



CECILIA MARRUGO-PUELLO



LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE COMO VIDA EN LA NARRATIVA DE GARCÍA MÁRQUEZ

“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 de septiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice”.

En la extensa obra de la narrativa garciamarquiana encontramos particularidades que evidencian una singular mirada hacia el mundo de la cultura popular. Dicha mirada es un elemento fundamental presente en sus cuentos, crónicas periodísticas o novelas como forma de exaltar o celebrar la cultura de la costa

Caribe colombiana, de donde el autor es oriundo.¹ Si buscamos las causas de dicha exaltación las encontramos en el trasfondo mismo su cultura popular, es decir en las representaciones o expresiones genuinas de la cultura de un pueblo como su folclor o su cosmovisión. El concepto de cultura popular, definido históricamente, debe ser abordado no solo como una expresión cultural unilateral, sino como una categoría que conlleva en sí misma ideologías de exclusión y de oposición ante una cultura de élite. El ambiente cultural en la región del Caribe de Colombia, imponía a los escritores emergentes una estructura formativa distinta a la estrictamente académica. Entre este grupo humano menos sumisos a la herencia hispanista, con una rica constitución multiétnica entre blancos, africanos, indígenas y sirio libaneses sumado a un fabuloso espíritu carnavalesco, parecía generarse una mayor libertad de la infancia, una relación más directa con la naturaleza, una apertura mental de permanente ejercicio por la socialización pueblerina. La educación formal se hibridaba con los más variados ingredientes de las tradiciones orales. Las dimensiones de lo carnal, lo popular y lo mágico podían descubrirse en espacios como el patio y la casa.² Gabriel García Márquez vivió y bebió de esta realidad caribeña popular desde sus primeros años, y plasmó su sello multiétnico, híbrido y transculturado en su literatura, dando como resultado el famoso realismo mágico. En este ensayo veremos entonces cómo para la literatura de García Márquez, y en particular en su cuento *Los funerales de la Mamá grande* (1962)³ y su crónica periodística *La muerte de Joselito* (1950)⁴ dicha forma de inclusión de lo popular representaría una visión del mundo, donde las jerarquías sociales y sucesos como la muerte perderían su estatus “sagrado”, monolítico, invirtiendo así el orden de los valores establecidos.

El instrumento utilizado por García Márquez para la creación de este mundillo de jerarquías invertidas es la parodia, acompañada de un tipo especial de humor irónico o, de la manera en que el argot caribeño lo bautizaría, un “mamagalismo” muy propio del ambiente popular de la

costa del Caribe colombiano. Este tipo de humor contribuye a la construcción de un espíritu carnavalesco, donde se presenta el intercambio de jerarquías y se hace burla de las altas esferas. Según el estudioso Mikhail Bakhtin esta particularidad se presenta por lo que él llamaría “el sentido carnavalesco del mundo”:

The ‘carnival sense of the World,’ as a process and a technical term, covers many interconnected ideas.... First, it is a view of the world ... [that] usually involves mockery of all serious, “closed” attitudes about the world, and it also celebrates ‘discrowning,’ that is, inverting top and bottom in any given structures. Discrowning points symbolically to the unstable and temporary nature of any hierarchy.⁵

Para ejemplificar esto, en “*Los funerales de la Mamá Grande*” la muerte de la vieja matrona y su ceremonial entierro se convirtió en suceso que facilitó la unión de diferentes capas sociales en un mismo rito celebratorio de libertad de la dictadura hegemónica que la Mamá Grande representaba. Se convirtió en un evento circense donde los gaiteros de San Jacinto, los contrabandistas de la Guajira, los arroceros del Sinú, las prostitutas de Guacamayal, los hechiceros de la Sierpe y los bananeros de Aracataca compartían escenario junto con el presidente de la República y el Sumo Pontífice.

El cadáver embalsamado se convierte en espectador y espera paciente mientras en el palacio presidencial “se hacían enmiendas constitucionales que permitieran al presidente de la República asistir al entierro” (90). Su estado de observador pasivo nos hace reminiscencia a sus fastuosas fiestas de cumpleaños que ella “presidía desde el fondo del salón, en una poltrona con almohadas de lino, impartiendo instrucciones” y decidiendo el destino de cada habitante de la aldea (83). Irónicamente, el narrador describe cómo no solo la capital, sino el país e incluso el vaticano se verían consternados por la declarada tragedia nacional por el fallecimiento de “la matrona más rica y poderosa del mundo” (83).

