

AUTORES TRADUTTORI TRADITORI: DON QUIJOTE
Y CIEN AÑOS DE SOLEDAD (I)

JACQUES JOSET
Universidad de Amberes

A pesar de la ingente bibliografía sobre Gabriel García Márquez, no son muy variados los estudios discursivos o intertextuales de la obra narrativa del escritor colombiano. En su mayor parte, recorren el mismo campo ya limitado por Mario Vargas Llosa en *García Márquez. Historia de un deicidio*,¹ un campo sembrado de unas obras, siempre repetidas (Faulkner, Rabelais, Camus, Sófocles, Jorge Zalamea, ... y un corto etc.). En la mayoría de los casos, estas investigaciones se conciben en términos de influencias, originalidad, aproximaciones textuales o estructurales. El funcionamiento de un texto dentro de otro texto, objeto propio de la interdiscursividad, sigue siendo poco estudiado en cuanto a la obra de García Márquez se trata. No basta con averiguar la presencia de un «demonio literario», diría Vargas Llosa. Hace falta, sobre todo, ver cómo y por qué habla el diablillo en el discurso literario ajeno.²

Fuerte es la tentación de acercar *Cien años de soledad* al *Quijote* por el mismo principio de atracción que se establece entre obras maestras de la ficción tanto más cuanto que utilizan el mismo vehículo lingüístico y que una de las dos tiene un reconocido estatuto modélico del género al que ambas pertenecen.

No faltan, pues, tentativas de aproximaciones generales de los procesos de escritura de Cervantes y García Márquez.³ Más escasos son los trabajos que to-

1. Mario VARGAS LLOSA, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Ed., 1971, pp. 135-209.

2. Esta perspectiva es la de mi estudio sobre «Blacamán el bueno vendedor de milagros» donde intenté mostrar que el cuento de GGM es un «calco discursivo» del *Lazarillo de Tormes* (véase mi *Gabriel García Márquez, coetáneo de la eternidad*, Amsterdam, Rodopi, 1984, pp. 25-29).

3. Así Julio ORTEGA, «La primera página de *Cien años de soledad*», *En el punto de mira: Gabriel García Márquez* (Ana María Hernández ed.), Madrid, Editorial Pliegos, 1985, pp. 137-149, en especial pp. 145-149.

tal o parcialmente, tratan de desmontar con precisión —es decir, a base de citas— el juego intertextual entre la historia de don Quijote y la crónica de la familia Buendía. Así Dario Puccini ha notado con acierto que el pasaje del capítulo cuarto de *Cien años de soledad*, donde se describe el arrebató poético de Aureliano enamorado de Remedios,⁴ es una reescritura paródica de un fragmento del *Quijote* (I, 51).⁵

Como urge un señalamiento de los pasajes de la obra cervantina «reescritos» por García Márquez, empezaremos indicando cinco intertextualidades posibles antes de enfrentarnos, en una continuación del presente trabajo, con lo que constituye el mayor aporte del *Quijote* a *Cien años de soledad*, o sea el papel dentro de la ficción de los «autores» y «traductores».

«A tout seigneur, tout honneur». Todos nos sabemos de memoria la primera frase del *Quijote*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...» (I, 1, 97), en la que el rechazo de nominación mitifica la morada original del héroe, según explicita una frase del último capítulo de la segunda parte:

Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijarse y tenerse por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero.

(II, 74, 577)

Hacia lo mismo apunta la implicación del «primer autor», Cide Hamete, instancia ficticia que, al no querer recordar el nombre del lugar,⁶ enuncia que acaba de crear un espacio de palabras, inexistente en la geografía manchega, esto es, un espacio mítico.

El narrador de *Cien años de soledad* revierte el esquema cervantino aunque desemboca en un efecto de sentido semejante. Desde un principio, él nombra el lugar: «Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava [...]» (71). Pero este nombre, producto de un sueño de José Arcadio Buendía, preexiste a la fundación de la aldea,⁷ convertida en espacio sobrenatural, comprensivo, mítico. En

4. Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, ed. de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986 (2ª ed.), p. 142. De aquí en adelante, remito a esta edición directamente en el texto.

5. Miguel DE CERVANTES, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1985 (7ª ed.), I, p. 582. También remitiré a esta edición directamente en el texto con indicación de parte, capítulo y página. Agradezco al «caro amigo» Dario por haberme regalado una copia de su artículo inédito «Utopía y antiutopía en Gabriel García Márquez», de próxima aparición en *Nuevo texto crítico* (Stanford), núm. 2, y por permitirme citarlo. El pasaje mencionado se encuentra en las pp. 7-8 de la copia en cuestión.

