparece Helena (III 125) y también Andrómaca (XXII 440). La habilidad en la producción textil es un don de Atenea, tal y como detalla Antínoo en la *Odisea* (II 116-117)<sup>404</sup>: cuando relata en el canto II la argucia de Penélope, apunta a que los dones que la reina posee (pericia, talento y astucia) son gracia de Atenea (*Od.* II 115-17): «quizás piense seguir afligiendo a los nobles argivos / recordando consigo los dones que debe a Atenea, / su pericia en preciosas labores, talento y astucias». De hecho, en la *Odisea* la propia Penélope señala que la treta del telar se la inspiró algún dios (XIX 138), lo que nos lleva a pensar en la diosa ojizarca, pues la prueba

---

<sup>401</sup> No obstante, a lo largo del poema se juega con la dicotomía de Penélope acerca de si sigue siendo una mujer casada o ya una viuda ante la ausencia de información del estado del esposo –vivo o muerto–, lo que la hace dudar sobre si volver a contraer nuevas nupcias o esperar al regreso del héroe.

<sup>402</sup> Amaranta consagra precisamente su metafórica viudez a la crianza de su sobrino Aureliano José, a quien acoge en su corazón como a un hijo. Pero el sobrino desarrolla una desenfrenada atracción sexual por su tía que supone una figurada relación edípica (tía-madre/sobrino-hijo), pues el incesto tampoco llega a consumarse por la negativa de Amaranta.

<sup>403</sup> El trabajo de la costura supone la retirada del personaje de la esfera pública a un espacio íntimo (Felson-Rubin 1994: 91).

<sup>404</sup> También en VII 110-111.

del arco fue inspirada precisamente por esta<sup>405</sup>, tal y como se relata al comienzo del canto XXI (vv. 1-4):

Atenea, la diosa ojizarca, inspiró en las entrañas  
a la cuerda Penélope, prole de Icario, el ponerles  
por delante a los mozos en casa de Ulises el arco  
con los hierros de guerra brillantes, señal de matanza.

En *Cien años de soledad* las mujeres se dedican a tejer, a excepción de Úrsula Iguarán, que por ser la matriarca de la familia practica otras labores que no tienen que ver con el bordado. Precisamente Amaranta lleva a cabo esta labor desde joven junto con su hermanastra Rebeca y su vida casi se ve reducida al tejido en el corredor de la casa y al cuidado de su sobrino.

Por otro lado, el acto de hacer para deshacer en algunos personajes de *Cien años de soledad*, que entronca con las ideas de circularidad y repetición tan presentes en la novela, es significativo, como vemos, en el caso de Amaranta. Se trata de personajes que, de alguna manera, entran en círculos –podríamos llamar– viciosos. Esta idea de hacer para deshacer y el acto en general de tejer simboliza la trama del propio destino de las protagonistas (Valverde Sánchez 2022: CVIII). En la novela se hace una recapitulación de personajes que incurren en esa actividad repetitiva en el capítulo XVI (p. 434), lo que va a determinar el curso de sus vidas, como es el caso de Amaranta: «Fernanda se preguntó si no estaría incurriendo también en el vicio de hacer para deshacer, como el coronel Aureliano Buendía con los pescaditos de oro, Amaranta con los botones y la mortaja, José Arcadio Segundo con los pergaminos y Úrsula con los recuerdos». Joset (García Márquez 2017: 374, nota 28) ha visto el hacer y deshacer de Amaranta –al igual que en el personaje de Aureliano– como acto para cumplir el pacto firmado con la soledad, es decir, para cumplir su destino<sup>406</sup>.

---

<sup>405</sup> Hay otra actuación más de Penélope que es inspiración de la diosa Atenea. Se trata del momento en que Penélope decide presentarse ante los pretendientes con el fin de provocarlos y crecerles las esperanzas (XVIII 158-162):

«Atenea, la diosa ojizarca, inspiró en las entrañas  
a la cuerda Penélope, prole de Icario, el mostrarse  
en persona a sus muchos galanes; quería darles vuelos  
en su vana esperanza y que aquella quedase en más honra  
de la que antes tenía con su esposo y su hijo».

Recordemos que Atenea es la diosa de la inteligencia práctica, por lo que también inspira a Odiseo en algunas de sus empresas, como vemos en el canto XIII del poema épico, en el que la diosa se aparece ante el héroe para comunicarle que ha llegado con el fin de urdir nuevos planes junto a él (v. 303), haciendo referencia al sentido metafórico de tejer una trama y convirtiéndose Atenea en la representante máxima de dicha metáfora en la *Odisea*.

<sup>406</sup> Estos actos de hacer para deshacer nos recuerdan al personaje de Poseidón en el homónimo relato breve de Kafka, que, como un funcionario, se encarga del gobierno y administración de los mares así como del

Amaranta es una mujer de corazón solitario en el amor, lidia con una soledad que la acompañará hasta el día de su muerte. Tras el suicidio de Pietro Crespi al haber sido rechazado por esta para casarse, Amaranta, que pasará su vida apenada pensando en él, se quema la mano en el fogón de la cocina y la envuelve con una gasa negra que llevará hasta la muerte, símbolo de esa virginidad autoimpuesta en señal luto y respeto por Crespi, pues Amaranta «padecía la espina de un amor solitario» (cap. IV, p. 163).

Por ello Amaranta acaba terminando la mortaja, porque es plenamente consciente de su destino y acaba apresurando la labor y hace por terminarla (cap. XIV, p. 395):

Pero entonces era tan honda la conformidad con su destino que ni siquiera la inquietó la certidumbre de que estaban cerradas todas las posibilidades de rectificación. Su único objetivo fue terminar la mortaja.

En vez de retardarla con preciosismos inútiles, como lo hizo al principio, apresuró la labor. Una semana antes calculó que daría la última puntada en la noche del cuatro de febrero, [...]. Pero al día siguiente, a las ocho de la mañana, dio la última puntada en la labor más primorosa que mujer alguna había terminado jamás, y anunció sin el menor dramatismo que moriría al atardecer.

En el caso del personaje odiseico, la reina de Ítaca es obligada a terminar el sudario después de que una sirvienta la descubra y se lo diga a los pretendientes que, indignados, apresuran a Penélope a que finalice su trabajo. Su engaño para mantener alejados a los pretendientes es una muestra del profundo amor que siente por Odiseo, por lo que su rechazo a un nuevo matrimonio (XVIII 272-273) está basado en el mantenimiento de su estatus y la fidelidad a su marido. Penélope sufre una profunda soledad, que se concreta en la ausencia del amado, que partió a la guerra de Troya hace veinte años, por lo que su alma se consume y se apena por su vida. En la *Odisea* tenemos multitud de referencias a este hecho (*Od.* XIX 136; IV 800, 812-813; XVIII 251-256; XIX 512-517). Los pretendientes le resultan odiosos como ella misma afirma en *Od.* IV 684-687, XVII 499-450 y XVIII 165, e incluso prefiere morir a casar con uno de ellos (XVIII 202-205 y XX 61-82).

En *Cien años de soledad*, por su parte, por regla general, en los personajes femeninos hay una frustración amorosa o sexual que en algunos casos está fundamentada en el miedo al incesto –como le ocurre a Úrsula, que se niega en un principio a consumir su matrimonio con José Arcadio Buendía por el temor de los hijos con cola de cerdo–.

---

recuento de los mismos una y otra vez, trabajo que se vuelve tedioso, inabarcable e infinito para el magnánimo dios de los mares.

Hay otros casos como el de Rebeca, que, tras la muerte misteriosa de su esposo y hermanastro José Arcadio, se encierra en su casa y no vuelve a salir jamás.

La frustración en el caso de Amaranta y el rechazo al matrimonio parece venir ligada al personaje de Pietro Crespi<sup>407</sup>. Precisamente en la novela se cuenta que a Amaranta «le indignó el rubor que doró sus mejillas el día en que el sobrino le preguntó hasta cuándo pensaba llevar la venda negra en la mano, porque interpretó la pregunta como una alusión a su virginidad»<sup>408</sup> (cap. VIII, p. 252). Su voluntad de permanecer fiel –quizás a sí misma, quizás a Pietro Crespi por sentirse responsable de su muerte– queda reflejada cuando el coronel Gerineldo Márquez le insiste en que se case con él: «No me casaré con nadie –le dijo–, pero menos contigo. Quieres tanto a Aureliano que te vas a casar conmigo porque no puedes casarte con él<sup>409</sup>» (cap. VII, p. 242).

En cualquier caso, los personajes de *Cien años de soledad* están condenados a no poder amar, están condenados a la soledad (cap. VI, p. 209):

Todo hacía pensar que Amaranta se orientaba hacia una felicidad sin tropiezos. Pero al contrario de Rebeca, ella no revelaba la menor ansiedad. Con la misma paciencia con que abigarraba manteles y tejía primores de pasamanería y bordaba pavorreales en punto de cruz, esperó a que Pietro Crespi no soportara más las urgencias del corazón. Su hora llegó con las lluvias aciagas de octubre. Pietro Crespi le quitó del regazo la canastilla de bordar y le apretó la mano entre las suyas. «No soporto más esta espera -le dijo-. Nos casamos el mes entrante.» Amaranta no tembló al contacto de sus manos de hielo. Retiró la suya, como un animalito escurridizo, y volvió a su labor. -No seas ingenuo, Crespi -sonrió-, ni muerta me casaré contigo.

La dureza de corazón, será, por tanto, una característica afín a Amaranta y a Penélope. De esta característica del personaje griego habla Telémaco en el canto XXIII (v. 103), quien le reprocha a su madre tener un corazón más duro que una piedra cuando

---

<sup>407</sup> Amaranta rechaza toda forma de matrimonio. Incluso cuando el amor entre ambos resulta ser correspondido, Pietro le pide matrimonio a Amaranta en varias ocasiones, pero finalmente esta acaba rechazándolo, quizás por mantener su dignidad. Recordemos que el italiano primeramente se interesa por Rebeca. Amaranta, enamorada de él, entonces intenta impedir la unión matrimonial de su hermana con el hombre que ama. Finalmente, Rebeca se fuga de la casa con su hermanastro José Arcadio ante la imposibilidad del casamiento con Pietro. Entonces este pone sus ojos en Amaranta y esta consigue lo que quiere, pero, en el último momento, cuando Crespi le propone ser su esposa, lo rechaza. Así Crespi acabará cortándose las venas y Amaranta llevará en la mano la quemadura envuelta con la venda negra hasta el fin de sus días.

Es difícil saber y conocer los sentimientos de Amaranta, pues resulta un personaje muy hermético. Su corazón es indescifrable, como señala Gerineldo Márquez en capítulo IX (p. 267), perdidamente enamorado de ella: «los secretos designios de aquel corazón indescifrable».

<sup>408</sup> Para el tema de la sexualidad en los personajes femeninos de *C.A.S.*, cf. Navas Ocaña 1999.

<sup>409</sup> Pero se muestra que, a diferencia de Penélope, Amaranta parece sentir algo por el coronel que ella misma acaba reprimiendo: «Encerrada en el dormitorio, mordiendo un llanto secreto, Amaranta se metía los dedos en los oídos para no escuchar la voz del pretendiente que le contaba a Úrsula las últimas noticias de la guerra, y a pesar de que se moría por verlo, tuvo fuerzas para no salir a su encuentro» (*ibid.*).

esta reacciona con cierta cautela e indecisión<sup>410</sup> ante el que se supone que es su esposo y que ha vuelto a Ítaca tras veinte años de desaparición. Más adelante (XXIII 166-172), Odiseo vuelve a referirse a este carácter de Penélope ante su reacción por no haberse acercado a él al llegar a casa tras sufrir incontables penas:

No te entiendo, mujer. Los que habitan las casas olímpicas  
duro pecho te han dado entre todas las hembras: ¿qué otra  
renunciara, oprimiendo su alma, a acercarse a un esposo  
que ha llegado hasta ella sufriendo incontables dolores  
y después de faltar veinte años regresa a su patria?  
Mas prepara mi cama, Euriclea, que duerma aunque solo:  
¡corazón como el hierro de duro se alberga en su pecho<sup>411</sup>!

También Amaranta destaca por su firmeza y dureza en los asuntos del corazón, especialmente al rechazar, después de todo y en contra de sus verdaderos sentimientos, la propuesta de matrimonio de Pietro Crespi, o al resistirse a encontrarse con Gerineldo cuando este va a visitarla a la casa familiar, a pesar de su anhelo evidente (cap. VII, p. 242):

El coronel Gerineldo Márquez era un hombre paciente. «Volveré a insistir -dijo-. Tarde o temprano te convenceré.» Siguió visitando la casa. Encerrada en el dormitorio, mordiendo un llanto secreto, Amaranta se metía los dedos en los oídos para no escuchar la voz del pretendiente que le contaba a Úrsula las últimas noticias de la guerra, y a pesar de que se moría por verlo, tuvo fuerzas para no salir a su encuentro.

De su duro corazón se habla asimismo en un pasaje en el que García Márquez ofrece una detallada descripción sobre la configuración de este personaje –fundamental, además, en la perspectiva del lector sobre el mismo y lo que ha ido descubriendo sobre él a lo largo de la novela, completando así la visión de este– a ojos de Úrsula quien, en un

---

<sup>410</sup> La indecisión y lucha de sentimientos de Penélope para con su esposo se reflejan en los versos 85-95 del canto XXIII:

«Así hablando bajó la escalera; venía meditando  
si quedarse a distancia y de allí preguntar al esposo  
o acercarse y besar su cabeza y sus manos; tal ella  
por el porche solado de piedras entraba en la sala  
y sentóse a la luz del hogar a la vista de Ulises,  
mas del lado contrario. Arrimado en elevada columna,  
él al suelo miraba en su asiento esperando que algo  
le dijese su prócer esposa una vez que le viera;  
pero ella en silencio quedó: dominábala el pasmo  
y a las veces mirándole el rostro creía reconocerle  
y otras veces hacía dudar sus astrosos vestidos».

<sup>411</sup> También Telémaco señala en el canto IV (v. 293) que Odiseo posee un corazón de hierro, encontrando así otra cualidad compartida entre Odiseo y Penélope. Para un análisis más detallado de esta característica de Penélope en el texto griego, cf. López Férez 2003: 324 y 325.

acto de lucidez ya en su vejez, es capaz de analizar con claridad las verdades de su familia (cap. XIII, p. 363-364):

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 la 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.

Pero, además, ambas son discretas. De Penélope se menciona esta característica de manera frecuente (*Od.* XVII 36; XIX 53) y Amaranta es discreta en su *modus operandi* –como una araña que teje su tela–, tanto para tratar de impedir la boda de su hermana con Crespi como para bordar primorosamente su mortaja, de la que nadie se percató hasta que queda finalizada: «la sensibilidad de Amaranta, su discreta pero envolvente ternura habían ido urdiendo en torno al novio una telaraña invisible, que él tenía que apartar materialmente con sus dedos pálidos [...]» (cap. VI, p. 207).

Otra característica afín a ambos personajes es su inteligencia y astucia para urdir engaños. Penélope dispone de la misma agudeza mental que distingue a su esposo. La argucia del telar con el tejido y destejido, así como la prueba del arco, son artimañas con las que pretende eludir la unión conyugal con uno de los pretendientes<sup>412</sup>. El telar representa un ingenioso ardid que sostiene durante cuatro años ya que, al término del mismo, se compromete a casarse con uno de ellos, cuando en realidad no tiene la intención de hacerlo. La prueba del arco, por su parte, supone una farsa dado que solo Odiseo tiene la destreza necesaria para tensar el arma.

Amaranta, por su parte, dispone trampas y urde engaños para impedir el casamiento de su hermana Rebeca y Pietro Crespi, de modo que sus argucias, de un modo similar a las de Penélope, están orientadas a evitar una unión conyugal, en este caso ajena, a diferencia de la situación en la *Odisea*, donde Penélope busca obstaculizar su propia

---

<sup>412</sup> Como ya hemos comentado, tanto la destreza de Penélope en el telar como su aguda inteligencia son dones otorgados por Atenea (López Férez 2003: 311). Precisamente Antínoo dice que ninguna mujer de entre las grandes puede equipararse a Penélope en ingenio (*Od.* II 118-122):

«Estos son en verdad como no se recuerdan de aquellas grandes hembras del tiempo que fue, las de hermosos cabellos, una Alcmena, una Tiro o Micena, la bien coronada, pues ninguna el ingenio mostró que Penélope muestra en sus trazas; [...]».

unión. La oposición de Amaranta a dicho matrimonio es tal que incluso se promete a sí misma que Rebeca «se casaría solamente pasando por encima de su cadáver» (cap. IV, p. 165).

El acto de tejer una trama en lo que a tejido y a trampa<sup>413</sup> se refiere, aparece reflejado en la novela respecto a Amaranta, de modo que tanto el tejido como la elaboración de estrategias son conceptos estrechamente ligados en la configuración de este personaje, así como en el caso de Penélope (cap. V, p. 182-183):

Amaranta no se impacientó. Mientras conversaba con las amigas que todas las tardes iban a bordar o tejer en el corredor, trataba de concebir nuevas triquiñuelas. Un error de cálculo echó a perder la que consideró más eficaz: quitar las bolitas de naftalina que Rebeca había puesto en su vestido de novia [...].

Además de la triquiñuela del vestido, Amaranta concibe tres artimañas más. En víspera de la boda, Pietro recibe una carta anunciando la muerte de su madre, lo que provoca el aplazamiento de la ceremonia. La autoría de la carta nunca se esclarece, dejando la posibilidad de que Amaranta haya sido la autora. Luego, Amaranta vislumbra una oportunidad para postergar la boda en la construcción de la iglesia, que no estaría completada en diez años y sería inaugurada con el casamiento de Rebeca y Crespi. Por último, contempla la opción de envenenar a Rebeca<sup>414</sup> (*ibid.*): «Amaranta equivocó varias veces los puntos de crochet y se pinchó el dedo con la aguja, pero decidió con espantosa frialdad que la fecha sería el último viernes antes de la boda, y el modo sería un chorro de láudano en el café».

En el caso de Penélope, a lo largo de la *Odisea* en los tres relatos del engaño del telar se apunta al hecho de que Penélope teje engañifas (δόλους τολυπτεύω<sup>415</sup> XIX 137, XXIV 128-129), llegándose a utilizar el mismo verbo (ὀφαίνω) para el sentido literal y metafórico de tejer, por lo que el tropo adquiere en este sentido más importancia por el hecho de que el *dólos* que teje es precisamente una tela que elabora durante el día y desteje

---

<sup>413</sup> Para el sentido literal y simbólico, tanto en griego como en muchas otras lenguas –entre ellas el español–, en las referencias al motivo del tejido como trama textual y narrativa, *cf.* Felson-Rubin 1994: 15 ss. y Clayton 2004: 21-52.

<sup>414</sup> Esta última idea no llega a desarrollarse porque Amaranta realmente quería que alguna otra cosa sucediera para no tener que asesinar a su hermana. Remedios muere repentinamente, por lo que su plan no se lleva finalmente a cabo: «Amaranta sufrió una crisis de conciencia. Había suplicado a Dios con tanto fervor que algo pavoroso ocurriera para no tener que envenenar a Rebeca, que se sintió culpable por la muerte de Remedios» (cap. V, p. 184).

<sup>415</sup> Expresión similar a la de δόλον ὀφαίνειν, que a su vez está relacionada con la estructura que aparece también en XIX 138-139 ἰστὸν ὀφαίνειν (De Jong 2001: 50).

durante la noche, de modo que Penélope se erige como tejedora de ardides y de tejidos (Russo 1992: 80-81 y Heubeck 1992: 375).

Pero, a pesar de ser una mujer dotada de inteligencia y una virtuosa en tramar engaños, tras ser descubierta por los pretendientes, le confiesa a Odiseo con hondo pesar que es incapaz de idear nuevas trazas y su familia la presiona para buscar un nuevo esposo<sup>416</sup> (XIX 157-159): «Y ahora ya ni me puedo negar a esas bodas ni alcanzo / a idear nueva traza; a casar me dan prisa mis padres / y mi hijo se irrita de ver que destrozan su hacienda»<sup>417</sup>.

---

<sup>416</sup> No obstante, Atenea le inspirará la prueba del arco, como ya hemos visto.

<sup>417</sup> Al estar en esta ocasión la historia narrada por la propia Penélope, ella misma ofrece este nuevo dato que no se encuentra en los otros dos, por lo que hace del mismo una narración muy subjetiva que nos ofrece otro punto de vista distinto al de los pretendientes. Frente a la desesperación que muestra Antínoo o la indignación de Anfimedonte, Penélope se siente acorralada y presionada por sus padres y su hijo para contraer un nuevo matrimonio, y muestra su total incapacidad de evitar el casamiento ante la imposibilidad de inventar una nueva argucia.

#### 4. FIGURAS FEMENINAS TEJEDORAS DEL DESTINO

Las divinidades hilanderas del destino son bien conocidas a lo largo de la tradición popular como ya se recoge en el *Motif-Index* de Thompson (A463.1.1. Y A463.1.2., «the Fates weave and three fates allot destiny to people»). En el pensamiento y en la tradición mítico-literaria grecolatinos encontramos a las Moiras<sup>418</sup> o Parcas, tres divinidades que tejen, devanan y cortan el hilo de la vida. En la mitología nórdica, las Nornas son también tres hermanas, Urdhr, Verdhandi y Skuld, que hilan, tuercen el hilo y lo cortan respectivamente. En la tradición eslava las Laimas (Laima, Karta y Dekla) son tres jóvenes hilanderas hermanas que representan el destino y en la mitología rumana encontramos a las Ursitoare, divinidades de la suerte y el destino<sup>419</sup>.

Felson-Rubin (1994: 152, nota 10) ha identificado la idea de tejer –actividad femenina– con la de hilar el destino, prerrogativa, privilegio de las Moiras. En *Il.* XX 127-128 se relaciona a la *moira* –como concepto abstracto y no como un grupo de tres– con el acto de tejer el destino cuando Hera vaticina el futuro de Eneas: «Ya sufrirá más tarde todo lo que el hado tejió / con su hilo para él al nacer, cuando su madre le dio a luz». En XXIV 209-212 vuelve a ofrecerse una lectura similar cuando Hécuba asume que el destino de su hijo es ser pasto de las aves e intenta disuadir a Príamo para que vaya a suplicarle a Aquiles<sup>420</sup>:

Eso es lo que el imperioso destino  
Urdió con su trama para él al nacer, cuando yo lo alumbré:  
Saciar a los perros, de ágiles patas, lejos de sus progenitores  
Y en poder de un hombre brutal [...].

De las Moiras habla Hesíodo en la *Teogonía* en dos ocasiones (217, 901 ss.), bien como hijas de la Noche o de Zeus y Temis y hermanas de las Horas<sup>421</sup>. Hesíodo establece en tres el número de Moiras y da sus nombres<sup>422</sup>, si bien normalmente aparecen

---

<sup>418</sup> Para el estudio más amplio de estas divinidades, cf. Dietrich 1965: 59-90 y 194-231.

<sup>419</sup> Para un acercamiento a este último grupo, cf. Carbó García y Pérez Miranda 2009-2010.

<sup>420</sup> También en *Od.* VII 198 se habla de los hilos que trenzan el hado y la Parca y en el *Prometeo* (vv. 515-518) y las Euménides (vv.334-340) Esquilo alude a estas como las divinidades que dirigen el rumbo del implacable destino.

<sup>421</sup> Esta última versión también la ofrece Apolodoro (I 3, 1): «con Temis, hija de Urano, engendra hijas: las Horas, Eirene, Eunomía y Dike, y las Moiras, Cloto, Láquesis y Átropo».

<sup>422</sup> El nombre de Moiras es claramente un nombre parlante, pues en griego *moira* significa “parte”, por lo que las Moiras serán las encargadas de dar a cada uno su parte de vida. También los propios nombres de las tres divinidades lo son: Cloto (Κλωθώ) es la hilanderas –κλώθω significa hilar–, Láquesis (Λάχεσις) la que da a cada uno su lote –λαγχάνω significa corresponder– y Átropo (Ἄτροπος) la inflexible –α privativa + τρέπω– (cf. Ricciardelli 2018: XIX).

En Roma se las conocerá como las Parcas, cuyos nombres son Nona, Decima y Morta.

concebidas de manera abstracta y sin número concreto<sup>423</sup>, como ocurre, por ejemplo, en la *Odisea* o en la *Iliada*<sup>424</sup>, concebida como destino<sup>425</sup>. Los pasajes de la *Teogonía* son los que siguen:

Parió igualmente a las Moiras [...]: a Cloto, a Láquesis y a Átropo que conceden a los mortales, cuando nacen la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de los hombres [...].

Y a las Moiras, a quienes el prudente Zeus otorgó la mayor distinción, a Cloto, Láquesis y Átropo, que conceden a los hombres mortales el ser felices y desgraciados.

Ovidio les da protagonismo en sus *Metamorfosis* (VIII 451-457) en la narración del mito de Altea<sup>426</sup>, donde también aparecen ligadas al acto de tejer. Según este, cuando Altea dio a luz a Meleagro, apareció un tizón ardiente por obra de las Parcas, las tres hermanas que hilaban las hebras del destino y que se presentaron en seguida ante Altea para comunicarle que la vida de su hijo duraría tanto como el tizón<sup>427</sup>:

Había un leño que, cuando la Testiade yacía en el lecho después de dar a luz, las tres hermanas habían hecho arder, diciendo, a la vez que hilaban, presionando con el pulgar, las hebras del destino: «la misma duración concedemos al madero y a ti, oh recién nacido». Y una vez que, pronunciada esta fórmula, se fueron las diosas, la madre quitó del fuego la rama ardiente y la roció con abundante agua.

De este modo, como ya hemos visto, el acto de tejer aparece ligado en la mitología al género femenino, así como al concepto de tejer el destino y el hilo de la vida en el caso de las divinidades del destino como las Moiras, divinidades que poseen el dominio de la vida de los hombres.

---

<sup>423</sup> El número varía entre uno y cuatro. Apolodoro (I 6, 2), como veremos más abajo, menciona a dos en el relato de la Gigantomaquia, al igual que en la descripción que hace Pausanias de las estatuas de las Moiras en el templo de Apolo en Delfos (X 24, 4). En el vaso François se muestran, por su parte, cuatro Moiras.

<sup>424</sup> De la moira como destino y asociada a la muerte se habla en la *Iliada* a propósito del sino de varios personajes: de Díores Amarincida (IV 517), de Hipsénor (V 80) y de Asio Hirtácida (XII 116). En XVI 433 se dice que es el destino (moira) de Sarpedón morir a manos de Patroclo. En XIX 87 Agamenón equipara a las moiras a Zeus y las Erinis. En XXIV vuelve a relacionarse la moira con la muerte, como en los versos anteriores y XVI 433. Y en XXIV 49 Apolo la menciona cuando increpa a los dioses ante la atrocidad del cuerpo de Héctor: «pues las moiras han hecho el ánimo humano apto para soportar».

Para la concepción de la palabra griega y otras que están conectadas con el concepto de destino, cf. Dietrich 1965:11-13 y, concretamente en Homero, *ibid.*: 249-283.

<sup>425</sup> Las Moiras no poseen una leyenda como tal, y son más bien el símbolo del destino en la concepción filosófico-religiosa griega (Grimal 1979: 364).

<sup>426</sup> Hacen alguna aparición más en la literatura antigua, como en el relato de la Gigantomaquia de Apolodoro (I 6, 2), donde dos Moiras protagonizan un breve pasaje en el que aparecen armadas con mazas de bronce y dan muerte a los gigantes Agrio y Toante. Higino (*Fab.* 277) cuenta que fueron las inventoras de siete letras griegas.

<sup>427</sup> Vemos, de este modo, que las Moiras se presentan no solo como divinidades que presiden la muerte, sino también los nacimientos y el matrimonio, de ahí que sean concebidas como las divinidades del destino en general.

En *Cien años de soledad* también encontramos esta relación entre los conceptos mujer-tejer-destino-hilo de vida, en el pasaje de la mortaja de Amaranta, convergiendo de este modo en la novela dos temas mitológicos: por un lado, el de Penélope tejedora y, por otro, el de la muerte como divinidad que teje el discurrir de la vida –vista así esta como una trama que hay que coser–.

La labor de Amaranta de tejer la mortaja, primero de Rebeca y luego la suya propia –esta última no es por iniciativa propia, sino por orden de la Muerte– es especialmente evocativa de la labor de las Moiras en tejer el destino de las personas, de suerte que Amaranta es una especie de esposa de la muerte<sup>428</sup>, que quiere hilar el hilo de la vida de su hermana, medirlo y cortarlo y, más tarde, el suyo propio, intentando alargar al máximo su vida. El pasaje guarda similitudes con el papel de las Moiras en la medida en que Amaranta, al igual que los mortales, se enfrenta a su destino y a su propia mortalidad, y, consciente de ello, se entrega a su labor y teje ella misma la trama de su propio destino, de un modo similar al que aceptan los mortales de las Moiras. A pesar de sus intentos por retrasar lo inevitable, Amaranta finalmente comprende que su sino está sellado y se prepara para su muerte con serenidad y conformidad.

Así, la relación con las divinidades del destino y la muerte se muestra en *Cien años de soledad* a través de varios aspectos:

En primer lugar, el hilado se relaciona con la muerte en tanto que es la personificación de esta misma la que se le aparece a Amaranta para indicarle una tarea relacionada con el hilado: una mortaja. Así mismo, la elección de la prenda no es casual, pues trata de un objeto simbólico propio de los ritos de tránsito, y al término de la misma Amaranta debe morir, por lo que todo conforma un perfecto círculo mortal. En segundo lugar, la muerte se le aparece a Amaranta cuando esta está llevando a cabo el acto de tejer, bordando en el corredor. La muerte borda con el personaje al que le anuncia la tarea, pidiéndole incluso que le ensarte una aguja –acto y género femenino aparecen conectados–.

También en *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo aparece la labor de tejer de Penélope asociada a la muerte. En la obra teatral, la esposa de Odiseo le dice a Anfino, uno de los pretendientes, que sus bordados «solo la muerte puede verlos» (Buero Vallejo 1990: 160). Este aspecto ha sido analizado por Alvar López (2006), que ve a Penélope como una criatura que va más allá del mero símbolo que representa, pues el acto del

---

<sup>428</sup> Recordemos el pasaje en el que se toma medidas de su ataúd como si fuera un vestido de novia.

hilado, como ya vimos, ha pasado a representar el tiempo y, por ende, la muerte, lo cual es extensible también a Amaranta: «Penélope es una criatura viva, por más que la pensemos convertida en símbolo: la rueca con la que hila ha pasado a ser la representación del tiempo, el comienzo y conservación de todo lo creado, imagen –también– de la muerte».

