



El papel de la ironía y la metaficción en

El general en su laberinto

Pablo García Dussán

Pontificia Universidad Javeriana

pagardus@hotmail.com

Resumen: Figuras de dicción como la ironía cobran un papel fundamental en la producción literaria actual. Su recurrente empleo señala una tendencia a develar instancias desde las que es posible re-construir la realidad social colombiana. En *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez la metaficción juega un papel reordenador e incluso al momento de poner en evidencia la exclusión de voces del discurso nacional histórico.

Abstract: Irony represents a fundamental paper in the Colombian recent literary production. Their recurrent employment points out a tendency to reveal instances from those that it is possible to re-build the Colombian social reality. In *El general en su laberinto* by Gabriel García Márquez metafiction plays a fundamental paper to the moment to put in evidence the exclusion of voices of the historical national speech.

El auge de la novela histórica no es más que la respuesta a una demanda nacida del imaginario social actual. En medio de un orden simbólico que autoriza la presencia de ideas contrarias, la novela (ficción) histórica (realidad) no sólo se encarga de desmitificar figuras icono nacionales, sino que su forma y estrategias narrativas comprenden una dinámica idónea a la hora de abrir posibilidades de representación que involucren voces y pensamientos restringidos por formas literarias anteriores. De esta manera, aparece lo que en este artículo se ha denominado 'nueva propuesta', y que representa ya no una actitud de denuncia o de ruptura, sino que es el reconocimiento de la diferencia y la multiplicidad en la realidad social actual.

La visión irónica que hace García Márquez del general Bolívar, del mito histórico, comprende una actitud de ruptura, de contradicción subrepticia con lo establecido. El contraste entre la gloria del personaje y la infamia con la que es tratado por sus enemigos, incluido el tiempo produce un sentimiento de extrañeza que hace tambalear la figura del Libertador dentro del nicho que la historiografía colombiana y latinoamericana han construido para una ideal representación de la libertad y la soberanía. Desde el comienzo de la obra, García Márquez introduce la intención irónica al proponer una gran paradoja contenida en el epígrafe y que parece sintetizar la desavenencia política entre Bolívar y Santander, su antagonista histórico: “Parece que el demonio dirige las cosas de mi vida. (Carta a Santander, 4 de agosto de 1823)”. De esta manera, el Bolívar de García Márquez empieza a caer de un pedestal, bellamente adornado y acondicionado, para fortalecerse en una imagen colectiva al ser reconstruido como una voz que habla desde las orillas del río, desde la vera del camino. El sentido de este epígrafe es de apertura, es decir, que invita a través de un desacostumbrado ritual de culto a la figura del Libertador, a mirar desde otro ángulo la historia nacional y latinoamericana.

La causa del desconcierto que produce la novela descansa sobre un gran pilar: la narración de un Bolívar que si bien la historiografía registra como enfermo nunca expone como derruido, decepcionado y derrotado. Si la novela de García Márquez implica, como sostiene María Cristina Pons, “la memoria histórica del lector, sobre todo si se trata de una figura histórica conocida y se pretende un cierto grado de fidelidad a la Historia documentada” (164), la incongruencia con el discurso historiográfico manifestada en dicho desconcierto representa la intención de romper la familiaridad entre la imagen colectiva y tradicional contrastándola con una nueva imagen que surge y que se colectiviza a través de la lectura de la novela.

Podría afirmarse que el lector está inmerso en un rito negativo, invertido -de ahí el grado de desconcierto- desde el cual, y a través de un trabajo revelador, contribuye con la desmitificación de un prócer idealizado y con la re-mitificación de otro, contemporáneo en la medida en que es (re)creado desde y para la actualidad. El epígrafe de la novela se convierte en la punta del ovillo que al ser jalado comenzará a desvanecer el maquillaje que la historiografía ha puesto deliberadamente sobre la figura del general Bolívar.¹

