

# Cultura popular, oralidad y literatura en «Los funerales de la Mamá Grande»<sup>1</sup>

Germán CASTAÑO RESTREPO<sup>2</sup>

Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

En 1962 García Márquez publica el relato inaugural de su etapa literaria más representativa. Dicho texto permite desentrañar las bases culturales en que está asentado lo que los críticos del *boom* llamaron «el realismo mágico de la literatura latinoamericana». En «Los funerales de la Mamá Grande» se incorpora a la literatura una visión del mundo que proviene de la cultura popular. Por otra parte, se da el golpe de gracia al discurso anquilosado que había predominado en la literatura colombiana, y se elabora un nuevo lenguaje literario imbricado en la oralidad.

**Palabras clave:** García Márquez, cultura popular, parodia literaria, oralidad, narrador, cuentero popular.

## Traditional culture, orality and literature in «Big Mama's funeral»

## ABSTRACT

In 1962 García Márquez published a story that marked the beginning of his most representative literary period. That text clarifies the cultural basis of what *boom's* critics have called «Latin American literature's magical realism». «Big Mama's funeral» brings to literature the traditional culture's vision of the world. It is a *coup de grâce* to the old fashioned speech prevailing in Colombian literature, and it leads to a new literary language which is closely linked to orality.

**Key words:** García Márquez, traditional culture, literary parody, orality, narrator, traditional storyteller.

*Mi verdadera vocación es la de prestidigitador,  
pero me ofusco tanto tratando de hacer un truco,  
que he tenido que refugiarme en la soledad de la literatura.*

Gabriel García Márquez

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este texto sirvió de base a la ponencia presentada por el autor en el XX Congreso Nacional de Literatura, realizado en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, y dedicado a la obra de García Márquez.

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

Mijail Bajtin

## 1. INTRODUCCIÓN

Al dar una mirada retrospectiva a la producción literaria de Gabriel García Márquez, que se extiende por más de cinco décadas e incluye algunas de las obras más significativas de las letras hispanoamericanas —así como textos de menor trascendencia, lo cual es normal en un autor tan prolífico—, es interesante enfocar con detenimiento un relato publicado en 1962 y hoy algo olvidado: «Los funerales de la Mamá Grande».

No se trata en este caso de uno de los trabajos culminantes dentro de la obra garciamarquiana, sino por el contrario, del texto inaugural de una nueva etapa literaria, que fue sin duda la más representativa del escritor.

El papel anunciador de este relato lo supieron ver analistas como Ángel Rama, quien lo consideró «el primer índice de una transformación que se expresa en el año sesenta y siete con *Cien años de soledad*» (Rama, 1991, p. 70). O como Mario Benedetti, quien se refirió al libro homónimo que incluye este texto —y a otros del autor— como «intermitente borrador» o «trampolín para el gran salto imaginativo» que constituye la más célebre novela de García Márquez (Benedetti, 1972). Sin embargo, y tal vez debido al deslumbramiento que supuso para los críticos la aparición de *Cien años de soledad*, no se fue mucho más allá en el análisis del relato precursor.

«Los funerales de la Mamá Grande» es un texto particularmente valioso, ya que muestra en forma clara y explícita algunas de las características esenciales de la producción literaria del escritor, que se irán desarrollando de un modo más sutil y con mayor elaboración en sus obras posteriores. Asimismo, su observación detallada permite desentrañar, mejor que cualquier otro trabajo de García Márquez, las bases culturales en que está asentado lo que los críticos del *boom* llamaron «el realismo mágico de la nueva literatura latinoamericana».

Mi punto de partida es la visión del texto literario no como un ente abstracto y aislado del mundo exterior, sino por el contrario, como un objeto cultural que hace parte de ese mundo y está en una singular interdependencia con él, según lo ha precisado Mijail Bajtin: «la obra vive y tiene significación en un mundo que también está vivo y tiene significación —desde el punto de vista cognitivo, social, político, económico, religioso—» (Bajtin, 1989: pp. 31-32).

Desde esta perspectiva, me interesa examinar inicialmente el funcionamiento de la parodia como principio de producción literaria, a fin de aclarar la trascendencia de este relato dentro de la obra del autor, y a un nivel más amplio, en la evolución de la literatura colombiana del siglo XX.