## 5. CONCLUSIONES

El pasaje del tejido de la mortaja de Amaranta, relatado en los capítulos XIII y XIV de *Cien años de soledad* encuentra su hipotexto en el relato del sudario que Penélope teje por el día y desteje durante la noche en la *Odisea*, con la esperanza del regreso del marido perdido veinte años lejos de las costas de Ítaca. Dicha relación está fundamentada en numerosas características comunes a ambos personajes:

- a) Aparece el tejido y destejido del sudario – labor ligada al ámbito femenino– con el fin de retrasar la finalización del mismo, pues el término de este supone el cumplimiento de algo que las protagonistas de los pasajes no desean. Por ello, aparece como acto que dilata el tiempo.
- b) El acto de hacer para deshacer, que entronca con las ideas de circularidad y repetición presentes en *Cien años de soledad*, es significativo, como vemos, en el caso de Amaranta y también en Penélope, pues el acto de tejer simboliza la trama del propio destino de las protagonistas.
- c) Tanto Penélope como Amaranta se presentan como mujeres pacientes, virtud vinculada al acto de tejer y contrapuesta a la impaciencia de los pretendientes.
- d) Rechazan toda forma de matrimonio. Amaranta muestra una gran dureza de corazón y Penélope férrea y dura ante los pretendientes y fiel a su marido. Se caracterizan como viudas sin serlo realmente, que quieren mantener su estatus, por lo que dicho sustento lo encuentran a través del bordado.
- e) Son inteligentes y astutas para urdir engaños. Penélope dispone de la misma agudeza mental que distingue a su esposo. Amaranta, por su parte, urde numerosos planes para impedir la boda de su hermana Rebeca con Pietro Crespi. Pero la astucia de Penélope se mueve en función de salvaguardar su fidelidad hacia Ulises. Amaranta salvaguarda su decisión, que se asienta en sí misma, con cierto orgullo y obstinación, rasgo que no se encuentra en Penélope.

Por otro lado, vuelve a ponerse de relieve la relación entre el género femenino y el acto de tejer en cuanto a la relación del episodio de Amaranta con las divinidades tejedoras del destino, de raigambre popular y mitológica –como las Moiras en la cultura griega–, y representadas como mujeres hilanderas que tejen y cortan el hilo de la vida de los mortales. Amaranta, por orden de la Muerte, teje su propio destino como estas divinidades.

El acto de tejer aparece como metáfora de la muerte, pues no solo representa la creación del destino, sino también la inevitabilidad de esta y la inexorable marcha del tiempo, como ocurre en el episodio de la mortaja de Amaranta, quien acaba siendo consciente de que, aunque intente evitarlo, al terminar de devanar los hilos de la vida/mortaja, esta acabará.



TERCERA PARTE. LOS MITOS DE PROMETEO Y THEUTH Y THAMUS EN  
*CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

## 1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la literatura la figura de Prometeo se ha erigido en el arquetipo mítico del benefactor de la humanidad.

Ya los autores antiguos contaron el mito desde diversas perspectivas, presentando al titán como creador de la raza humana<sup>429</sup> o simplemente como benefactor de esta al proporcionarle diferentes τέχνηαι, entre las que se encontraba el fuego, robado a los dioses, hecho por el que fue castigado siendo amarrado al Cáucaso mientras un águila enviada por Zeus devoraba su hígado eternamente. Hesíodo es el primero de entre los poetas griegos que habla de dicha figura, tanto en la *Teogonía* (vv. 507-616) como en los *Trabajos y días* (vv. 43-105), contando su historia en esta última obra junto al mito de Pandora y el de las edades.

Más tarde Esquilo será quien dedique una tetralogía a la figura del titán, de cuyas obras solo una nos ha llegado completa, *Prometeo encadenado*, y dos en estado fragmentario *Prometeo portador del fuego* y *Prometeo encendedor del fuego*.

Platón trata el mito de Prometeo en el *Protágoras* desde una perspectiva de corte filosófico y político, en el sentido etimológico del término<sup>430</sup>. El mito opera, como en otras obras platónicas, como vía para explicar o tratar ciertos temas filosóficos objeto de debate, de modo que posee una intención didáctica por parte de su narrador, Protágoras. De este modo, a través de él se explica no solo las causas del progreso de la humanidad, sino también la importancia y la necesidad entre los hombres de la técnica política (*téchne politiké*) además de las otras artes. Así se introduce una novedad respecto del mito (Pl., *Pr.* 322c): Hermes, enviado por Zeus, lleva a los hombres el sentido moral (*aidós*) y la justicia (*díke*).

Luciano, por su parte, en *Diálogos de los dioses* I, 1, presenta una parodia del mito en el que Prometeo le pide a Zeus que lo libere de su castigo. Tras un debate entre el titán y el dios, Zeus se muestra reacio en un primer momento, pero luego accede a liberarlo a cambio de que le de información profética. Prometeo entonces le indica que, de unirse en

---

<sup>429</sup> Prometeo es presentado como creador del hombre a partir del barro por primera vez en un fragmento de Filemón, un autor cómico del siglo IV (García Gual 1995: 62). A partir de ahí, aparece documentado posteriormente en Apolodoro (I, 7,1), Pausanias (X 4, 4) Ovidio (*Met.* I, 82) y Luciano (*Pr.* 11-13), entre otros (cf. Ruiz de Elvira 1971: 105-106). En este último autor Prometeo es castigado por crear al hombre (*Pr.* 1, 2), mientras que en Esquilo la causa de su castigo es el robo y la entrega del fuego de los dioses a los hombres, si bien recopila todas las faltas que este ha cometido: reparto de la carne, creación del hombre y robo del fuego divino.

<sup>430</sup> En *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier se han visto referencias a la figura de Prometeo a partir del tratamiento que hace Platón en el *Protágoras*.

el lecho a Tetis, la descendencia que obtuviera de esta podría destronarle. En *Prometeo* le da un protagonismo mayor presentando al titán, que se encuentra dispuesto a ser clavado en el Cáucaso, entablando un agón –también de corte satírico-lucianesco– con Hermes y Hefesto en el que este da sus argumentos para defenderse de lo que es acusado y por lo cual es amarrado al peñasco.

Entre los poetas romanos, Ovidio ofrece en sus *Metamorfosis* (I, 1) un relato del mito con base hesiódica, si bien presenta a Prometeo no sólo como benefactor sino también como creador de la raza de los hombres. Higino, por su parte, en la fábula 142, presenta a Prometeo enseñando a la humanidad a conservar el fuego y se explica, al igual que en Hesíodo, en qué consistía su castigo. Además, se cuenta que Heracles mató al águila y lo liberó de sus cadenas al cabo de treinta mil años<sup>431</sup>.

Pero la literatura occidental proyecta el mito a través de Esquilo, que parte de Hesíodo y le imprime fuerza a su predecesor. Será la imagen del Prometeo amarrado al Cáucaso que sufre innumerables penas por haber beneficiado a la raza humana con las diferentes *téchnai* la que llegue, como veremos, hasta García Márquez.

En la literatura posterior, la figura de Prometeo ha sido objeto de ensayo o recreación por parte de numerosos escritores como Goethe, Byron, Mary Shelley y Percy B. Shelley, Herder, Camus, Gide, Kafka, etc<sup>432</sup>. Concretamente en la literatura española, encontramos el drama de Calderón de la Barca *La estatua de Prometeo*, la obra teatral casi desconocida *Prometeo* de Gloria Fuertes o los poemarios en torno a la figura de Prometeo de José Luis Gallego, *Prometeo XX* y *Prometeo Liberado*. Unamuno trata el mito de Prometeo en varias de sus composiciones, en los sonetos *¿Por qué me has abandonado?* y *A mi buitres*, incluidos en el *Rosario de sonetos líricos*, y en *El Cristo de Velázquez*<sup>433</sup>. También Pérez de Ayala escribió una breve pieza titulada *Prometeo*, a la que le dedicaremos especial atención.

---

<sup>431</sup> Este último aspecto también lo cuenta Apolodoro.

<sup>432</sup> Para un estudio acerca de la pervivencia del mito de Prometeo en la tradición literaria posterior, cf. Pattoni 2015 y Broncano y Hernández de la Fuente 2012.

<sup>433</sup> En *El Cristo de Velázquez* Unamuno plantea la relación entre Prometeo y la figura de Cristo, identificación que se hace entre estas dos figuras a partir del Romanticismo. Graciela Maturo precisamente identifica a José Arcadio Buendía con Cristo (1972: 118 ss.), lo que no está muy lejos de esta idea romántica, ya que el patriarca, como veremos en el presente estudio, también es identificado con Prometeo. Para la presencia del mito concretamente en Gloria Fuertes y en otros autores españoles en general, cf. Morán Rodríguez 2017: 121-145.

En la literatura hispanoamericana<sup>434</sup>, el poeta uruguayo Carlos Sabat Ercaasty escribió el poema dramático *Prometeo* y, en general, a propósito del mito en *El mito de Prometeo*. En teatro, destaca el *Prometeo* del mexicano José Vasconcelos, y también el *Prometeo* del dominicano Héctor Incháustegui Cabral y el *Prometeo liberado* de José Manuel Fernández. Hay también quien ve a Prometeo tras la figura de Miguel, Cara de Ángel, en *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias y también en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes<sup>435</sup>.

Si Prometeo se ha erigido a lo largo de la historia de la literatura en el arquetipo del benefactor de la humanidad, dentro de la recepción del mito en la literatura hispanoamericana, García Márquez, por su parte, plantea una relectura del mismo en *Cien años de soledad* a través de dos personajes: José Arcadio Buendía y Melquíades, que se erigen en dos modernos Prometeos alquimistas<sup>436</sup>.

José Arcadio Buendía intenta ser el hombre que lleva las *téchnai* a su pueblo, pero no siempre lo consigue de manera fructífera, por lo que el autor colombiano hace un desdoblamiento de la figura mítica convirtiendo a Melquíades en el otro gran benefactor de Macondo (trae los metales y devuelve la memoria a los macondinos). No obstante, será José Arcadio Buendía quien representará al Prometeo de Esquilo encadenado, esta vez, al castaño.

La figura de José Arcadio Buendía entroncaría así con dos arquetipos clásicos: por un lado, con Odiseo, como ya he visto en el capítulo dedicado al viaje al mundo de los muertos, y, por otro, con Prometeo, benefactor de la humanidad y dador del fuego. El estudio del personaje de Prometeo en la novela de García Márquez lo estructuraremos en torno a cuatro aspectos que forman parte de las imágenes más sobresalientes del mito en su transmisión literaria. En primer lugar, el motivo del castigo (el robo del fuego y la entrega de las *téchnai* a los hombres, en *Cien años de soledad* se recrea más bien con aspectos procedentes de la tragedia esquílea). El motivo del robo del fuego es un referente universal que sirve para explicar el origen de la civilización de los pueblos, con la que el

---

<sup>434</sup> Para la recepción y la recreación del mito de Prometeo en la literatura hispanoamericana, cf. Bromberg 2018: 488-508.

<sup>435</sup> Cf. René Jara 1968: 3-53.

<sup>436</sup> Ya Benvenuto (1969: 10-15 y 1971: 157-165) vio en José Arcadio Buendía a un Prometeo colonial atado al castaño, mientras que en Melquíades señala ecos de Nostradamus. Bolletino (1973: 106) ve en Melquíades a Prometeo o al Fausto de la tradición alemana.

hombre se termina de definir e identificar<sup>437</sup>. En *Cien años de soledad* no hay un robo del fuego como tal, pero sí un acto de civilización de Macondo llevada a cabo por su benefactor fundador, José Arcadio Buendía. En segundo lugar, el castigo amarrado a la roca, que García Márquez parece tomar de Hesíodo y Esquilo y que se traspone al castaño del patio de la casa al que el patriarca será amarrado. Por último, el mito de Pandora y el de las edades, tomado por García Márquez de la versión hesiódica.

Por otro lado, estudiaremos la influencia del mito de Theuth y Thamus, transmitido por Platón en el Fedro, en el famoso pasaje de la peste del insomnio y del olvido en *Cien años de soledad*, donde también se encuentran paralelos con la figura de Prometeo en tanto que se abordan conceptos como la escritura, la oralidad, la memoria y el olvido.

Como hemos ido viendo, el mundo mágico de Macondo le permite precisamente a Márquez tomar grandes mitos y temas de los clásicos: el mito de Prometeo, la fundación de Macondo, la *katábasis* a los bosques externos al poblado de Macondo/ infierno, o el mito de Theuth y Thamus con la dualidad entre oralidad y escritura. A partir de los personajes griegos, García Márquez crea sus propios personajes que encarnan las características de los clásicos. El carácter trágico al que hemos aludido anteriormente ya lo define en este aspecto.

Como ha señalado García Jurado en su reseña al libro de López Calahorro, se da en García Márquez un cuadro muy representativo de autores y obras<sup>438</sup>:

En el ángulo superior izquierdo se encontraría la obra de García Márquez, con toda su riqueza y porosidad a la hora de asimilar la literatura precedente. En el lado superior derecho aparecerían los grandes autores modernos, tales como Alejo Carpentier y Albert Camus, Mujica Lainez, Borges o Kadaré. De esta forma, la línea superior del cuadrado representaría las relaciones que García Márquez mantiene con los grandes autores que configuran su tiempo (...). En el ángulo inferior izquierdo encontramos a los grandes autores de la Antigüedad, como Esquilo y Platón<sup>439</sup>, Tito Livio, Homero, Sófocles y de nuevo Esquilo. García Márquez se situaría, por tanto, ante una nueva relación, ahora vertical, con los autores antiguos, pero equidistante con la de los modernos, que se van a relacionar, a su vez, con los autores antiguos, gracias a los grandes temas literarios que podemos representar, finalmente, en el ángulo inferior derecho: Prometeo, Roma, la Catábasis,

---

<sup>437</sup> El fuego es un elemento civilizador en tanto que supone un avance técnico y, por tanto, implica su conocimiento y su uso, estableciendo así una evolución en el hombre, que deja de ser tan salvaje y pasa a ser más civilizado (García Pérez 2006b: 79).

<sup>438</sup> <https://clasicos.hypotheses.org/2401>

<sup>439</sup> García Márquez conoció a los filósofos griegos a través de la lectura de *Vidas de filósofos ilustres*, de Diógenes Laercio, libro inolvidable que le regalaron sus padres cuando terminó bachillerato (cf. García Márquez 2015: 267).

Edipo... De esta manera, cabría trazar cuatro grandes corrientes literarias profundas, como las de un inmenso océano, que desde García Márquez nos llevarían, por ejemplo, hasta el mito de Prometeo a través de Albert Camus o de Platón<sup>440</sup>, o al mito de la antigua Roma desde Mujica Láinez o Tito Livio. Da igual el camino que sigamos, sea el de los autores antiguos o el de los modernos, pues el destino será inapelablemente el mismo.

Así pues, claro está que García Márquez recibe a los clásicos de una manera peculiar, ya que el colombiano no se restringe en este sentido a recibir la literatura grecolatina desde una sola vía, sino desde varias: a través de escritores más cercanos a él como Borges<sup>441</sup>. Es en este punto justamente donde se inserta nuestro trabajo de Prometeo y de oralidad y escritura en *Cien años de soledad*: García Márquez leyó a Hesíodo, a Esquilo, a Platón, pero también lo recibió a través de grandes escritores que terminarían por determinar esa parte de su obra. Nos encontramos aquí ante una influencia mucho más amplia que se resume perfectamente en el cuadro que García Jurado plantea.

---

<sup>440</sup> López Calahorra menciona someramente, por un lado, la influencia del *Protágoras* de Platón en su estudio del mito de Prometeo en García Márquez (2016: 21-23), lectura de la que nosotros nos alejamos en este estudio. Por otro lado, el estudio de la influencia de *El hombre rebelde* de Camus (2016: 25-29) resulta interesante en cuanto al concepto de rebeldía que trata el autor argelino a propósito del personaje de Prometeo y encarnado en *Cien años de soledad* por José Arcadio Buendía.

<sup>441</sup> Estaríamos ante un caso de tradición mediada según el cual se siguen los modelos intermedios en lugar de o además del modelo principal antiguo de un tema o motivo. A este respecto, cf. García Jurado 2016.

## 2. LOS PROMETEOS GRIEGOS: HESÍODO Y ESQUILO EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

### 2.1. *Hesíodo*

De los dos relatos que nos ofrece Hesíodo en la *Teogonía* (vv. 506-616) y *Trabajos y días* (vv. 43-105) son dos los aspectos que nos interesan en su relación con *Cien años de soledad*. En primer lugar, los dos castigos que Zeus impone a Prometeo: el envío de Pandora como causa de futuras desgracias, que tendrá su correlato en el personaje de Úrsula Iguarán, y el encadenamiento del titán a la roca del Cáucaso, tras pasado en la novela al encadenamiento de José Arcadio Buendía al castaño del patio de la casa familiar. En segundo lugar, el mito de las edades, que se correspondería en *Cien años de soledad* con el tiempo mítico e histórico.

En la *Teogonía*, Prometeo es presentado como un titán nacido de Jápeto y la joven Océánide Clímene. Hermano de Atlas, Menecio y Epimeteo, Prometeo es un titán rico en ardid<sup>442</sup> –en contraste con Epimeteo, de mente extraviada<sup>443</sup>– (vv. 506-513), lo que le granjeó ser castigado y atado con cadenas a una columna por orden de Zeus, quien, además, mandó sobre él un águila que le devorara el hígado por toda la eternidad (vv. 521-525):

A Prometeo abundante en recursos le ató con irrompibles ligaduras, dolorosas cadenas, que metió a través de una columna y lazó sobre él su águila de amplias alas. Esta le comía el hígado inmortal y aquel durante la noche crecía por todas partes en la misma proporción que durante el día devoraba el ave de amplias alas.

A continuación, Hesíodo cuenta las artimañas que Prometeo llevó a cabo para ser castigado de tal modo: en primer lugar, el engaño en el reparto de la carne (vv. 535-561) con el consecuente arrebato del fuego a los hombres por parte de Zeus como primer castigo (vv. 562-564); en segundo lugar, el robo del fuego de Prometeo para devolverlo a los hombres (vv. 565-570) con la consecuente creación de Pandora por parte de Zeus

---

<sup>442</sup> Sobre todo, se pone de relieve su astucia en perjuicio de los dioses, engañando principalmente a Zeus.

<sup>443</sup> Es interesante la composición de los nombres de Prometeo y Epimeteo –aunque su etimología ha sido debatida–, claramente contrastados, siendo el primero “el que piensa o ve antes” –compuesto por las palabras *προ* y *μητις*–, es decir, el astuto, y el segundo “el que piensa después” –compuesto por las palabras *επί* y *μητις*–, es decir, el imprudente y el que no razona bien. También sus nombres pueden relacionarse con la raíz del verbo *μανθάνω* (aprender).

Las figuras contrapuestas suelen aparecer en numerosas ocasiones en la mitología, como ya vimos a propósito de la tragedia de *Antígona*, en la que la heroína es contrastada con el carácter totalmente contrario de su hermana Ismene.

como segundo castigo (vv. 570-613) y el tercer y último castigo que supone que este sea atado con cadenas al Cáucaso (vv. 614-617).

Hesíodo tiene una intención didáctica con el mito, pues se trata de una explicación etiológica, es decir, expresa las causas (*aítia*) que han originado un estado de cosas. Estos *aítia* están precisamente relacionados con los puntos expresados anteriormente: origen del fuego, la primera mujer como causa de desdichas para el hombre, y por qué en los sacrificios los hombres dan los huesos y la grasa a los dioses (García Gual 1995: 37 y Pérez Jiménez y Martínez Díez 2000: 37, nota 27).

En *Trabajos y días*, por su parte, se cuenta de nuevo que Zeus ocultó el fuego a la humanidad por el engaño de Prometeo, quien más tarde lo robó para entregarlo de nuevo a los hombres. Es entonces cuando, como castigo, envía a Pandora<sup>444</sup> (vv. 48-83):

Pero Zeus lo escondió irritado en su corazón por las burlas de que le hizo objeto el astuto Prometeo; por ello entonces urdió lamentables inquietudes para los hombres y ocultó el fuego. Mas he aquí que el buen hijo de Jápeto lo robó al providente Zeus para bien de los hombres en el hueco de una cañaheja a escondidas de Zeus que se goza con el rayo.

[...] ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua<sup>445</sup>, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales.

[...] Le infundió habla el heraldo de los dioses y puso a esta mujer el nombre de Pandora porque todos los que poseen las mansiones olímpicas le concedieron un regalo, perdición para los hombres que se alimentan de pan.

---

<sup>444</sup> El desarrollo del mito de Pandora en *Trabajos y días* es mucho más prolijo que en la *Teogonía*, en donde, por ejemplo, se habla de una mujer modelada por los dioses que es un bello mal –no se menciona el nombre de Pandora–, irresistible para los hombres (v. 585). Tampoco en la *Teogonía* se habla de la tinaja de los males que esta destapa, sino en *Trabajos y días*.

Esquilo, por su parte, obvia el mito de Pandora –y también el de las edades– en su tragedia y pone como personaje y tema centrales a Prometeo y su castigo.

<sup>445</sup> En una versión anterior a Hesíodo Pandora es creación de Prometeo a partir de barro y agua (Cf. Frenzel 1994: 373).

El relato hesiódico de la creación de Pandora a partir del barro y el agua encuentra numerosas similitudes en la mitología mesopotámica a través de la historia del dios Enki –narrada en los poemas *Atrahasis* y *Enuma Elish*–, que con la ayuda de Mami y Ninmah modela a la especie humana precisamente a partir del barro. Además, recordemos que también a Prometeo se lo presenta en otras narraciones como el creador de la raza humana modelada igualmente a partir del barro.

Para una visión más completa acerca de la relación entre la tradición mesopotámica y el mito de Prometeo y Pandora narrado por Hesíodo, cf. García Pérez 2006b: 71-82 y, para una visión más sucinta, García Gual 1995: 159-161.

Ruiz de Elvira (1971: 79-108) muestra un breve estudio de las distintas versiones tanto del mito de las edades como de la creación de Pandora por los dioses y del hombre por Prometeo a partir del barro y el agua.

En este punto de nuestro estudio el personaje de Pandora, creada por Hefesto por orden de Zeus y enviada como castigo para Prometeo es pertinente, pues tiene su correlato en *Cien años de soledad* en Úrsula Iguarán, bajo el motivo de la mujer curiosa<sup>446</sup> y causante de los males venideros, aunque con ciertos matices, pues no encarna el motivo de la mujer seductora que en parte caracteriza a la Pandora que se presenta en Hesíodo<sup>447</sup>.

El personaje de Úrsula se asemeja al de Pandora en tanto que esta origina el comienzo de la decadencia y posterior caída de Macondo cuando emprende su viaje en busca del hijo extraviado (cap. II, pp. 125-126). Dicho viaje resulta en García Márquez la transposición metafórica de la tinaja de Pandora, pues con este Úrsula trae consigo a los gitanos hasta la aldea y, por consiguiente, destapa los males que empezarán a destruir Macondo. Bajo ambas historias se inscribe, de este modo, el motivo del origen del mal en el mundo. Por un lado, a través del mito de Pandora Hesíodo explica simbólicamente el germen de este mal en general, pero, por otro lado, García Márquez se limita a una explicación del origen del mal, que derivarán en una futura destrucción, únicamente de la aldea.

---

<sup>446</sup> Concretamente, Thompson recoge como tabú (C320-328) el tema de la mujer que mira curiosa dentro de un recipiente, mencionando el mito de Pandora.

En la tradición literaria es común encontrar la figura de la mujer curiosa. En la mitología griega tenemos otro ejemplo en el mito de Cupido y Psique, narrado por Apuleyo (*Met.* IV 28-VI 24). Según este, Psique, hija de un rey, no conseguía ser desposada, pues con su belleza sobrehumana asustaba a todos los pretendientes. Su padre, entonces, consultó al oráculo, que le sugirió que abandonara a su hija en la montaña, a donde acudiría un monstruo para casarse con ella. Hecho esto, la joven fue llevada por el viento hasta un palacio donde se encontraba su misterioso esposo. Cada noche, en la oscuridad, el esposo, sin ser descubierta su identidad, se reunía con ella, advertida de que, si lo desenmascaraba, lo perdería para siempre. Pero una noche, incitada por sus envidiosas hermanas a descubrir la identidad del esposo secreto, puso ocultamente frente a este una lámpara para contemplar su figura mientras dormía. La mala suerte se apoderó del destino de Psique, pues una gota de aceite de la lámpara cayó sobre Cupido, haciendo que este despertara y que, cumpliendo su promesa, se fuera del lado de Psique.

Entonces Psique, tras mucho errar sola y sin protección de ningún dios, acaba sometida por Afrodita, quien la obliga a, entre otras cosas, bajar al Hades para traerle de Perséfone un jarro con el agua de la juventud. La joven tenía prohibido abrir el frasco, pero, sobrepasada por la curiosidad, desobedeció la orden y quedó sumida en un sueño del que fue despertada por su amado Cupido, al que finalmente se unió en matrimonio. Una historia similar a la del mito griego, en la que la mujer no puede desvelar la identidad del amado, pero finalmente lo hará por su curiosidad, la encontramos en la ópera de Wagner titulada *Lohengrin*.

La tradición cristiana también vio similitudes entre Pandora y Eva. En el *Génesis* se relata que, habiendo privado Dios a su creación de comer del fruto prohibido (2. 16-17), Eva, engañada por la serpiente del árbol, come del fruto tras tentar también a Adán y ambos son expulsados del Paraíso (3. 1-24).

También en el cuento *Barba Azul* de Perrault, la esposa de Barba Azul, picada por la curiosidad, abre la habitación a la que su esposo le había prohibido entrar cuando este le da las llaves de la casa al tener que ausentarse unos días, y en la que descubre los cadáveres de las esposas anteriores que este había tenido.

<sup>447</sup> A partir de Hesíodo la historia de la literatura enmarcará a Pandora como prototipo de mujer seductora en lo que al amor se refiere o mujer tentadora para producir el mal al abrir la caja. Esta visión de Hesíodo se plasma sobre todo en la *Teogonía*, donde Pandora es entregada a los hombres, como ya hemos señalado, como un bello mal irresistible para estos (vv. 585-612).

Pero Úrsula se aleja del carácter de la Pandora hesiódica, ya que el personaje mitológico griego es enviado como castigo de los dioses a la humanidad, lo que tiene como consecuencia que este, que no puede reprimir la curiosidad, destape la tinaja en la que se guardan todos los males, esparciéndose así por todo el orbe (Hes., *Op.* 90-96):

En efecto, antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las penosas enfermedades que acarrear la muerte a los hombres [...]. Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes.

Úrsula abre esa metafórica caja de los males esperando en ella los primeros progresos para su pueblo<sup>448</sup>, «las máquinas del bienestar» no la perdición (*ibid.*), aunque luego produzca lo contrario, por lo que la visión del personaje no es tan negativa<sup>449</sup>. Así, la lectura hesiódica del mito de la mujer como causante de infinitos males no se halla en García Márquez. Úrsula, en contraposición a Pandora y a pesar de ser quien causa los venideros males al traer consigo a los gitanos, es la matriarca de la familia, así como una de las fundadoras de Macondo, por lo que es una figura que se ve ensalzada a lo largo de la novela y que destaca por su prudencia, lucidez y fortaleza.

En cuanto a la imagen del castigo de Prometeo amarrado a la roca, García Márquez pudo tomar el modelo de cualquier autor antiguo para su reescritura en el personaje de José Arcadio Buendía atado al castaño, si bien, por las similitudes de contenido que presenta el pasaje de *Cien años de soledad* con la tragedia de Esquilo, parece bastante próximo a esta y, por tanto, sería su modelo, aspectos que explicaremos más adelante en el apartado dedicado al tragediógrafo.

La treta de la carne y el robo del fuego que relata Hesíodo como las causas del castigo son artimañas que no aparecen desarrolladas en García Márquez<sup>450</sup>, pues el motivo

---

<sup>448</sup> En la obra de Wieland *Conversación soñada con Prometeo* Pandora es portadora metafórica del progreso.

<sup>449</sup> En el drama inacabado de Goethe titulado *Prometeo* (1773), también se ofrece una visión más positiva del personaje de Pandora, pues los dones de esta no son malos, sino buenos.

<sup>450</sup> Gullón (1973: 63) ve en Melquíades a un moderno Prometeo —entre otras muchas figuras míticas— argumentando que él es quien libera a los habitantes de Macondo al traerles el hielo y no el fuego, «pues se trata de quienes viven en tierras tropicales (el fuego robado a los dioses dio al hombre el dominio de la naturaleza; el frío sería en Macondo el elemento decisivo para la transformación de la ciénaga en arcadia)». Pero Gullón establece erróneamente la conexión entre Melquíades y Prometeo pues, aunque esta lectura resulta interesante, no es la tribu de Melquíades la que trae el hielo a Macondo, sino otra distinta, por lo que la teoría de Gullón carece de fundamento (cap. I, pp. 102-104):

«Aquellas alucinantes sesiones quedaron de tal modo impresas en la memoria de los niños, que muchos años más tarde, un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre interrumpió la lección de física, y se quedó fascinado, con la mano en el aire y los ojos inmóviles, oyendo

por el que José Arcadio Buendía-Prometeo es castigado es tomado del argumento de la tragedia de Esquilo, donde el fuego ocupa un papel diferente<sup>451</sup>.

A continuación, sitúa Hesíodo el relato del mito de las edades<sup>452</sup>, tras la historia del titán, ambos estrechamente relacionados<sup>453</sup>. En *Trabajos y Días* el poeta hace una crítica a los hombres que, con la aparición de Pandora como causa de sus desdichas, están sumergidos en un mundo lleno de males, enfermedades y pobreza (vv. 100-106), lo que sirve precisamente de precedente para introducir y explicar el mito de las edades, que Hesíodo utiliza a su vez para poner de relieve la involución del ser humano en el trascurso de las diferentes edades o épocas.

Ofrece así Hesíodo una visión pesimista del mito de Prometeo, cuyas intenciones y actuaciones acaban siendo perjudiciales para el hombre –a diferencia de Esquilo y Platón que plantean a un Prometeo que por su carácter filantrópico es el benefactor que

---

a la distancia los pífanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea, pregonando el último y asombroso descubrimiento de los sabios de Memphis.

Eran gitanos nuevos.

[...] Estaban obstinados en que su padre los llevara a conocer la portentosa novedad de los sabios de Memphis [...]. Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro solo había un enorme bloque trasparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar:

–Es el diamante más grande del mundo.

–No –corrigió el gitano–. Es hielo».

No obstante, como veremos más adelante, Melquíades puede ser identificado, en parte, con Prometeo –pues la figura mítica se ve dividida en la novela entre el gitano y José Arcadio Buendía–, por otras artes que este brinda al pueblo de Macondo.

<sup>451</sup> En el *Prometeo encadenado* el fuego aparece como maestro de toda arte y un gran recurso (διδάσκαλος τέχνης πάσης καὶ μέγας πόρος, vv. 110-111), por lo que este es precisamente el elemento que le permite al titán llevar a los hombres todas las demás artes descritas detalladamente por él mismo en su largo parlamento (436-525) y que son las que verdaderamente interesan a García Márquez para la construcción de su nuevo y moderno Prometeo. Estas artes aprendidas son las que llevan tanto a Macondo como a los hombres por los que Prometeo profesa una gran filantropía hacia el progreso, por lo que el fuego es un medio para alcanzar tal fin: el avance hacia la civilización.