Como se sabe, la ironía es una figura de dicción en donde las palabras transmiten un sentido contrario al enunciado literalmente. En otros términos, transfieren algo distinto de aquello que pretenden dar a entender. La carga negativa (la contradicción) que encierra esta figura permanece oculta e incompleta hasta que una lectura exacta la revela y la complementa. Asimismo, el contraste que implica la burla o la paradoja se convierte, como es el caso de la novela de García Márquez, en un recurso estético que también satisface una actitud crítica. Encontrar la contradicción o el contraste comprende una dinámica de develamiento que Wayne Booth define como “ironía estable”, aquella que comprende “una serie limitada de tareas de lectura” (27). Desde este acercamiento se puede tratar a la ironía como una ‘necesidad-invitación’ a la (re)construcción del sentido. El mismo Booth lo expone así: “Todo buen lector debe, entre otras cosas, ser sensible a la hora de detectar y reconstruir significados irónicos. Puede disfrutar en esta tarea, como es mi caso, y buscar las ocasiones de hacer una interpretación irónica, o puede tratar de eludir a los ironistas y leer sólo autores que hablen claro (...)” (25). De este modo, es posible ver cómo la ironía se convierte en el recurso estético ideal de la novela contemporánea si se toma en cuenta que su forma satisface las necesidades de variada interpretación gracias a la complicidad lectora.²

Las múltiples posibilidades de sentido que abre la ironía han llevado a críticos como Jonathan Tittler al análisis de distintas novelas tótem

del *boom*, pues considera que la ironía es una presencia fundamental en la ficción y particularmente en la narrativa hispanoamericana, tanto así que se ha convertido en el rasgo distintivo de la escritura hispanoamericana actual (13)³. Este factor subraya la actitud “contestataria” de la novela latinoamericana y explica la estética deformativa que define a la nueva novela histórica en el continente.⁴

La ironía no es un recurso nuevo en la obra de García Márquez, lo llamativo resulta ser que en *El general en su laberinto* esta figura representa por antonomasia la crítica al poder, a una clase política dividida y excluyente.

La novela encarna una gran ironía si se considera la sumatoria de tres aspectos en los que interviene de manera directa el tropo: la descripción caricaturesca (exagerada) del general moribundo, acción que recalca su grandeza; la situación política sin-salida en la que se encuentra el personaje en el presente de la narración y que difiere de un pasado glorioso que evoca, circunstancia que señala una solución, y la intención última por retomar el poder desde su condición de exiliado, propósito que apunta hacia una reconciliación política. Esta ‘cadena de ironías’ contrasta de manera negativa con la imagen del Bolívar historiográfico a la vez que construye una salida de la contradicción histórica representada por el laberinto. Como se mencionó anteriormente, el lector cómplice (des)construye la imagen (mítica), haciendo emerger interpretaciones que difícilmente coincidirán con la versión oficial.

Dentro de “Los cuatro pasos de la reconstrucción”, el sistema que propone Booth en el proceso de transformación de significado que implica la ironía estable, el primero de ellos formula que: “Si lee (el lector) debidamente, no puede dejar de advertir ya esa cierta incongruencia en las palabras o entre las palabras y *algo más* que él sabe” (el subrayado es mío) (Booth, 1986: 36).

En el caso del lector de *El general en su laberinto*, ese “algo más” tiene que ver, sin duda alguna, con el conocimiento previo sobre lo referido por la narración. Este factor hace que la novela se convierta en un gran tropo, en una gran ironía sintetizada por las frases: “‘Vámonos’, dijo. ‘Volando, que aquí no nos quiere nadie’” (11); “‘¿Qué nombre le ponemos?’, le preguntó. El general no lo pensó siquiera. ‘Bolívar’, dijo” (105), y “‘Carajos’, suspiró. ‘Cómo voy a salir de este laberinto’” (266). Estas tres frases son, además, la síntesis de los tres ‘eslabones’ principales de la ‘cadena de ironías’ que he propuesto. En su orden, tienen que ver con la imagen excluida del personaje, con su situación política y con su confinamiento a la soledad (labyrintho). En ellas se advierte que es la voz del personaje la que señala estas características. En este punto es propicio señalar el carácter descentrado del personaje, pues ya no es el héroe y por ello debe buscar la acción en el pasado, aspecto que condensa el título de la novela (punta del ovillo).