Pasaré luego a analizar el papel del narrador del relato, lo cual me permitirá definir cuál es el cronotopo de «Los funerales de la Mamá Grande», es decir, el modo particular en que el discurso literario se apropia de la realidad espacio-temporal circundante.

## **2. LA PARODIA DEL LENGUAJE COMO PRINCIPIO DE PRODUCCIÓN LITERARIA**

«Los funerales de la Mamá Grande» representa la muerte de un lenguaje literario envejecido y el nacimiento de una nueva forma de expresión en la literatura colombiana. Como instrumento para llevar a cabo esta labor de demolición y renovación, el escritor utiliza la parodia, forma característica de la cultura cómica popular que se manifiesta permanentemente a lo largo del relato.

La parodia ha tenido gran importancia en la literatura universal, sobrepasando los límites de las obras propiamente paródicas, para situarse en los orígenes mismos de la prosa literaria. Su papel en la formación del género novelesco ha sido cuidadosamente estudiado por Bajtin:

Las formas paródico-transformistas estaban preparando la novela en una dirección muy importante, realmente decisiva. Liberaban al objeto del dominio del lenguaje, en el que el objeto se había prendido como en una red; destruían la dominación despótica del mito sobre el lenguaje; liberaban a la conciencia del dominio de la palabra directa... (marcaban) esa distancia entre el lenguaje y la realidad, que constituía la condición indispensable para la creación de las auténticas formas realistas de la palabra... (Bajtin, 1989: p. 428).

Tal distancia entre el lenguaje y la realidad, creada mediante las formas paródicas y de simulación, constituye la base de la novela y de sus géneros asociados, como el relato. A partir de dicho distanciamiento, la prosa literaria se empeña en la destrucción de un lenguaje único y absoluto, históricamente ligado al proceso de centralización social, política y cultural, para construir en cambio una forma de expresión pluriestilística, plurilingual y plurivocal, que ofrece una imagen de los diversos lenguajes concretos de la sociedad. Roland Barthes ha explicado acertadamente este fenómeno de la entrada de los lenguajes humanos en la literatura:

[...] durante esos momentos en que el escritor sigue los lenguajes realmente hablados, no como una reproducción pintoresca sino como objetos esenciales que agotan todo el contenido de la sociedad, la escritura toma como espacio real de sus reflejos la palabra real de los hombres; la literatura ya no es orgullo o refugio, comienza por hacerse acto lúcido de información, como si le fuera necesario primeramente aprender, reproduciéndolo, el detalle de la disparidad social; se da como misión la de dar

cuenta inmediatamente, antes de cualquier otro mensaje, de la situación de los hombres amurallados en la lengua de su clase, de su región, de su profesión, de su herencia o de su historia... (Barthes, 1985: p. 82).

Dentro del mismo espíritu, la producción literaria de García Márquez toma como centro de sus reflejos la palabra real de los hombres de la costa colombiana del Caribe, y se propone incorporar esta palabra a la literatura universal. Para realizar este cometido, el escritor cuenta con una sólida formación literaria y se apoya, ante todo, en la rica tradición de la cultura popular de su región. Ésta le brinda las armas para dar un golpe de gracia al discurso anquilosado que predominaba en la literatura colombiana de la época.

Al hacer esto, produce un nuevo lenguaje literario, en concordancia con las tendencias contemporáneas de la técnica narrativa, pero profundamente enraizado en la cultura popular colombiana. Esta tarea se manifiesta en «Los funerales de la Mamá Grande» con mayor claridad que en cualquier otro de sus textos, desde el inicio mismo del relato:

Esta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante 92 años y murió en olor de santidad un martes del setiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice... (García Márquez, 1978: p. 193).

Este discurso, que hace pensar en un sermón o en una historia bíblica, está definido por una profusión de superlativos, que lo sitúan claramente en un plano de tipo paródico. El superlativo sirve aquí para parodiar el lenguaje religioso y arcaico, produciendo otro lenguaje que evoca el grito del animador de feria y está asociado directamente con los pregones de la plaza pública.

Dentro de la cultura popular colombiana existen numerosas formas de pregones, entre los cuales se destacan los gritos del presentador de circo, del artista callejero, del predicador de plaza, del culebrero o vendedor de drogas milagrosas, del comerciante de imágenes religiosas o de amuletos, y de los vendedores de alimentos y bebidas.