Respecto a las diferencias de lo que simboliza el fuego en Hesíodo y Esquilo, nos parecen pertinentes las palabras de García Pérez (2006b: 112-113), pues precisamente la lectura que hace del fuego como elemento simbólico en la obra del tragediógrafo es la que se aplica, hasta cierto punto, en García Márquez:

«En la versión que Esquilo ofrece sobre el símbolo del fuego como elemento esencial de la civilización, resulta evidente la diferencia que existe en relación con el mismo punto tratado por Hesíodo. Para el poeta beocio, el progreso se encuentra en el respeto que el hombre debe observar de la justicia; solo por el recto camino de lo justo y lo equilibrado, la humanidad florecería de modo adecuado. En cambio, para Esquilo el progreso se halla en la medida en que los hombres alcanzan su libertad. El hombre supera sus limitaciones naturales con el uso del fuego al tener la posibilidad de desarrollar todas las artes, las cuales, además, fueron enseñadas por el mismo Prometeo. [...] El fuego, como símbolo, es la encarnación visible del progreso humano [...].»

<sup>452</sup> Ovidio ofrece una estructura similar en el relato del mito de Prometeo, seguido del mito de las Edades, por lo que es claramente de inspiración hesiódica. Para la influencia de Hesíodo en el pasaje ovidiano y un estudio general del mito de Prometeo en el pasaje, cf. Martínez Astorino 2002.

<sup>453</sup> Para la relación entre estos dos mitos y cómo el primero sirve para introducir al segundo, cf. Pérez Jiménez y Martínez Díez 2000: 69, nota 12.

trae a la humanidad el progreso técnico, intelectual y moral—, y del mito de las edades, pues plasma en este el deterioro de la estirpe de los hombres, su empeoramiento tanto a nivel físico como moral, «una degradación por edades sucesiva» (García Gual 1995: 38 y 45)<sup>454</sup>.

En este sentido, *C.A.S.* conectaría con las dos visiones ofrecidas por Esquilo y Hesíodo. José Arcadio Buendía dispone de ese carácter filantrópico prometeico y quiere beneficiar al hombre. En un principio, lo consigue, al traer las numerosas *téchnai* a los macondinos, pero, más tarde, irá fracasando o sus intervenciones no serán suficientes. Su expedición para tomar contacto con otras civilizaciones se ve frustrada y es Úrsula quien, haciendo la ruta que su marido intenta, abre metafóricamente la caja de Pandora y trae un progreso aparente que será el principio de un progresivo declive que acabará por destruir Macondo y a sus habitantes<sup>455</sup>. Además, si en Hesíodo subyace el motivo de la Arcadia y de la edad de oro, concebido estos como esos estados originarios y primitivos de felicidad del hombre, reflejados a través del mito de las edades<sup>456</sup>, también en *Cien años de soledad* de un modo similar a como lo hace Hesíodo, se plantean varias fases o edades de los hombres macondinos que se dividen, como ya hemos visto anteriormente, entre esa Arcadia primitiva creada por su fundador José Arcadio Buendía y que se corresponden con el tiempo mítico, y el tiempo histórico<sup>457</sup>.

---

<sup>454</sup> No obstante, hay diversas interpretaciones sobre el mito hesiódico de las edades (cf. Pérez Jiménez y Martínez Díez 2000: 134-135, nota 16) y en particular la de J. P. Vernant (1973: 21-88), que entiende una disposición simétrica de las edades.

<sup>455</sup> En parte, la ambición de conocimiento de José Arcadio Buendía por los nuevos inventos del mundo y su idea de hacer progresar a su pueblo hace de este el primer responsable de que Macondo emprenda su camino hacia el declive, tanto a nivel físico como moral, en una línea hesiódica. Úrsula solo terminará de dar el último empujón para que ese declive termine de arrancar.

<sup>456</sup> El mito de las edades fue recreado en la Hispanoamérica del siglo XVI, especialmente para plasmar la historia de Chile. A este respecto resulta interesante el trabajo de Huidobro Salazar (2010: 351-371), que se centra en estudiar el mito de las edades precisamente en tres poemas que tratan sobre la conquista chilena: *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, *Purén indómito*, de Diego Arias de Saavedra, y *Las guerras de Chile*, anónimo.

Para el mito de la edad de oro en la literatura hispanoamericana del siglo XVI, cf. Antelo Iglesias 1975.

<sup>457</sup> Al concepto de la Arcadia primitiva ya hemos hecho referencia a propósito del capítulo del viaje al mundo de los muertos. En esta primera parte de la novela confluyen características del motivo de la Arcadia primitiva, que parte de Hesíodo en su relato del mito de las Edades en los *Trabajos y Días*, junto a otras de corte bíblico relativas al Paraíso Terrenal (cf. nota 306 del capítulo V del presente trabajo). A pesar de que no es nuestro objetivo analizar la novela desde el punto de vista de la literatura bíblica, es preciso señalar que con el paso del tiempo el motivo de la Arcadia fue dejando paso al mito del paraíso que se fue instaurando a través del pensamiento cristiano (Frenzel 23-24), de tal manera que ambos motivos o mitos se relacionan entre sí al tener unas características básicas comunes, pero con una concepción moral y religiosa distintas, por lo que no es de extrañar que en *Cien años de soledad* converjan estas dos líneas literarias, distintas en algunos puntos pero similares en otros, de entre las que nosotros estudiaremos la clásica.

Sea como fuere, el mito que explica el origen del mundo o el de la raza de los hombres aparece en todas las literaturas y en todas las culturas, especialmente las antiguas, como es el caso del *Génesis* o la tradición

El tiempo mítico, en el que se insertan los acontecimientos de la primera y segunda generación Buendía como la fundación de Macondo, la presencia de elementos sobrenaturales o la convivencia de los vivos con los muertos, podría plantearse en términos generales como un eco de la edad de oro, mientras que el tiempo histórico es reflejo, por un lado, de la edad de bronce en que el hombre, de «aguerrido corazón de metal» tal y como señala Hesíodo en *Trabajos* (v. 147), conoce la guerra<sup>458</sup> y, por otro, de la edad de hierro, en la que prima la *hýbris* y la decadencia absoluta del hombre.

Según Hesíodo, en la edad de oro, cuando Crono reinaba y mucho antes de que aparecieran Prometeo y Pandora, los hombres vivían pacíficamente sin conocer el sufrimiento ni las guerras. El robo del fuego por parte de Prometeo supone de alguna manera el fin de esa edad bucólica y dorada. Dicha primitiva edad tiene su correlato en *Cien años de soledad* en las primeras líneas de la novela en las que «el mundo era tan reciente que las cosas carecían de nombre<sup>459</sup>» (cap. I, p. 83). En ella, los macondinos tienen una tierra fértil, viven lejos de las preocupaciones, y tampoco conocen el sufrimiento (Hes., *Op.* 111-120), ni siquiera la muerte: «era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto» (cap. I, p. 93) y su patriarca muere como sumido en un eterno sueño, en una idea muy similar a la que se ofrece en *Trabajos y días* (vv. 116-117). El fin de esta etapa vendrá con la llegada de Úrsula-Pandora, que, como hemos visto, trae a los gitanos a Macondo, abriendo la fuente de los futuros males.

De un modo similar a la edad de bronce y de hierro, la historia de Macondo se ve marcada por la guerra, sobre todo las empresas protagonizadas por el coronel Aureliano Buendía, al que precisamente podríamos aplicar el antes mencionado atributo hesiódico «de aguerrido corazón», y las progresivas calamidades que irán destruyendo, no solo a la familia fundadora, sino también a todo el pueblo hasta su completa desaparición, lo que pone fin a la historia de un pueblo, tal y como Hesíodo augura que sucederá en un futuro

---

grecolatina, convirtiéndose así en un motivo universal. Si García Márquez crea un nuevo mundo llamado Macondo, con una mitología y una historia propias, entonces es preciso explicar también el origen de ese mundo, y en esa narración genuina el autor colombiano bebe, a su vez, de las fuentes antiguas, siendo la grecolatina de especial interés en nuestro trabajo.

<sup>458</sup> García Márquez no lleva a cabo de ningún modo una trasposición del mito de las Edades, pero hay algunos elementos del mismo que están presentes en la historia mítica de Macondo.

<sup>459</sup> Encontraríamos, no obstante una doble influencia en este Macondo primigenio que parte de dos corrientes que no tienen que ser necesariamente excluyentes, se trata, de un lado, de la tradición grecolatina, que ya ha sido expuesta en estas líneas y, de otro lado, la tradición bíblica, a la que ya dedicamos un amplio apartado en el capítulo dedicado al viaje al mundo de los muertos, precisamente por existir también en ese pasaje de *C.A.S.* esta doble confluencia que no es tampoco excluyente y que se comporta de igual manera en este apartado dedicado a la figura de Prometeo.

con la estirpe de los hombres, la de la edad de hierro, en la que ya nada tendrá remedio y el mal será irreversible (Hes., *Op.* 174-202), si bien este no dice que esta última estirpe sea aniquilada, lo que en García Márquez marca la diferencia respecto del texto del griego, pues el autor colombiano ofrece una visión más apocalíptica más ligada a la tradición bíblica.

Así, también Macondo sufre un deterioro y su evolución es negativa, en una línea hesiódica pesimista, sobre todo ante la llegada de la Compañía Bananera. La degradación por edades se ve plasmada a través de las sucesivas generaciones frustradas en un pueblo en ruinas y con una moral completamente arruinada.

## 2.2. Esquilo

En el *Prometeo* de Esquilo –y también en Hesíodo– se hace hincapié sobre la astucia del titán, dotado de *métis* y habilidad para las artimañas y el engaño (*dolíe téchne*)<sup>460</sup> –características que serán castigadas–, y sobre todo sobre su configuración como hombre de la *téchne* (Calderón Dorda 2015: XVI). Prometeo devuelve el fuego a los hombres, que estaban condenados por Zeus a su desaparición, y les enseña las artes (*téchnai*), llevándolos así hacia el progreso y la civilización (A., *Pr.* 442-505).

El pasaje de la tragedia más destacable para estudiar la presencia del mito de Prometeo en *Cien años de soledad* a través de los personajes de José Arcadio Buendía y Melquíades es el monólogo de Prometeo en el segundo episodio (vv. 436-525) en el que relata los dones entregados por él a la raza humana, símbolo del camino hacia el progreso y que supone un resumen de la historia de la civilización relatada por su fundador (Calderón Dorda 2015: XXI). Con un sentido similar veremos la mayoría de los hitos de los que Prometeo-José Arcadio Buendía hace gala en ciertos pasajes de la novela, pero sobre todo en los primeros capítulos, donde también el narrador tiene el propósito de contar resumidamente la historia de la civilización de los macondinos. El pasaje es el que sigue:

---

<sup>460</sup> Si hay algo de lo que José Arcadio Buendía carece es precisamente de esa inteligencia y capacidad para el ardid o para producir engaños (*δολίη τέχνη*, Hes., *Th.* 540, 547, 560). No obstante, sí que puede ser considerado como hombre de la *téchne* y la inteligencia del personaje se verá reflejada a través de otros aspectos, como veremos más adelante.

Hesíodo perfila al titán como un personaje rico en recursos (*αιολόμητις*, *Th.* 511), astuto (*ποικίλος*, *Th.* 511), abundante en recursos (*ποικιλόβουλος*, *Th.* 521), de falaz astucia (*ἀγκυλομήτης*, *Th.* 546 y *Op.* 48) y de falsos pensamientos (*δολοφρονέων*, *Th.* 550). Esquilo también lo llama *ποικίλος* (*Pr.* 308) y lo califica como un ser de elevados pensamientos (*αιπυμήτης*, *Pr.* 18)

Prometeo. (*Tras un largo silencio*) No penséis que yo callo por arrogancia ni por orgullo; al contrario, mi corazón se consume por la inquietud al verme así ultrajado. Y, sin embargo, a estos nuevos dioses, ¿quién sino yo les repartió por entero sus privilegios? Pero esto me lo callo, pues os lo diría a vosotras que ya lo sabéis. Escuchad, en cambio, las penalidades de los mortales, cómo a quienes antes eran como niños, los convertí en seres racionales y capaces de pensar. Os lo diré sin tener reproche alguno para los hombres, sino para poner de manifiesto la buena disposición que había en lo que les di. Ellos, al principio, mirando en vano veían y escuchando no oían, sino que, semejantes a los fantasmas de los sueños, a lo largo de sus vidas mezclaban todo confusamente, y no conocían las casas con adobes secados al sol ni el trabajo de la madera: vivían soterraños como ágiles hormigas en la profundidad sin sol de las grutas. No tenían signo fidedigno del invierno ni de la florida primavera ni del fructífero estío, sino que todo lo hacían sin criterio, hasta que yo les enseñé los ortos de las estrellas y sus ocasos difíciles de discernir. Y también les descubrí el número, el más sobresaliente de los inventos, y las uniones de las letras, memoria de todas las cosas, madre artífice de las Musas. Y uní el primero en el yugo a las bestias, que se someten a las colleras y a los hombres, a fin de que fueran los sustitutos de los mortales en los trabajos más fatigosos, y llevé bajo el carro a los caballos dóciles a las riendas, ornato del opulento fasto. Y ningún otro sino yo inventó los carros de los marinos que surcan el mar con las alas de lino. ¡Yo, mísero de mí, que he descubierto tales artificios para los mortales, no poseo un saber con el que pueda librarme del presente infortunio!

Así, a lo largo de *Cien años de soledad* algunos de los dones con los que Prometeo beneficia a la humanidad son transformados y reproducidos en la novela de García Márquez, en la que la entrega de dichas artes para enseñarlas o proveer al resto de macondinos estará dividida entre dos personalidades, José Arcadio Buendía y Melquíades con su tribu.

De alguna manera, José Arcadio Buendía se dispone a conocer de la mano de Melquíades los misterios del mundo, de la alquimia, sus secretos y desea desentrañar el alma de las cosas<sup>461</sup>, que tiene vida propia, como señala Melquíades en la novela, para finalmente entregarse «por entero a sus experimentos tácticos con la abnegación de un científico y aun a riesgo de su propia vida» (cap. I, p. 84-85):

«Las cosas tienen vida propia –pregonaba el gitano con áspero acento–, todo es cuestión de despertarles el ánima». José Arcadio Buendía, cuya desaforada imaginación iba siempre más lejos

---

<sup>461</sup> Para las empresas que José Arcadio Buendía intenta llevar a cabo, cf. nota 307 del capítulo V del presente trabajo. Con todos los inventos que traen los gitanos, intenta nuevas cosas para mejorar la vida de los macondinos. Con la vuelta de Melquíades intenta demostrar la existencia de Dios haciendo un daguerrotipo del mismo (cap. III, p. 147). Desiste finalmente en la empresa y, convencido de su inexistencia, destripa la pianola de la casa (cap. IV, p. 156).

que el ingenio de la naturaleza, y aún más allá del milagro y la magia, pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para desentrañar el oro de la tierra.

Pero José Arcadio Buendía también es el fundador de Macondo junto a su esposa Úrsula, por lo que también provee a su pueblo de todo lo necesario: construye sus casas de un modo idílico y equitativo para todos e incluso lleva a cabo una expedición en busca de nuevos horizontes y del progreso, en un intento fallido. También durante la peste del insomnio falla en su empresa para salvar a su pueblo del terrible olvido, cuando, por iniciativa de su hijo, pone nombres a todas las cosas e inventa la máquina de la memoria (cap. III, p. 140-141), pues quien verdaderamente les lleva la luz de la memoria a los macondinos es Melquíades, vuelto a la vida tras haber muerto.

Así, las artes que cada uno ofrece son las que siguen:

- a) En Esquilo, los hombres no conocen las casas de adobe secadas al sol ni el trabajo de la madera, artes que les enseña el titán (vv. 447-448). En la novela es José Arcadio Buendía, como patriarca que ha fundado su pueblo y principal benefactor del mismo<sup>462</sup>, quien arregla todas las casas de la aldea a su imagen y semejanza<sup>463</sup> (cap. I, p. 92). Además, como «era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen

---

<sup>462</sup> José Arcadio Buendía, como su fundador, es el patriarca de Macondo, pero no es el de la casa familiar, pues esa tarea queda a cargo a Úrsula, la matriarca de los Buendía. La validez de Úrsula para el gobierno de la casa queda perfilada a causa de la ineptitud de José Arcadio Buendía, centrado en estudiar la ciencia y en hacer progresar a Macondo, para hacerse cargo de la educación de sus hijos o del trabajo en el hogar familiar: «Fue ésa la época en que adquirió el hábito de hablar a solas, paseándose por la casa sin hacer caso de nadie, mientras Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena» (cap. I, p. 87).

Del carácter de Úrsula, por su parte, se habla también al comienzo de la novela:

«La laboriosidad de Úrsula andaba a la par con la de su marido. Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán. Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca» (cap. I, p. 93).

Un ejemplo de la torpeza o incompetencia de José Arcadio Buendía para estar al frente del hogar lo encontramos cuando este, absorto en estudiar los astros, deja a Úrsula y los niños solos ante el trabajo del campo:

Además, Úrsula intenta disuadir a José Arcadio Buendía de llevar a cabo algunas de sus empresas, pero en vano. Cuando este quiere cambiar su mulo y una partida de chivos por dos lingotes imantados para desentrañar el oro de la tierra, Úrsula, que contaba con esos animales para ampliar el patrimonio familiar, intenta quitarle la idea de la cabeza en vano (cap. I, p. 84).

<sup>463</sup> La alusión a la Biblia en este pasaje es evidente.

sentido que ninguna casa recibía más sol que la otra a la hora del calor» (cap. I, p. 93).

- b) En Esquilo, Prometeo les enseña los ortos de las estrellas y sus ocaso (vv. 451-452), imprescindibles para una buena agricultura y el arte de la navegación. En la novela Melquíades entrega a José Arcadio Buendía una síntesis de los estudios del monje Hermann para que este se sirva del astrolabio y poder así conocer y estudiar la astrología (cap. I, p. 86).

A partir de ese momento, José Arcadio Buendía se entrega al estudio de la astrología. Acaba por afirmar que la tierra es redonda como una naranja tras andar como en un estado de alucinación y su familia lo toma por loco. Pero Melquíades exalta su inteligencia, pues José arcadio Buendía «por pura especulación astronómica había construido una teoría ya comprobada en la práctica, aunque desconocida hasta entonces en Macondo (...)» (cap. I, p.88). Es entonces cuando Melquíades, como prueba de su admiración, le regala un laboratorio de alquimia.

- c) Prometeo les descubre a los hombres el número y las uniones de las letras, memoria de todas las cosas (vv. 459-461). En la novela serán José Arcadio Buendía, con la ayuda de su hijo Aureliano, y Melquíades quienes entreguen la palabra escrita a los habitantes de Macondo durante la peste del insomnio y el olvido (cap. III, p. 139-142).
- d) Prometeo enseña a los hombres a uncir el yugo a las bestias y los carros para los caballos (vv. 462-466). En *Cien años de soledad* José Arcadio Buendía «daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales [...]» (cap. I, p. 92).
- e) Prometeo crea las naves para surcar los mares, el arte de la navegación (vv. 467-468). En la novela, Melquíades entrega a José Arcadio Buendía, junto con la síntesis de los estudios de Hermann<sup>464</sup>, «unos mapas portugueses y varios instrumentos de navegación [...] para que pudiera servirse», no solo del astrolabio, sino también de la brújula y el sextante<sup>465</sup> (cap. I, p. 86).

---

<sup>464</sup> Hermann von Reichenau fue un astrónomo y astrólogo medieval.

<sup>465</sup> En la antigüedad, el astrolabio era usado tanto para la astronomía como para la navegación, cuya utilización en esta última llegó hasta el siglo XVIII, cuando se sustituye por el sextante.

f) Prometeo descubre el primero a los hombres el bronce, el hierro, la plata y el oro (vv. 500-504): «Y en cuanto a la riqueza escondida para los hombres bajo la tierra, el bronce, el hierro, la plata y el oro, ¿quién podría preciarse de haberlos descubierto antes que yo? Nadie, bien lo sé, a menos que quiera parlotear en vano». En *C.A.S. Melquíades* llega por primera vez a Macondo trayendo el imán<sup>466</sup>, con lo que José Arcadio Buendía, a partir de ese momento, queda maravillado y pretende desentrañar el oro de la tierra con los dos lingotes de hierro. Pero Melquíades, ducho en estas artes, le dice que para eso no sirve (cap. I, p. 83-84):

Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrado dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades. José Arcadio Buendía [...] pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para desentrañar el oro de la tierra. Melquíades, que era un hombre honrado, le previno: «Para eso no sirve.» Pero José Arcadio Buendía no creía en aquel tiempo en la honradez de los gitanos, así que cambió su mulo y una partida de chivos por los dos lingotes imantados.

Además de los imanes, los instrumentos de astronomía y navegación, la síntesis con los estudios de Hermann y el laboratorio de alquimia, Melquíades, como Prometeo, deja a José Arcadio Buendía «muestras de los siete metales correspondientes a los siete planetas, las fórmulas de Moisés y Zósimo para el doblado del oro» (cap. I, p. 90). Interesado entonces el patriarca con doblar el oro, echa a perder en sus inútiles intentos no solo los siete metales planetarios, sino también toda la herencia de Úrsula, que queda reducida a cenizas, lo que demuestra, una vez más, el carácter fallido<sup>467</sup> de José Arcadio Buendía en lo tocante a algunas de las artes que Melquíades-Prometeo le lega<sup>468</sup>.

---

<sup>466</sup> A partir de que Melquíades traiga a Macondo el imán, se establecerá una estrecha relación entre el gitano y José Arcadio Buendía que estará unida por la alquimia.

<sup>467</sup> José Arcadio Buendía vendría a recoger en cierto modo también la faceta de Epimeteo por su torpeza o intentos fallidos.

<sup>468</sup> Para una lectura similar de Melquíades como un moderno Prometeo que entrega los metales a su pueblo, cf. López Calahorro 2016: 4-5.

Los primeros capítulos de *C.A.S.* nos muestran un mundo primigenio que José Arcadio Buendía va modelando y construyendo, como patriarca y fundador que es de esa Arcadia primigenia. Si en el mundo de Prometeo se plantea como un lugar en el que «con la adopción de las *téchnai*, todo cambia», pues «con estas se introduce en el universo un orden del que hasta entonces estaba desprovisto» (Calderón Dorda 2015: XXI), en el mundo de Macondo José Arcadio Buendía y Melquíades también intentarán que esto sea así.

Ese Macondo primigenio y aislado del resto de civilizaciones es un pueblo inocente que, por tanto, necesitará del avance y de las *téchnai*. Ese primer contacto con el progreso y otros pueblos viene con los gitanos, la tribu de Melquíades que llega cada marzo a Macondo trayendo nuevos inventos y que finalmente será eliminada del orbe por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano, como si de un castigo divino o sobrehumano se tratase (cap. III, p. 130):

José Arcadio Buendía, sin embargo, fue explícito en el sentido de que la antigua tribu de Melquíades, que tanto contribuyó al engrandecimiento de la aldea con su milenaria sabiduría y sus fabulosos inventos, encontraría siempre las puertas abiertas. Pero la tribu de Melquíades, según contaron los trotamundos, había sido borrada de la faz de la tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano.

Así, Melquíades se erige como un proto-Prometeo, benefactor para José Arcadio Buendía, quien intentará copiar sus pasos a veces sin éxito.

La figura del Prometeo esquileo se ve, de este modo, ligeramente desdoblada entre Melquíades y José Arcadio Buendía, siendo el primero, como hemos señalado, un proto-Prometeo que entrega a su sucesor algunas de las más preciadas *téchnai*; y el segundo, por su parte, un Prometeo un tanto fallido en cuanto a algunas de estas *téchnai*, pues o no consigue desarrollarlas bien o tiene un conocimiento limitado de estas –lo que le diferencia de la astucia que sí señalan los escritores antiguos (Hesíodo y Esquilo) en el personaje griego–, pero igualmente considerado el benefactor de la humanidad, pues en ese Macondo primigenio «daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de los hijos y los animales», así como el arte de la construcción, o durante la peste del insomnio es quien, con ayuda de Aureliano, lleva el alfabeto, la escritura<sup>469</sup>, memoria de

---

<sup>469</sup> Se efectúa el paso del *mýthos* al *lógos*.

todas las cosas<sup>470</sup>. José Arcadio Buendía es un moderno Prometeo fracasado, pues a pesar de su interés en las diferentes artes que Melquíades le enseña, muy pocas resultan satisfactorias.

Por un lado, ese fracaso se verá sobre todo a través de la expedición que emprende fuera de Macondo con sus mejores hombres para poner a su pueblo en contacto con el progreso y con otras civilizaciones. Pero en ella encuentra únicamente el galeón carcomido y quien consigue el progreso que él buscaba será su esposa Úrsula, cuando, en su viaje de búsqueda del hijo perdido, vuelve con los gitanos.

Sobre su deseo de beneficiar a su pueblo a través del viaje expedicionario que emprende fuera de Macondo habla él mismo en un tono de frustración, pues realmente no consigue el propósito de llevar a su pueblo el progreso, y esto es precisamente lo que lo diferencia del personaje griego (cap. I, p. 99):

La idea de un Macondo peninsular prevaleció durante mucho tiempo, inspirada en el mapa arbitrario que dibujó José Arcadio Buendía al regreso de su expedición. Lo trazó con rabia, exagerando de mala fe las dificultades de comunicación, como para castigarse a sí mismo por la absoluta falta de sentido con que eligió el lugar.

Por otro lado, la inmersión de José Arcadio Buendía de la mano de Melquíades en algunas de las artes como la astronomía también presentaría una doble influencia. Por un lado, su avidez de conocimiento<sup>471</sup> y el hecho de ser un personaje intelectualmente curioso, lo conecta con la figura de Odiseo, y esa curiosidad es palmaria desde el comienzo de la novela (cap. I, p. 92): «sufrió una nueva crisis de mal humor, no volvió a comer en forma regular y se pasaba el día dando vueltas por la casa. “En el mundo están ocurriendo cosas increíbles”, le decía a Úrsula. “Ahí mismo, al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros seguimos viviendo como burros”». Pero, por otro lado, la doble naturaleza del personaje lo conecta también con Prometeo pues, si lleva a cabo esas aventuras, no solo es por su afán de conocer, sino también porque quiere beneficiar a su pueblo, estancado, y llevarlo hacia el progreso, y esta característica es

---

<sup>470</sup> El episodio de la peste y el olvido conecta, a su vez, con dos aspectos que es preciso tratar en el siguiente apartado: en primer lugar, la relación entre la memoria y la escritura nos lleva a otro mito, el de Theuth y Thamus, y, en segundo lugar, la relación que se da entre la memoria y el olvido es de influencia borgiana.

<sup>471</sup> Como vimos dicha avidez de conocimiento se muestra a través de sus empresas: desentrañar el oro de la tierra con imanes, utilizar una lupa gigante como arma de guerra, se interesa por la astrología y descubre que la tierra es redonda como una naranja.

definitoria y afín al personaje de Prometeo<sup>472</sup>. Para José Arcadio Buendía no hay límites, igual que para Prometeo, pues ambos quieren beneficiar en todo momento a su pueblo, si bien Prometeo lo hace primero engañando a los dioses en el reparto de la carne, que acaba con el castigo del arrebatado del fuego, y luego robando el fuego a los dioses para devolverlo a la humanidad. El castigo por su insolencia será acabar atado en el Cáucaso, condenado a que un águila devore sus entrañas una y otra vez. En el caso de José Arcadio Buendía, su castigo vendrá determinado por sobrepasar sus límites, y acabará atado al castaño de la casa familiar.

Su avidez de conocimiento llega hasta tal punto que alcanza a un estado de delirio perpetuo del que no vuelve a recuperarse nunca más (cap. IV, p. 137):

José Arcadio Buendía consiguió por fin lo que buscaba: conectó a una bailarina de cuerda el mecanismo del reloj, y el juguete bailó sin interrupción al compás de su propia música durante tres días. Aquel hallazgo lo excitó mucho más que cualquiera de sus empresas descabelladas. No volvió

---

<sup>472</sup> No es extraño que en José Arcadio Buendía confluyan algunos rasgos de Odiseo y Prometeo, pues ambos se configuran bajo el arquetipo de *trickster* junto al dios Hermes en la mitología griega. Estas tres figuras, conectadas entre sí en lo que a genealogía se refiere, de ahí este aspecto común, estarían caracterizadas por la *métis*, su capacidad astuta e ingeniosa para urdir planes o engaños.

El *Prometeo* Pérez de Ayala presenta también la confluencia de estos dos personajes griegos, de Odiseo y Prometeo, encarnadas en el personaje de Juan Pérez/Marco de Setiñano, resultando, así, esta obra una reescritura y reinterpretación del personaje de Ulises de la *Odisea* y, en parte, del Prometeo de la tragedia homónima de Esquilo. La figura de Ulises la vemos a través de un protagonista que, bajo el nombre de Odysseus, parte de Italia en un viaje que se asemejará a las aventuras del Ulises odiseico en tono burlesco: su estancia con Kalypso y Kirke, y su encuentro con Nausikáa –transcribo los nombres tal cual aparecen en el *Prometeo* de Ayala–. Un personaje lleno de curiosidad y ganas de conocer mundo que viajará por numerosas ciudades de España. Su avidez de conocimiento se halla en la literatura, en la lectura. Pero en una profunda reflexión interna, le escribirá, desde la distancia, una carta a su tío, que lo ha educado desde que quedó huérfano, mostrando en ella su frustración por no haber encontrado la felicidad y el conocimiento que pretendía a través de sus viajes, y, por ende, no haberse convertido en un hombre de acción. De este modo, pretende engendrar un hijo que sea lo que él no ha podido y a lo que aspiraba: un Prometeo, un redentor del que necesita la humanidad, hundida en el lodo, para ser salvada:

«El resultado de mis viajes y estudios se puede sintetizar en unos breves postulados: la felicidad está reservada al hombre de acción; pero el hombre de acción no inventa la acción, la realiza; la acción la concibe el hombre de pensamiento; luego el hombre de pensamiento debe preceder al hombre de acción; el hombre de pensamiento comienza por creerse feliz en la fruición de puro conocer por conocer; hasta que llega el dolor de conocer que la felicidad reside solamente en la acción; y, por último, de este dolor asciende al alto goce de conocer que también a él le está reservada la más noble manera de acción: la de engendrar el hombre de acción, cuando sabe que él mismo pudo ser hombre de acción. Dicho con otras palabras: que si bien he renunciado al éxito personal, ha sido porque aspiro al éxito anónimo de la paternidad. Lo que yo hubiera querido ser, lo será mi hijo, Prometeo, hombre semidivino, redentor –que ahora más que nunca necesita de él la humanidad–, sutura viva e intersección del cielo con la tierra» (Pérez de Ayala 1954: 27-28).

El resultado final es que, de su conciencia de fracaso inicial, acaba engendrando a un Prometeo que también supone un fracaso (García Álvarez 2002: 191).

Para el estudio de la presencia de los mitos griegos en el *Prometeo* de Ayala, cf. García Pérez 2014: 137-152.

a comer. No volvió a dormir. Sin la vigilancia y los cuidados de Úrsula se dejó arrastrar por su imaginación hacia un estado de delirio perpetuo del cual no volvería a recuperarse.

José Arcadio Buendía acabará viviendo en un lunes eterno, su mundo se desmorona y ya nada tiene sentido pues piensa que sigue siendo lunes porque las cosas no se han alterado y siguen igual («¡La máquina del tiempo se ha descompuesto –casi sollozó– y Úrsula y Amaranta tan lejos!»), cap. IV, p. 174-175). Entonces destruye todos los instrumentos –algunos de los cuales le había legado Melquíades–, que le brindaban el más preciado conocimiento para él: «los aparatos de alquimia, el gabinete de daguerrotipia, el taller de orfebrería, gritando como un endemoniado en un idioma altisonante y fluido pero completamente incomprensible» (*ibid.*).