Sin embargo, en este caso se celebraba su muerte y con ella, la muerte de la clase he-

gemónica rural a la cual representaba. Para la clase popular esto sería el evento para iniciar el más grandioso carnaval, no muy diferente de las fastuosas fiestas de cumpleaños de la Mamá grande. Se daría inicio a los sacrificios de reses en la plaza pública, la participación de bandas musicales entre toda clase de comidas del pueblo entre bollos, morcillas, chicharrones, butifarras de “los funerales más grandes del mundo” (93):

El gran día era venido. En las calles congestionadas de ruletas, fritangas y mesas de lotería, y hombres con culebras enrolladas en el cuello que pregonaban el bálsamo definitivo para curar la erisipela; en la placita abigarrada donde las muchedumbres habían colgado sus toldos y desenrollado sus petates, apuestos ballesteros despejaron el paso a la autoridad. Allí estaban, en espera del momento supremo, las lavanderas de San Jorge, los pescadores de perla del Cabo de la Vela, los atarrayeros de Ciénaga, los camaroneros de Tasajera, los brujos de Mojajana, los salineros de Manaure, los acordeoneros de Valledupar, los chalanes de Ayapel, los papayeros de San Pelayo, los mamadores de gallo de La Cueva, los improvisadores de las Sabanas de Bolívar, los camajanes de Rebolo, los bogas del Magdalena, los tinterillos de Mompo, además de los que se enumeran al principio de esta crónica, y muchos otros.

La Mamá Grande murió y dejó como protagonistas y dueños de la escena al populacho; el punto cumbre de la parodia comienza en primer lugar con el desfile del presidente y sus ministros; la corte suprema de justicia, el consejo de estado, los partidos tradicionales y el clero, y los representantes de la banca, el comercio y la industria, los arzobispos entre otros. Ahora es el pueblo el espectador y la clase alta el foco de la burla: “Calvo y rechoncho, el anciano y enfermo presidente de la república desfiló frente a los ojos atónitos de las muchedumbres que lo habían investido sin conocerlo, y que sólo ahora podían dar un testimonio verídico de su existencia” (93).

En segundo lugar “desfilaban las reinas nacionales de todas las cosas habidas y por haber” (93) Como comenta el narrador:

Pasaron precedidas de la reina universal, la reina del mango, la reina de la auyama verde, la reina del guineo manzano, la reina de la guayaba

perulera, la reina del coco de agua, la reina del frijol de cabecita negra, la reina de 426 sartales de huevos de iguana, y todas las que se omiten por no hacer interminables estas crónicas”. (93)

Este modelo de humor carnavalesco corresponde a lo que Bakhtin denominaría como *dis-crowning*, donde las jerarquías son cambiadas de posición y el “rey”, por ejemplo, se convierte en el payaso o bufón por el principio del revés. En este caso, se celebraba que el presidente bajara de la casa presidencial, a la aldea macondiana para volverse otro igual al pueblo. Las reinas parodiadas fueron “...por primera vez desprovistas del esplendor terrenal...”. (93) El Sumo Pontífice a pesar de la noche de insomnio por los mosquitos, gozaba “repartiendo dulces italianos y almorzando bajo la pérgola de astromelias con el padre Antonio Isabel” (92). Las figuras de poder de la sociedad, incluida la solemne la muerte, han sido descoronadas por las fuerzas centrípetas del mundo carnavalesco y de la cultura popular como el patio universal.

El autor mismo se traspone en el disfraz de “los mamadores de gallo de La Cueva” y se vincula al centro del funeral, lo cual le permite establecer críticas y atacar su objeto: la clase gubernamental o la cultura de élite que ignora u oprime a la popular. El recurso de la ironía o del humor sarcástico le ha permitido al autor “desacralizar” a los personajes. De esta forma, el mentado “mamagalismo” sería recurso fundamental para la burla y la inversión de jerarquías en la literatura garciamarquiana.