Hay un elemento común que identifica este conjunto de voces: la risa del pueblo, la intención burlesca, que constituye su esencia misma y les otorga toda su fuerza y vitalidad. Es la misma risa popular que impregna el relato de García Márquez cuando imita el lenguaje religioso y arcaico:

Sólo faltaba [...] contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin conocer la noticia de la Mamá Grande, que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de los funerales, por todos los siglos de los siglos. (García Márquez, 1978: pp. 208-209).

La parodia pasa en el texto del ámbito provinciano al mundo de los políticos de la capital. Su lenguaje oratorio, cargado de solemnidad, de fórmulas retóricas y de abstracciones, constituye la materia prima más rica para la producción literaria en «Los funerales de la Mamá Grande», como lo atestiguan algunas «perlas» diseminadas a lo largo del relato:

Ahora que la nación sacudida en sus entrañas ha recobrado el equilibrio [...] y que han recuperado la serenidad y vuelto a tomar posesión de sus estados el presidente de la república y sus ministros y todos aquellos que representaron al poder público y a las potencias sobrenaturales en la más espléndida ocasión funeraria que registren los anales históricos... (García Márquez, 1978: p. 193).

La retórica de la oratoria política se parodia aquí mediante los superlativos característicos del realismo grotesco, para referirse un poco más adelante a «las febriles controversias de los parlamentarios que habían perdido la voz y continuaban entendiéndose por medio de signos convencionales» (García Márquez, 1978: p. 205).

Esta carencia absoluta de sentido de las palabras, que se vuelven fórmulas convencionales, es la principal característica del lenguaje de los políticos en el relato. Pero en «Los funerales de la Mamá Grande» los términos retóricos se asocian no sólo con el discurso parlamentario sino con los actos gubernamentales, el papel de la prensa escrita y la propia literatura. Consideremos inicialmente las acciones del gobierno:

El presidente de la república, sorprendido por la noticia cuando se dirigía al acto de graduación de los nuevos cadetes, sugirió al ministro de guerra, en una nota escrita de su puño y letra en el revés del telegrama, que concluyera su discurso con un minuto de silencio en homenaje a la Mamá Grande... (García Márquez, 1978: p. 202).

En esta imagen del presidente dentro de su rutina burocrática, en una ceremonia que resalta la presencia del poder militar, es bastante significativa la sugerencia de terminar el omnipresente discurso con un minuto de silencio, ya que no sólo las palabras, incluso el silencio ingresa al universo de las fórmulas convencionales.

En relación con la prensa, hay varias menciones en el texto, de las cuales es ilustrativo el siguiente fragmento:

Los habitantes de la capital remota y sombría vieron esa tarde el retrato de una mujer de veinte años en la primera página de las ediciones extraordinarias, y pensaron que era una nueva reina de belleza...

Aquella imagen [...] estaba destinada a perdurar en la memoria de las generaciones futuras. En los autobuses decrepitos, en los ascensores de los ministerios [...] se susurró con veneración y respeto de la autoridad muerta en su distrito de calor y malaria, cuyo nombre se ignoraba en el resto del país hacía pocas horas, antes de ser consagrado por la palabra impresa... (García Márquez, 1978: pp. 201-202).

Esta imagen de la prensa escrita subraya directamente su función de elogio y de consagración de los poderosos. Por otra parte, se menciona la imagen gráfica perdurable, que se confunde con la imagen consuetudinaria y frívola de una nueva reina de belleza.

Bastante significativa es esta referencia a los concursos de belleza, institución ampliamente favorecida por la clase dirigente colombiana. Ésta gasta enormes sumas en dichos eventos y los hace objeto de un gran despliegue comercial y publicitario en todos los medios de comunicación masiva. Otro pasaje del relato se refiere a esta misma institución, cuando las reinas desfilan en los funerales:

En segundo término, en un sereno transcurso de crespones luctuosos, desfilaban las reinas nacionales de todas las cosas habidas y por haber. Por primera vez desprovistas del esplendor terrenal, allí pasaron, precedidas de la reina universal, la reina de la ahuyama verde, la reina de la yuca harinosa, la reina de la guayaba perulera, la reina del coco de agua, la reina del fríjol de cabecita negra, la reina de 426 kilómetros de sartaes de huevos de iguana, y todas las que se omiten por no hacer interminables estas crónicas... (García Márquez, 1978: p. 207).