José Arcadio Buendía entra en un estadio atemporal, en un espacio sin tiempo, en un círculo vicioso –como ya hemos visto que ocurre con muchos de los personajes de la novela, como Amaranta–, donde todo es exactamente igual, pues, después de observar el cielo, las paredes de la casa, las begonias del corredor, el aire y el sol, nada a su alrededor se ha alterado y parece que el tiempo se ha estancado<sup>473</sup>(cap. IV, p. 175):

Pasó seis horas examinando las cosas, tratando de encontrar una diferencia con el aspecto que tuvieron el día anterior, pendiente de descubrir en ellas algún cambio que revelara el transcurso del tiempo. [...]. El viernes, antes de que se levantara nadie, volvió a vigilar la apariencia de la naturaleza, hasta que no tuvo la menor duda de que seguía siendo lunes.

Es ahí cuando José arcadio Buendía, que parece haberse vuelto loco, recibe su castigo y es amarrado al castaño que permanece en el patio de la casa de los Buendía (cap. IV, p 175) de un modo similar a como Prometeo es atado a la roca del Cáucaso en la tragedia de Esquilo, erigiéndose así en metáfora de esta<sup>474</sup>:

---

<sup>473</sup> Se trata de un fenómeno conocido filosóficamente como caída del tiempo, según la terminología de E. M. Cioran.

Esta idea de eternidad, de repetición y circularidad enlaza con toda la concepción de la novela, en lo que a estructura y temática se refiere.

Respecto a la paralización del tiempo y que para José Arcadio Buendía todos los días fueran lunes, se vuelve a hablar en cap. XVII, p. 471-472. En el pasaje se cuenta que José Arcadio Segundo y el pequeño Aureliano, metidos en el cuartito donde el patriarca realizaba sus experimentos, recordando a Melquíades, «ambos descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron que José Arcadio Buendía no estaba tan loco como contaba la familia, sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada».

<sup>474</sup> Al castigo de ser amarrados aparece unido el hecho de que los condenados son de algún modo expulsados de la comunidad y apartados de la civilización que ellos mismos han hecho progresar. Lejos de su mundo permanecen solos.

Se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio, donde la dejaron atado, ladrando en lengua extraña y echando espumarajos verdes por la boca. Cuando llegaron Úrsula y Amaranta todavía estaba atado de pies y manos al tronco del castaño, empapado de lluvia y en un estado de inocencia total. Le hablaron, y él las miró sin reconocerlas y les dijo algo incomprensible. Úrsula le soltó las muñecas y los tobillos, ulcerados por la presión de las sogas, y lo dejó amarrado solamente por la cintura. Más tarde le construyeron un cobertizo de palma para protegerlo del sol y la lluvia.

Pero el castaño no solo es la metáfora del peñasco al que es atado este Prometeo, sino también un dato biográfico que el autor colombiano ha transformado literariamente. En *Vivir para contarla*, García Márquez (2015: 41) relata que la casa de sus abuelos tenía «una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían los chivos en comunidad pacífica con los cerdos y las gallinas», relato que se corresponde casi al pie de la letra con el ofrecido en *C.A.S.* (cap. I, pp. 92-93): «Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas».

En el *Prometeo* de Esquilo el dios Hefesto, acompañado de Poder y Violencia (Κράτος y Βία)<sup>475</sup>, abre la tragedia dirigiéndose a Prometeo para encadenarlo, no sin antes invitarlo a recapacitar. Una vez llevada a cabo la orden de Zeus y quedando así el titán atado al Cáucaso, a lo largo del drama este recibe una serie de visitas: las Oceánides, que muestran una gran compasión hacia el héroe caído en desgracia, Océano, padre de estas, Ío y Hermes, lo que determina que sobre Prometeo no recaer ningún tipo de acción con movimiento, por lo que esta que queda depositada en los personajes que lo visitan, y su desarrollo es lineal<sup>476</sup>.

Si en la tragedia de Esquilo se precisa de Poder y Violencia para llevar a Prometeo al Cáucaso y atarlo, en el caso de *Cien años de soledad* es preciso contar con diez hombres para tumbar a José Arcadio Buendía, catorce para amarrarlo y veinte para arrastrarlo hasta

---

<sup>475</sup> Poder y Violencia son dos personajes que han sido personificados a partir de dos conceptos, como sus propios nombres indican, de ahí que también sean figuras mudas –en el caso de Poder– o que apenas hablan –en el caso de Violencia– dentro del drama. Ambas figuras representan el poder de Zeus, dios presente en la tragedia a través de estas y a cuya voluntad tiránica nada ni nadie escapa (E., *Pr.* 50). Así, en la tragedia se presenta un claro contraste y una lucha entre el poder divino y absoluto de Zeus y la figura de Prometeo, benefactor de los mortales.

<sup>476</sup> Tampoco tienen lugar en la tragedia la peripecia ni la anagnórisis.

el castaño del patio donde lo dejan atado (López Calahorro 2016: 26). De este modo, estos dos personajes personificados en la tragedia han sido plasmados en la novela –para hacer más realista la escena– en su esencia conceptual mediante una hipérbole, esto es, la necesidad de una fuerza cada vez mayor y, por ende, la necesidad de un gran número de hombres –primero diez, luego catorce y, por último, veinte– para dominar al moderno Prometeo<sup>477</sup>. De ese carácter titánico que posee José Arcadio Buendía se vuelve a hablar en el capítulo VII (p. 242), cuando Úrsula, preocupada por la salud de su esposo, decide trasladarlo del castaño a la cama, a la que acabará siendo también amarrado: «no solo era tan pesado como siempre, sino que en su prolongada estancia bajo el castaño había desarrollado la facultad de aumentar de peso voluntariamente, hasta el punto de que siete hombres no pudieron con él y tuvieron que llevarlo a rastras a la cama».

Cuando José Arcadio Buendía es atado al castaño, de un modo similar al que es amarrado Prometeo, sobre el que no recae ningún tipo de acción, el patriarca queda inmóvil y estancado en un eterno presente, pensando que siempre es lunes, y teniendo lugar a su alrededor acontecimientos familiares que no tienen ningún tipo de efecto sobre él. Acaso recibe la visita de personajes que en ocasiones entablan diálogo con él y son los que otorgan movimiento a la escena, como ocurre en el drama griego.

En primer lugar, recibe la visita de su esposa Úrsula, quien le afloja las cuerdas y lo deja amarrado al castaño solo por la cintura, y su hija Amaranta. Después Remedios Moscote, el día de su boda con Aureliano, pone a parte el mejor trozo de pastel de boda y se lo lleva a José Arcadio Buendía<sup>478</sup>. El padre Nicanor, tras hacer su demostración junto al castaño ante una muchedumbre de que es capaz de levitar tomando una taza de chocolate, visita a José Arcadio Buendía todas las tardes, predicando en latín<sup>479</sup>, tratando

---

<sup>477</sup> La parte divina es, pues, suprimida en García Márquez. Recordemos que en la tragedia de Esquilo la lucha principal del titán se mueve en dirección hacia el dios supremo, Zeus, estableciendo un claro contraste entre el carácter tiránico y castigador del dios y la rebeldía y falta de sometimiento por parte del titán, añadido a ambos el exceso de *hybris*, cosa que de ningún modo aparece en García Márquez.

<sup>478</sup> La escena entre José Arcadio Buendía y Remedios recuerda a *La metamorfosis*, donde Grete, tras descubrir que su hermano Gregorio se ha convertido en un insecto gigante, es la única que va a darle de comer y a limpiarle la habitación mientras este permanece apartado, solitario y escondido, en un rincón de la misma. El pasaje en *C.A.S.* es el que sigue: «Fue ella quien de su propia iniciativa puso aparte la mejor porción que cortó del pastel de bodas y se la llevó en un plato con un tenedor a José Arcadio Buendía. Amarrado al tronco del castaño, encogido en un banquito de madera bajo el cobertizo de palmas, el enorme anciano descolorido por el sol y la lluvia hizo una vaga sonrisa de gratitud y se comió el pastel con los dedos masticando un salmo ininteligible».

<sup>479</sup> El idioma «altisonante y fluido pero completamente incomprensible» (cap. IV, p. 175) que José Arcadio Buendía comienza a hablar cuando pierde la cabeza y que nadie entiende es precisamente el latín. El encuentro por primera vez con el padre Nicanor y la conversación entre ambos en esta lengua hará que la familia conozca el idioma que el patriarca extraviado habla (cap. V, p. 180):

«–*Hoc est simplicissimum* –dijo José Arcadio Buendía–: *homo iste statum quartum materiae invenit*.

de introducir al patriarca en materia divina. Ante su fracaso de evangelización, finalmente va a visitarlo por humanidad. Úrsula también vuelve a visitarlo ante su sentimiento de soledad. Pero José arcadio Buendía ya había perdido en ese momento el contacto con la realidad. Por un tiempo, su hija Amaranta le lleva la comida y él le comunica sus inquietudes. Pero, por su proximidad a la muerte, el alma de Prudencio Aguilar es el único ser con el que José Arcadio Buendía está capacitado para hablar, por lo que este va a visitarlo dos veces al día.

De este modo, a partir de su encadenamiento al castaño, transposición de la roca del Cáucaso, se realza a José Arcadio Buendía como una figura solitaria y sufridora, cargada de un gran patetismo, de un modo similar a como se presenta a Prometeo en la tragedia de Esquilo.

En cuanto a la causa del castigo de José Arcadio-Prometeo en relación con Esquilo, si bien el tragediógrafo plantea de un modo similar la misma causa que Hesíodo, esto es, haber robado el fuego divino para los hombres, en el caso de *Cien años de soledad* el autor colombiano toma el famoso discurso de Prometeo en la tragedia con el que el titán se defiende ante el coro de las Oceánides y en el que menciona todas las artes que él mismo otorgó al hombre<sup>480</sup> —es lo que se conoce como el mito del progreso— y lo transfiere al personaje de José Arcadio Buendía, quien será castigado en la novela amarrado al castaño precisamente por haber llevado esas artes a los habitantes de su pueblo, Macondo. De este modo, el castigo que es impuesto tanto a Prometeo como a José Arcadio Buendía es el resultado de su propia ambición creadora (García Pérez 2006b: 123).

Pero nuestro moderno Prometeo, a diferencia de lo que le ocurre al titán en el desenlace del *Prometeo encadenado*, es finalmente liberado del castaño<sup>481</sup> cuando

---

El padre Nicanor levantó la mano y las cuatro patas de la silla se posaron en tierra al mismo tiempo. —Nego —dijo—. *Factum hoc existentiam Dei probat sine dubio.*

Fue así como se supo que era latín la endiablada jerga de José Arcadio Buendía. El padre Nicanor aprovechó la circunstancia de ser la única persona que había podido comunicarse con él, para tratar de infundir la fe en su cerebro trastornado».

<sup>480</sup> En Hesíodo el fuego tiene un carácter elemental, como símbolo del alimento, mientras que en Esquilo el fuego robado está asociado a la *téchne*, necesaria para el proceso de civilización (Calderón Dorda 2015: XXXV y Varela Álvarez 2006: 40-41), de ahí que sea a partir de Esquilo de donde García Márquez toma esta parte del mito.

<sup>481</sup> Esta liberación de José Arcadio Buendía del castaño supone una diferencia respecto a la tragedia de Esquilo, ya que en ella el titán no es liberado de su castigo, sino que en una escena apocalíptica en la que la tierra se estremece Prometeo acaba sepultado bajo las rocas que se derrumban sobre él (A., *Pr.* 1080-1093):

«En verdad que, de hecho y ya no de palabra, la tierra se estremece. Un eco profundo de trueno brama, los zigzags ardientes del relámpago relumbran y los torbellinos arremolinan el polvo; soplos de todos los vientos se arriscan unos contra otros mostrando una enconada discordia; el éter se ha confundido con el

Aureliano predice de algún modo que su padre va a morir. Entonces Úrsula, apremiada por el vaticinio de su hijo, decide desatar a José arcadio Buendía del árbol y llevarlo a la habitación dentro de la casa. Al día siguiente, después de buscar por toda la casa al patriarca, extraviado de la habitación, Úrsula lo encuentra de nuevo bajo el castaño. Y aquí García Márquez hiperboliza el mito, pues José arcadio Buendía es atado de nuevo, pero, no al castaño, sino a la cama (cap. VII, p. 242):

Un emisario especial llevó a la casa un sobre lacrado, dentro del cual había un papel escrito con la caligrafía preciosista del coronel: *Cuiden mucho a papá porque se va a morir*. Úrsula se alarmó: «Si Aureliano lo dice, Aureliano lo sabe», dijo. Y pidió ayuda para llevar a José Arcadio Buendía a su dormitorio. No sólo era tan pesado como siempre, sino que en su prolongada estancia bajo el castaño había desarrollado la facultad de aumentar de peso voluntariamente, hasta el punto de que siete hombres no pudieron con él y tuvieron que llevarlo a rastras a la cama. Un tufo de hongos tiernos, de flor de palo, de antigua y reconcentrada intemperie impregnó el aire del dormitorio cuando empezó a respirarlo el viejo colosal macerado por el sol y la lluvia. Al día siguiente no amaneció en la cama. Después de buscarlo por todos los cuartos, Úrsula lo encontró otra vez bajo el castaño. Entonces lo amarraron a la cama. A pesar de su fuerza intacta, José Arcadio Buendía no estaba en condiciones de luchar. Todo le daba lo mismo. Si volvió al castaño no fue por su voluntad sino por una costumbre del cuerpo.

El patriarca es liberado de unas cadenas para ser amarrado con otras, por lo que el castigo del Prometeo clásico se ve hiperbolizado en la novela e ironizado a través de la figura que por costumbre vuelve al castaño, lugar de su castigo y al que se había habituado y ya resultaba ser su hogar, y que es castigada de nuevo siendo atada esta vez a las cadenas de la realidad. De alguna manera, José arcadio es llevado al castaño tras haber perdido la cabeza y ser considerado un loco. Allí, bajo la sombra del árbol, el patriarca crea su propio mundo y realidad. Pero, cuando es liberado de sus cadenas, perturban esa realidad a la que ya estaba acostumbrado, y pretenden atarlo de nuevo castigándolo a adaptarse al mundo del que antes lo habían privado.

José Arcadio Buendía acaba, así, ligado al castaño más allá de su voluntad y de la muerte. Cuando Úrsula lo suelta de sus ataduras, «él ni siquiera se movió del banquito.

---

mar. Tal tempestad avanza manifiestamente contra mí de parte de Zeus para causarme miedo. ¡Oh majestad de mi madre! ¡Oh éter que haces girar la luz común a todos, ya ves qué injusticia sufro!». No obstante, Esquilo compuso otra tragedia, de la que solo conservamos algunos fragmentos, en la que se habla precisamente de la liberación del titán, *Prometeo liberado*. Esta formaría parte de una tetralogía, junto al *Prometeo encadenado*, al *Prometeo portador del fuego* y al *Prometeo encendedor del fuego*, y en ella se habla precisamente de la liberación que ya había sido anticipada por el propio titán en *Prometeo encadenado* (vv. 759-774), a manos de Heracles, historia que ya aparece relatada en la *Teogonía* de Hesíodo (vv. 526 ss.), aunque este pasaje es considerado una interpolación (Calderón Dorda 2015: XVII).

[...] como si las sogas fueran innecesarias, porque un dominio superior<sup>482</sup> a cualquier atadura visible lo mantenía amarrado al tronco del castaño» (cap. VI p. 207).

Por otra parte, a pesar de que el personaje de José Arcadio Buendía está construido bajo la base del personaje esquileo, no lo está bajo el género de la tragedia griega, por lo que carece del πάθει μάθος que caracteriza la tragedia de *Prometeo* y, por ende, de la conciencia de aprendizaje a través del sufrimiento. Si «el carácter filantrópico de Prometeo conducirá a este a incurrir en la falta trágica (ἁμαρτία), que se paga con el más terrible dolor<sup>483</sup> (πάθος)» al otorgar a los hombres las diferentes artes, en el caso de José Arcadio Buendía es su avidez de conocimiento y su curiosidad los que lo llevan a acabar loco a ojos del resto y amarrado al castaño. «Pero en Esquilo esta experiencia trágica encierra una forma de sabiduría. De manera que esta obra refleja de manera perfecta los tres pasos del proceso teatral trágico: ἁμαρτία–πάθος–μάθος. Prometeo pasa del error al castigo y a la conciencia por el dolor» (Calderón Dorda 2015: XXV), pero en la novela no hay rastro de este ejercicio de aprendizaje, pues García Márquez no pretende subrayar la capacidad del personaje para aprender<sup>484</sup>, sino la soledad en la que este se sume tanto antes de su castigo como después. Acaso queda sentir por el personaje, cargado de patetismo, una gran compasión, como sucede al espectador de la tragedia griega con los personajes de la misma.

---

<sup>482</sup> Es como si ese dominio superior fuera el correlato del castigo divino de Prometeo.

Recordemos que en muchas obras de Gabriel García Márquez algunos personajes están dominados por una fuerza superior, como si de un hado se tratase, como ocurre, por ejemplo, con los personajes de *La hojarasca*, Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada* o Eréndira en el cuento de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Recordemos las palabras del coronel en *La hojarasca* (cap. IX, p. 98): «No era yo quien disponía las cosas en mi hogar, sino otra fuerza misteriosa, que ordenaba el curso de nuestra existencia y de la cual no éramos otra cosa que un dócil e insignificante instrumento. Todo parecía obedecer entonces al natural y eslabonado cumplimiento de una profecía».

<sup>483</sup> Durante su castigo Prometeo peca además de una constante *hýbris*, por lo que dentro de este subyace que el titán no solo aprenda por su error, sino también que ceda y encuentre la medida y la prudencia, no el exceso.

<sup>484</sup> Precisamente, si hay algo de lo que los personajes de la familia Buendía en *Cien años de soledad* carecen, es de esa capacidad para aprender, aunque con un sentido distinto al esquileo, de ahí que entre en círculos viciosos de los que no pueden escapar. Esa incapacidad se ve reflejada a través de su insolencia para descifrar los pergaminos de Melquíades. Solo el último integrante del gen Buendía, Aureliano, será capaz de aprender, reconocer y entender la historia de su propia familia desde sus orígenes mientras descifra los preciados manuscritos (cap. XX, pp. 547-550).

### 3. EL *PROMETEO* DE KAFKA

Esta última concepción del personaje garciamarquiano, junto al emblema en que se erige el castaño y su simbología<sup>485</sup> parecen tener, empero, un hipotexto más. Se trata del breve relato de Kafka *Prometeo*.

El personaje de José Arcadio Buendía sería un Prometeo kafkiano, de corte existencialista, que acaba bajo el castaño, en parte, de una manera absurda y angustiada –como hemos visto a lo largo de la obra– por su soledad, el abandono al que es relegado y la incapacidad de separarse del árbol al que es amarrado, como absurdas resultan sus ataduras, aflojadas por Úrsula, y que ni siquiera hacia el final necesita, pues parece que una fuerza más poderosa lo mantiene allí relegado. Ese absurdo que rodea al personaje es coronado por el hecho de que el patriarca vuelva al castaño por costumbre después de que intenten llevarlo a la cama. José Arcadio Buendía es un sujeto trágico, sí, pero a la manera de los personajes trágicos de Kafka.

La soledad y el rechazo que este sufre por parte de sus familiares se inscriben en una línea similar a lo que experimenta Gregorio Samsa en *La metamorfosis*. Kafkiana es también la indefensión de José Arcadio Buendía y la volubilidad con la que es tratado a lo largo de su estancia bajo el castaño, de un modo cercano a como Gregorio es maltratado y abandonado a su suerte en su habitación hasta su muerte. Si en *La metamorfosis* el mundo no está hecho para lo diferente, es decir, para el enorme bicho en el que Gregorio se ha convertido, tampoco Macondo está hecho para aceptar a un loco patriarca que habla de astronomía, de temporalidad y de alquimia<sup>486</sup>.

El silencio es característica afín a los personajes kafkianos, tal y como vemos a través del silencio en el que permanece Gregorio en *La metamorfosis*; en silencio también permanece Hércules en uno de los fragmentos inéditos del escritor, y el silencio es el elemento principal del relato *El silencio de las sirenas*. García Márquez metamorfosea en la figura del patriarca ese silencio kafkiano: a través de la capacidad de José Arcadio Buendía de hablar en una lengua ininteligible, que resulta ser el latín y que ningún

---

<sup>485</sup> Graciela Maturo (1972: 119), por su parte, ha identificado a José Arcadio Buendía con Cristo y, por ende, al árbol al que es amarrado con la cruz.

<sup>486</sup> A diferencia de la clásica, la tragedia kafkiana de corte existencialista se construye a partir de la noción universal de considerar que el mayor delito del hombre es haber nacido, ser arrojado al mundo, y por lo que no solo es castigado por su desmesura o por el hecho de purgar en su figura los pecados de su estirpe. Los personajes de García Márquez estarían, pues, a caballo entre la tragedia clásica y la existencialista, pues hay una culpa inherente a la estirpe familiar y una culpa intrínseca a la condición humana, en una clave más kafkiana de donde procedería la indefensión y el absurdo de no saber de dónde procede dicha culpa.

miembro de la familia consigue descifrar ni entender, precisamente por esa incapacidad del patriarca de comunicarse con los que tiene a su alrededor –a excepción del padre Nicanor, que es el único que puede hablar latín con él– y estar ya fuera del círculo en el que se encontraba, la lengua ininteligible se convierte en una metáfora del silencio y del absurdo de no poder entenderse con el resto.

De este modo, vemos cómo García Márquez reescribe el mito de Prometeo en la figura de José Arcadio Buendía amarrado al castaño tomando como punto de partida, no solo los relatos antiguos del mito griego, sino también la reinterpretación que de este hace Kafka en su *Prometeo*, de un modo muy similar a como ocurre en su reformulación del mito griego de las sirenas en su artículo *La sirena escamada*<sup>487</sup>.

Kafka, que escribió algunos relatos breves con personajes de la mitología grecolatina como protagonistas y entre los que se encuentra su *Prometeo*, toma el mito en su esencia y lo transforma desde una mirada y una lectura de corte existencialista e irónica de la sociedad de su tiempo (Redondo Reyes 2007: 112)<sup>488</sup>, y bajo esta clave se insertará también el pasaje de José Arcadio Buendía y su castigo bajo el castaño familiar:

[...] el vector de la tradición no fluye desde la Hélade a Kafka: más bien es el escritor quien proyecta un mundo preconcebido sobre figuras tradicionales a las que respeta pero a las que siente extrañas y lejanas (pues Kafka es un escritor profundamente judío) y con una mirada sutilmente irónica, que resitúa el mito de un modo nuevo en la sociedad moderna en los años del escritor.

Kafka ofrece cuatro versiones del mito de Prometeo de entre las cuales solamente la primera es la que tiene raigambre griega, aunque con notables diferencias: Prometeo fue amarrado al Cáucaso y allí mandaban los dioses águilas para que devoraran su hígado<sup>489</sup>. Las otras tres versiones, que no se encuentran en la tradición antigua, por lo que suponen una invención de Kafka, son interesantes para nuestro estudio en su relación con el pasaje de *Cien años de soledad*, así como las últimas líneas conclusivas del relato kafkiano. El autor praguense plantea una lectura irónica y desgarradora del mito de Prometeo hasta llevarlo al extremo: tan grande fue el castigo y el dolor que este le

---

<sup>487</sup> Cf. nota 337 del capítulo V del presente trabajo.

<sup>488</sup> El trabajo de Redondo Reyes que citamos resulta interesante para una visión general de estos mitos que Kafka transforma en breves narraciones, todas ellas escritas entre 1917 y 1920. Aunque uno de los temas no sea mítico *stricto sensu*, Redondo lo incluye en su estudio por el valor que el personaje tiene en la tradición clásica. Se trata de los escritos *El nuevo abogado*, donde reescribe la historia de Bucéfalo, el caballo de Alejandro Magno, *El silencio de las sirenas*, *Poseidón* y *Prometeo*.

<sup>489</sup> Según los textos que nos han transmitido el mito, es Zeus y no los dioses en general quien castiga a Prometeo y, además, no son varias águilas, sino solo una la que devora el hígado del titán.

producía, que el titán acabó fundiéndose con la roca a la que estaba atado. Con el paso del tiempo todos fueron olvidando a Prometeo y aburriéndose de su historia: los dioses, las águilas, e incluso el mismo Prometeo. El relato es el siguiente (Kafka 1983: 1322):

Hay cuatro leyendas referidas a Prometeo. Según la primera, fue encadenado al Cáucaso por haber revelado a los hombres los secretos divinos, y los dioses mandaron águilas a devorar su hígado que se renovaba perpetuamente.

Según la segunda, Prometeo, aguijoneado por el dolor de los picos desgarradores, se fue hundiendo en la roca hasta hacerse uno con ella.

Según la tercera, la traición fue olvidada en el curso de los siglos. Los dioses la olvidaron, las águilas la olvidaron, él mismo la olvidó.

Según la cuarta, se cansaron de esa historia insensata. Se cansaron los dioses, se cansaron las águilas, la herida se cerró de cansancio.

Quedó el inexplicable peñasco.

La leyenda quiere explicar lo que no tiene explicación.

Como nacida de una verdad, tiene que volver a lo inexplicable.

En *Cien años de soledad* también encontramos un tono irónico a la par que desgarrado en la historia de José Arcadio Buendía a través de la exageración.

Por un lado, el árbol se convierte en símbolo inseparable de su personaje al que ha estado vinculado cuando este mismo vuelve al castaño a pesar de ser liberado de sus cadenas<sup>490</sup>. Las cadenas, que en un primer momento sirven para amarrar al hombre al árbol, no son necesarias más adelante, pues el vínculo entre los dos ya se ha establecido y el uno se convierte en metonimia del otro, siendo inseparables aun tras la muerte del patriarca, cuyo fantasma sigue allí arraigado<sup>491</sup>. Esta idea aparece reflejada al final de la novela, cuando Aureliano Babilonia está descifrando los pergaminos de Melquíades y lee en el epígrafe de los mismos: «el primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas» (cap. XX, p. 547).

Por otro lado, a pesar de que en un primer momento varios miembros de la familia Buendía van a visitar a José Arcadio Buendía cuando este es atado al árbol del patio,

---

<sup>490</sup> El árbol es el centro de la casa y a él queda ligado el personaje central de la familia, el patriarca y fundador.

<sup>491</sup> La unión entre el castaño y José Arcadio Buendía es tan fuerte que perdura incluso en la muerte, pues no solo su cuerpo, sino también su alma está atada al árbol, por lo que ni siquiera su espectro es capaz de desligarse de él y este aparece en numerosas ocasiones bajo el árbol: «Era un intrincado frangollo de verdades y espejismos, que convulsionó de impaciencia al espectro de José Arcadio Buendía bajo el castaño y lo obligó a caminar por toda la casa aun a pleno día» (cap. XII, p. 336). Y más adelante: «En la casa, Amaranta bordaba su interminable mortaja, y Úrsula se dejaba arrastrar por la decrepitud hacia el fondo de las tinieblas, donde lo único que seguía siendo visible era el espectro de José Arcadio Buendía bajo el castaño» (cap. XIV, p. 391).

finalmente todos acabarán desistiendo de hacerle compañía y acabará solo, únicamente recibiendo la visita de su esposa Úrsula, del padre Nicanor e incluso del fantasma de Prudencio Aguilar<sup>492</sup>: «Pero a despecho de su fortaleza, siguió llorando la desdicha de su destino. Se sintió tan sola, que buscó la inútil compañía del marido olvidado bajo el castaño» (cap. VI, p. 206). La conjunción de soledad que circunda al personaje y la unión de este con el castaño queda plasmada a través de una bella hipálage en el texto del colombiano (la cursiva es nuestra): «alguien empujó la puerta de la calle a las dos de la tarde, en el silencio mortal del calor, y los horcones se estremecieron con tal fuerza en los cimientos, que [...] *hasta José Arcadio Buendía bajo el castaño solitario*, tuvieron la impresión de que un temblor de tierra estaba desquiciando la casa» (cap. V, p. 186).

Al final Kafka concluye su reescritura del mito dándole al peñasco cierto protagonismo: solo permaneció la roca, inexplicable y solitaria. Al igual que en Kafka, el castaño en *Cien años de soledad*, metáfora del peñasco de Prometeo, queda abandonado y solitario después de la muerte de José Arcadio Buendía. El árbol, unido simbólicamente al patriarca de la familia tanto en la vida como en la muerte, queda expuesto al paso del tiempo e incluso a la insensibilidad de algunos familiares<sup>493</sup> (cap. XII, p. 356) que es llevada al extremo cuando es orinado por costumbre por el coronel Aureliano Buendía (cap. XIII, p. 373, 375 y 382<sup>494</sup>).

---

<sup>492</sup> En la novela el olvido al que es sometido José Arcadio Buendía no es tan rotundo como el del Prometeo de Kafka, por lo que este es en cierta medida transformado en soledad.

<sup>493</sup> Esta idea conecta de nuevo, en parte, con el Prometeo de Kafka, de cuyo absurdo mito, según su cuarta versión del mismo, todos se aburrían. El concepto de absurdo reflejado en el texto del praguense se ve traspuesto en García Márquez ante la cómica, pero a la vez desgarradora imagen de su hijo orinando el árbol que se erige como centro y símbolo del patriarca y fundador, no solo de la familia Buendía, sino de Macondo.

<sup>494</sup> En esta última referencia se encuentra relatada la última vez que el coronel Aureliano Buendía va junto al castaño para orinar, pues será ahí, de pie, en el lugar del padre, donde el hijo muere. No es casual que sea este hijo el que muere junto al castaño debido a sus similitudes que presenta con José Arcadio Buendía, pues el hijo despierta la misma curiosidad y el mismo interés del padre por la alquimia (cap. II, p. 112). Así mismo, recordemos que es él quien tiene la idea —pues los Aurelianos son de mentalidad lúcida (cap. X, p. 289)— de escribir sobre los objetos su nombre durante la peste del insomnio y más tarde será José Arcadio Buendía quien la pone en marcha por todo el pueblo (cap. II, p. 139), de modo que queda en evidencia la unión entre padre e hijo.

#### 4. LA PESTE DEL INSOMNIO Y LA *TÉCHNE* DE LA ESCRITURA

De entre todas las artes que José Arcadio Buendía y Melquíades brindan a su pueblo, una de las más destacables resulta ser la de las letras. Otorgada durante la peste del insomnio, el patriarca y el gitano, como un moderno Prometeo, son los benefactores que llevan a su pueblo la escritura, «memoria de todas las cosas» (A., *Pr.* 460-461).

Cuando la peste del insomnio azota Macondo, una de sus terribles consecuencias, más terrible incluso que el insomnio mismo, es el olvido en el que se hunde la población, pudiendo llegar a borrarse de la memoria, no solo las cosas más simples, sino incluso la conciencia del propio ser (cap. III, pp. 135-136):

Una noche, [...] la india que dormía con ellos despertó por casualidad y oyó un extraño ruido intermitente en el rincón. Se incorporó alarmada, [...] y entonces vio a Rebeca en el mecedor, chupándose el dedo y con los ojos alumbrados como los de un gato en la oscuridad. Pasmada de terror, atribulada por la fatalidad de su destino, Visitación reconoció en esos ojos los síntomas de la enfermedad cuya amenaza los había obligado, a ella y a su hermano, a desterrarse para siempre de un reino milenario en el cual eran príncipes. Era la peste del insomnio.