Respecto a la figura mítica del laberinto, cabe anotar que su enunciación encierra un opuesto: la salida o el centramiento. Como ya se mencionó, a la par de la narración se construye una interpretación que brinda una ‘salida’ del laberinto. Se trata de lo que Booth denomina “identificación”, “cero distancia intratexto”, y que Tittler llama “desironía”. Puede afirmarse que es la superación a la contradicción, a la ironía misma, o como prefiero llamarle: la aparición de la ‘nueva propuesta’.

Se trata de un sentido nuevo que tiene estrecha relación con la voz del autor, del narrador, de los personajes y del lector⁵. En el caso de la novela de García Márquez, la solución a la sin-salida que plantea el laberinto sugiere la unión espiritual, material y política de los latinoamericanos. La metáfora que puede aparecer como nuevo sentido es la serie de relaciones amorosas del general. El erotismo, aparte de desmitificar una imagen colectiva, pues hace público un aspecto que se relaciona con el factor humano: la vida sexual,

significa unión, reconciliación. Aunque algunas de las relaciones eróticas del general no dejan de ser paradójicas debido a su imposibilidad física, las escenas amorosas del personaje simbolizan el camino alternativo al de la orfandad o al de “estirpes condenadas a cien años de soledad”.

La fuerza erótica del general es potencial, pues la novela nunca expone la realización del acto sexual. Existe una tensión erótica permanente, circunstancia que resalta la idea de erotismo, de “sed de otredad”⁶. Las relaciones del general con Manuelita Sáez sólo aparecen como evocación, y su figura junto con la de su esposa fallecida encarnan un recuerdo. “Nunca habló más de su esposa muerta, nunca más la recordó, nunca más intentó sustituirla” (253). La figura ficcional de Miranda Lindsay, con quien se encuentra mientras ocurre el intento fallido de su asesinato, constituye el símbolo de la salvación por el amor, por el deseo⁷. Los símbolos más directos alrededor del erotismo como representación de libertad e identificación se encuentran sugeridos por la mulata Reina María Luisa y por la “joven lánguida” de “inteligencia sin desbravar”, quien parece ser la síntesis de dos culturas y de dos clases sociales⁸. A la mulata: “El general se la llevó en vilo a la hamaca, sin darle tregua con sus besos balsámicos, y ella no se le entregó por deseo ni por amor, sino por miedo. Era virgen. Sólo cuando recobró el dominio del corazón dijo: ‘Soy esclava, señor’. ‘Ya no’, dijo él. ‘El amor te ha hecho libre’ (56). A la “joven lánguida”, el general busca ponerle de manifiesto su estado deplorable enseñándole su cuerpo viejo. Luego, cruzará con ella un par de palabras significativas: “‘Te vas virgen’, le dijo. Ella le contestó con una risa festiva: ‘Nadie es virgen después de una noche con Su Excelencia’” (186).

El contraste entre un cuerpo joven y virgen, y uno desgastado y terminal anula la dicotomía vida-muerte, pues gracias a la relación erótica ambos llegan a ser uno. Esto lo expresan las palabras finales de cada encuentro, después del cual adquieren reconocimiento

público y él parece recuperar su majestad. La presencia más clara en torno a una simbología de la libertad y la unión está dada por la figura de Josefa Sagrario, quien sugiere, desde su descripción narrativa, la representación de una custodia:

Se llamaba Josefa Sagrario, y era una momposina de alcurnia que se abrió paso a través de los siete puestos de guardia, embozada con un hábito de franciscano y con el santo y seña que José Palacios le había dado: “Tierra de Dios”. Era tan blanca que el resplandor de su cuerpo la hacía visible en la oscuridad. Aquella noche, además, había logrado superar el prodigio de su hermosura con el de su ornamento, pues se había colgado por el frente y por la espalda del vestido una coraza hecha con fantástica orfebrería local (120).