La enumeración de las frutas y alimentos que hacen parte de la vida cotidiana de la costa caribeña, se convierte aquí en el recurso central para parodiar aquellos otros frutos tropicales de los innumerables reinados colombianos.

Otro contraste interesante en el relato hace referencia directa a la literatura. Inicialmente el narrador describe cómo «[...] en la placita abigarrada donde las muchedumbres habían colgado sus toldos y desenrollado sus petates, apuestos ballesteros despejaron el paso a la autoridad...» (García Márquez, 1978: p. 206).

Y más adelante precisa que «[...] poco antes de las once, la muchedumbre delirante que se asfixiaba al sol, contenida por una élite imperturbable de guerreros uniformados de dormanes guarnecidos y espumosos morriones, lanzó un poderoso rugido de júbilo...» (García Márquez, 1978: p. 207).

En la oposición que se manifiesta en estos dos fragmentos aparece de una parte la masa popular, y de otra los soldados que custodian a las autoridades. Pero no se trata de soldados cualesquiera, sino de ballesteros y guerreros, bastante cercanos a las imágenes arcaizantes utilizadas en textos característicos de la cultura burguesa, como los trillados versos de «La perrilla» de José Manuel Marroquín:

[...]

Seguíale gran cuadrilla  
de ejercitados monteros,  
de ojeadores, ballesteros  
y de mozos de trailla

[...]

(Marroquín, 1875).

Este poema se cita a menudo en los manuales de literatura colombiana. Marroquín fue presidente de la república durante el período difícil y cuestionable de la separación de Panamá, a comienzos del siglo XX. Pertenecía a una familia de la burguesía conservadora bogotana y sus obras son harto representativas del enfoque cultural que construyó el mito de «Bogotá: Atenas sudamericana».

De acuerdo con este mito, la élite intelectual bogotana de la época poseía uno de los niveles de erudición más elevados de América Latina, y su expresión literaria, según las normas clásicas, mantenía la pureza absoluta del castellano en el nuevo mundo.

Enfrentado a esta tradición, que en un momento dado pudo haber contribuido al avance cultural del país, pero que durante la primera mitad del siglo XX limitó las

posibilidades de una expresión literaria más evolucionada y auténtica, Gabriel García Márquez emprende una verdadera labor de demolición de falsos mitos culturales, produciendo un nuevo lenguaje literario. Para lograrlo, según lo hemos visto, el escritor se apoya en la tradición de la cultura popular colombiana, y primordialmente en la utilización de las formas paródicas del discurso, relacionadas con el lenguaje de la plaza pública.

### 3. EL NARRADOR Y EL CRONOTOPO

A fin de aclarar los múltiples sentidos del texto que nos ocupa, consideremos ahora el papel del narrador, que se dirige al vasto auditorio de incrédulos del mundo entero para contarles la verídica historia de la Mamá Grande. Su análisis nos permitirá comprender mejor la forma de apropiación por parte del relato de la realidad espacio-temporal circundante.

En el segundo párrafo, el texto precisa: «[...] ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores...» (García Márquez, 1978: pp. 193-194).

En primer lugar, este fragmento aclara cuál es el sentido de la «verídica» historia anunciada al comienzo, contrapuesta al discurso «no verídico» que harán los historiadores que están por llegar. Por otra parte, nos muestra la forma en que el texto recurre al procedimiento literario de *mise en abîme* o de enmarcación, ya que el relato que estamos leyendo es la historia de un cuentero, quien a su vez narra la historia de la Mamá Grande. A fin de comprender mejor las implicaciones de este procedimiento, resulta útil reproducir algunas observaciones de Tzvetan Todorov:

[...] la enmarcación hace evidente una propiedad esencial de todo relato, ya que el relato que enmarca a los demás es el relato de un relato. Al contar la historia de otro relato, el primero revela su tema secreto, y al mismo tiempo se refleja en esta imagen de sí mismo. El relato enmarcado es a la vez la imagen de aquel gran relato abstracto del que todos los demás son apenas partes ínfimas, y también del relato que lo enmarca y lo precede directamente... (Todorov, 1978: p.40; traducción personal<sup>2</sup>).

En «Los funerales de la Mamá Grande» esta *mise en abîme* es particularmente interesante, ya que la narración literaria enmarca el discurso directo de un cuentero, es decir un relato oral. Y es justamente este relato oral, transformado en literatura, el que se opone al discurso escrito de los historiadores, representativo de la cultura oficial.