[...] Nadie entendió la alarma de Visitación. «Si no volvemos a dormir, mejor», decía José Arcadio Buendía, de buen humor. «Así nos rendirá más la vida.» Pero la india les explicó que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado. [...]

Primero la peste azota solo a la familia Buendía, pero, por un descuido en el que los pescaditos de caramelo fabricados en la casa siguen siendo vendidos por el pueblo, todos los macondinos acaban contagiados por la peste y empiezan olvidando el nombre de las cosas simples, objetos de la vida cotidiana. Entonces, Aureliano concibe la manera de salvar por un tiempo a su familia y al resto de macondinos del terrible olvido de las cosas poniendo carteles sobre los objetos y especificando el nombre de estos y, más tarde, con el temor de que también se olvidara su utilidad, unas pequeñas líneas que explicaran a qué estaba destinado cada objeto. Tras explicarle su método a su padre, José Arcadio Buendía lo puso en práctica no solo en su casa, sino en toda la aldea (cap. III, pp. 136-140):

Al cabo de varias semanas, [...] José Arcadio Buendía se encontró una noche dando vueltas en la cama sin poder dormir. [...] No durmieron un minuto, pero al día siguiente se sentían tan descansados que se olvidaron de la mala noche. [...] No se alarmaron hasta el tercer día, cuando a la hora de acostarse se sintieron sin sueño, y cayeron en la cuenta de que llevaban más de cincuenta horas sin dormir.

[...]

Habían contraído, en efecto, la enfermedad del insomnio. [...] Mientras tanto, por un descuido que José Arcadio Buendía no se perdonó jamás, [...] el alba del lunes sorprendió despierto a todo el pueblo.

[...]

Fue Aureliano quien concibió la fórmula que había de defenderlos durante varios meses de las evasiones de la memoria. La descubrió por casualidad. Insomne experto, por haber sido uno de los primeros, había aprendido a la perfección el arte de la platería. Un día estaba buscando el pequeño yunque que utilizaba para laminar los metales, y no recordó su nombre. Su padre se lo dijo: «tas». Aureliano escribió el nombre en un papel que pegó con goma en la base del yunquecito: *tas*. Así estuvo seguro de no olvidarlo en el futuro. No se le ocurrió que fuera aquella la primera manifestación del olvido, porque el objeto tenía un nombre difícil de recordar. Pero pocos días después descubrió que tenía dificultades para recordar casi todas las cosas del laboratorio. Entonces las marcó con el nombre respectivo, de modo que le bastaba con leer la inscripción para identificarlas. Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde la impuso a todo el pueblo. Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerca, gallina, yuca, malanga, guineo. Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: *Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche*. Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita.

Si en el mito de Prometeo el hecho de que el titán entregue el arte de la escritura a la humanidad supone, de alguna manera, el progreso para esta, en el caso de la novela la entrega de la escritura supone un paliativo contra el olvido<sup>495</sup> para los macondinos. Cuando José Arcadio Buendía se reúne con los jefes de familia para tratar de encontrar

---

<sup>495</sup> Esta idea se encuentra en la misma línea del mito de Theuth y Thamus narrado por Platón en el *Fedro*, como veremos más adelante.

una solución a la peste del insomnio, implantan una cuarentena tan eficaz que «llegó el día en que la situación de emergencia se tuvo por cosa natural, y se organizó la vida de tal modo que el trabajo recobró su ritmo y nadie volvió a preocuparse por la inútil costumbre de dormir» (cap. III, p. 139). Esto hace que los macondinos, en una nueva realidad primitiva, tengan que volver a aprender ciertos valores. A partir de ese momento, convivirán sin haberse curado de la peste aprendiendo la letra escrita y no ejercitando la memoria como habían hecho hasta entonces. La entrega de la escritura no supone, como en Prometeo, un progreso, pero tampoco un retroceso, sino simplemente un analgésico infructuoso contra un olvido aún más terrible que se anuncia en la novela: los valores de la letra escrita.

Solo Melquíades será capaz de rescatarlos de dicha peste con un mágico brebaje<sup>496</sup>, mientras que José Arcadio Buendía ha fracasado, en parte, en su intento de llevar a Macondo hacia el progreso, pues ni en su empeño por escribir los nombres y su utilidad en los objetos ni en su empeño por fabricar la máquina de la memoria consigue su propósito.

José Arcadio Buendía decidió entonces construir la máquina de la memoria que una vez había deseado para acordarse de los maravillosos inventos de los gitanos. El artefacto se fundaba en la posibilidad de repasar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida. Lo imaginaba como un diccionario giratorio que un individuo situado en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que en pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más necesarias para vivir. Había logrado escribir cerca de catorce mil fichas, cuando apareció por el camino de la ciénaga un anciano estrafalario [...].

Pero el pasaje de la peste del insomnio y el olvido hunde a la vez sus raíces por un lado en Borges<sup>497</sup>, y, por otro lado, en el mito de Theuth y Thamus, narrado por Platón en el *Fedro* (274c-275e), pues el valor que García Márquez da precisamente a la escritura en su pasaje parece ser similar al que se ofrece en el mito de origen egipcio.

---

<sup>496</sup> Según López Calahorro, Melquíades es quien entrega el arte de leer y escribir a Macondo en tanto que –siguiendo a García Jurado, que identifica a Melquíades con Theuth– «el gitano deja un texto ininteligible en el que se trazan precisamente los hilos de la memoria, convertida en una trampa para el olvido como apariencia de sabiduría, como temía el rey Thamus en el *Fedro* de Platón y que podemos interpretar del siguiente modo: todo lo vivido ha sido una realidad aparente o falsa. Como un préstamo de cien años» (López Calahorro 2016: 7).

<sup>497</sup> También Borges deja constancia de que leyó el mito de Theuth y Thamus del *Fedro* de Platón en su ensayo *Del culto de los libros*, incluido en *Otras inquisiciones*, donde habla precisamente de la palabra oral y la palabra escrita, de manera que la influencia del mito en García Márquez ha podido venir por vía doble, como ya hemos visto que ocurre en numerosas ocasiones. Para un análisis de este ensayo, cf. Cervera Salinas 2017: 51-61.

La presencia de Borges en el pasaje es evidente, en primer lugar, por la temática: la dualidad memoria y olvido<sup>498</sup>, y el tema de los sueños en su relación con el insomnio. En segundo lugar, por la clara relación con el cuento borgiano *Funes el memorioso*, con el que presenta numerosos paralelos. Aunque no es nuestro objetivo aquí realizar un estudio comparativo entre el cuento de Borges y el pasaje de *Cien años de soledad*, me limitaré a señalar las características principales que los unen<sup>499</sup>.

Por un lado, todo el pasaje de la novela garciamarquiana supone una antítesis respecto del texto de Borges. Mientras que Funes es capaz de recordar cada ápice y detalle de la vida y lo que le rodea, incluso todos los recuerdos de su niñez, hasta el punto de que «podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero» (Borges 2017: 131); en el caso del pasaje de *C.A.S.* la peste del insomnio produce en los que la contraen el olvido de todo, hasta de «los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser». Si los macondinos corren el riesgo de sumirse en un estado de absurdez plena sin pasado, pues este puede llegar a ser olvidado, en el caso del cuento de Borges Funes es casi un superhombre, pues «ahora su percepción y su memoria eran infalibles» (*ibid.*). Encontramos así un claro contraste entre la memoria y el olvido absolutos<sup>500</sup>.

Por otro lado, y en relación con lo anterior, tanto Funes como José Arcadio Buendía pretenden poder recordar absolutamente todo para guardarlo en la memoria, tarea imposible, lo que los lleva incluso a construir un sistema original de numeración y un catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo –en el caso de Funes– y una máquina de la memoria, concebida como un diccionario giratorio, para repasar cada día todos los conocimientos adquiridos en la vida –en el caso de José Arcadio Buendía–<sup>501</sup>. En *Cien años de soledad* el patriarca se dispone a la creación de la máquina de la memoria

---

<sup>498</sup> Esta dualidad está presente en gran parte de la obra del argentino. La encontramos, por ejemplo, en algunos de sus poemas: *Everness*, *Ewigkeit* o *Anverso*. También en su relato *El inmortal*, incluido en *El Aleph*, donde hay una cita explícita a Platón.

<sup>499</sup> Para un estudio más detallado de los paralelos existentes entre ambas obras y, en general, de la presencia de Borges en *Cien años de soledad*, cf. Natalia Crespo 2012: 41-54.

<sup>500</sup> Ambos conducen, por vías distintas, a la destrucción. Solo Dios, según Borges, posee una profética memoria, donde no cabe el olvido. Esa profética memoria tendría cierta correlación con los manuscritos de Melquíades, que ya contienen, cifrada, la historia de los Buendía que habrá de desarrollarse en el tiempo, pero que ya estaba contenida en ellos. La memoria es profética cuando Aureliano Babilonia descifra dichos manuscritos y recuerda, vive, la profecía que en ellos reside, participando la lectura con la vida.

<sup>501</sup> La antítesis se establece aquí en que mientras que José Arcadio Buendía necesita de la escritura para no olvidar y poder recordar, Funes es capaz de guardarlo todo en su memoria, sin precisar de aquella.

para evitar el terrible olvido de todo lo que les rodea, como ocurre cuando al principio comienzan a poner etiquetas a todas las cosas con su nombre y utilidad para así poder recordar al menos los objetos de la vida cotidiana. En el caso de Funes es todo lo contrario, pues, sin falta de olvido y teniendo una magistral memoria, desea recordarlo absolutamente todo<sup>502</sup>.

Hay un tercer punto en común al cuento y al pasaje de la novela, y es la relación entre la memoria, el olvido y los sueños, temas, como hemos visto, presentes en la obra del argentino. Durante la peste del insomnio los macondinos no pueden dormir, cayendo en un estado de perpetua vigilia hasta el punto de que acaban soñando despiertos incluso los sueños de otros: «en este estado de alucinada lucidez no solo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros» (cap. III, p. 137). En el caso del cuento, Funes no puede conciliar el sueño porque no quiere perder ningún detalle de todo lo que vive para recordarlo<sup>503</sup>. Incluso el joven dice: «mis sueños son como la vigilia de ustedes» (*ibid.*).

Por último, tanto el cuento de *Funes el memorioso* de Borges como el pasaje de la peste del insomnio y el olvido en *C.A.S.* versan en torno a la memoria y el lenguaje: si José Arcadio Buendía pone carteles por todos los objetos más simples y cotidianos con sus nombres escritos con el fin de recordar sus nombres y, en términos generales, su utilidad, en el caso del cuento Funes es incapaz de comprender ideas generales: «no solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)» (Borges 2017: 133). Además, mientras que el primero escribe, el segundo retiene en la memoria, sin necesidad de la palabra escrita.

A propósito del episodio de la peste del insomnio señala Bolletino (1973: 112):

---

<sup>502</sup> Para el estudio del cuento de Borges, cf. Alazraki 1968 y Nuño 1986.

<sup>503</sup> En este sentido son interesantes las palabras de Castillo Aguirre y Granda Vélez (2021: 121), que nos llevan a pensar que Borges hiperboliza y da la vuelta a la idea platónica desarrollada en el *Fedro* con mito de Theuth y Thamus de que la memoria es aquello que debemos ejercitar y desarrollar, pues es la que nos dará la verdad y no la apariencia. En el caso de Funes desastrosamente resulta ser todo lo contrario: «En estas líneas se muestra la memoria de Funes como su calvario. Borges nos recuerda que pensar —razonar— es pasar constantemente de lo general y abstracto a lo concreto y específico. Funes, prisionero —cautivo— de su memoria, no es capaz de pensar. Su mundo, su realidad, se compone de detalles inmediatos; cuando tenga ganas de pensar por sí mismo, su martirio lo obligará a recordar, una y otra vez, para siempre».

Gabriel García Márquez se imagina como hubo de haber nacido el lenguaje que ayuda superficialmente a recordar sucesos y a identificar objetos mientras somete a sus personajes al tiempo y a la lógica.

La teoría que el autor expone acerca del lenguaje queda clara: este medio de comunicación solamente hace posible la expresión vaga de una existencia originalmente sentida y vivida sin poder penetrar en su esencia.

Así, ambos conceptos, memoria y lenguaje, son claves para entender el pasaje de García Márquez no solo en relación con el cuento de Borges sino también con el mito de Theuth y Thamus recogido por Platón<sup>504</sup>: la escritura también en García Márquez aparece como un remedio (φάρμακον) contra el olvido total y absoluto. Según el dios Theuth en el *Fedro*, este ofrece su arte para hacer sabios a los hombres y darles un instrumento de memoria contra el olvido. Pero el rey Thamus, convencido de lo contrario, argumenta que produciría en todo aquel que usara ese arte el olvido por el descuido de la memoria, apariencia de sabiduría, no su verdad. La escritura suplanta a la palabra, como ocurre en *C.A.S.* con la peste del insomnio, de ahí que el rey Thamus lleve razón: la escritura solo sirve para la ὑπομνησις (rememoración) y no para la memoria viva (μνήμη), que lleva a la ἀνάμνησις, por lo que no llega a realizarse, de este modo, el proceso introspectivo y de reflexión, que es de donde nace el saber y no la escritura<sup>505</sup>.

Aunque con algunos matices, en García Márquez ocurre algo similar, pues la peste del insomnio conduce a los habitantes de Macondo al olvido de la palabra oral, y ese olvido lleva al silencio, que es la muerte total y absoluta de la palabra, de ahí que José Arcadio Buendía ponga por escrito el nombre de las cosas, para recordar:

Pero la india les explicó que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica, el olvido [...]. Empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego en nombre [...].

---

<sup>504</sup> En su artículo Rodríguez Monegal (1985: 6-12) realiza un estudio comparativo entre el texto *La farmacia de Platón* –dentro del ensayo *La diseminación*–, de Derrida, y la obra de Borges –del cual el filósofo franco argelino toma dos citas de *La esfera de Pascal* y *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* que precisamente hablan de la palabra oral y escrita– tomando como punto de referencia el mito de Theuth y Thamus relatado por Platón en el *Fedro*, el cual es uno de los mitos y temas principales de la obra de Derrida, que deconstruye la visión tradicional de que la escritura es sucedánea de la oralidad y la analiza para hacer de él una nueva lectura. También Borges en *Del culto de los libros* lo subraya.

Como ya hemos señalado, Borges es uno de los escritores que más influencia tuvo en Márquez, pero entre el autor argentino y el griego se encuentra Derrida, por lo que los cuatro autores expondrían la importancia del mito egipcio para entender la convivencia entre oralidad y escritura.

<sup>505</sup> Sobre este tema reflexiona también Derrida. Cf. Wenger Calvo 2016: 15-16.

Es aquí donde García Márquez se sitúa, de nuevo, en una doble línea hipotextual y mítica: Theuth y Prometeo: la palabra escrita dada por el benefactor Melquíades-José Arcadio Buendía-Prometeo a través de los carteles que José arcadio Buendía pone en los objetos que van olvidando permiten recordar su nombre y su utilidad, considerando, de este modo, en la línea del dios Theuth, la escritura como remedio del olvido y la supervivencia de la palabra<sup>506</sup>.

---

<sup>506</sup> No obstante, en el caso de la novela el recurso de la escritura es una excepción, dada en un momento en que se necesita lo escrito para que no desaparezca la memoria. Sin embargo, la tradición oral como los cuentos narrados y transmitidos verbalmente forman parte del *modus operandi* narrativo del escritor colombiano. La escritura sería la magia o el recurso para que, en caso de necesidad, ese acervo no desapareciera. Esa magia de la escritura es la que contienen los manuscritos de Melquíades, donde está escrita la historia de los Buendía, que se desarrolla en el tiempo, pero que está cifrada en la eternidad del texto. Ese carácter mágico contamina el propio estilo del autor, como se demuestra desde el mismo arranque de la novela, que también juega con la proyección en el futuro de la memoria de lo que está sucediendo en el presente.

## 5. EL MITO DE THEUTH Y THAMUS

A mis 12 años de edad estuve a punto de ser atropellado por una bicicleta. Un señor cura que pasaba me salvó con un grito: «¡Cuidado!».

El ciclista cayó a tierra. El señor cura, sin detenerse, me dijo: «¿Ya vio lo que es el poder de la palabra?» Ese día lo supe. Ahora sabemos, además, que los mayas lo sabían desde los tiempos de Cristo, y con tanto rigor que tenían un dios especial para las palabras.

*(Botella al mar para el dios de las palabras, Inauguración del Congreso de Zacatecas, 1997)*

El mito de Theuth y Thamus se sitúa en el *Fedro* de Platón al final de la segunda parte de la obra (274c-275e) en la que Fedro y Sócrates hablan sobre la retórica y el poder que la palabra tiene en la vida de los hombres<sup>507</sup>. Sócrates, entonces, introduce en su monólogo el mito, a través del cual Platón pretende mostrar su visión de la superioridad de la memoria frente a la escritura.

Desde la Antigua Grecia, oralidad y escritura han caminado de la mano<sup>508</sup>. La poesía, que fue antes que la prosa, correspondía a una ejecución oral y a una recepción auditiva, mientras que la prosa a la transmisión escrita y a una recepción por medio de la lectura. Así, los griegos atribuían a Orfeo, Lino y Museo los primeros intentos de canto y no de escritura. De este modo, podríamos decir que la literatura griega comienza con la *Ilíada* y la *Odisea*, dos poemas épicos que un aedo cantaba al son de la cítara. El carácter oral de la poesía en la época arcaica de la literatura griega, cuando la *Ilíada* y la *Odisea* fueron compuestas, se hace notar en la propia *Odisea* con la aparición de Demódoco, un aedo ciego de la corte de los feacios o la figura de Femio, el aedo del palacio de Odiseo, que cantan las hazañas de los héroes en los banquetes.

Ya Platón pone de manifiesto esta dualidad entre oralidad y escritura en dos de sus obras: el *Filebo* y el *Fedro*<sup>509</sup>, y es en la última donde relata el mito egipcio de Theuth y Thamus<sup>510</sup>. Cuenta la leyenda que el dios Theuth fue a la corte del rey Thamus de Egipto

---

<sup>507</sup> Para la estructura de la obra, cf. Lledó Íñigo 1988: 295 y ss.

<sup>508</sup> Para el tema de la oralidad y la escritura en la Grecia arcaica y clásica, cf. Havelock 1994 y 2008.

<sup>509</sup> Platón escribe la obra en la que se incluye el relato de Theuth y Thamus precisamente en un momento de transición de la cultura oral a la escrita y donde defiende la superioridad y el valor de la primera (Reale 2001: XVII).

<sup>510</sup> Theuth o Toth se presenta como el dios inventor de la escritura y el mensajero de Ra, el rey de los dioses. Representado en las imágenes ataviado con un cetro con serpientes, también es el guía –psicopompo– de las almas al más allá. Así, los griegos veían a Theuth como el equivalente a Hermes en la mitología griega, pues el dios griego también es inventor del fuego y el mensajero del rey de los dioses, Zeus; es el guía de las almas de los difuntos en su viaje al Hades y tiene como atributo un cetro en forma de serpiente.

y le mostró sus artes. Conforme el dios iba mostrándoselas, el rey las censuraba o las elogiaba. Cuando Theuth le mostró el arte de las letras, él mismo le dijo que haría más sabios a los hombres y vigorizaría su memoria. Pero el rey Thamus, convencido de lo contrario, adujo que produciría en los que usaran este arte el olvido por el descuido de la memoria, pues recordarían de manera externa valiéndose de caracteres ajenos: es el elixir de la rememoración, no de la memoria, apariencia de sabiduría, no su verdad. El pasaje del mito es el que sigue<sup>511</sup>:

Sóc. - Pues bien, oí que había por Náucratis, en Egipto, uno de los antiguos dioses del lugar al que, por cierto, está consagrado el pájaro que llaman Ibis, el nombre de aquella divinidad era el de Theuth. Fue éste quien, primero, descubrió el número y el cálculo, y, también, la geometría y la astronomía, y, además, el juego de damas y el de dados. Y, sobre todo, las letras<sup>512</sup>. Por aquel entonces, era rey de todo Egipto Thamus, que vivía en la gran ciudad de la parte alta del país, que los griegos llaman la Tebas egipcia, así como a Thamus llaman Ammón. A él vino Theuth, y le mostraba sus artes, diciéndole que debían ser entregadas al resto de los egipcios. Pero él le preguntó cuál era la utilidad que cada una tenía, y, conforme se las iba minuciosamente exponiendo, lo aprobaba o desaprobaba, según le pareciese bien o mal lo que decía. Muchas, según se cuenta, son las observaciones que, a favor o en contra de cada arte, hizo Thamus a Theuth, y tendríamos que disponer de muchas palabras para tratarlas todas. Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría.» Pero él le dijo: «¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad<sup>513</sup>.

---

Por otra parte, es interesante señalar que Hermes representa, junto con Prometeo y Odiseo, la figura del *trickster*, de ahí que encontremos en el personaje de José Arcadio Buendía paralelos, como ya hemos visto, con estas figuras, pues tienen numerosas características en común entre sí que se conjugan, con matices, en el fundador de Macondo en *Cien años de soledad*.

<sup>511</sup> Las traducciones del *Fedro* de Platón pertenecen a Lledó Íñigo 1988.

<sup>512</sup> Es claro que Theuth se sitúa para los egipcios en la misma línea que Prometeo para los griegos: benefactores de sus pueblos a los que les descubren el número, la astronomía y, ante todo, las letras. Los paralelos entre una y otra figura son más que evidentes y no es necesario un análisis exhaustivo del texto de Esquilo y de Platón para ver que las artes con las que ambas divinidades benefician a sus respectivos pueblos son casi las mismas.

<sup>513</sup> Ya Reale (2001: 263) establece cierta relación entre las palabras del rey Thamus en 275a y el pasaje del Prometeo de Esquilo donde el titán hace referencia a la escritura (vv. 460-461). Según el texto de Platón, la escritura es vista por el rey egipcio como un fármaco para la memoria, mientras que según el de Esquilo Prometeo la considera memoria de todas las cosas. De nuevo es clara la relación entre la figura de Prometeo y Theuth, pues ambos entienden el arte de la escritura como un complemento a la memoria, si bien en el

Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad.»

La memoria y el poder de la palabra constituyen un apartado muy importante en toda la transmisión de la literatura griega, temas que también lo serán para Gabriel García Márquez. Entre Platón y García Márquez, con varios siglos de distancia, hay una idea común, el primero compartiéndolo en sus tratados filosóficos, el segundo principalmente en *Cien años de soledad*, donde la preocupación por la dualidad oralidad/escritura se hace presente.

Precisamente los pergaminos indescifrables de Melquíades tienen escrita toda la historia de la familia Buendía hasta en sus detalles más triviales, de manera que la escritura, de algún modo, se vuelve parlante. Igual que Funes en el cuento de Borges es capaz de recordarlo todo hasta el punto de que puede tardar un día entero en completar el recuerdo de otro día, los pergaminos de Melquíades recogen con gran minuciosidad la historia de una estirpe, pero con la diferencia 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 coexistieran en un instante» (cap. XX, p. 548), de ahí que los pergaminos parezcan hablar por sí solos. Además, la propia historia de Macondo se está cocinando mientras la leemos, entendiéndose la obra, por un lado, como un perfecto círculo cerrado en el que la historia de la familia ya estaba escrita y en el que todo se va repitiendo cíclicamente y, por otro, como el mismo manuscrito de Melquíades que el lector va descifrando a medida que avanza el relato<sup>514</sup>. Ya al comienzo del relato se revela esa destrucción de Macondo: «una noche creyó encontrar una predicción sobre el futuro de Macondo. Sería una ciudad luminosa, con grandes casas de vidrio, donde no quedaba ningún rastro de la estirpe de los Buendía» (cap. III, p. 147).

En palabras de López Calahorro (2016: 7):

Se trazan los hilos de la memoria convertida en una trampa para el olvido con apariencia de sabiduría, como temía el rey Thamus en el *Fedro* de Platón y que podemos interpretar del siguiente

---

texto platónico las palabras de Thamus tienen un sentido un tanto negativo, lectura que no se deriva del esquileo, de ahí que incluso el titán identifique la escritura con Mnemosine, la diosa de la memoria y madre de las Musas.

Esta idea de la escritura como fármaco de la memoria y de su utilidad contra el olvido pareció estar extendida en Grecia ya que encontramos otros autores antiguos que escribieron sobre este concepto, como Eurípides (fr. 578 Nauck), e incluso la encontramos atestiguada en la pintura de vasijas (cf. Reale 2001: 263-264).

<sup>514</sup> Cf. Guillén 2017: CII.

modo: todo lo vivido ha sido una realidad aparente o falsa. Como un préstamo de cien años. La escritura era realmente un engaño. Y esto debe comprenderse junto con la otra característica de Prometeo, que es el dominio de la adivinación.

Si en el mito narrado por Platón el conocimiento de la escritura, según el rey Thamus, supone la muerte de la palabra oral y la aparición del olvido frente a la memoria, en *Cien años de soledad* los pergaminos indescifrables que Melquíades deja a los Buendía (escritura) suponen la muerte, la extinción y el olvido de toda una estirpe familiar, que hasta el último momento no es capaz de descifrar dichos textos por el desconocimiento de la propia lengua –el sánscrito– en que están escritos<sup>515</sup>. Parecen un remedio contra el olvido de la historia de la familia, pero su lectura y desciframiento por el último integrante de la saga suponen realmente la destrucción de la misma, pues era imposible de evitar que sucediera lo que estaba ya escrito<sup>516</sup>.

En este sentido Macondo se pondría al mismo nivel que Grecia como origen de una civilización desde la que empieza a surgir todo, incluyéndose en este todo la lengua, la literatura, la oralidad y la escritura. De hecho, en la propia novela ya se apunta a este asunto del origen de una ciudad en que está surgiendo todo lo nuevo y en ese mundo tan reciente hasta muchas cosas carecen de nombre y, para mencionarlas, hay que señalarlas con el dedo.

Por otra parte, como hemos ido viendo, en el pasaje de la peste del insomnio es decisiva la figura del gitano Melquíades, que, junto a José Arcadio Buendía, se presenta como el gran benefactor del pueblo de Macondo. En este sentido, habría una línea estructural directa con el mito prometeico: Melquíades se correspondería con la figura de Prometeo y el pueblo de Macondo con el pueblo griego que es liberado por el benefactor<sup>517</sup>.

La peste del insomnio conduce a los habitantes de Macondo al olvido de la palabra oral, y ese olvido lleva al silencio, que es la muerte total y absoluta de la misma. Es aquí donde García Márquez se sitúa en la línea del dios Theuth, considerando la escritura como remedio del olvido y supervivencia de la palabra: la palabra escrita dada por el benefactor José Arcadio Buendía-Prometeo en los carteles que este pone en los objetos que va

---

<sup>515</sup> Solo al final de la novela *Aureliano Babilonia*, que «no había sido más lúcido en ningún acto de su vida [...] sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía, empezó a descifrarlos en voz alta» (*ibid.*).

<sup>516</sup> Lo escrito en el manuscrito se realiza en la narración en un tiempo simultáneo, de manera sucesiva.

<sup>517</sup> Recordemos que es Melquíades quien lleva a la ciudad los metales y los pergaminos con estudios de astrología que entrega a José Arcadio Buendía.

olvidando y su pretensión de inventar la máquina de la memoria permite recordar su nombre y su utilidad, así como los acontecimientos más importantes para poder desarrollar la vida. La escritura permite a los macondinos no caer en el olvido total, por lo que a través del episodio se presenta la lucha de la memoria (*mnéme*) contra el olvido (*léthe*)<sup>518</sup>.

Pero cuando los macondinos se sumen en la peste del insomnio, que tiene como terrible consecuencia la del olvido, hay otra consecuencia aún más terrible dentro de esta última. En un primer momento José Arcadio Buendía, por iniciativa de su hijo Aureliano, pone sobre todos los objetos de la casa su nombre, pero más adelante acabarán poniendo también su utilidad, pues no solo las personas olvidan en un principio el nombre, sino que pueden llegar a olvidar también para qué sirven dichos objetos. La situación se vuelve más terrible cuando existe el riesgo de que la población acabe también por borrar de su memoria el valor de la letra escrita, lo que sería la ruina total de Macondo. Es aquí cuando encontramos paralelos con el texto de Platón (Pl., *Phdr.* 275a):

Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes la aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde adentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco (*phármakon*) de la memoria (*mnéme*) lo que has hallado, sino un simple recordatorio (*hypomnéme*). Apariencia de sabiduría (*δόξα*) es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad (*ἀλήθεια*).

José Arcadio Buendía ofrece a su pueblo, como Theuth, un remedio, un paliativo contra la peste, pero no la solución. La escritura supone el no ejercicio de la memoria y los macondinos llegan al recuerdo desde fuera, no desde la propia introspección y la reflexión, que es donde nace el verdadero saber, pues conocer es recordar desde dentro (*anámnesis*), según la teoría platónica de la reminiscencia. La escritura nace de fuera, por lo que los macondinos viven aparentemente en la sabiduría, pero no en la verdad. Andan como sonámbulos, soñando despiertos.

La máquina de la memoria que José Arcadio Buendía se dispone a inventar es otra confirmación del intento de remedio contra el olvido que viene de fuera y no desde la propia mente y la reflexión. La máquina del fundador, como un diccionario giratorio, tenía como objetivo que cada día se repasaran los acontecimientos y conocimientos más importantes adquiridos en la vida, es decir, a través de la palabra escrita, lo que supone

---

<sup>518</sup> En *El otoño del patriarca* la escritura también es fundamental para luchar contra el olvido.

de nuevo que el individuo no ejercite su memoria y adquiriera la apariencia de sabiduría (*dóxa*) pero no la verdad (*alétheia*). De ahí que llegue Melquíades en el momento oportuno para, mágicamente, arrojar sobre los macondinos la luz de esa verdad que estaba extraviada en algún lugar recóndito de la mente (cap. III, p. 141):

José Arcadio Buendía decidió entonces construir la máquina de la memoria que una vez había deseado para acordarse de los maravillosos inventos de los gitanos. El artefacto se fundaba en la posibilidad de repasar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida. Lo imaginaba como un diccionario giratorio que un individuo situado en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que en pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más necesarias para vivir. Había logrado escribir cerca de catorce mil fichas, cuando apareció por el camino de la ciénaga un anciano estafalario [...].