6. Puede que todo esto sea aún más complicado de admitir con J.J. ALLEN, ed. cit., II, 577, n. 6, que «no fue Cide Hamete, sino el "autor segundo" quien no quiso acordarse del nombre del lugar de la Mancha».

7. Véase la introducción a mi edición, pp. 34-35.

el umbral de las novelas, se elevan lugares de idéntica naturaleza aunque el segundo esté edificado por reversión del proceso de nominación del primero. El juego intertextual podría resumirse en el esquema siguiente:

lugar no nombrado por un narrador ficticio → mito
lugar nombrado por un personaje que sueña → mito

La transformación se explica por las necesidades narrativas de *Cien años de soledad* cuyo espacio único debía ser nombrado.

Al otro extremo de ambas obras, las frases de clausura no dejan de aproximarse por sus núcleos semánticos. En el *Quijote*, lleva la última palabra el autor segundo:

[...] no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de verdadero de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna. *Vale*.

(II, 74, 578)

El narrador de *Cien años de soledad* se sitúa *in fine* con respecto a los pergaminos de Melquíades en una perspectiva homóloga al del autor segundo del *Quijote* con respecto a los escritos de Cide Hamete. Además las frases de clausura cierran definitivamente el ciclo de las ficciones. Destruyen hasta los cimientos de los mundos imaginarios edificados (libros de caballerías, Macondo) y, a modo de *opere* diegéticamente *chiuse*, proclaman la imposibilidad de cualquier continuación:⁸

[...] estaba previsto que [...] todo lo escrito en ellos [los pergaminos] era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (493)

En este caso, pues, la interdiscursividad atañe los elementos constitutivos de la ficción, o sea la posición de los narradores con respecto a la materia narrada y el estatuto cerrado de éste. La relación intertextual se establece claramente a través de la mención del soporte de la escritura primera («las [historias] de mi verdadero don Quijote», los pergaminos de Melquíades).

8. Huelga decir que el caso de *Cien años de soledad* es un tanto más complejo que el del «modelo» ya que, como escribe Rosalba Campra al comentar la frase de clausura de la novela hispanoamericana: «El libro se crea y se lee a sí mismo, se autoproduce y se autoconsume en un único acto [...]. La lectura por parte del destinatario concreto coincide con la lectura del mismo texto por parte del personaje». (*América Latina: La identidad y la máscara*, México, Siglo XXI Ed., 1987, p. 112). El deseo cervantino se ha hecho autodestrucción en García Márquez.

Un tercer ejemplo de intertextualidad muestra cómo una peripecia del *Quijote* pasa a *Cien años de soledad* transformada en sus elementos accesorios pero con sus actantes y funciones narrativas esenciales y hasta con signos lingüísticos claves idénticos.

El final del capítulo 32 de la primera parte del *Quijote* nos cuenta que un viajero había olvidado en una venta una maleta con dos libros de caballerías, una *Historia del Gran Capitán, con la vida de Diego García de Paredes*, y un manuscrito de la *Novela del curioso impertinente*. Como el cura que participa en la escena quiere leer ésta, le contesta el ventero:

—Pues bien puede leella su reverencia, porque le hago saber que algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y que me la han pedido con muchas veras; mas yo no se la he querido dar, pensando volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y esos papeles; *que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo*, y aunque sé que me han de hacer falta los libros, a fe que se los he de volver; que, aunque ventero, todavía soy cristiano. (I, 33, 393-394)⁹

Postulamos que de la maleta del *Quijote* surgió el San José de yeso, atiborrado de monedas de oro, abandonado por tres hombres en la casa de los Buendía en los últimos días de la guerra. Úrsula entierra el oro «en un lugar secreto, en espera de que tarde o temprano los tres desconocidos fueran a reclamarlo». (270) Hasta aquí parece claro el esquema de los elementos narrativos comunes y de sus transformaciones:

objeto	{	continente [maleta → San José de yeso] contenido: un tesoro [libros → oro]
actante: desconocido [un viajero → tres desconocidos]		
acción: dejar el objeto [olvido → abandono]		

Varios personajes de *Cien años de soledad* van a presionar a Úrsula para que revele el escondite. La fundadora quedará muda al respecto hasta su muerte arguyendo lo mismo que el ventero del *Quijote* y casi en sus mismas palabras. A su hijo el coronel, quien la asedia para conocer el secreto, Úrsula dice: «Nunca lo sabrás [...]. Un día [...] ha de aparecer el *dueño* de esa fortuna, y solo él podrá desenterrarla» (319).