El sagrario, la caja donde se guardan las hostias, también puede ser la representación de la custodia misma. Las hostias (Cristo sacramentado) simbolizan uno de los siete sacramentos (ritos): la eucaristía, que encarna la comunión con Dios. La comunión es un mensaje, una ‘nueva propuesta’ que se construye a través de la lectura de un pasado de rasgos míticos (el tiempo del erotismo es a-histórico como el de la novela) propio de las evocaciones en *El general en su laberinto*. Puede representar la salida de una encrucijada histórica encarnada por un Libertador solo y confinado al pasado, cuyo cuerpo se manifiesta enfermo. Tomando en cuenta el presente de la narración, el cuerpo enfermo simboliza la nación fragmentada, y específicamente, el conjunto de naciones latinoamericanas disgregadas tras la independencia.

En la narración, el aspecto paradójico resurge cuando el general descubre que Josefa Sagrario, símbolo de esta unión, ha sido desterrada por él mismo. El lector se encuentra ante una dinámica de prefiguración en donde lo material, el oro, aparece desligado de su inicial y posible representación: Josefa Sagrario. La desunión es

sustentada por el mismo personaje de Bolívar, arrojándolo de nuevo a la sin-salida, a la soledad: “Dejó el cofre de oro donde estaba, mientras se aclaraban las cosas, y no se preocupó más por el destierro. Pues estaba seguro, según dijo a José Palacios, de que Josefa Sagrario iba a regresar en el tumulto de sus enemigos proscritos tan pronto como él perdiera de vista las costas de Cartagena” (121). El presente de la narración proyecta otro significado, uno paradójico e irónico que va a fundirse con la idea de un Libertador que después de haber abierto las posibilidades de una patria libre y unificada posibilita con su exilio el regreso de ‘patriotas’ contrarios a su causa.

De esta manera, se ponen de manifiesto tres caminos constituidos por la fragmentación y que refuerzan la construcción de un nuevo sentido. El primero, en voz del narrador, en el tiempo presente de la narración, que habla de una patria derruida paradójicamente después de la Independencia y que parece repetirse en cada estación del último viaje; el segundo, en la voz del personaje que evoca una realidad gloriosa y pasada que contrasta con la del presente que recorre. Y un tercero que consiste en la intervención directa del autor, posibilidad que le brinda la forma de elipsis, tan cercana a la crónica y que permite la sentencia del autor: “Era el primer golpe de estado en la república de Colombia, y la primera de las cuarenta y nueve guerras civiles que *habíamos* de sufrir en lo que faltaba de siglo” (el subrayado es mío) (201). Los tres caminos poseen el mismo rasgo: una acentuada ironía, pues el sentido, la ‘nueva propuesta’ que surge es contraria a aquello que se enuncia en principio en los tres caminos. Puede afirmarse que es gracias a esta característica que existe en la novela la posibilidad de construcción de un sentido último que sería la síntesis de los tres anteriores: la comunión de la América Latina (Colombia) de hoy. Se trata del otro extremo del ovillo y que se encuentra en la voz del Bolívar ficcional: “El no habernos compuesto con Santander nos ha perdido a todos” (236). Esta frase, que

aparece hacia el final de la novela, tiene que ver con la paradoja (histórica) que encierra el epígrafe si se toma en cuenta que el desmembramiento de la Colombia del Libertador pudo haber tenido otro desenlace político si se hubiera entendido con su antagonista histórico. Así, la 'nueva propuesta' que puede construirse con base en la en esta última frase es: Superar las diferencias *nos* salvará a todos. Es, sin lugar a dudas, un gran tropo hecho novela que gracias a su carácter de *mise en abyme* se auto-autoriza para proponer nuevas posibilidades de sentido crítico.