Frente a dicho discurso oficial, que ha dominado todas las formas de expresión, incluida la literatura, el relato de García Márquez propone la verídica historia de la tradición oral popular como fuente directa del nuevo lenguaje literario. Esta renova-

---

<sup>2</sup> He traducido el término francés *enchâssement* como *enmarcación*, pues permite una explicación más clara. Sin embargo su traducción exacta es engarce o engaste, términos relativos a la joyería y que se identifican con la *mise en abîme* de la heráldica.

ción implica una superación de la contradicción entre escritura y oralidad, característica de la cultura colombiana.

Dado el analfabetismo de gran parte de la población, y la exclusión sistemática de que históricamente han sido objeto los valores populares por parte de la cultura elitista, las formas culturales auténticamente populares se encuentran principalmente en la expresión oral. Para superar tal contradicción entre escritura y oralidad, García Márquez toma partido abiertamente por esta última, al integrarla al proceso de producción de una nueva escritura. A este respecto, él mismo precisa en una entrevista:

Me parece que eso (la división profunda entre el castellano que se habla y el que se escribe) se debe a que el castellano hablado anda por la calle, y en cambio el castellano escrito lo tienen preso desde hace varios siglos en ese cuartel de policía del idioma que es la Academia de la Lengua. Tratar de liberarlo, reduciendo cada vez más la distancia entre el castellano escrito y el castellano hablado, es una tarea en que debemos empeñarnos los escritores de la lengua castellana, y en la que de hecho estamos empeñados los novelistas latinoamericanos...

Yo creo que el mejor castellano es el más impuro porque lo va cambiando la necesidad cotidiana. Las gentes cultas de Colombia, que se precian de hablar el mejor castellano del mundo, hablan en realidad una forma atrasada del dialecto madrileño, en tanto que los escritores colombianos, los serios y respetables, se rompen la cabeza por escribir como los clásicos del siglo XVI... (Mendoza, 1979: p. 88).

A fin de reducir la distancia entre la lengua escrita y hablada, y de no escribir como lo hacen los escritores colombianos «serios y respetables», García Márquez explora la tradición oral de la cultura popular y encuentra en primera instancia a los cuenteros de la costa caribeña. El papel de estos contadores de historias dentro de la tradición regional ha sido explicado por el escritor Manuel Zapata Olivella, con base en investigaciones realizadas en el departamento de Córdoba:

La funcionalidad social de los géneros orales, independientemente de su intención moralizante, picaresca, satírica o de cualquier otro carácter, obviamente expresado en su connotación, se manifiesta en las distintas ocasiones en que tradicionalmente se utilizan. En los velorios y otras reuniones nocturnas, así como en visitas, caminatas o excursiones de pesca o cacería, los cuentos, chistes y adivinanzas cumplen diversos propósitos: divierten; mitigan la pena por la muerte del difunto o la enfermedad de alguien; mantienen motivado el grupo o simplemente llenan largas horas de espera...

En dichas reuniones cualquier persona está en plena libertad de comunicar sus respectivos cuentos o repertorio memorizado, pero dentro del grupo siempre se destacan aquellas que por su don natural de expresarse, de provocar hilaridad y por haber acumulado muchas historias, acaparan la atención. En cada pueblo de Córdoba hay siempre el narrador de cuentos a quien todos señalan como el mejor y en quien depositan su admiración y confianza. Cuando la fama trasciende los límites del pueblo, se le invita de los sitios vecinos para que entretenga con sus relatos en los velorios... (Zapata Olivella, 1972: p. 53)

El cuentero del texto está entonces relacionado con esos narradores tradicionales de la costa norte de Colombia, y a través de ellos con los contadores de historias de la cultura popular universal, quienes transmiten la expresión colectiva, el lenguaje y la visión del mundo del pueblo al cual pertenecen.

Es así como al contar la verídica historia de la Mamá Grande, el cuentero va incorporando a los hechos cotidianos los elementos empírico-mágicos que han originado la leyenda del personaje:

Nadie conocía el origen, ni los límites, ni el valor real del patrimonio, pero todo el mundo se había acostumbrado a creer que la Mamá Grande era dueña de las aguas corrientes y estancadas, llovidas y por llover, y de los caminos vecinales, los postes del telégrafo, los años bisiestos y el calor... (García Márquez, 1978: p. 195).