La luz, la verdad, triunfa sobre la palabra escrita —«la luz se hizo en su memoria» (cap. III, p. 142)— y José Arcadio Buendía acaba por ser consciente de lo absurdo y, por tanto, del fracaso, que ha supuesto por su parte haber puesto por toda la casa cartelitos con los nombres de los objetos. Lo terrible del olvido se muestra en el reencuentro entre Melquíades y el fundador, pues el segundo no recuerda de ningún modo al primero. Pero García Márquez plantea aquí un olvido distinto al de la peste, más terrible incluso que este, pues se trata del olvido de la muerte. Cuando el gitano trae de vuelta la luz y la verdad a la memoria del patriarca, no a través de la escritura, sino de un brebaje mágico, se hace patente que ni con los carteles ni con una máquina de la memoria es posible competir con la *mnéme*. Se plantea así el triunfo de la memoria frente a la escritura, pues esta última no ha sido capaz de rescatar de los vericuetos de la memoria a Melquíades, como el propio José Arcadio Buendía atisba al encontrarse con el gitano, temiendo haberlo conocido, pero sin recordarlo (cap. III, p. 142):

Lo saludó con amplias muestras de afecto, temiendo haberlo conocido en otro tiempo y ahora no recordarlo. Pero el visitante advirtió su falsedad. Se sintió olvidado, no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que él conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte. Entonces comprendió. Abrió la maleta atiborrada de objetos indescifrables, y de entre ellos sacó un maletín con muchos frascos. Le dio de beber a José Arcadio Buendía una sustancia de color apacible, y la luz se hizo en su memoria. Los ojos se le humedecieron de llanto, antes de verse a sí mismo en una sala absurda donde los objetos estaban marcados, y antes de avergonzarse de las solemnes tonterías escritas en las paredes, y aun antes de reconocer al recién llegado en un deslumbrante resplandor de alegría. Era Melquíades.

Así, García Márquez presenta en *Cien años de soledad* el origen de un todo en el que la escritura, la memoria y el olvido adquieren un papel importante: una ciudad cuya localización es desconocida le confiere a la obra ese carácter de realismo mágico y le permite crear un mundo donde la peste del insomnio, la ausencia de muerte, la aparición de un benefactor del pueblo como si de una especie de enviado divino se tratase, sean posibles. Oralidad y escritura aparecen continuamente relacionados en la obra, en la cual ambas son decisivas: José Arcadio enseña a leer y escribir a sus hijos, aunque la mayoría de los habitantes de Macondo no conocen este arte. José Arcadio necesita de la escritura para poder luchar contra ese mortal olvido de las palabras; pero, a su vez, la incapacidad de lectura de sus descendientes para descifrar los pergaminos de Melquíades llevará a la extinción de esa estirpe. Melquíades ha introducido en Macondo una de las mejores artes, a juicio de García Márquez, pero sus habitantes no han sabido utilizarla, excepto José Arcadio, lo que supondrá la perdición, como bien predijo el rey Thamus. No obstante, hay que señalar que José Arcadio, como discípulo de Melquíades, es tomado por un loco al que nadie entiende por hablar en una lengua extraña. Es cuando llega el padre Nicanor a Macondo cuando se descubre que la lengua que José Arcadio hablaba todo el tiempo era latín. En Macondo las letras, de la mano de José Arcadio y principalmente del Melquíades-Prometeo son un remedio importantísimo contra el olvido y la destrucción total. Pero a su vez son, en parte por su desciframiento, la destrucción de toda una estirpe familiar: los Buendía, porque en las letras de los pergaminos escritos está contenida su propio destino y esa historia que irá desarrollándose: no por estar escrito sucede, sino que sucede lo que ya estaba escrito, indefectiblemente.

## 6. CONCLUSIONES

García Márquez ha recreado y traspuesto al mundo mítico de Macondo dos temas míticos: por un lado, la de Prometeo, a través de Hesíodo, Esquilo y Kafka, y, por otro, el mito de Theuth y Thamus narrado por Platón en el *Fedro*.

El mito de Prometeo es reelaborado por el autor colombiano a partir de la lectura de los autores clásicos Hesíodo y Esquilo. Del primero toma principalmente el mito de Pandora, recreado en el personaje de Úrsula Iguarán, y el de las edades del hombre, representado en las sucesivas etapas que vive el pueblo de Macondo a lo largo de su historia. Ambos le sirven a García Márquez para mostrar, de un modo similar al que empleó Hesíodo en sus dos poemas, la evolución negativa que sufrirán los macondinos partiendo de un origen arcádico y de convivencia pacífica en el que su patriarca, José Arcadio Buendía, como un moderno Prometeo benefactor, brinda a su pueblo, junto a Melquíades, todas las artes necesarias para que este sea civilizado y evolucione hacia un progreso aparente. Pandora-Úrsula será precisamente el origen de los males de Macondo cuando la matriarca de los Buendía trae, sin ser consciente de lo que en un futuro acarreará, con ella a los gitanos.

De Esquilo, por su parte, toma García Márquez la larga agonía a la que el titán es sometido a lo largo del todo el drama, amarrado en el Cáucaso, y lo traspone al castigo de José Arcadio Buendía amarrado al castaño del patio de la casa familiar. El estatismo, las visitas de numerosos personajes a lo largo de la novela y su caracterización en términos generales hacen a la figura del patriarca cercana al Prometeo esquileo. Importante resulta el famoso parlamento que el titán ofrece en la tragedia y en el que enumera las diferentes artes con las que benefició al ser humano, pues encuentra su paralelo en distintos puntos de la novela, donde también encontramos, con ligeras diferencias, las artes que José Arcadio Buendía y Melquíades implantan en Macondo para hacer desarrollar a este reciente pueblo perdido en algún lugar de América Latina, desdoblándose así el personaje de Prometeo en dos en la novela garciamarquiana.

La figura del moderno Prometeo de García Márquez y su castigo tienen su correlato, por último, en el *Prometeo* de Kafka, pues José Arcadio Buendía se erige como un personaje trágico de corte existencialista a la manera de los personajes kafkianos, en los que el absurdo y lo trágico van de la mano, viviendo angustiosamente, rodeados de soledad y rechazo. Además, el castaño se erigirá en elemento simbólico inseparable del

patriarca en una lectura similar a la que ofrece Kafka respecto de la roca de Prometeo en las distintas versiones que él mismo inventa.

El episodio de la peste del insomnio y del olvido narrado en *Cien años de soledad* conecta, por último, tanto con el *Prometeo* de Esquilo como con el mito de Theuth y Thamus, pues tanto en el autor colombiano como en los dos antiguos se relaciona el arte de la escritura, la palabra escrita, y la oralidad.

Durante esta peste los macondinos se hunden poco a poco en el olvido, olvidando primero los nombres de pequeñas cosas cotidianas, pero bajo la amenaza de llegar a olvidar los valores de la letra escrita. Es José Arcadio Buendía, por sugerencia de su hijo Aureliano, quien intenta salvar al resto de macondinos del terrible olvido de las cosas poniendo carteles sobre los objetos y especificando el nombre de estos y, más tarde, su utilidad.

José Arcadio Buendía se erige así en una especie de Prometeo benefactor de la escritura, pero con una diferencia: si el Prometeo clásico entrega la escritura a los hombres y esto supone, de alguna manera, el progreso para estos, en el caso de la novela la entrega de la escritura supone un paliativo contra el olvido para los macondinos, pero no un avance: un analgésico que de poco vale contra un olvido aún más terrible, el de los valores de la letra escrita.

Así el pasaje de la peste presenta dos hipotextos más: por un lado, el cuento *Funes, el memorioso*, de Borges y, por otro lado, el mito de Theuth y Thamus. La escritura –a través de los cartelitos sobre los objetos cuyos nombres van olvidando y la invención infructuosa de la máquina de la memoria– también aparece en García Márquez como un *phármakon* contra el olvido, pues la peste, en última instancia, conduce a los macondinos al olvido de la palabra. Solo Melquíades será capaz de rescatarlos de dicha peste con un brebaje gracias al cual la luz y la verdad vuelven sobre ellos.

Y esta concepción se extiende, no solo al episodio de la peste del insomnio, sino a toda la novela pues, si para el rey Thamus la escritura es casi un veneno, en *Cien años de soledad* el desciframiento de los pergaminos de Melquíades por parte de Aureliano Babilonia, que representan la escritura y que son la propia novela, suponen la extinción de toda una estirpe familiar.



## CONCLUSIONES FINALES

La literatura y la mitología clásicas han ejercido un importante influjo en la tradición literaria posterior, por lo que se han convertido en modelos y muchos autores se han inspirado en ellas para recrear y reelaborar sus personajes, temas y motivos. Precisamente la obra de Gabriel García Márquez es una muestra de esta relación con el material clásico. A lo largo de nuestro estudio hemos trazado un recorrido por una selección de obras de Gabriel García Márquez y hemos analizado el modo en que los personajes, la estructura y el contenido, y los temas y motivos han sido adaptados o reformulados en relación con los diferentes arquetipos clásicos.

Las tragedias de *Antígona* y de *Edipo Rey* de Sófocles son cruciales para entender gran parte de la novelística de Gabriel García Márquez. En casi toda ella se refleja por ejemplo el tema del destino ineludible o incluso del incesto. Pero en concreto *La hojarasca*, *Crónica de una muerte anunciada* y, sobre todo, *Edipo alcalde* mantienen una relación mucho más estrecha con ambas tragedias sofocleas.

En *La hojarasca* García Márquez adapta y reformula el argumento de la tragedia de Antígona: un coronel que, contra la voluntad de todo un pueblo y de su alcalde, lucha por dar la debida sepultura a uno de sus habitantes. García Márquez traspone y adapta, sobre todo, los personajes de Antígona, Creonte, Eteocles, Polinices y Tiresias. La heroína trágica que lucha por las leyes inmutables de los dioses y desea cumplir con la debida sepultura de su hermano se traslada a una figura masculina, el coronel. Ambos representan el prototipo de rebeldía frente al poder instaurado y se mantienen firmes en unos ideales que consideran justos y necesarios. Pero el coronel no tendrá un desenlace trágico como el de Antígona, pues finalmente parece que consigue cumplir su promesa de enterrar al doctor. El doctor encarna a Polinices. Ambos se erigen como la causa del conflicto: extranjeros que en un contexto bélico han perjudicado y traicionado a su ciudad. La lucha de Polinices contra su hermano Eteocles –trasladado en la novela al personaje del párroco– y la caída de ambos en la batalla es sustituida por la negativa del doctor de atender a los heridos de guerra. Independientemente de la causa, ambos sufrirán el castigo de no recibir las honras fúnebres oportunas. Creonte y el pueblo de Macondo son los encargados de este castigo. Si en la tragedia Creonte es el representante del poder y el que dictamina el decreto en contra de Polinices, el alcalde de *La hojarasca* únicamente obedece a los deseos del pueblo, que se erige como el verdadero trasunto del personaje griego. El decreto se sustituye por la cruel condena que los habitantes lanzan contra el doctor cuando este se niega a prestarles ayuda. El desastroso final de Creonte que acaba con la muerte de sus seres queridos al haber incurrido en *hýbris* es suprimido en la novela.

La figura de Tiresias, que es el representante de la divinidad y el encargado de hacer razonar a Creonte, es encarnada por el párroco en la obra de García Márquez. Pero el parlamento en el que el adivino invita a Creonte a dejar a un lado su insolencia se encuentra reformulado a nivel formal y argumental en el prólogo de *La hojarasca*.

A nivel estructural, García Márquez traslada la tragedia a un género literario distinto, la novela, de modo que presenta numerosos cambios: el prólogo es adaptado con una estructura y contenido diferentes, si bien sigue desempeñando la función de situar la acción y ofrece información a nivel contextual. Los episodios de la tragedia se corresponden con los capítulos de la novela, en los que los protagonistas monologan, y el éxodo es suprimido. En cuanto a los elementos constitutivos, el error y la peripecia se producen en la novela de un modo semejante a la tragedia y tiene lugar indefectiblemente en dos personajes: el coronel y el doctor. En el caso del primero, el error es similar al de Antígona, querer enterrar al doctor, pero la desgracia que provoca es distinta, con la oposición de su familia y su soledad. El error del doctor es similar al de Polinices, pero con matices. Mientras que el personaje griego lucha contra Tebas y mata a su hermano, el doctor no atiende a los heridos de guerra y desafía a Macondo. La consecuencia de ambos será la misma, no recibir los ritos funerarios pertinentes. En la tragedia Creonte reconoce su exceso de *hýbris* y acaba razonando, aunque demasiado tarde, pero en la novela el pueblo no lleva a cabo ningún tipo de reconocimiento de su insolencia. También el lance patético sufre modificaciones, pues mientras que en la tragedia es Antígona el personaje cargado de patetismo, en *La hojarasca* es el personaje del doctor.

En cuanto a los temas, el más sobresaliente es el del destino al que los personajes no pueden escapar. Este se representa en la novela como una fuerza suprema que rige el rumbo de todo. El amor frustrado entre algunos personajes, la insensatez de la que pecan otros y la guerra como situación de fondo son otros de los temas subyacentes que son tomados de la *Antígona* y transformados en la novela.

El cuento *La siesta del martes* y el episodio de la muerte de Pietro Crespi en *Cien años de soledad* también parecen recrear el mito de Antígona, por lo que, a pesar de presentar una mayor brevedad, han sido igualmente analizados en este estudio.

El interés de García Márquez por el cine lo lleva a trasladar la trama del *Edipo Rey* de Sófocles en una adaptación al cine titulada *Edipo alcalde*. El premio nobel utiliza el mito para hablar de una Colombia marcada por la violencia y los conflictos sociopolíticos. La peste que asolaba Tebas se corresponde en el film con las masacres, los asesinatos, los secuestros y, en general, en un contexto bélico y violento. Los

personajes están marcados por el inevitable destino, que se muestra a través de los sueños reveladores como el sueño negro de Layo, que sustituyen a la parte oracular de la tragedia. Edipo sigue siendo el personaje que caerá desde lo más alto por su ceguera, pero ya no es el rey de Tebas, sino el alcalde un pueblo colombiano. Tampoco es el personaje que origina la peste de violencia que asola a su pueblo, sino que contribuye a que esta crezca inconscientemente, pues el conflicto es endémico. Yocasta y Tiresias adquieren más protagonismo. La primera aparece como una mujer impulsiva y enamorada de Edipo. La historia aparece ubicada temporalmente en un momento distinto al de la tragedia, pues los sucesos se sitúan a la llegada de Edipo al pueblo y no tiempo después. De este modo, Edipo y Yocasta no han procreado aún su descendencia. El suicidio de esta, además, se ve modificado en la película, pues no se da muerte en la horca, sino con unas tijeras que clava en su vientre. Junto con Edipo, Tiresias es la figura que más similitudes presenta con el personaje correspondiente del hipotexto griego, suponiendo casi un calco del mismo. El conflicto entre Tiresias y el héroe, que en la tragedia se presenta en la segunda escena del episodio primero, es dividido en tres partes en la película, de modo que el adivino adquiere un mayor protagonismo. Interesantes resultan sus parlamentos, que siguen fielmente el texto griego. En la película Creonte es un personaje más parcial y representa una parte de los grupos paramilitares. Edipo tiene razones suficientes para que Creonte sea su enemigo y desconfiar de él, pues este insinúa su culpabilidad en el supuesto secuestro de Layo. La piedad del Creonte sofocleo que se presenta al final de la tragedia es sustituida en la película por una tensa escena final en la que Edipo deja en manos de Creonte el futuro de la ciudad. Deyanira cumple en la película una doble función al condensar dos personajes de la tragedia: el mensajero y el antiguo pastor de la casa de Layo. Aparece la figura del párroco, que dista mucho del sacerdote de la tragedia y que, al igual que Tiresias, es el representante de la divinidad. Layo, Pólipo y Mérope aparecen como personajes referenciales. Layo ya no es el antiguo rey de Tebas, sino un hombre acaudalado y con cierta posición social. Pólipo, antiguo rey de Corinto, es un general de caballería llamado Matías Vizcaíno y Mérope aparece solo mencionada, sin nombre, como madre de Edipo.

A nivel estructural la película difiere de la tragedia al tratarse de una adaptación cinematográfica. El prólogo se refleja a través de las primeras escenas que sitúan la acción. Los episodios en los que los personajes dialogan con el protagonista son divididos a lo largo de la película según las necesidades del nuevo género para otorgar así a los personajes un mayor protagonismo. Las partes corales quedan reducidas al grupo de niños

que aparece cantando en diferentes momentos de la película y el éxodo es reformulado en las últimas palabras de Edipo antes de verlo ciego vagando por la ciudad de Bogotá. La acción se sitúa en un punto anterior a los hechos y no *in medias res* como el *Edipo Rey*, pero conserva el hilo argumental y narrativo de su modelo. La peripecia y la anagnórisis trágicas se producen en la película de un modo similar, pero con algunas variaciones. La peripecia y la anagnórisis de Edipo en el film ya no son propiciadas solo por la figura reveladora de la información –el mensajero y el antiguo pastor de la casa de Layo que en el film es encarnada por Deyanira–, sino también por Yocasta.

En *Crónica de una muerte anunciada* García Márquez toma como modelo elementos del *Edipo Rey* para crear su particular tragedia novelada. El autor combina aspectos de la historia real con elementos de ficción que reflejan tanto su estilo narrativo como algunas características de la tragedia de Sófocles. Temas como el destino, los sueños premonitorios, el oráculo, o el motivo del chivo expiatorio son retomados y adaptados en esta nueva obra.

El elemento oracular que anuncia el destino del protagonista en *Edipo Rey* es sustituido por un sueño premonitorio en la novela, como es habitual en las reescrituras modernas. Pero este no es bien identificado, lo que desencadena la acción dramática. Al igual que Edipo, Santiago Nasar no reconoce las señales que anuncian su destino, lo que lo convierte en un personaje que actúa desde la ignorancia, lo que conlleva un final igualmente trágico.

El destino de Santiago es ineludible, como el de Edipo. La precisión en los datos, la estructura narrativa y la configuración de los personajes refuerzan la inevitabilidad del crimen. A lo largo de la novela, diversos elementos subrayan esta fatalidad. Santiago se vuelve invisible para muchos vecinos momentos antes de su asesinato. La puerta de su casa también adquiere un simbolismo fatal. De manera similar a como en *Edipo Rey* el mensajero llega para traer buenas noticias a Edipo que finalmente desencadenan la tragedia, en la novela los intentos de algunos personajes por salvar a Santiago, como su madre al cerrar la puerta, aceleran el cumplimiento del destino trágico del protagonista.

Sin embargo, hay diferencias significativas. Mientras que en la tragedia griega el héroe intenta evitar su destino basándose en una mala interpretación del oráculo, en *Crónica* Santiago no reconoce las advertencias y, por lo tanto, no hace ningún esfuerzo por cambiar su suerte. Son otros personajes quienes intentan intervenir, sin éxito. Incluso los hermanos Vicario, los asesinos, desean detener el crimen, pero no logran evitarlo. Santiago muere sin entender por qué, lo que lo acerca a los personajes de las tragedias de

corte existencialista, como los de Kafka. Las palabras pronunciadas por la joven mancillada sellan desde su proclama el destino de Santiago, un destino que parece haber estado escrito desde siempre.

Los protagonistas de ambas obras se configuran como chivos expiatorios para sus respectivas comunidades, ya que su sacrificio es necesario para eliminar la peste que recae sobre ellas. Así resurge el tema de las pestes, pero con un nuevo significado. En *Crónica de una muerte anunciada* se trata de una peste de tipo moral que afecta a todo el pueblo, simbolizada por la deshonra de Ángela Vicario. Santiago se convierte en la víctima y su carácter trágico se intensifica por su presunta inocencia, ya que no se ofrecen pruebas concluyentes de su culpabilidad. Pero ni la expulsión de Edipo ni el asesinato de Santiago consiguen reparar el orden.

A nivel estructural, *Crónica de una muerte anunciada* presenta una configuración circular que guarda similitudes con la de *Edipo Rey*: ambas obras revelan desde su comienzo la caída inevitable del protagonista, a través de la ironía trágica. Sin embargo, en la obra de García Márquez este anuncio se maneja de manera diferente, ya que integra elementos de la novela policiaca, la crónica periodística y la tragedia griega. Mientras que en *Edipo Rey* el anuncio de la ruina del héroe se realiza a través de los mensajes de Tiresias, en *Crónica* es la propia estructura narrativa, junto con la presentación de datos precisos, la que pone de manifiesto el destino trágico. En *Edipo Rey* se emplea una estructura basada en un macrotiempo organizado en torno a tres momentos que darán lugar a la inserción del microtiempo, estructura que *Crónica* sigue de manera similar.

Además, en *Crónica de una muerte anunciada* García Márquez incorpora elementos propios de la tragedia clásica, como la peripecia. El giro fatal ocurre cuando Ángela menciona a Santiago como responsable de su deshonra, marcando el paso de la dicha a la desgracia. Sin embargo, García Márquez omite la anagnórisis, lo que convierte la muerte de Santiago y los eventos previos a ella en un acto sin sentido. A pesar de mantener el carácter trágico, la narrativa enfatiza lo absurdo de la situación.

En el cuento *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* García Márquez presenta, junto a elementos propios del cuento popular, una influencia doble: por un lado, se relaciona con la *Odisea* y las aventuras de su héroe protagonista, por otro lado, con el mito de Teseo, Ariadna y el Minotauro. También en él se vuelve a plantear el tema del destino inevitable a través del viento de la desgracia, que se erige en el elemento simbólico con el que se sella el devenir de la joven Eréndira, como si fuera una víctima de la tragedia griega. Lo innovador es que Eréndira consigue liberarse

al final del cuento de ese viento y, por ende, de ese destino, lo que marca una diferencia notable en el tratamiento del tema respecto del resto de obras en el que este aparece. La relación que el cuento presenta con la *Odisea* se plasma a través de diversos motivos literarios y de la figura de Ulises, un joven muchacho que emprende un viaje con Eréndira a través del desierto y que ayuda a la joven a escapar de las garras de su monstruosa abuela. Aparece así el tema de la lucha del héroe contra el monstruo, que ya emerge en el poema épico homérico y también es una constante en el cuento popular. Pero en García Márquez está sujeto a variaciones, pues convierte al monstruo en una abuela terrible, la amada que debe ser salvada por su héroe se transforma en una muchacha que finalmente busca su libertad y abandona a su salvador, y el héroe que la salva aparece desmitificado y acaba solo, como el personaje griego al final de su periplo, pero también como muchos de los personajes de las obras de García Márquez. El autor colombiano toma de la *Odisea* el motivo del viaje fabuloso y lo entremezcla con hechos verosímiles. Los seres fantásticos del poema épico como los Cíclopes o Escila y Caribdis son sustituidos en el cuento por la vida cotidiana, que se constituye como una proeza, de modo que los personajes adquieren rasgos fantásticos, como la abuela. García Márquez desmitifica la figura de Odiseo en el personaje caribeño de Ulises al restarle protagonismo y heroicidad. La protagonista es ahora la joven muchacha aventurera y Ulises forma parte de sus andanzas. El periplo por mar es sustituido por el periplo por el desierto. El joven mantiene el carácter viajero y marítimo de su modelo, así como la valentía, gracias a la cual consigue matar a la abuela para liberar a la joven. Pero el personaje de García Márquez carece de la inteligencia práctica y la astucia que definen al personaje griego. Ulises pone en marcha tretas para salvar a Eréndira, pero fracasa una y otra vez hasta que finalmente lo logra. Eréndira lo reprende y ridiculiza, quedando en evidencia a ojos del lector la distancia que separa a Ulises del héroe de la epopeya.

Los elementos del *folktale* presentes en el cuento, como el motivo de la lucha del héroe contra el monstruo para salvar a la princesa, la prueba del pretendiente, o el número tres podrían tener también una base en el poema épico, pues este está vinculado con la tradición folclórica.

Las similitudes del cuento de la cándida Eréndira con el mito de Teseo, Ariadna y el Minotauro se articulan en torno a cinco puntos: Ulises cambia el nombre de Eréndira por Arídnere; los amantes huyen juntos; la mecha de detonante que Ulises despliega para salir de la tienda de la abuela recuerda al hilo que Ariadna ofrece a Teseo y que este devana para salir del laberinto. Pero esta cumple, además, otra función que no aparece en

el mito griego: matar a la monstruosa abuela. El asesinato de esta encuentra su paralelo en el mito en la matanza del Minotauro. Eréndira huye dejando a Ulises abandonado en la playa, como Teseo lo hace con Ariadna. García Márquez invierte los roles en su cuento, haciendo que ya no sea la muchacha la que queda abandonada, sino que sea ella la que se marcha.

El cuento *El ahogado más hermoso del mundo* tiene como precedente el episodio de la *Odisea* en el final del canto V y en el canto VI 110-245, en el que el héroe llega a la isla de los feacios y se encuentra con la princesa Nausícaa tras haber naufragado. En el cuento de García Márquez el personaje es en realidad un pobre ahogado llamado Esteban cuyo cuerpo ha llegado sin vida a la costa de un pueblo caribeño. Su cuerpo robusto está cubierto de costra marina y de él sale agua, como le ocurre a Odiseo. La topografía del pueblo dista de la del pueblo feacio, pues la frondosidad del bosque al que llega Odiseo es reemplazada por un lugar árido y perdido en el extremo de un cabo desértico, si bien se mantiene el hecho de que sea un pueblo mariner.

La acción en el cuento se constituye de un modo diferente debido a cómo están contruidos los personajes. Mientras que en la *Odisea* el héroe participa activamente en la acción, en el cuento Esteban aparece ya muerto, lo que marca la diferencia respecto del episodio del poema épico. Conocemos así al personaje a través de la mirada que ofrecen el resto. Los niños que encuentran el cadáver de Esteban y juegan con él se corresponden con las compañeras de Nausícaa que juegan en la orilla de la playa. El personaje de la princesa y sus compañeras se ve condensado en el cuento en un solo personaje colectivo, el grupo de mujeres que lo acogen. Nausícaa y sus doncellas dan a Odiseo los útiles necesarios para que se lave y se vista pero no son partícipes del acto ante la negativa pudorosa del héroe. En el cuento, sin embargo, las mujeres son las encargadas de lavarlo y vestirlo. El aseo de ambos descubre su gran hermosura, de lo que tanto Nausícaa como las mujeres del cuento quedan prendadas, e incluso los hombres, lo que supone una innovación. Las mujeres del cuento, de un modo similar a Nausícaa y sus doncellas, fantasean con el ahogado y desean un hombre igual a él. Tras el baño, los naufragos parecen más altos y más fuertes, e incluso las mujeres les otorgan facultades extraordinarias o divinas. Pero García Márquez hiperboliza aún más la hermosura de Esteban respecto de su hipotexto. Los habitantes del pueblo no encuentran para él una cama lo suficientemente grande, ni ropa ni zapatos, lo que produce en ellos compasión. En ambas obras se describen las fases evolutivas de las mujeres en su relación con el naufrago: expectación, sorpresa, imaginación, fascinación y compasión. La fascinación

por el naufrago presenta variaciones en el cuento, pues el elemento erótico se acentúa. En la *Odisea* Nausícaa, a pesar de la carga erótica que se ha visto en el pasaje, solo desea un esposo igual al héroe. Pero las mujeres caribeñas no solo desean un marido igual, sino que incluso desprecian a los suyos.

La referencia directa en el final del cuento al canto de las Sirenas y a Odiseo amarrado al palo mayor de la nave lo conecta, sin duda, con la *Odisea* y justifica esta relación.

En *Cien años de soledad* la presencia de la *Odisea* se manifiesta por medio de dos vertientes. En primer lugar, desde el tema del viaje al mundo de los muertos y, en segundo lugar, las figuras míticas de Odiseo y Penélope, encarnadas por José Arcadio Buendía y Amaranta respectivamente.

La expedición de José Arcadio Buendía para explorar las tierras fuera de Macondo y poner así a sus habitantes en contacto con los avances técnicos evoca el episodio de la *Odisea* en que se narra el descenso de Odiseo a los infiernos.

La relación entre el pasaje de la *Odisea* –cantos X y XI– y *Cien años de soledad* –capítulo I– puede establecerse a partir de una serie de características propias del tema del viaje al mundo de los muertos. La estructura del relato en la *Odisea* está dividida en dos partes: el viaje en sí, donde se llevan a cabo los distintos rituales, y la evocación de los muertos (*nékyia*). El viaje y el paisaje exterior del más allá es descrito por Circe en el canto X y luego de nuevo en el canto XI, una vez que Odiseo lo lleva a cabo. En García Márquez no hay repetición, pero se mantiene la estructura, incorporando ligeros cambios. Se describe la ribera y el bosque, se sacrifica un venado y se dibuja el lugar como lúgubre y oscuro, repleto de nubes y bruma. El bosque de Perséfone es sustituido por uno de naranjos silvestres. No se llevan a cabo las libaciones y el sacrificio del venado no tiene una finalidad ritual, sino que se destina para el alimento. La ausencia de aves que no pueden sobrevolar el lugar conecta el pasaje también con la *Eneida*, pues el detalle no se encuentra en el poema griego, pero sí en el latino.

En la novela la región se encuentra situada en los confines del mundo y la llegada a ella es comprometida, pues requiere el paso por lugares peligrosos y está habitada por unas Sirenas, descritas como cetáceos con torso de mujer. La representación de las Sirenas supone un ejemplo clarificador de cómo García Márquez parte de la tradición directa y mediada para recrear el mito, la antigua –en la que hechizan con su pernicioso canto– a través del episodio de Úrsula y el canto de los pájaros que aturden los sentidos, y la

moderna –en la que hechizan con su cuerpo, ya de pez– a través del episodio de la expedición de José Arcadio Buendía.

El propósito del viaje es emprendido por José Arcadio Buendía está en la misma línea de Odiseo –y Eneas–, pues busca adquirir nuevos conocimientos, que son distintos en cada caso. Pero dicho viaje resulta fallido. José Arcadio Buendía es curioso y ávido de conocimiento, pero carece de la *métis* que caracteriza al personaje griego, de ahí que no logre cumplir con su propósito. La actitud posterior del fundador de Macondo y el empeño aún a riesgo de su vida y del sacrificio de su familia lo ponen en relación con el Ulises de la *Divina comedia* de Dante. La influencia en la composición se vuelve triple, pues su extremada curiosidad por la astronomía o la meteorología lo conecta con Leopold Bloom, del *Ulises* de Joyce.

El motivo del viaje al mundo de los muertos en *Cien años de soledad* encuentra otro paralelo con la *Eneida* en el episodio del sueño de los cuartos infinitos, que narra la muerte de José Arcadio Buendía. El fundador emprende un segundo viaje al inframundo con referencias a las puertas y galerías del mundo de los muertos en una línea virgiliano-borgiana que nos sitúa de nuevo en una recepción doble del mito, la directa y la mediada. Las cien galerías con cien puertas del antro de la Sibila que conduce al inframundo se traducen en el sueño de José Arcadio Buendía en las infinitas puertas que dan paso a infinitos cuartos iguales, que llevan a este a un sueño igual a la muerte. Las repeticiones y los infinitos también son conceptos tomados de Borges, autor influenciado por Virgilio y Homero. El sopor y la muerte aparecen emparentados en la novela igual que en el pasaje virgiliano y la estadía de José Arcadio Buendía en el cuarto equivocado creyendo que no era un sueño enlaza con las puertas de marfil que Eneas cruza a su salida del inframundo.