Si se repara con detenimiento en el anterior análisis teórico, se encontrará que la figura histórica se ha remitificado, (des)mitificado y que a través del discurrir fragmentario de la obra se ha conformado una imagen histórica diferente y que tiene también una traza mítica distinta. Un recorrido por los aspectos míticos de la novela aclarará esta idea. Es conocido el aspecto mítico-bíblico en varias de las novelas de García Márquez. La estructura mítica del tiempo en *Cien años de soledad* o la versión moderna de la tragedia griega en *Crónica de una muerte anunciada* representan el mejor ejemplo. Sin embargo, *El general en su laberinto* parece sintetizar una dimensión mítica presente en toda la trayectoria narrativa de García Márquez: la soledad, la orfandad de ser latinoamericano. La soledad es abordada por el escritor desde distintas perspectivas: la tragedia, la involución, el incesto, la epidemia, la culpa y la enfermedad. La ligazón al mito es una constante. En *el Laberinto de la soledad* Octavio Paz escribe en torno a esta idea: "El doble significado de soledad -ruptura con un mundo y tentativa por crear otro- se manifiesta en nuestra concepción de héroes, santos y redentores" (Paz, 1994b: 222). Se trata de algo que Paz denomina "dialéctica de la soledad", la necesidad consustancial del hombre de retirarse y de retornar purificado a su entorno social. Visto así, la enfermedad, y el enfermo son signo de crisis, de cambio en un pueblo, para el caso, América Latina⁹. Dicha necesidad tiene un foco cultural con relación al vestigio mítico de

Occidente: la muerte, la enfermedad y la peste como signos de la culpa, signo a su vez del desequilibrio. La alteración del orden (cosmos), cuya principal evidencia está representada por la enfermedad, era la causa del castigo divino (plagas) en la mitología griega. La literatura de García Márquez siempre ha acudido a esta representación mítica como recurso estético. Jaime Concha analiza este recurso al plantear la presencia de la culpa kafkiana en *Crónica de una muerte anunciada*. En su ensayo se lee: “Más cerca en esto de Kafka que de la visión cristiana del sacrificio, *Crónica de una muerte anunciada* proclama una culpa ubicua, que a todos contamina. En primer lugar a la víctima” (Concha, 1995: 209).¹⁰

La blenorragia que se propaga por las tropas del general sin que éste se entere, es una de las muchas instancias de sentido que la obra propone a manera de *mise en abyme*. Esta epidemia va a sumarse a la enfermedad crónica que padece el protagonista, resaltando, desde el padecimiento, la soledad, ya no tanto del general, sino de todo un pueblo: “Lo que nos tiene jodidos no es la moral, Excelencia”, le dijo. ‘Es la gonorrea’ (237). “Toda la ciudad estaba ya al corriente del riesgo que la amenazaba, y el glorioso ejército de la república era visto como el emisario de la peste” (238). La culpa como signo de una necesidad de cambio, de equilibrio cósmico hace de esta forma su aparición en la novela. Esta vez, la frase en voz del personaje describe -y descubre- a la manera de una *Gestalt*, la raíz del conflicto: “El no habernos compuesto con Santander nos ha perdido a todos” (236). En adelante, la enfermedad se apodera del símbolo de la libertad, dejando, sin embargo, la frase anterior como posibilidad de solución, de ‘salida’ del laberinto. La punta del ovillo resulta de este modo ser otra y la misma. Cualquiera de los corredores-salida son posibilidad interpretativa.

El Bolívar de García Márquez es dual, es Minotauro y Teseo, héroe y fantasma mal querido. Confinado al laberinto de la memoria encuentra la salida desde una mirada invertida. Una cita de Octavio

Paz precisa esta idea: “Los ritos y la presencia constante de los espíritus, de los muertos entretejen un centro, un nudo de relaciones que limitan la acción individual y protegen al hombre de la soledad y al grupo de la dispersión” (Paz, 1994b: 223).

La dinámica de desconstrucción de una realidad (historiográfica) establecida encuentra reflejo en la imagen del laberinto mismo, pues se trata de un discurso que se desconstruye y actualiza (momento de la ‘nueva propuesta’) al mismo tiempo.

La idea de “tejer” resalta la concepción de lectura abierta que proporciona el texto. En su análisis sobre “Texto”, Roland Barthes lo define como un “campo metodológico”, es decir, que es en su dinámica discursiva, en su producción. De este modo, el “Texto” “llega hasta los límites de la enunciación”, ubicándose “detrás de los límites de la doxa”. Con lo que adquiere un carácter “paradójico”. En clara diferencia con la “Obra”, el “Texto” posee “una lógica metonímica”, “el trabajo de asociaciones, de contigüidades, de traslados, coincide con una liberación de la energía simbólica (...) (Barthes, 1987: 76).