Más adelante afirma que «a nadie se le había ocurrido pensar que la Mamá Grande fuera mortal», para finalmente confirmarnos que «cada vez más imprecisa y remota [...] la Mamá Grande se esfumaba en su propia leyenda» (García Márquez, 1978: pp. 195, 198).

En los pasajes citados el relato avanza al poner en evidencia el proceso de formación de la leyenda de la Mamá Grande. La historia narrada por el cuentero nos remite así a la tradición oral, que comúnmente integra los hechos reales con los elementos mágicos.

Numerosas leyendas de la costa caribeña se han originado de este modo. En una de sus crónicas periodísticas de la década del 50, García Márquez transcribe una que puede ayudarnos a captar mejor ciertos elementos de la cultura popular utilizados en su producción literaria. Se trata de «La Marquesita de la Sierpe», cuyos apartes principales vale la pena reproducir:

Los más viejos habitantes de la Sierpe oyeron decir a sus abuelos que hace muchos años vivió en la región una española bondadosa y menuda, dueña de una fabulosa riqueza representada en animales, objetos de oro y piedras preciosas, a quien se conoció con el nombre de la Marquesita. Según la descripción tradicional, la española era blanca y rubia, y no conoció marido en su vida. Pero más que por su bondad y por su valiosa hacienda, la Marquesita era admirada, respetada y servida porque conocía todas las oraciones secretas para hacer el bien y el mal [...] La Marquesita era una especie de gran mamá de quienes le servían en la Sierpe. Tenía una casa grande y suntuosa en el centro de la que ahora es conocida como la Ciénaga de la Sierpe...

«La Marquesita tenía pacto con el diablo», explican en la Sierpe. La leyenda dice que la Marquesita vivió todo el tiempo que quiso. Y según la versión más generalizada, quiso vivir más de 200 años. Su muerte estuvo precedida de signos celestes, de trastornos telúricos y de malos sueños de los habitantes de la Sierpe. Antes de morir, la Marquesita comunicó a sus servidores preferidos muchos de sus poderes secretos, menos el de la vida eterna. Concentró frente a su casa sus fabulosos rebaños y los hizo girar durante dos días en torno a ella, hasta cuando se formó la Ciénaga de la Sierpe, un mar espeso, inextricable, cuya superficie cubierta de anémonas impide que se conozcan sus límites exactos... (García Márquez, 1980: pp. 13-16).

Aparecen en esta detallada transcripción de la leyenda de la Marquesita numerosos elementos que la aproximan a la historia de la Mamá Grande. Pero más que la existencia de estos rasgos comunes que han podido pasar de la leyenda al relato, me interesa señalar la similitud entre la actitud del cuentero del texto y la voz colectiva del pueblo que a través del tiempo va fabricando sus leyendas, amalgamas de su realidad cotidiana y de sus creencias mágicas y religiosas.

El contador de la verídica historia de «Los funerales de la Mamá Grande», como los cuenteros populares, se convierte en un narrador colectivo que cree las mismas cosas que su auditorio. Es esta una actitud cercana de la analizada por Todorov a propósito de otra obra de García Márquez:

*Cien años de soledad* es un libro contado desde el punto de vista de sus oyentes (más que de sus lectores, ya que recrea el ambiente de un relato oral)...

Existen múltiples indicios de este sujeto colectivo y fluctuante de la enunciación. Uno de los más claros es lo sobrenatural, o mejor, la manera como es tratado en el libro. Lo sobrenatural conlleva aquí lo fabuloso: existe mientras la gente cree en su existencia. En otras palabras, el narrador del libro comparte las opiniones de aquellos de los que habla, y más aún, de aquellos a quienes se dirige... (Todorov, 1980: pp. 316-317; traducción personal).

«Los funerales de la Mamá Grande» está entonces enraizado en la tradición de las leyendas de la costa colombiana del Caribe, no sólo por algunas de sus características temáticas, sino por la actitud del narrador del relato, que comparte con su auditorio la visión del mundo de la cultura popular.

Teniendo en cuenta las observaciones precedentes, es posible determinar de modo más preciso cómo el texto se apropia de la realidad espacio-temporal circundante, es decir el cronotopo de «Los funerales de la Mamá Grande». Este concepto ha sido definido por Bajtin en los siguientes términos:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura...

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico... (Bajtin, 1989: pp. 237-238).