El personaje de Prudencio Aguilar, cuya historia está basada en hechos reales, entronca, por su parte, con dos arquetipos míticos. Por un lado, con los personajes de Elpénor y Palinuro de la *Odisea* y la *Eneida* respectivamente. De un modo similar a sus modelos, el fantasma de Prudencio se le aparece a José Arcadio Buendía. Pero García Márquez transforma el mito: el primer Buendía intenta que el alma de Prudencio se marche –cosa que no aparece en las epopeyas–, pero no lo consigue y finalmente, sin necesidad de que el difunto se lo pida, lleva a cabo los necesarios ritos fúnebres para que esta descanse en paz. Por otro lado, García Márquez recrea a través de este personaje el mito de Tántalo modificando o suprimiendo algunas características de este y tomando como hipotexto no solo la *Odisea* sino también el relato de Luciano de Samosata. Se

suprimen los castigos del hambre y de la roca y se mantiene el de la búsqueda desesperada del agua. Pero el alma de Prudencio no tiene sed, sino que la busca para mojar un tapón de esparto para el agujero de su garganta. El castigo viene dado por la insolencia o el exceso, que en este caso es debido a la charlatanería y la imprudencia. García Márquez elimina el motivo del castigo eterno, haciendo que Prudencio sea liberado de su angustia. La cantidad de paralelos entre el texto de Luciano y el de García Márquez hacen que tomemos al primero como el principal hipotexto para la recepción del mito en la obra del colombiano: el miedo de Prudencio a una segunda muerte, la alusión solo al castigo de la sed y no al de la roca o el hambre, y la posibilidad de este de tocar el agua.

En cuanto a la figura mítica de Penélope, esta aparece reformulada en el personaje de Amaranta a través de dos aspectos: la configuración del personaje y el motivo de la mortaja que es tejida y destejida repetidamente con el fin de dilatar el tiempo. En la *Odisea* Penélope confecciona el sudario de Laertes como *dólos* para conservar su estatus y evitar casarse con uno de los pretendientes. En *Cien años de soledad* García Márquez modifica algunos elementos. En primer lugar, los pretendientes de Amaranta no aparecen ligados al sudario en tanto que Amaranta no lo confecciona como engaño para ellos, sino que se ve obligada a coserlo por orden de la Muerte: Amaranta teje y desteje su mortaja para evitar que llegue su hora final. En segundo lugar, a diferencia de lo que ocurre en la *Odisea* con los pretendientes de Penélope, los de Amaranta tienen buenas intenciones con ella. La firmeza de Penélope en el rechazo a los pretendientes se corresponde con la dureza de corazón que caracteriza a Amaranta cuando rechaza, no solo en un primer momento a Pietro Crespi, sino también más tarde a Gerineldo Márquez, a pesar del amor que siente por ellos. Ya no es la mujer asediada por cientos de pretendientes mientras espera a un marido del que desconoce su regreso, sino la joven que se autoimpone la virginidad por el hombre que amaba y que, paradójicamente, rechazó.

En cualquier caso, el término de la mortaja supone para ambas el cumplimiento de algo que ninguna desea, por lo que esta tela simboliza la trama de su propio destino. Se presenta en ambos pasajes la circularidad que implica el acto de tejer por el día y destejer durante la noche. Las ideas de circularidad y repetición aparecen frecuentemente en muchos de los personajes de *Cien años de soledad* y sirven para determinar el curso de sus vidas, de modo que Amaranta, recreando el personaje de Penélope, aparece dentro de este grupo.

Amaranta conserva la astucia y la discreción del personaje griego en sus engaños, actitud que vemos reflejada a través sus argucias para impedir el casamiento de su

hermana con Pietro Crespi. García Márquez también mantiene en ella la paciencia de Penélope vinculada al acto de tejer, así como su resistencia frente al futuro. La diferencia es que Amaranta teje su propia mortaja antes de morir, de modo que, de una manera similar a la de las divinidades tejedoras del destino, utiliza el tejido como metáfora de la muerte y de la inexorable marcha del tiempo.

En el poema homérico Penélope termina la mortaja por orden de los pretendientes, aspecto que García Márquez modifica en la novela, pues Amaranta le pone fin al ser consciente de su destino ineludible.

Por último, los dos últimos arquetipos clásicos presentes en *Cien años de soledad* son los mitos Prometeo y Pandora, y Theuth y Thamus, recreados a lo largo de distintos momentos de la novela, pero sobre todo en el episodio de la peste del insomnio y del olvido, y encarnados en las figuras de José Arcadio Buendía y Melquíades. La reescritura del mito de Prometeo parte de dos vertientes: por un lado, de dos fuentes clásicas, Hesíodo y Esquilo y, por otro, de los autores modernos, en este caso Kafka. García Márquez toma de Hesíodo, por un lado, el relato de Pandora, que se identifica con Úrsula en la novela, pero ya no es modelada por los dioses a partir del barro ni enviada por estos como castigo. El autor colombiano prescinde de la parte divina y mantiene el personaje como símbolo de la causa de los males, de manera que, al igual que en Hesíodo, el mito sirve para explicar el origen del mal en el mundo. La tinaja que abre Pandora es sustituida metafóricamente en *Cien años de soledad* por la venida de los gitanos que la misma Úrsula trae a Macondo. La visión negativa del personaje es atenuada, pues Úrsula abre esa metafórica tinaja esperando en ella el progreso. Por otro lado, García Márquez toma de Hesíodo el relato del mito de las edades para hablar del deterioro y la negativa evolución de Macondo. En *Cien años de soledad* Macondo atraviesa distintas edades o fases que van desde esa edad de oro primitiva, característica en la primera y segunda generación Buendía, hasta las edades de bronce y hierro, que se corresponderían con las épocas subsiguientes marcadas por las guerras y conflictos sociales.

El *Prometeo* de Esquilo es otro de los modelos para García Márquez en la recreación del mito. El pasaje más importante a través del cual se traspone el mito es en el que el titán monologa acerca de las artes que entrega a la humanidad, erigiéndose como su benefactor. José Arcadio Buendía y Melquíades son los nuevos Prometeos filántropos del pueblo de Macondo, de modo que el personaje griego ha sido dividido en dos. Por un lado, Melquíades se erige como un proto-Prometeo que entrega a José Arcadio Buendía algunas de las artes más preciadas, y, por otro, el carácter fallido de José Arcadio Buendía

respecto del desarrollo de algunas de estas artes hace que Melquíades venga a ser esa parte remediadora. Las diferentes artes entregadas se presentan con ligeras variaciones y, al igual que en la tragedia esquiléa, como un elemento que lleva hacia el progreso técnico: las casas de adobe secadas al sol que enseña a la humanidad el titán son trasladadas a la novela por la buena disposición de las casas por José Arcadio Buendía; el arte de la astronomía es entregado por Melquíades a José Arcadio Buendía a través de los estudios del monje Hermann; del arte de la agricultura y la ganadería se encarga José Arcadio Buendía; Melquíades confía el arte de la navegación al patriarca entregándole unos mapas e instrumentos; igual que Prometeo descubre el bronce, el hierro, la plata y el oro, Melquíades trae a Macondo el imán, que sirve a José Arcadio Buendía para intentar desentrañar el oro de la tierra. Por último, el arte de las letras adquiere gran importancia en el episodio de la peste del insomnio y del olvido.

El episodio conecta no solo con la figura de Prometeo, sino también con el mito de Theuth y Thamus, a través del tema de la escritura como un paliativo contra el olvido, por lo que nos encontramos nuevamente en una doble línea hipotextual. José Arcadio Buendía lleva a su pueblo el arte de la escritura cuando este se sume en el terrible olvido durante la peste del insomnio. La presencia en el pasaje de la dualidad olvido y memoria, unido al tema de los sueños, revela influencia, a su vez, del cuento *Funes el memorioso* de Borges. En el mito de Prometeo la entrega de la escritura supone el progreso para la humanidad, pero en *Cien años de soledad* no supone el avance técnico, sino que aparece como un aparente remedio de salvación temporal para los macondinos. Es aquí donde García Márquez conecta los dos mitos, Prometeo y Theuth y Thamus, pues presenta una visión crítica sobre el conocimiento de la escritura y el progreso o retroceso que este conlleva. Solo Melquíades es capaz de rescatarlos de ese olvido con un mágico brebaje, de modo que García Márquez deja clara la función de la escritura en la misma línea del dios Theuth y advierte de sus riesgos como Thamus: es un fármaco para la memoria, un remedio contra el olvido, apariencia de sabiduría, no verdad. Para los macondinos el no ejercicio de la memoria supone incluso el olvido de la letra escrita.

Volviendo a Prometeo, el castigo de este es trasladado en la novela con matices. Si Prometeo es atado a la roca del Cáucaso por su insolencia con los dioses, en José Arcadio Buendía es la avidez de conocimiento y el afán por beneficiar a su pueblo lo que lo lleva a ser atado al castaño de la casa familiar. El buitre que corroe las entrañas del titán no aparece en *Cien años de soledad* y los personajes de Poder y Violencia que llevan a Prometeo hasta la roca son sustituidos por un gran número de hombres que con su fuerza

se encargan de tumbar y amarrar a José Arcadio Buendía en el castaño. Se mantiene la falta de acción en el personaje, su soledad y su carácter sufridor. Al igual que en la tragedia esquílea, José Arcadio Buendía es visitado bajo el castaño por distintos personajes, pero estos no se corresponden con los de la tragedia. También se suprime la conciencia de aprendizaje a través del sufrimiento que caracterizaba al personaje de la tragedia, pues García Márquez no pretende mostrar la capacidad o incapacidad del personaje para aprender, sino subrayar su soledad. De este modo, este moderno Prometeo se aproxima también al Prometeo del relato homónimo de Kafka: su estadía bajo el castaño es absurda y angustiosa, así como el silencio del personaje. En una línea similar a como se ofrece en el relato de Kafka, el árbol se convierte en un elemento intrínseco al patriarca, los personajes lo rechazan o lo acaban olvidando, lo que perfila la soledad del personaje. José Arcadio Buendía enfrenta así un castigo trágico y existencialista.

Al comparar los elementos presentes en las diversas reinterpretaciones de los arquetipos clásicos en las obras de García Márquez, se puede extraer lo siguiente:

En primer lugar, la construcción de muchos personajes en las obras de García Márquez se basa en los arquetipos clásicos forjados en las narraciones antiguas. Estos no aparecen traspuestos idénticamente en las novelas, los cuentos o la película, sino que se presentan adaptados con notables diferencias ligadas al contexto histórico, social y cultural. Mientras que en *La hojarasca*, *Crónica* y *Edipo alcalde* los personajes protagonistas suelen asemejarse más a sus modelos, en la mayoría de ocasiones los secundarios se alejan de estos e incluso, en ocasiones, se sustituyen por otros completamente diferentes y nuevos. En unos casos García Márquez traspone un personaje femenino a un masculino, como ocurre con Antígona y el coronel, o invierte los roles de los arquetipos haciendo que los personajes masculinos adquieran ciertos rasgos de los femeninos y viceversa, como sucede con Ulises y Eréndira en relación con el mito de Teseo y Ariadna. En otros casos fusiona dos personajes a uno solo. Por ejemplo, el mensajero y el pastor de la casa de Layo aparecen condensados en la película en la figura de Deyanira. Otras figuras míticas las desdobra en dos en sus obras, como Prometeo, personaje dividido entre José Arcadio Buendía y Melquíades en *Cien años de soledad*. Hay personajes que presentan características de diferentes figuras míticas. El párroco de *La hojarasca* muestra similitudes con Polinices y con Tiresias, José Arcadio Buendía aún rasgos de Odiseo y Prometeo, y Prudencio Aguilar refleja rasgos de tres figuras diferentes: Tántalo, Elpénor y Palinuro. También hay personajes individuales que se convierten en colectivos, como Creonte en *La hojarasca*, que se ve representado en el

personaje del pueblo de Macondo, o Nausícaa y sus compañeras, que en *El ahogado más hermoso del mundo* es encarnado por el grupo de mujeres que lavan y adecentan a Esteban. Algunas figuras adquieren un mayor protagonismo, como es el caso de la figura de Tiresias y Yocasta en la película. Dentro de la reformulación de los arquetipos clásicos, presentan especial interés los protagonistas de *Edipo alcalde*, cuyo aspecto físico adquiere en ocasiones rasgos de los caracteres griegos. Además, sus diálogos, así como sus nombres son reproducidos, ampliados o ligeramente modificados en un contexto distinto al griego.

A nivel estructural *La hojarasca*, *Crónica de una muerte anunciada* y *Edipo alcalde* presenta numerosas variaciones respecto de la tragedia de Sófocles: unas veces el protagonista no llega a la consabida anagnórisis, otras, no ha cometido un trágico error, como es el caso de Santiago Nasar. Cuando la peripecia y la anagnórisis tienen lugar, puede desarrollarse casi del mismo modo que en el hipotexto, como ocurre en *La hojarasca*, o bien por procedimientos distintos, como en el *Edipo alcalde*.

En cuanto a los elementos compositivos, es natural que las obras de García Márquez presenten numerosas diferencias con respecto a la tragedia, ya que el autor colombiano adapta el material mítico a géneros distintos como la novela, el cuento o el cine. Así, por ejemplo, conjuga elementos del cuento popular con otros míticos, creando así una cuentística con una doble naturaleza que adquiere una gran complejidad en lo que a hipertextualidad se refiere. En *Crónica de una muerte anunciada* el autor combina tres géneros literarios distintos: la tragedia y los dos en los que se mueve la obra, la novela policiaca y la crónica, creando una obra estructuralmente compleja. Los episodios suelen corresponderse en términos generales con los distintos capítulos, mientras que las partes corales solo excepcionalmente encuentran correspondencia, como en la película, donde estas quedan reducidas a un grupo de niños que canta en dos ocasiones. El prólogo aparece adaptado o bien a través de un prólogo con un narrador externo omnisciente, como sucede en *La hojarasca*, o bien a través de una serie de escenas introductorias que nos muestran las unidades de tiempo y lugar, como en *Edipo alcalde*.

En lo referente a los temas tomados de Sófocles, es posible identificar tres grandes bloques recurrentes que se mantienen como una constante a lo largo de su obra: el destino inexorable, la guerra y la violencia como trasunto de la peste, y el tema de los sueños premonitorios que sustituyen al oráculo de la tragedia. El destino de los personajes —el coronel, el Edipo del film, Santiago Nasar, los hermanos Vicario, Eréndira, Amaranta— está predeterminado bajo una fuerza suprema que lo domina todo y no es posible

cambiarlo. Algunos de esos personajes finalmente aceptan y abrazan ese destino de un modo u otro. Lo observamos en *La hojarasca*, en *Crónica de una muerte anunciada*, en *Edipo alcalde* y, especialmente, en *Cien años de soledad*, donde el destino de los Buendía está escrito en los pergaminos de Melquíades. Pero hay otros que toman ese destino que parecía sellado y lo modifican, como ocurre con Eréndira. Los oráculos de las tragedias, ligados al destino de los personajes, son reemplazados en las novelas de García Márquez por sueños proféticos, como ocurre en *Crónica de una muerte anunciada*, donde la pesadilla de Santiago Nasar anticipa la ruina del héroe como si se tratara de un oráculo, y en *Edipo alcalde*, donde el vaticinio de que Layo sería asesinado por su hijo se ve plasmado a través de un sueño negro. Los sueños proféticos son los encargados de desencadenar la acción y determinar el destino de los protagonistas. Por último, las novelas de García Márquez reflejan un contexto histórico marcado por las tensiones sociopolíticas, así como las guerras y la violencia, que no consiguen erradicarse y se propagan como una plaga, por lo que parten del motivo de la peste presente en el *Edipo Rey* de Sófocles, posicionándose así las obras en una actitud de denuncia o crítica desde una perspectiva mítica. En *Cien años de soledad* esas plagas dejan de insertarse en un contexto mayoritariamente bélico para convertirse en pestes propiamente dichas –como la del insomnio y el olvido– o pestes metafóricas –el amor–, que en ocasiones presentan un hipotexto bíblico –el diluvio de cuatro años o el huracán que arrasa con Macondo y lo borra de la faz de la tierra–.

El material mítico de la *Odisea* le sirve a García Márquez para crear su propio mundo fabuloso y su influencia puede manifestarse a través de distintos elementos, ya sea desde un personaje, desde la recreación de un episodio del poema épico o desde la incorporación de un motivo literario. García Márquez toma las narraciones mitológicas de la epopeya para reformularlas y adaptarlas a su propia mitología. En el cuento de Eréndira es a través de la figura de Odiseo como percibimos la presencia de la *Odisea*. En el cuento *El ahogado más hermoso del mundo*, García Márquez toma no solo al héroe homérico, sino también el episodio del encuentro entre Nausícaa y este en Esqueria y los reformula, dándoles un nuevo significado. En *Cien años de soledad* Odiseo aparece recreado a través del personaje de José Arcadio Buendía y su expedición fuera de Macondo, que toma como punto de partida el episodio del viaje al inframundo. También el influjo de la *Odisea* aparece en la novela a través del personaje de Penélope, trasladado a Amaranta, y el motivo literario del telar que es tejido y destejido. En términos generales los personajes mantienen ciertas características, pero también presentan otras singulares.

Odiseo conserva el carácter viajero y es intelectualmente curioso, pero se le priva de su aureola de gran héroe y no conserva la inteligencia práctica que lo caracteriza. Sus aventuras son adaptadas según el contexto: el mar es sustituido por el desierto, pero permanece su carácter marítimo. El viaje al mundo de los muertos es reelaborado en una travesía expedicionaria que guarda las características del modelo. Amaranta es paciente, prudente y hábil para urdir engaños como Penélope, pero esta también se adapta a los rasgos que presentan los personajes integrantes de la familia Buendía en la novela, marcados por la soledad.

A modo de síntesis, García Márquez toma las narraciones míticas, adaptando y reformulando tanto sus personajes como sus temas al contexto histórico, social y cultural de sus novelas. La influencia y la recepción de estos arquetipos clásicos en la novelística de Gabriel García Márquez adquiere una riqueza sin igual al provenir de dos tipos de fuentes: tanto de los autores antiguos como de los modernos que, como García Márquez, leyeron a los clásicos. Estos arquetipos son transformados y abordados según la perspectiva y el estilo narrativo de García Márquez, al mismo tiempo que los utiliza como soporte para construir su propio mundo mítico y crear un universo narrativo único en una fusión magistral que aporta nuevas significaciones a estos mitos antiguos.



## BIBLIOGRAFÍA

## EDICIONES Y TRADUCCIONES

- Apolonio de Rodas. *Argonáuticas*. Introducción, traducción y notas de M. Valverde Sánchez. Madrid: Gredos, 1996.
- Aristóteles. *Poética*. Introducción, traducción y notas de V. García Yebra. Barcelona: RBA Gredos, 2018.
- Borges, J. L. (1997). *La memoria de Shakespeare*. Madrid: Alianza.
- (2003). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- (2017). *Ficciones*. Barcelona: Debolsillo. Penguin Random House.
- Buero Vallejo, A. (1990). *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*. Madrid: Cátedra.
- Catulo. *Poesías*. Edición de J. C. Fernández Corte, traducción de J. A. González Iglesias. Madrid: Cátedra, 2009.
- Cristóbal Colón. *Diario del primer viaje de Cristóbal Colón*. Edición y notas de J. Varela y J. M. Fradejas. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2006.
- Dante Alighieri. *Divina Comedia*. Edición de G. Petrocchi, traducción y notas de L. Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 1996.
- Esquilo. *Tragedias V. Prometeo encadenado. Fragmentos de otras tragedias sobre Prometeo*. Introducción, traducción y notas de E. Calderón Dorda. Madrid: CSIC, 2015.
- Eurípides. *Tragedias III*. Edición y traducción de J. M. Labiano Ilundain. Madrid: Cátedra, 2010.
- García Márquez, G. (1955). *La hojarasca*. Bogotá: Ediciones S.L.B.
- (1997). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1998). *La bendita manía de contar*. Barcelona: Escuela Internacional de Cine y Televisión. Ollero y Ramos, Editores.
- (1999). *Notas de prensa. Obra periodística V*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2002a). *Textos costeños. Obra periodística I*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2002b). *Entre cachacos. Obra periodística II*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2010). *Yo no vengo a decir un discurso*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2014a). *Todos los cuentos*. Barcelona: DeBolsillo.
- (2014b). *La hojarasca*. Barcelona: Penguin Random House.
- (2014c). *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona: DeBolsillo.
- (2014d). *La mala hora*. Barcelona: Penguin Random House.
- (2014e). *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Penguin Random House.
- (2015). *Vivir para contarla*. Barcelona: DeBolsillo.

- (2017). *Cien años de soledad*. Edición, introducción y notas de J. J. J. Madrid: Cátedra.
- García Márquez, G. & Vargas Llosa, M. (2021). *Dos soledades. Un diálogo sobre la novela en América Latina*. Madrid: Penguin Random House-Alfaguara.
- Grimm, J. & Grimm, W. (1985). *Cuentos de niños y del hogar*. Vols. I, II, III. Madrid: Anaya.
- Hesíodo. *Obras y Fragmentos*. Introducción de A. Pérez Jiménez, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez. Madrid: Gredos, 2000.
- Esiodo. Teogonia*. Edición y traducción de G. Ricciardelli. Milán: Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori, 2018.
- Homero. *Odisea*. Prólogo de C. García Gual, traducción de J. M. Pabón y Suárez de Urbina. Madrid: Gredos, 2011.
- Ilíada*. Introducción, traducción y notas de E. Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 2014.
- Kafka, F. (1983). *Obras completas*. Tomo IV. Barcelona: Teorema.
- (2006). *La metamorfosis y otros relatos*. Madrid: Cátedra.
- Luciano. *Obras IV*. Traducción y notas de J. L. Navarro González. Madrid: Gredos, 1992.
- Ovidio. *Cartas de las heroínas. Ibis*. Introducción, traducción y notas de A. Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.
- Metamorfosis*. Introducción de V. Cristóbal López, traducción y notas de A. Ruiz de Elvira. Madrid: Gredos, 2008.
- Pausanias. *Descripción de Grecia. Libros I-II*. Introducción, traducción y notas de M. C. Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos, 1994.
- Pérez de Ayala, R. (1954). *Prometeo. Luz de domingo. La caída de los limones*. Buenos Aires: Losada.
- Platón. *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Introducción, traducción y notas de E. Lledó Íñigo (*et alii.*) Madrid: Gredos, 1988.
- Platone. Fedro*. A cura di G. Reale, ed. J. Burnet. Milán: Fundación Lorenzo Valla, 2001.
- Plutarco. *Vidas paralelas: Alejandro, César, Pericles, Fabio Máximo, Alcibíades y Coriolano*. Edición y traducción de E. Crespo Güemes. Madrid: Cátedra, 2007.
- Sófocles. *Las siete tragedias de Sófocles*. Traducción de J. Alemany & Bolufer. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1921.
- Antígona. Edipo Rey. Electra*. Traducción L. Gil Fernández. Madrid: Guadarrama. Punto Omega, 1982.

- Tragedias completas*. Edición y traducción de J. Vara Donado. Madrid: Cátedra, 1991.
- Tolkien, J. R. R. (2001). *El señor de los anillos*. Barcelona: Minotauro.
- Virgilio. *Eneida*. Introducción y traducción de R. Fontán Barreiro. Madrid: Alianza, 2005.

#### ESTUDIOS

- Abellán Chuecos, I. (2016). «Violencia y honor en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez». En C. J. Álvarez López, J. M. Carmona Tierno, A. Davis González, S. González Ángel, M. Rodríguez-Manzano & M. R. Martínez Navarro (eds.). *Tuércete el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, 317-327.
- Acón Chan, L. (2007). «*Edipo alcalde*. Relectura edípica de Alí Triana». *Revista Escena*, 61(2), 67-75.
- Aguilar, D. (2012). «Narratio odorum o el sentido del olfato en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez». *Estudios de Literatura Colombiana*, 30, 131-137.
- Alazraki, J. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos.
- Alden, M. (2017). *Para-Narratives in the Odyssey. Stories in the Frame*. Oxford: Oxford University Press.
- Allione, L. (2008). *Telemaco e Penelope nell' Odissea*. Karlshuld: Werner Stubenvoll.
- Alonso Veloso, M. J. (1999). «La construcción del personaje en *El ahogado más hermoso del mundo* de Gabriel García Márquez». En M. J. Fariña Busto, A. J. Bolufer, C. Becerra Suárez, B. Suárez Briones & M. A. Candelas Colodrón (coord.). *Asedios ó conto*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 73-80.
- Alonso Mondragón, I. A. (2016). «Dormir sobre el corazón: Hipnos y Tánatos en *Ojos de perro azul*». *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18(1), 173-180.
- Alsina Clota, J. (1981). «Introducción general». En J. Alsina Clota (intr.) y A. Espinosa Alarcón (trad.). *Luciano. Obras I*. Madrid: Gredos, 7-70.
- Alvar López. A. (2006). «Presencia del mito: *La tejedora de sueños*». Edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes a partir del original (1976) en *Bulletin Hispanique*, 78(1-2), 34-73. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/presencia-del-mito-la-tejedora-de-sueos-0/html/00ebda28-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_10.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/presencia-del-mito-la-tejedora-de-sueos-0/html/00ebda28-82b2-11df-acc7-002185ce6064_10.html)

- Álvarez Gardeazábal, G. (1972). «De Antígona a *La hojarasca*, verificación trágica». En H. Giacoman (ed.). *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Las Américas, 295-311.
- Anselma Rodríguez, A. (1985). «La construcción panóptica en *Crónica de una muerte anunciada*». En A. M. Hernández de López (ed.). *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Madrid: Pliegos, 261-269.
- Antelo Iglesias, A. (1975). «El mito de la Edad de Oro en las letras hispanoamericanas del siglo XVI», *Thesaurus*, 30, 81-112.
- Apuleyo Mendoza, P. (2007). *El olor de la guayaba. Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Arango, M. A. (1985). «Tema y estructura en el cuento *La siesta del martes* de Gabriel García Márquez». *Thesaurus*, 40(3), 591-604.  
[https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/40/TH\\_40\\_003\\_107\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/40/TH_40_003_107_0.pdf)
- Arnau, C. (1971). *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Península.
- Arteaga Quintero, M. (1998). «El modelo trágico en dos cuentos de García Márquez». *Revista Investigación y Postgrado*, 13(2), 131-157.
- Aspe Armella, V. (2010). «El concepto de héroe trágico en la *Poética* de Aristóteles». *Philosophia: anuario de Filosofía*, 70, 11-24.
- Bañuls Oller, J. V. (1999). «La imposible disuasión del héroe trágico». En M. C. Álvarez Moran & R. M. Iglesias Montiel (eds.). *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*. Murcia: Editum. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 543-551.
- Bañuls Oller, J. V., & Crespo Alcalá, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Barbosa-Torrallbo, C. (1997). «Retórica de la irrealidad en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*». En R. Pellicer Domingo & A. Saldaña Sagredo (eds.). *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza: Tropelías, 377-384.
- Barreto Viana, R. D. (2015). «La modernidad o la irrupción de lo extranjero: análisis sociocrítico de *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez». *Estudios de Literatura Colombiana*, 37, 47-64.  
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/23140/19047>

- Benavente y Barreda, M. (2010). «La tradición clásica en la novelística hispanoamericana del siglo XX (Venezuela y Colombia)». En J. A. López Férez (coord.). *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Ediciones Clásicas, vol. II, 877-883.
- Benítez Rojo, A. & Benítez, H. O. (1984). «Eréndira liberada: la subversión del mito del macho occidental». *Revista Iberoamericana*, 50(128-129), 1057-1075.  
<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1984.3984>
- (1987). «Eréndira, o la Bella Durmiente de García Márquez». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 448, 31-48.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/erendira-o-la-bella-durmiente-de-garcia-marquez/>
- (1996). «Private reflections on García Márquez's *Eréndira*». En A. Benítez Rojo. *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Benvenuto, S. (1969). «Cien años de soledad». *Valparaíso*, 9, 10-15.
- (1971). «La estética como historia». En P. Simón Martínez (ed.). *Sobre García Márquez*. Montevideo: Marcha, 157-165.
- Bloom, H. (2007). *Sophocles' Oedipus Rex*. Nueva York: Chelsea House Publishers.
- Boitani, P. & Ambrosini, R. (eds.) (1998). *Ulisse: archeologia dell' uomo moderno*. Roma: Bulzoni.
- Bollack, J. (1990). *L' Oedipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations* (Vols. I-IV). Lille: Presses Universitaires.
- Bolletino, V. (1973). *Breve estudio de la novelística de García Márquez*. Madrid: Playor.
- (1975). «El concepto trágico en *La hojarasca* de Gabriel García Márquez». *Hispanófila*, 53, 49-59.
- Borrero Blanco, M. (2010). *El pensamiento mágico en la obra de Gabriel García Márquez* [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio Institucional UAM.  
[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/10331/52463\\_Borrero\\_blanco\\_mariamargarita.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/10331/52463_Borrero_blanco_mariamargarita.pdf?sequence=1)
- Bosch Juan, M. C. (1999). «Antígona en Iberoamérica». En M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel (eds.). *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición*

- grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*. Murcia: Editum. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 271-280.
- Botero Bernal, A. (2016). «La tragedia colombiana vista desde el cine: *Edipo alcalde*». *Revista de derecho*, 45, 294-326.
- Bravo Mendoza, V. (2019). «Gabriel García Márquez y José Prudencio Aguilar: título de dignidad al honor guajiro». *Entretexos, Revista de Estudios Interculturales desde Latinoamérica y el Caribe*, 13(24), 197-198.
- Breiner-Sanders, K. E. (1989). «La dimensión histórico-cultural de la violencia en *Crónica de una muerte anunciada*». En S. Neumeister (ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 18-23 de agosto 1986*. Fráncfort del Meno: Vervuert, vol. II, 475-483.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-ix-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-hispanistas-18-23-agosto-1986-berlin/>
- Bremmer, J. (1983). «Scapegoat Rituals in Ancient Greece». *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 299-320.
- Brescia, P. (1996). «Gabriel García Márquez y el cine: un matrimonio "mal avenido"». *La Colmena: Revista de la Universidad Antónoma del Estado de México*, 12, 17-22.
- Brioso, M. (2012a). «Las Sirenas en la épica griega: de Homero a las *Argonáuticas Órficas* (I)». *Habis*, 43, 7-25.
- (2012b). «Las Sirenas en la épica griega: de Homero a las *Argonáuticas Órficas* (II)». *Habis*, 44, 43-59.
- Bromberg, J. A. (2018). «In Search of Prometheus: Aeschylean Wanderings in Latin America». En R. F. Kennedy (ed.). *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden-Boston: Brill, 488-508.
- Broncano, F. & Hernández de la Fuente, D. (eds.) (2012). *De Prometeo a Frankenstein: autómatas, ciborgs y otras creaciones más que humanas*. Madrid: Evohé Didaska.
- Bryan, T. A. (1992). «El amor y la alienación en la novelística de Gabriel García Márquez». En A. Vilanova Andreu (ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. III, 483-488.  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_3\\_053.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_053.pdf)
- Caballero Wangüemert, M. (1983). «Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada*». *Anales de literatura hispanoamericana*, 12, 181-188.