De esta manera, *El general en su laberinto* proporciona un sentido histórico legítimo desde su misma construcción¹¹. Al ser paradójico, la novela-texto comprende una dinámica de volver sobre sí misma, sobre su discurso. Este “entrecruzamiento”, en términos de Ricoeur, pone de manifiesto la forma tropológica que tienen en común ficción e historiografía. “Así se lo dio a entender a Napierski, y así lo dio a entender éste en su diario de viaje, que un gran poeta granadino había de rescatar para la historia ciento ochenta años después” (194). Este es mejor el ejemplo de auto reflexión sobre el proceso de construcción del discurso historiográfico y ficcional a través de la metaficción. La voz del autor-narrador hace referencia dentro del texto a quien le proporcionara la idea de novelar los últimos días del Libertador: Álvaro Mutis¹². *El último rostro*, cuento de su colega,

aparece dentro de la obra como el “diario de viaje” rescatado por un “gran poeta granadino”, “ciento ochenta años después”¹³. De esta manera, la metaficción constituye una auto-reflexión y representa la crítica a una dinámica paradójica que posibilita la interpretación participativa. No existe, por lo tanto, una propuesta ni una interpretación únicas.

El general en su laberinto no representa una lectura impuesta y esto constituye la base de una crítica al carácter hegemónico del discurso historiográfico. Su forma metaficcional¹⁴, su carácter de “Texto” y un discurso basado en enunciaciones irónicas y en indicios adecua una propuesta legitimada que va desde la periferia al centro. La novela de García Márquez no es un eco de la historiografía, es una ‘nueva propuesta’ de sentido desde su misma estructura tropológica, pues la parodia y la ironía son recursos narrativos que sitúan la novela no como reflejo historiográfico, sino como propuesta autónoma. Esta dinámica rompe la dicotomía historia (realidad)-mito (poesía).¹⁵

La literatura colombiana de final de siglo ya no reviste una actitud abiertamente “contestataria”, en cambio, entroniza un propósito cuestionador en la medida en que saca a la luz instancias de exclusión y particularidades ficcionales presentes en “grandes relatos” como la historia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

Booth, Wayne. *La retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1986.

----- . *The Rethoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

Concha, Jaime. "Entre Kafka y el Evangelio", en *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. 2, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995: 203-209.

García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*, Bogotá: Oveja negra, 1989.

PAZ, Octavio. *el laberinto de la soledad*, Bogotá: Seix Barral, 1994b.

-----. *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral, 1994a.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.

RINCÓN, Carlos. "El general sí tiene quien lo lea", Kohut, Karl (com), *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1994.

Tittler, Jonathan. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá: Banco de la República, 1990.

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

Borsò, Vittoria. "La nueva novela histórica en Venezuela: Denzil Romero o la desmitificación de la Independencia", en *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt/Main Madrid, 1999: 150-175.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1998.

----- . *The Politics of Postmodernism*, New York: Routledge, 1989.

Kadir, Djelal. "Historia y novela: dramatización de la palabra", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila, 1984: 297-307.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica latinoamericana*, México: Siglo XXI, 1992.

Pineda-botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.

Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Colcultura/Procultura, 1982.

White, Hayden. *El contenido de la forma*, Barcelona: Paidós, 1992a.

----- . *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Notas:

[1] Hayden White plantea que el historiógrafo recurre a las formas propias de la narración ficcional (discurso tropológico: la trama) en su intento de ordenar los hechos históricos, acción que implica una intención manifestada en la misma carga tropológica. Cf. White, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992b: 18 y ss.

[2] Wayne Booth plantea que la interpretación que surge a raíz de la ironía encarna un problema "proyectado sobre un mundo en

el que son numerosos los críticos que insisten en el valor de las lecturas múltiples, en la “interpretación abierta” de toda la literatura irónica y en la inseguridad e incluso en la relatividad, de todos los juicios críticos”. Cf. Booth, W. *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1986: 27.