Con base en esta definición, Bajtin establece algunos grandes cronotopos tipológicos y estables, determinantes de las variedades más notables de los géneros literarios. Entre tales tipologías detectadas en la historia de la literatura universal, resaltan dos que pueden facilitar la determinación del cronotopo dentro del relato de García Márquez. La primera de éstas corresponde a la tradición del encomio o elogio fúnebre o conmemorativo del ciudadano de la Grecia clásica:

Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales...

Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real, donde se revela (se hace pública) la vida propia o ajena, donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida, y se ponen bajo una determinada luz...

Este cronotopo real es la plaza pública («ágora»). En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica (y biográfica) del hombre y de su vida en la época de la antigüedad clásica... (Bajtín, 1989: p. 284).

La segunda tipología que resulta valiosa para aclarar el cronotopo del relato garciamarquiano corresponde a las tradiciones folclóricas medievales, en las cuales se desarrollan las figuras del pícaro, del bufón y del tonto:

El pícaro, el bufón y el tonto crean en torno suyo microuniversos especiales, cronotopos especiales... Esas figuras [...] llevan con ellas a la literatura una relación muy estrecha con los tablados teatrales de las plazas públicas; con las máscaras de los espectáculos de esas plazas... (Bajtín, 1989: p. 311).

Tales personajes cumplen además unas funciones bastante significativas dentro de la relación de la literatura con la realidad:

Ofrecen una gran libertad: libertad de no entender, de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida; libertad de hablar parodiando, de no ser exacto, de no ser uno mismo; libertad para pasar la vida a través del cronotopo intermediario de los escenarios teatrales, de representar la vida como una comedia, y a los hombres como actores; libertad para arrancar las máscaras de otros; libertad para insultar con injurias de fondo (casi rituales); finalmente, libertad para hacer de dominio público la vida privada y sus aspectos más recónditos... (Bajtín, 1989: p. 314).

Enraizado en estas dos formas de cronotopo de la literatura universal, «Los funerales de la Mamá Grande» vuelve pública la vida privada, a través de la parodia del elogio fúnebre del personaje muerto. Ligado a lo que hacía el encomio, el texto revela y publica la figura del personaje y de su existencia dentro del marco de la plaza pública, durante el evento social de sus funerales. Paralelamente, tal como lo hacían las máscaras en las tablas, el relato parodia la vida en palabras, arranca las máscaras de los personajes al apropiarse de su lenguaje, y vuelve públicos sus aspectos escondidos y secretos.

Lo anterior implica una singular disposición espacio-temporal dentro del texto. Ya se ha visto cómo, al iniciar su narración, el cuentero se dirige a los incrédulos del mundo entero, lo cual permite afirmar que el narratorio es universal y depositario de la «revelación».

Más adelante, el relato confirma que «nadie era indiferente a esa muerte», y que «aún debió el universo prolongar el acecho durante muchos días». En efecto, la noti-

cia concierne al universo entero, incluídos los representantes del «poder público» y los de «las potencias sobrenaturales». (García Márquez, 1978: pp. 193, 195, 206).

Esta universalidad alcanza su punto culminante por medio del viaje del Papa desde el centro del «Imperio Romano» hasta Macondo. Fusión de espacios culturales, dicho desplazamiento, en cuyo curso «la góndola negra» se transforma en «canoas», constituye igualmente la fusión de tiempos. El Papa, representante de las antiguas tradiciones culturales del viejo continente, descubre el nuevo mundo a través de «la visión primigenia del reino de la balsamina y de la iguana» (García Márquez, 1978: pp. 205).

El tiempo y el espacio del mito se aproximan a la historia por intermedio de la universalidad del grito de la plaza pública. Asistimos al derrumbe de un lenguaje envejecido que ahora puede ser barrido «por todos los siglos de los siglos».

Desde esta perspectiva, el relato de García Márquez afirma la «verdad» de la tradición oral popular frente a la «mentira» escrita del discurso oficial. El narrador se apropia del lenguaje falso, vacío y anquilosado de los grupos en el poder, para parodiarlo dentro de la más pura tradición de la plaza pública. Aniquilamiento de un lenguaje representativo de un orden social y cultural arcaico, y producción de una nueva palabra literaria, imbricada en la realidad del cuentero de la plaza pública, tal es el cronotopo de «Los funerales de la Mamá Grande».