- Cabello Pino, M. (2004). «*Edipo alcalde*: Sófocles a través de los ojos de Gabriel García Márquez». *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 27.  
[https://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/13081/Edipo\\_alcalde.pdf?sequence=2](https://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/13081/Edipo_alcalde.pdf?sequence=2)
- (2010). *Motivos y tópicos amorios clásicos en El amor en los tiempos del cólera*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- (2011-2012). «Hablar enigmáticamente: función y forma de los oráculos en *Edipo rey*». *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 61-62, 59-78.
- Calderón Dorda, E. (2015). «Introducción». En Esquilo. *Tragedias V. Prometeo encadenado. Fragmentos de otras tragedias sobre Prometeo*. Madrid: CSIC, XV-LXXXVIII.
- Calvo, G. (2014). «García Márquez: del cine y otros demonios». *Archipiélago: Revista Cultural de Nuestra América*, 22(85), 41-43.
- Calvo Martínez, J. L. (1994). «La figura de Ulises en la literatura española». En A. López Férez (coord.). *La épica griega y su influencia en la literatura española*. Madrid: Ediciones Clásicas, 333-358.
- Camacho Delgado, J. M. & Díaz Ruiz, F. (eds.) (2009). *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Madrid: Verbum.
- Camacho Delgado, J. M. (1994). «*Crónica de una muerte anunciada*. La reescritura de la historia». *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 41, 6-18.
- (1997). *Césares, tiranos y santos en El otoño del patriarca. La falsa biografía del guerrero*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. Servicio de Publicaciones.
- (1998a). «El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez». En T. Barrera López (Ed.). *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de la Rábida, 371-375.
- (1998b). «Sófocles y el enigma de la identidad en *El otoño del patriarca*». *Estudios de Literatura Colombiana*, 2, 29-40.
- (2007). «Sófocles, peregrino en Macondo». *Ínsula*, 723, 21-24.
- (2017). «*Cien años de soledad*: entre las crónicas de navegantes y la novela de aventuras». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 803, 37-49.
- Camacho Rojo, J. M. (2008). «Bibliografía analítica sobre la tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX: 2001-2005». *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 19, 337-376.

- (2011). «La tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX. Bibliografía analítica, II: 2006-2010 (Primera parte)». *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 22, 191-215.
- (2012). «La tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX. Bibliografía analítica, II: 2006-2010 (Segunda parte)». *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 23, 163-207.
- (2019). «La tradición griega en las literaturas hispánicas contemporáneas: la *Odisea*». *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 30, 325-343.
- Carbó García, J. R. & Pérez Miranda, I. (2009-2010). «Hijas de la noche (II): El destino de las Parcas». *ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades*, 8, 141-154.
- Castany Prado, B. (2017). «*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos». *Monteagudo*, 22, 141-160.
- Castilla, A. (1990). «Una primorosa miniatura narrativa: *La siesta del martes*». En J. Fernández Jiménez, J. J. Labrador Herraiz, L. T. Valdivieso & E. Ruiz-Fornells (eds.). *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Erie: ALDEEU, 77-85.
- Castillo Aguirre, D. M. & Granda Vélez, D. A. (2021). «Funes, el memorioso. Olvido y memoria en las letras de Jorge Luis Borges». *Árboles y Rizomas*, 1(3), 117-123.
- Cervera Salinas, V. (1997). «Un cuento soñado con ojos de perro azul». En R. Pellicer Domingo y A. Saldaña Sagredo (coord.). *Quinientos años de soledad: actas del Congreso "Gabriel García Márquez" celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 433-438.
- (2014a). «Génesis y contextos de *El amor en los tiempos del cólera* o cuando Gabo se despidió de Macondo». *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 12, 84-93.  
<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/42335>
- (2014b). *Borges en la ciudad de los inmortales*. Sevilla: Renacimiento
- (2017). «El culto del libro, culto de Borges». *Estudios Románicos*, 26, 51-61.
- Choe, S. (2011). «*Crónica de una muerte anunciada*: el espejismo del "destino" como dispositivo para personalizar la tragedia». En V. Maurya & M. Insúa (eds.). *Actas del I Congreso Íbero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*. Pamplona: Publicaciones digitales del GRISO. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 87-99.  
<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20221/1/Choe.pdf>

- (2014). «La verdadera pregunta de *Crónica de una muerte anunciada*». *Journal of Arts and Humanities*, 3(3), 77-86.  
<https://www.theartsjournal.org/index.php/site/article/view/373/241>
- Clayton, B. (2004). *A Penelopean Poetics: reweaving the feminine in Homer's Odyssey*. Lanham (Maryland): Lexington Books.
- Cotelo, R. (1976). «García Márquez y el tema de la prohibición del incesto». *Temas*, julio-agosto-septiembre de 1967, 19-22.
- Crespo, N. (2012). «Ficciones que se bifurcan: la presencia de Borges en *Cien años de soledad*». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 66(1), 41–54.  
<https://doi.org/10.1080/00397709.2012.654100>
- Davis, M. E. (1991). «Sophocles, García Márquez and the Labyrinth of Power». *Revista Hispánica Moderna*, 44(1), 108-123.
- De Dross, T. A. (1969). «El mito y el incesto en *Cien años de soledad*». *Eco*, 110, 179-187.
- De Jong, I. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Del Río Sanz, E. (2009). «La mitología clásica en Borges». En J. López Férez (ed.). *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del Siglo XX*. Madrid: Ediciones clásicas, vol. II, 989-1002.
- Demetriou, K. N., & Lauriola, R. (eds.) (2017). *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*. Leiden-Boston: Brill.
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Dietrich, B. C. (1965). *Death, Fate and the Gods. The development of a religious idea in Greek popular belief and in Homer*. Londres: The Athlone Press. University of London.
- Easterling, P. E. (ed.) (2003). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Esteban Santos, A. (2013a). *Iconografía de la mitología griega. Monstruos. Los terroríficos enemigos del héroe (monstruos, híbridos y otros seres fantásticos)*. Madrid: Dhyana Arte.
- (2013b). «Penélope, una mujer extraordinaria». En F. García Romero, P. González Serrano, F. G. Hernández Muñoz, O. Omatos (eds.). *Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική: homenaje a la profesora Penélope Stavrianopulu*. Berlín: Logos Verlag, 157-174.

- Estupiñán Serrano, M. L. (2023). «Las hebras de Penélope en las Américas: materiales para un collage». *Revista chilena de literatura*, 107, 105-131.
- Eyzaguirre, L. (1993). «Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*». *Revista Chilena de Literatura*, 42, 81-87.  
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39818/41392>
- Felson-Rubin, N. (1994). *Regarding Penelope from character to poetics*. Princeton: University Press.
- Felten, H. (1989). «*El ahogado más hermoso del mundo*: Lectura plural de un texto de García Márquez». En S. Neumeister (ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 18-23 de agosto 1986*. Fráncfort del Meno: Vervuert, vol. II, 535-542.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-ix-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-hispanistas-18-23-agosto-1986-berlin/>
- Fernández Ariza, G. (2001). *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Fernández Contreras, M. Á. (2002). «Los sueños en Homero y Apolonio de Rodas». *Habis*, 33, 9-37.
- Fernández Gorgonio, C. (1997). «El tiempo en *Crónica*, la crónica del tiempo». En R. Pellicer Domingo & A. Saldaña Sagredo (eds.). *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 489-496.
- Fiddian, R. (1995). «La siesta del martes, de Gabriel García Márquez». En E. Pupo-Walker. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 411-426.
- (2010). «Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine». *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 186(741), 69-77.  
<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/755/763>
- Figuroa Sánchez, C. R., & Gómez de González, B. I. (2004). «Tzvetan Todorov: La Poética. Una aplicación práctica a *El ahogado más hermoso del mundo* de Gabriel García Márquez». *Universitas Humanística*, 15(15). Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10367>
- Flórez, O. (2006). «El determinismo social del individuo en *Crónica de una muerte anunciada*». *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 70, 245-268.  
<https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/analisis/article/view/1237>

- Fock, I. (2010). «El fatalismo y la fatalidad a través de la técnica narrativa en la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez». *Verba Hispanica*, 18, 199-212.
- Foley, H. P. (1995). «Penelope as Moral Agent». En B. Cohen (ed.). *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- (2003). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*. Madrid: Gredos.
- (1994). *Diccionario de argumentos de la Literatura Universal*. Madrid: Gredos.
- Fuentes González, P. P. (2007). «Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función». *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de la Antigüedad Clásica*, 18, 27-67.
- <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4142/4079>
- García Álvarez, C. (2002). «Prometeo. Una novela de Ramón Pérez de Ayala». *Byzantion Nea Hellás*, 21, 173-194.
- García Gual, C. (1992). «Borges y los clásicos de Grecia y Roma». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, 321-346.
- (1995). *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: Hiperión.
- (2011). «Prólogo». En C. García Gual & J. M. Pabón y Suárez de Urbina. *Homero. Odisea*. Madrid: Gredos, 7-21.
- (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner.
- García Jurado, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2024). «Borges, o la vasta biblioteca como inframundo literario. La dedicatoria a Leopoldo Lugones (1960)». En C. Mariscal de Gante Centeno & D. García Pérez (eds.). *Virgilio y las identidades culturales hispanoamericanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 119-157.
- García Márquez, E. (2001). *Tras las claves de Melquíades*. Barcelona: Mondadori.
- García Pérez, D. (2006a). «Prometeo: tradición y progreso». *Nova Tellus*, 24-2, 77-109.
- (2006b). *Prometeo: el mito del héroe y del progreso*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2010). «Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez». *Nova Tellus*, 28(2), 233-257.

- <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/355/351>
- (2014). «Las alusiones de los mitos griegos en *Prometeo* de Ramón Pérez de Ayala: humanismo y progreso en crisis». *Nova Tellus*, 31(1), 137-152.
- García Quintero, F. (2016). «Intertextualidad e interculturalidad en *Crónica de una muerte anunciada*». *Kipus. Revista andina de letras*, 40, 77-92.  
doi:<https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.4>
- García Salmón, K. (1997). «Niveles de ironía en *Crónica de una muerte anunciada*». En R. Pellicer Domingo & A. Saldaña Sagredo (eds.). *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 521-530.
- Gardiner, C. (1987). *The Sophoclean Chorus*. Iowa: University of Iowa Press.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giacoman, H. (ed.) (1972). *Homenaje a Gabriel García Márquez*. Nueva York: Las Américas.
- Gigante, M. (2003). «Perfil omerico di Ulisse». En S. Nicosia (ed.). *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*. Venecia: Marsilio, 167-194.
- Gil Fernández, L. (1975). «Antígona o la "areté" política». En L. Gil Fernández. *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta, 157-190.
- Giménez Bonete, A. (2022). *Nausícaa y el episodio de los feacios: de Homero a la literatura contemporánea* [tesis doctoral, Universidad de Murcia]. Digitum, Repositorio Institucional de la Universidad de Murcia.  
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/121878/1/Tesis%20Doctoral%20-%20Andrea%20Gim%c3%a9nez%20Bonete.pdf>
- Goldhill, S. (2012). *Sophocles and the Language of Tragedy*. Nueva York: Oxford University Press.
- Gómez i Cardó, P. (2016). «Voces del Hades, decretos del más allá: la consulta a los muertos en Luciano». *Revista de Estudios Clásicos*, 43, 97-128.
- Gondouin, S. (2010). «Penélope y Ulises en la poesía contemporánea de América Central». *Centroamericana*, 18, 31-50.
- González Bermejo, E. (1970). «García Márquez: ahora doscientos años de soledad». *Revista Triunfo*, 441, 12-18.  
<http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%Fl0=XXV&num=441&imagen=12&fecha=1970-11-14>

- González Pérez, E. (1997). «"La caza de amor es de altanería": tema recurrente en *Crónica de una muerte anunciada*». En R. Pellicer Domingo & A. Saldaña Sagredo (eds.). *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 565-572.
- González Ruz, M<sup>a</sup>. G. (2014). *Paradigmas de ingratitud. Ixión y Tántalo en las literaturas griega y latina* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Docta Complutense. <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/74062d35-d5fa-4ada-9900-85714ecc7364/content>
- Gregory, J. (ed.) (2006). *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell.
- Grimal, P. (1979). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Gualerzi, S. (2007). *Penelope o della tessitura: trame femminili da Omero a Ovidio*. Bari: Palomar.
- Guevara Llaguno, M. J. (2015). «La presencia de la Biblia en *Cien años de soledad*». *Proyección: Teología y mundo actual*, 257, 129-152.
- Guibert, R. (1973). *Seven voices*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Guillén, C. (2017). «Algunas literariedades de *Cien años de Soledad*». En G. García Márquez (autor). *Cien años de Soledad*. Edición conmemorativa de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Barcelona: Penguin Random House, XCVII-CXXVI.
- Guirado de Carvalho, M. C., & Do Nascimento, A. M. (2014). «Relaciones entre ficción y periodismo en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez». *Revista Luciérnaga*, 6(11), 46-51.
- Gullón, R. (1973). *García Márquez o el olvidado arte de contar*. Madrid: Taurus.
- Gutierrez Arranz, J. M. (1998). «Elementos de la mitología clásica en *As I lay dying* de William Faulkner». En A. Navarro González, J. C. Pueo Domínguez, A. Saldaña Sagredo, & T. Blesa (eds.). *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 611-614.
- Gutiérrez Flórez, F. (1997). «De la novela al teatro: *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez». En R. Pellicer Domingo & A. Saldaña Sagredo (eds.). *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 573-580.
- Hall, E. (2008). *The return of Ulysses*. Londres: I.B. Tauris.

- Hart, M. (1997). «*Crónica de una muerte anunciada: quinientos años de soledad* anunciados por Gabriel García Márquez». En R. Pellicer Domingo & A. Saldaña Sagredo (eds.). *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 581-584.
- Havelock, E. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- (2008). *La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Heitman, R. (2005). *Taking her seriously: Penelope & the plot of Homer's Odyssey*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Helleman, W. E. (2009). *The feminine personification of wisdom: a study of Homer's Penelope, Cappadocian Macrina, Boethius' Philosophia, and Dante's Beatrice*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press.
- Hernán Ramírez, H. (2020). «Algunos referentes del Siglo de Oro en la narrativa de García Márquez». *Hipogrifo*, 8(2), 745-760.
- Herrerías Maldonado, E. (2010). *La tragedia griega y los mitos democráticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Herrero de Jáuregui, M. (2023). *Catábasis: el viaje infernal en la Antigüedad*. Madrid: Alianza.
- Heubeck, A. (1989). «Books IX-XII. Commentary». En A. Heubeck & A. Hoekstra. *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume II. Books IX-XVI*. Oxford: Clarendon Press, 12-143.
- (1992). «Comentary on Book XXIV». En J. Russo, M. Fernández-Galiano & A. Heubeck. *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume III. Books XVII-XXIV*. Oxford: Clarendon Press, 356-418.
- Hualde Pascual, P. (2012). «Mito y tragedia en la literatura iberoamericana». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 22, 185-222.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/39070/37691>
- Huidobro Salazar, M. G. (2010). «El mito de las edades en tierras de Chile». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, 351-371.
- Jarvis, B. M. (1985). «El halcón y la presa: identidades ambiguas en *Crónica de una muerte anunciada*». En A. M. Hernández de López (ed.). *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Madrid: Pliegos, 219-229.
- Jouanno, C. (2013). *Ulysse: Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*. París: Ellipses.

- Kamerbeek, J. C. (1967). *The plays of Sophocles: commentaries (Vol. IV. The Oedipus Tyrannus)*. Leiden: Brill.
- Kim, L. (2022). «Homer in the Second Sophistic». En C. P. Manolea (ed.). *Brill's Companion to the Reception of Homer from the Hellenistic Age to Late Antiquity*. Leiden: Brill, 164-188.
- Knox, B. (1979). «Why Is Oedipus Called Tyrannos? (1954)» En B. Knox. *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University, 87-95.
- Kulin, K. (1980). *Creación mítica en la obra de García Márquez*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lasso de la Vega, J. S. (1971). *De Sófocles a Brecht*. Barcelona: Planeta.
- (1981). «Introducción». En J. S. Lasso de la Vega & A. Alamillo Sanz. *Sófocles. Tragedias* (pp. 7-116). Madrid: Gredos.
- Lastra, P. (1966). «La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*». *Anales de la Universidad de Chile*, 140, 168-181.
- Lemaître, M. J. (1985). «Identidad cultural en *Crónica de una muerte anunciada*». En A. M. Hernández de López (ed.). *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Madrid: Pliegos, 231-237.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: Acantilado.
- Levine, S. J. (1975). *El espejo hablado: un estudio de Cien años de soledad*. Caracas: Monte Ávila.
- Linares Sánchez, J. J. (2020a). *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- (2020b). «Los cimerios homéricos (*Od.* XI 11-19) y su presencia en la literatura grecolatina». *Myrtia*, 34, 23-39.  
<https://doi.org/10.6018/myrtia.411921>
- Lledó Íñigo, E. (1988). «Introducción». En E. Lledó Íñigo (et alii.). *Platón. Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos, 291-305.
- López Calahorra, I. (2016). *Gabriel García Márquez. El discurso de la debilidad: cuatro lecturas desde el mundo clásico*. Granada: Universidad de Granada.
- López de Martínez, A. (1985). «El neorrealismo de Gabriel García Márquez». En A. M. Hernández de López (ed.). *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Madrid: Pliegos, 239-249.

- López Férez, J. A. (2003). Notas sobre la Penélope de la *Odisea*. En J. M. Nieto Ibáñez (coord.). *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, vol. I, 307-334.
- López Gregoris, R. (2018). «El sujeto que no migra: Penélope toma la palabra. Formas de exilio interior en Margaret Atwood y Begoña Caamaño». *Synthesis*, 25(1), e033.
- Loroux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor Distribuciones.
- Lowenstam, S. (2000). «The Shroud of Laertes and Penelope's Guile». *The Classical Journal*, 95(4), 333-348.
- Ludmer, J. (1972). Cien años de soledad. *Una interpretación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Mactoux, M. M. (1975). *Pénélope. Légende et Mythe*. Paris: Les Belles Lettres.
- Mallet, B. (1976). «Política y fatalidad en *La hojarasca* de García Márquez». *Revista Iberoamericana*, 42(96-97), 535-544.  
<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1976.317>  
5
- March, K. N. (1982-1983). «Crónica de una muerte anunciada: García Márquez y el género policíaco». *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, 16-17, 61-70.
- Martin, G. (2014). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Barcelona: Debate.
- Martínez Astorino, P. L. (2002). «Prometeo y las versiones romanas de la creación del hombre». *Auster*, 6-7, 53-67.
- Mastromarco, G. (2003). «L'incontro di Odiseo e Nausica tra epos de eros». En S. Nicosia (ed.). *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*. Venecia: Marsilio, 107-126
- Mateo Gambarte, E. (2006). «Las trampas del relato o la fatalidad como coartada en *Crónica de una muerte anunciada*». *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*, 4, 285-317.
- Maturo, G. (1972). *Claves simbólicas de García Márquez*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- McMurray, G. R. (1977). *Gabriel García Márquez*. Nueva York: Ungar.
- Mena, L. I. (1979). «Melquíades y la tradición cultural de Macondo». *Quaderni Iberoamericani*, 49-50, 1-8.

- Metzeltin, M. (2002). *El arte de contar, una iniciación: un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Mocega-González, E. P. (1987). «Crónica de una muerte anunciada: historia y mito». *Conferencia*, 2(2), 78-84.
- Morán Rodríguez, C. (2017). «“Porque un hombre vendrá que amará al hombre”. *Prometeo*, de Gloria Fuertes». *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 3, 121-145.
- Morelli, G. (1997). «Fábula, fantasmas: la larga muerte en *Cien años de soledad*». En R. Pellicer Domingo y A. Saldaña Sagredo (coord.). *Quinientos años de soledad: actas del Congreso "Gabriel García Márquez" celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 265-271.
- Navas Ocaña, M. I. (1999). «Las mujeres de *Cien años de soledad*». *Estudios humanísticos. Filología*, 21, 259-270.
- Nicolai, R. (2018). «Perché Edipo è chiamato τόραννος? Riflessioni sull' *Edipo re* come tragedia del potere». En S. Bigliuzzi, F. Lupi & G. Ugolini (eds.). *Συναγωγίξεις: Studies in Honour of Guido Avezziù*. Verona: Skenè. Theatre and Drama Studies, vol. I, 251-276.  
<https://textsandstudies.skeneproject.it/index.php/TS/catalog/view/62/11/187>
- Nicosia, S. (ed.) (2003). *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*. Venecia: Marsilio.
- Norvind, E. (1979). «Intelectuales interrogan a GGM». En A. Rentería Mantilla (ed.). *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores, 151-154.
- Nuño, J. (1986). *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Olmos Romera, R. (2001). «El simbolismo de tejer y del vestido en la *Odisea*». En M. Marín (ed.). *Tejer y vestir: de la Antigüedad al Islam*. Madrid: CSIC, 109-136.
- Ortega, M. G. (2007). «Los motivos del mar y el puerto en los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*». *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 6.  
[https://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/467](https://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/467)
- Ortega Villaro, B. (2001). «La tragedia de Edipo en la obra de García Márquez». En J. F. González Castro & J. L. Vidal Pérez (eds.). *Actas del X Congreso Español de*

- Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, vol. III, 681-687.
- (2019). «Introducción». En B. Ortega Villaro (intr.) y J. M. Pabón y Suárez de Urbina (trad.). *Homero. Odisea*. Barcelona: RBA-Gredos, 5-105.
- Pagán Cánovas, C. & Valverde Sánchez, M. (2017). «Interactions with the Beloved in Greek Literature: Conceptual Blending and Levels of representation». *Trends in Classics*, 9(1), 85-112.
- Page, D. (1973). *Folktales in Homer's Odyssey*. Cambridge: Harvard University Press.
- Palencia-Roth, M. (1983). *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos.
- (1989). «Crónica de una muerte anunciada: el antiedipo de García Márquez». *Revista de Estudios Colombianos*, 6, 9-14.
- Pattoni, M. P. (ed.) (2015). *Prometeo. Percorsi di un mito tra antichi e moderni*. Milán: Vita e Pensiero.
- Pedrosa Bartolomé, J. M. (2011). «El mito de Aracne: versiones orales y escritas (de Ovidio a García Márquez a un cuento de los bubis de Guinea Ecuatorial y otro de los fon de Benín)». *Oráfrica, revista de oralidad africana*, 7, 131-147.
- Pellón, G. (1988). «Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in *Crónica de una muerte anunciada*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12(3), 397-423.
- Peñafiel Beltrán, Á., & Beltrán Noguera, M. (2000). «Del mito al cine: *Edipo alcalde*». En *Historia y Humanismo: homenaje al profesor Rojas Ferrer*. Murcia: Editum. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 595-604.
- Pereira, M. (1979). «El Gabo: ¡diez mil años de literatura!». *Bohemia*, 5, 10-15.
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Argentina: Losada.
- Picardo, M. O. (1993). «Mitopoesis del fatalismo en *Crónica de una muerte anunciada*». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 18, 221-227.
- Picklesimer, M. L. (2000). «Ismene, una figura incomprendida». *Florentia Iliberritana*, 11, 215-225.
- Predmore, R. (1982). «El mundo moral de *Crónica de una muerte anunciada*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 390, 703-712.
- Procopio, A. (2017). *El mito de Ulises y Penélope en el teatro español contemporáneo*. Madrid : Fundamentos.
- Propp, V. (1980). *Edipo a la luz del folklore*. Madrid: Fundamentos.
- (2020). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

- Pupo-Walker, E. (1995). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia.
- Ragué Arias, M. J. (1992). *Lo que fue de Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Rama, Á. (1982). «García Márquez entre la tragedia y la policial o Crónica y pesquisa de la *Crónica de una muerte anunciada*». *Sin Nombre*, 13, 7-27.
- Ramos Jurado, E. (2000). «El amor en la filosofía griega». En E. Á. Ramos Jurado. *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia Antigua*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 123-144.
- Reale, G. (2001). «Introduzione». En G. Reale y J. Burnet. *Platone. Fedro*. Milán: Fundación Lorenzo Valla, XV-LXXIII.
- (2001). «Commento». En G. Reale y J. Burnet. *Platone. Fedro*. Milán: Fundación Lorenzo Valla, 173-278.
- Redondo Reyes, P. (2007). «La tradición clásica en la obra de Franz Kafka». *Estudios Clásicos*, 132, 107-126.
- Reig Calpe, M. (2012). «La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: una lectura sofoclea». *Synthesis*, 19, 43-61.
- (2013). «Edipo en América: de Sófocles a William Faulkner y Gabriel García Márquez». En P. Pinotti & M. Stella (eds.). *Edipo. Margini. Confini. Periferie*. Pisa: Edizioni ETS, 325-338.
- Reinhardt, K. (1991). *Sófocles*. Barcelona: Destino.
- René Jara, C. (1968). «El mito y la nueva novela hispanoamericana. A propósito de *La muerte de Artemio Cruz*». *Revista Signos del Valparaíso*, 1-2(2), 3-53.
- Ricciardelli, G. (2018). «Introduzione». En Hesíodo. *Esiodo. Teogonia*. Milán: Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori, XI-XLIII.
- Roca, J., & Calderón, C. (1981). García Márquez lo vio morir. *Magazín al día* (28 de abril de 1981), 1, 52-60; 108-109.
- Rocco, A. (2013). «La representación apocalíptica de la violencia en la narrativa fílmica de Gabriel García Márquez: los guiones de *El año de la peste* y *Edipo Alcalde*, y los argumentos inéditos *Dios y yo* y *Para Elisa*». *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, (Número extraordinario 1), 357-369.
- (2014). *Gabriel García Márquez and the cinema. Life and Works*. Woodbridge: Tamesis.
- Rodríguez Adrados, F. (1964). «Religión y política en la *Antígona*». *Revista de la Universidad de Madrid*, 13(51), 493-523.

- (1993). *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza.
- (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez Cidre, E. (2004). «Animalizar a la víctima: Políxena en la *Hécuba* de Eurípides». *Veleia*, 21, 99-107.
- (2012). «Animalizar lo masculino: Penteo en *Bacantes* de Eurípides». En A. López López, A. Pociña Pérez & M. de Sousa e Silva (eds.). *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Universidad de Coimbra. Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos, 473-484.
- (2014). «Mujeres, animales y sacrificio en *Bacantes* de Eurípides». *Asparkia. Investigació feminista*, 25, 19-32.
- Rodríguez Monegal, E. (1985). «Borges y Derrida: boticarios». *Revista de la Universidad de México*, 418-419, 6-12.
- Romagnoli, G. (ed.) (2009). *Gli Archetipi*. Centro Internazionale di Studi sul Mito. [https://www.academia.edu/17848233/Gli\\_archetipi](https://www.academia.edu/17848233/Gli_archetipi)
- Romero Rey, S. (1999). «1988-1999. Cine colombiano: ¿la dicha no alcanza?». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 36(50-51), 37-51.
- (2014). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Rubiera Cancelas, C. (2011). «Mujeres y hombres como víctimas de sacrificio en las Tragedias de Eurípides. Lecturas desde el género». *Arys: Antigüedad: religiones y sociedades*, 9, 99-118.
- Ruiz de Elvira, A. (1971). «Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre». *Cuadernos de Filología Clásica*, 1, 79-108.
- Ruffinelli, J. (1985). «Crónica de una muerte anunciada: historia o ficción». En A. M. Hernández de López (ed.). *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Madrid: Pliegos, 271-283.
- Russo, J. (1992). «Comentary». En J. Russo, M. Fernández-Galiano & A. Heubeck. *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume III. Books XVII-XXIV*. Oxford: Clarendon Press, 17-127.
- Stanford, W. B. (2013). *El tema de Ulises*. Madrid: Dykinson.
- Saldívar, D. (2016). *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*. Barcelona: Planeta.
- Salvador Jofre, Á. (1997). «Estrategias narrativas en *Crónica de una muerte anunciada*». En R. Pellicer Domingo & A. Saldaña Sagredo (eds.). *Quinientos años de soledad:*

- Actas del Congreso "Gabriel García Márquez". Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 299-304.*
- Santiago Álvarez, R. A. (1985). «Algunas observaciones sobre el mito de Edipo antes de los trágicos». *Habis*, 16, 43-66.
- Santos Guerrero, J. (1996). «Desvíos de la fatalidad en *Crónica de una muerte anunciada*». *Volubilis: Revista de pensamiento*, 4, 132-152.
- Schein, S. L. (1995). «Female Representations and Interpreting the *Odyssey*». En B. Cohen (ed.). *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 17-27.
- Senabre Sempere, R. (1997). «García Márquez: crónica de un amor anunciado». En R. Pellicer Domingo & A. Saldaña Sagredo (eds.). *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso "Gabriel García Márquez". Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 129-134.*
- Snell, B. (1965). *Las fuentes del pensamiento europeo*. Madrid: Razón y Fe.
- Steiner, G. (1996). *Antígona: una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa.
- Stella, M. (2010). *Sofocle. Edipo re*. Roma: Carocci.
- Teobaldi, D. (2008). «Borges: entre la memoria y la melancolía, el olvido». *Revistas de Culturas y Literaturas Comparadas*, 2, 230-241.
- Thompson, S. (1955). *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Indiana: Bloomington.
- Tovar Llorente, A. (1960). «Antígona y el tirano, o la inteligencia política». En A. Tovar Llorente. *Ensayos y Peregrinaciones*. Madrid: Guadarrama, 13-36.
- Vanden Berghe K. (2016). «Alusiones a la Biblia en la narrativa de G.G.M.». En D. Attala y G. Fabry (eds.). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, 545-552.
- Vaghenàs, N. (1998). «Elpenore: l' anti-Ulisse nella letteratura moderna». En P. Boitani & R. Ambrosini (eds.). *Ulisse: archeologia dell' uomo moderno*. Roma: Bulzoni.
- Valverde Sánchez, M. (1996). «Introducción». En Apolonio de Rodas. *Argonáuticas*. Madrid: Gredos, 7-79.
- (2016). *El mito de Idomeneo y su tradición literaria: de la épica griega al teatro español del siglo XVIII*. Madrid-Salamanca: Signifer.

- (2022). «Introducción». En M. Valverde Sánchez & J. García López. *Homero. Odisea I*. Madrid: CSIC, XV-CLXXXII.
- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral editores.
- Varela Álvarez, V. (2006). *El mito de Prometeo en Hesíodo, Esquilo y Platón: tres imágenes de la Grecia antigua*. Pontevedra: Mirabel.
- Vernant, J. P., & Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (Vols. I-II). Barcelona: Paidós.
- (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.
- Vilanova, A. (1992). «Motivo clásico y novela latinoamericana». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2(40), 1087-1099.
- Villanueva, G. (2008). «De Tebas a la zona: derroteros policiales del mito de Edipo», Edición digital a partir de Perla Petrich, Julio Premat, Maria Llombart (coord.). *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine*. Paris: Traverses, 1-12.  
<https://data.cervantesvirtual.com/manifestation/253123>
- Winnington-Ingram, R. P. (2002). *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wenger Calvo, R. (2016). «La escritura, la memoria y la diferencia: la lectura derridiana de la escritura en Platón como *phármakon*». *Revista Amauta*, 28, 9-24.
- West, S. (1988). «Commentary». En A. Heubeck, S. West & J. B. Hainsworth. *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume I. Introduction and Books I-VIII*. Oxford: Clarendon Press, 51-245.

#### RECURSOS AUDIOVISUALES

- Alí Triana, J. (Director). (1996). *Edipo alcalde* [película]. Caracol Televisión.
- Valle Riestra, E. (2011, 18 de octubre). *Jorge Alí Triana presenta "Crónica de una muerte anunciada" - Sala Llena* [video]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=CK8Gbl8Me8U>

#### MANUSCRITOS

- García Márquez, G. (1992). *Edipo alcalde* [guion cinematográfico]. Versión del 19 de noviembre de 1992. Filmoteca Española.

—(1995). *Edipo alcalde* [guion cinematográfico]. Fondo Francisco Rabal: Archivo de la Universidad de Murcia.