Aureliano Segundo, a su vez, codicia el tesoro, «pero fueron inútiles las preguntas y las maniobras astutas que se le ocurrieron, porque en los laberintos de

9. Lo subrayado es nuestro, como en las citas siguientes de *Cien años de soledad*.

su desvarío ella parecía conservar un margen de lucidez para defender aquel secreto, que sólo había de revelar a quien demostrara ser el verdadero *dueño* del oro sepultado» (401). Hasta las últimas palabras de Úrsula registradas en la novela tocan al tema:

Aureliano Segundo trató de aprovechar el delirio para que le confesara dónde estaba el oro enterrado, pero otra vez fueron inútiles las súplicas. «Cuando aparezca el *dueño* —dijo Úrsula— Dios ha de iluminarlo para que lo encuentre» (416).

A José Arcadio, el aprendiz de Papa, le toca el descubrimiento del tesoro por revelación sobrenatural e irónica, ya que a todas luces ni él ni sus compañeros, los cuatro niños mayores, son los verdaderos dueños del oro (445).

La anécdota cervantina reescrita por García Márquez se vuelve complejo por agregación de una estructura enigmática o de adivinanza, conforme a la naturaleza de *Cien años de soledad* que se presenta en su totalidad o en sus partes como un texto cifrado.¹⁰ Al esquema de las transformaciones textuales ya propuesto, podemos añadir ahora los datos siguientes:

depositario del objeto [ventero → Úrsula]

actitud: guardar el objeto para el dueño

desenlace: no recuperación del objeto por el dueño [Ø → José Arcadio]

Un estudio de intertextualidad siempre ha de contar con una posible poligénesis. Es decir que los datos que contribuyen en —por ejemplo— la formación de un narrema pueden proceder de varios niveles de realidad y/o de recuerdos de lectura. Así, el personaje de Rebeca, consabido es, se caracteriza por el «vicio de comer tierra» (118):

[los indígenas] descubrieron que a Rebeca sólo le gustaba comer la tierra húmeda del patio y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con las uñas (117).

La investigación de la fuente del rasgo bien podría detenerse en el recuerdo familiar, como lo confesó alguna vez el propio García Márquez, si mal no me acuerdo. Dicho recuerdo vendría reforzado por la observación y la experiencia vital: no son nada infrecuentes los casos de niños que comen tierra. Por otra parte, el rasgo integra la oposición que el texto establece entre Remedios, la mujer del coronel, quien deja de ser niña en un mes, y Rebeca que, siendo mujer, no puede abandonar sus hábitos de niña.¹¹

10. Véase la introducción y las notas a mi edición.

11. Cfr. Josefina LUDMER, «*Cien años de soledad*: una interpretación, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974», p. 106.

Sin embargo, no se puede descartar una reminiscencia de la *Novela del curioso impertinente*, cuya modalidad de inserción en el *Quijote* dejó sus huellas, según vimos, en *Cien años de soledad*. Anselmo, el curioso impertinente, contestando a Lotario quien acaba de rechazar la propuesta de su amigo de seducir a su mujer para poner a prueba la virtud de ésta, dice:

[...] has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aún asquerosas para mirarse, cuánto más para comerse [...] (I, 33, 406).

No es muy difícil advertir los rasgos y hasta las expresiones comunes a ambos textos: sólo una mujer, no un hombre —a no ser que esté enfermo— es capaz de comer tierra y yeso [tortas de cal].

Ahora bien, en algunas ediciones del *Quijote*, la frase viene acompañada de una nota explicativa:

Esta perversión del apetito es la enfermedad llamada *malacia*. Sin embargo, en tiempo de Cervantes había mujeres que sin estar enfermas comían barro, aun con peligro de la vida, como lo atestigua Covarrubias hablando del «*búcaro*, género de vaso de cierta tierra colorada... Destos barros dicen que comen las damas por amortiguar la color, o por golosina viciosa, y es ocasión de que el barro y la tierra de la sepultura las coma y consuma en lo más florido de su edad».¹²

Esta nota nos pone sobre la pista de una costumbre circunscrita en el tiempo y en el espacio, eco posible de un rumor misógino, de una anécdota folklórica (*dizen que...*) a modo de ilustración más o menos fantásica de vicios atribuidos a la mujer (coquetería, golosina). Lo interesante en el artículo del *Tesoro* de Covarrubias es el empleo del adjetivo *viciosa* que cristaliza una opinión moral sobre la costumbre, repetida tres siglos y medio más tarde por el narrador de *Cien años de soledad*, quien habla reiteradamente del «vicio de comer tierra» de Rebeca. Por supuesto, no pretendo que la «fuente» directa de la expresión se encuentre en el lexicógrafo del siglo XVII, sino que ambos escritores acuden a un juicio de valor constante sobre un hecho real o imaginario. Repito, pues, que la hipótesis más fehaciente sobre el origen de la característica del personaje de García Márquez es una constelación de datos de varia procedencia, de la cual no es de excluir el texto cervantino que también vendría a reforzar algún recuerdo familiar.