[3] Cabe mencionar que el mismo Tittler subraya el hecho de que ciertos sectores de la crítica desdeñan la ironía: “Hoy, a pesar de haber sido desplazada por los conceptos de la crítica deconstructiva, la ironía permanece como un factor fundamental en la literatura contemporánea, en la crítica literaria y en la teoría”. Cf. tittler, Jonathan. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá: Banco de la República, 1990: 11.

[4] Remito especialmente al ensayo “Los contestatarios del poder”, en donde Ángel Rama resalta de manera acertada y visionaria el contra-discurso histórico de la novela latinoamericana desde la década de los setenta. Consúltese: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Colcultura/Procultura, 1982: 455-494.

[5] Wayne Booth propone un modelo que involucra, en una relación intrínseca, al autor, el narrador, el personaje y el lector en la resolución de la contradicción que presenta la ironía y que denomina “identificación”. Cf. *The Rethoric of Fiction*, 1961: 155.

[6] Octavio Paz escribe en torno al erotismo: “(...) el erotismo es ante todo y sobre todo *sed de otredad*. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad”. Cf. Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral, 1994a.

[7] La voz de la cocinera personal del general subraya la necesidad del general por satisfacer su “sed de otredad”: “Con

lo que le han gustado las mujeres a ese pobre huérfano', dijo, 'no se puede morir sin una sola en su cabecera, así vieja y fea, y tan inservible como yo'" (262).

[8] En la novela se describe a esta muchacha como de unos veinte años de edad y adornada su cabeza con cocuyos, costumbre indígena que se pondría de moda en la época republicana. (184).

[9] Juan Gustavo Cobo define la literatura colombiana como "una cultura sana en un país enfermo". Cf. *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1994: 255.

[10] Pedro Vicario, restaurador del honor perdido de su hermana Ángela, es víctima de una blenorragia. Concha denomina esta circunstancia como "signo de una falencia en el orden itersexual". Cf. Concha, Jaime. "Entre Kafka y el Evangelio", en *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. 2, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995: 209.

[11] Djelal Kadir resalta el punto de convergencia que hay entre la ficción y la historia: el lenguaje: "La historia y lo histórico se originan en los hechos -hechos que dependen del lenguaje y de las posibilidades del lenguaje para su concreción. En esta medida, el hecho historiado es poética discursiva, es decir, tropos". Cf. Kadir, Djelal. "Historia y novela: dramatización de la palabra", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila, 1984: 297.

[12] En la dedicatoria y en el apéndice, *Gratitudes*, García Márquez reconoce el cuento de Álvaro Mutis, *El último rostro*, como una de las motivaciones para la creación de *El general en su laberinto*.

[13] Seymour Menton interpreta como una posible muestra del humor de García Márquez el desfase entre el tiempo histórico del diario y el de la aparición del cuento de Mutis (ciento ochenta años, en el 2010). Menton resulta ser el desfasado si se toma en consideración que la incongruencia temporal es una muestra de las posibilidades ficcionales e interpretativas de la historia. Cf. Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992: 171.

[14] Linda Hutcheon acuña el término “metaficción historiográfica”, desde el cual expone que la novela actual no sólo recurre a estrategias metaficcionales, sino que incorpora a través de esta forma a la historiografía abriendo la posibilidad de contextualizar el pasado en el presente. Cf. Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London, Routledge, 1998: 118. Uno de los mejores ejemplos de integración racial y social propuesta por la novela se encuentra en la siguiente cita: “Uno era distinto: José laurencio Silva, hijo de la comadrona del pueblo de El Tinaco, en los Llanos, y de un pescador del río. (...) La única contrariedad que le causó su condición de pardo fue el ser rechazado por una dama de la aristocracia local en un baile de gala. El general pidió entonces que repitieran el valse, y lo bailó con él” (167).

[15] En su análisis sobre los procesos de desmitificación de la novela *Grand Tour*, Vittoria Borsò escribe: “En efecto, el discurso del narrador, por medio de varias formas de “mise en abyme” desvela una densidad metahistórica, que aún proponiendo “otra visión” de la historia, subraya que está escribiendo historia” (Borsò, 1999: 157).

Texto modificado: 17/11/2005

© *Pablo García Dussán* 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