#### 4. CONCLUSIONES

Nacido de la contradicción entre la oralidad de la cultura popular y la escritura oficial de la cultura dominante, este relato inserta en la literatura la visión del mundo del pueblo de la costa colombiana del Caribe. Se trata de una visión del mundo en la cual están fuertemente arraigados el empirismo de la experiencia cotidiana y la concepción mágico-religiosa, producto del sincretismo cultural y del mestizaje triétnico indígena, español y africano.

En contraposición a una cultura burguesa oficial, centralista y con pretensiones europeizantes y «blancas», este trabajo de García Márquez afirma, de forma más clara que cualquier otra de sus obras, la elección de la tradición cultural de un pueblo mestizo como fuente directa de la producción literaria. En este sentido, «Los funerales de la Mamá Grande» es un texto de ruptura, no sólo en la obra del autor sino en la literatura colombiana del siglo XX.

Ahora bien, es justamente esta base cultural la que otorga profundidad y llena de sentido la técnica narrativa utilizada por García Márquez en sus obras de este período. Y quizás la ausencia de este nexo cultural permita explicar también cierta liviandad de algunos de sus textos posteriores, entre ellos *Doce cuentos peregrinos*, así como la vacuidad de los trabajos de muchos otros autores que han aplicado de forma reiterada «la fórmula del realismo mágico».

Por otra parte, a una escala más amplia, «Los funerales de la Mamá Grande» anuncia la recuperación por parte de la literatura de las milenarias tradiciones de la cultura popular: la dimensión universal de la risa, la apreciación de diversos niveles de la realidad, la ruptura de falsos mitos intelectuales para retomar y reelaborar la antigua tradición de los cuenteros de la plaza pública. Asistimos de este modo a un

retorno a la oposición de origen de la literatura española: Gabriel García Márquez toma partido por un nuevo «mester de juglaría» frente a un «mester de clerecía» anquilosado. Es el cambio de actitud del escritor frente a su trabajo que él mismo señala:

Esto lo hice a conciencia, aburrido de tantos relatos pedantes, de tantos cuentos provinciales, de tantas novelas que no tratan de contar una historia sino de tumbar al gobierno; cansado, en fin, de que los escritores fuéramos tan serios e importantes...

[...] después de tantos años de esa literatura empedrada de buenas intenciones [...] hemos invadido las librerías de novelas ilegibles y hemos caído en algo que ningún escritor ni ningún político se pueden perdonar: hemos perdido nuestro público. Ahora, con una noción menos arrogante del oficio, empezamos a recuperarlo... (Durán, 1979: pp. 32-33).

Se trata entonces de transformar el papel del escritor en la sociedad, su posición frente a la literatura y la obra que está produciendo. Tal renovación de la palabra literaria es anunciada por este «prestidigitador» de las letras latinoamericanas con «Los funerales de la Mamá Grande» y alcanzará su cabal realización en sus mejores obras ulteriores.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTIN, Mijail:

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

BARTHES, Roland:

1985 *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, (primera edición en francés 1972).

BENEDETTI, Mario:

1972 «García Márquez o la vigilia dentro del sueño», en *Letras del continente mestizo*, Arca.

DURÁN, Armando:

1979 «Conversaciones con G.G.M.» (primera edición 1968, en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas), en *García Márquez habla de García Márquez*, Bogotá, Rentería Ediciones.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel:

1978 «Los funerales de la Mamá Grande» (primera edición 1962), en *Todos los cuentos*, Barcelona, Plaza y Janés.

1980 «La Marquesita de la Sierpe», en *Crónicas y Reportajes*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra.

MARROQUÍN, José Manuel:

1875 «La perrilla», en *Obras escogidas en prosa y en verso*, Bogotá, Imprenta y Librería El Tradicionalista.

MENDOZA, Plinio Apuleyo:

1979 «El encuentro de dos camaradas» (primera edición 1972, en *Revista Libre*, París), en *García Márquez habla García Márquez*, Bogotá, Rentería Ediciones.

RAMA, Ángel:

1991 *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*, Bogotá, Cuadernos de Gaceta, núm. 1, Colcultura.

TODOROV, Tzvetan:

1978 *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Editions du Seuil.

1980 «Macondo à Paris», en *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Éditions.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel:

1972 *Tradición oral y conducta en Córdoba*, Bogotá.