Tampoco el último ejemplo que vamos a comentar ha de entenderse como

12. Cito de la edición del *Quijote*, Madrid, Fax, 1953², p. 388, n. 1. La nota es de Rufo MENDIZÁBAL. Para la cita de Sebastián DE COVARRUBIAS, véase el *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Sánchez, 1611, fº 154.

una relación de sentido único y unívoco. En efecto, no le hizo falta a García Márquez acudir específicamente a Cervantes para «inventar» uno de los ejes (si no *el* eje) de su relato, a saber la lucha entre un concepto cíclico del tiempo y lo implacable de la linealidad temporal, la lucha entre mito e historia.¹³ Pero bien pudieron servirle de estructura de reforzamiento y de modelo expresivo las primeras frases del capítulo 53 de la segunda parte del *Quijote*:

Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado, es pensar en lo escusado. Antes parece que *ella anda todo en redondo, digo, a la redonda*: la primavera sigue al verano, el verano al estío, el estío al otoño, y el otoño al invierno, y el invierno a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con *esta rueda continua*. Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el tiempo, sin esperar renovarse si no es en la otra, que no tiene términos que la limiten. Esto dice Cide Hamete [...]. (II, 53, 424)¹⁴

Huelga decir que la imagen de la rueda del tiempo es tópica, así como posiblemente la lexía *andar en redondo* para expresar el concepto circular de la vida. Pero su coincidencia en un texto de Cervantes que plasma un eje estructural de la novela de García Márquez no deja de llamar la atención. De la «rueda continua» cervantina enfrentada a continuación con el correr «irreparable» de la vida humana pudo surgir la imagen pormenorizada que, en *Cien años de soledad*, sintetiza el colapso de las dos conciencias del tiempo. Ni siquiera falta la referencia a la eternidad también presente en el *Quijote*:

[...] la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje. (470)¹⁵

No negamos que la lexía *andar en redondo* pueda salir «espontáneamente» de la pluma de un escritor cuya creación descansa sobre mitos. Pero su presencia en un texto anterior dentro de un contexto semejante desempeñó posiblemente el papel de embrague del discurso literario posterior, tanto más cuanto que en el primero viene semánticamente subrayada por la iteración sinonímico-fónica y la irrupción del narrador (*en redondo, digo, a la redonda*). En *Cien años de soledad*, la locución adverbial aparece siempre que se enun-

13. Véase mi introd. a C.A.S., p. 26.

14. Lo subrayado es nuestro.

15. En C.A.S., la «rueda giratoria» que sufre el desgaste de su eje se textualiza reiteradamente con variantes léxicas de los mismos elementos básicos, v. gr.: «[El coronel Aureliano Buendía] se cansó de la incertidumbre, del círculo vicioso de aquella guerra eterna que siempre lo encontraba a él en el mismo lugar, sólo que cada vez más viejo, más acabado, más sin saber por qué, ni cómo, ni hasta cuándo». (242-243).

cia, con pleonasma significativo, la regla del funcionamiento temporal de la novela:

«Ya esto me lo sé de memoria», gritaba Úrsula. «Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio». (271)¹⁶

Ante el dibujo que trazó Aureliano Triste [...], Úrsula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo. (297)

[...] una vez más [Úrsula] se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo. (409)

Ahora bien, el texto cervantino atribuye al «autor primero», Cide Hamete, la reflexión sobre el conflicto de los tiempos circular y lineal. Es decir que en un solo pasaje del *Quijote*, que de verificarse mi hipótesis, sería seminal se encuentran *a la vez* expresados la perspectiva temporal y el juego de los narradores que, refinados y complicados, formarían el corazón de la narración de García Márquez.

Las conexiones entre los autores-narradores-traductores del *Quijote* y de *Cien años de soledad*, reconocidas ya por la crítica de manera más intuitiva que razonada, serán el objeto de un análisis pormenorizado en la segunda parte de este trabajo.

Dando como concluida la primera, tengo que advertir que el estudio interdiscursivo global según el proyecto enunciado en la introducción sólo será posible después de contrastar las instancias narrativas superiores de ambas novelas. Las intertextualidades parciales que hemos ido comentando hasta ahora ocuparán su debido lugar en el círculo siempre abierto de una hermenéutica de *Cien años de soledad* y, por efecto retrospectivo, del *Quijote*.

16. Es de notar que este «grito» de Úrsula estalla en el texto inmediatamente después de la primera aparición del San José de yeso, de probable cepa cervantina (*cf. supra*). La proximidad en el espacio textual de ambos pasajes es un argumento secundario, no por eso sin valor, en pro de la intertextualidad *D.Q.* - *C.A.S.*