Otra de las manifestaciones populares en el Caribe colombiano conocida como el Carnaval de Barranquilla sirve como marco de la crónica periodística. En el velorio de Joselito de febrero de 1950. Este marco icono de la cultura popular es clave para representar el revés que permitía la convivencia de lo popular con la élite. El cronista caribeño Alfonso Fuenmayor afirmaría sobre esta festividad: “Quizá lo que hace del carnaval un fenómeno fascinante, irresistible, retorcido dentro de su propio enigma, es que al hombre le permite, transitoriamente, tener acceso a una vida distinta,

a una vida que ya no es la ordinaria, la que impone, no sin tiranía, la santa rutina...” (“Hablemos de carnaval” 52). La vida del carnaval representaba la posibilidad de manifestaciones culturales que parten de un encuentro entre el hombre y su idiosincrasia, su música, su humor vital. Como diría Bakhtin: “...the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than when seen from the serious standpoint... Certain essential aspects of the world are accessible only to laughter”.⁶ Esa renacida cosmovisión se observa en esta crónica con la “muerte” de Joselito, personaje que es la encarnación misma del carnaval:

A las cinco lo pusieron en cámara ardiente. Ardiente cámara de grito y aguardiente para ese Joselito estafalario y disparatado que más que tres de vida desordenada tuvo tres días de agonía sin remedio. El toro y el tigre –a las cinco– conocieron la noticia y debieron pensar, simplemente, que Joselito se había disfrazado de muerto para bailar la danza de los cuatro cirios, puesto de través en cualquier mostrador de mala muerte. Sin embargo, cuando se confirmó la noticia y se dijo sin lugar a dudas que el desabrochado José estaba auténtica, definitiva y físicamente muerto, el tigre y el toro se vinieron trastabillando por los breñales de su propia borrachera, perseguidos por un dolor de cabeza sordo, mordiente, que era montaraz y primitivo por ser dolor en cabeza de tigre y de toro. (“Textos costeños” 129)

Aquí vemos nuevamente ese humor vital, esa visión del cronista Caribe que celebra hasta la muerte. Se observa una representación del funeral a manera de travesty o de parodia exagerada, donde el que hacía de muerto, se murió en la realidad cronística. La risa aparece representada en un culto cómico paralelo a la cultura oficial, o al culto religioso mismo de la institución eclesiástica.⁷ Esta contraposición se ve reflejada en el funeral: “Joselito murió como lo que era: como un farsante de lona y aserrín” (“Textos costeños” 130).

Como es típico de la tradición carnavalesca, notamos cómo dialogan la ceremonia popular y el culto religioso. Es decir que la risa como elemento de la cultura popular aparece apartada de la ceremonia estatal, de la etiqueta social y en este caso del culto oficial de la iglesia (Bakhtin, “Cultura

popular Rabelais” 71). La significación positiva de la risa se perfila en este aparte final de la crónica: “Mientras que Joselito, a salvo ya en la otra orilla de la semana, reía como el papagayo bisojo y medio cínico del verso, contando los incautos a quienes les “saldría” en ese castillo sin límites ni claridad que debió ser para ellos el miércoles de ceniza” (“Textos costeños” 130, énfasis mío).

En la resurrección de Joselito, se reconoce en la risa una actitud regeneradora que apela a una nueva vida; en otras palabras, se representa a la fiesta del carnaval como un escape a un porvenir mejor de igualdad y libertad. La risa de Joselito, de lo popular nos indica que: “...el rostro oficial miraba hacia el pasado...mientras que el rostro popular miraba alegremente hacia el porvenir y reía en los funerales del pasado y del presente” (Bakhtin, “Cultura popular Rabelais” 78). Es decir que la comicidad no es estrictamente un recurso, sino que está relacionada con la continuidad de la vida, con una concepción social y universal del cronista (Bakhtin, “Cultura popular Rabelais” 87).

La muerte queda representada en esta crónica desde el revés del carnaval, el cambio de la estructura y el orden de la vida, a través de la representación del triunfo de la locura (por lo menos una vez al año), sobre “los días ordinarios”; en otras palabras, es el triunfo de lo carnavalesco. Bakhtin nos ayuda a entender cómo este tipo travesty, al ser desarrollado en la literatura, cumple con una función social al apelar a la diversión, a la bufonería o a la locura para provocar una renovación de la vestidura externa y de la imagen social.

En conclusión, García Márquez conocía la importancia de la prensa y de la palabra escrita como medio para difundir estilos literarios (García Usta, “García Márquez 129) y mostró a través de sus cuentos y crónicas su particular forma de ver el mundo y su región. Como diría el estudioso Jorge García Usta: “...el humor costeño, la desacralización sistemática, el mundo como sonrisa, la belleza inédita, la otra cara de las cosas. La receta primordial cuya definición duró años: magia, humor, poesía.”⁸ Todos estos fueron elementos fundamentales que harían parte de su exitosa carrera literaria posterior.

¹ A lo largo de este estudio, me referiré a *lo popular* o *la cultura popular* partiendo desde la distinción que elabora García Canclini en su texto *Culturas Híbridas*. De acuerdo con sus postulados retomaré el concepto de la cultura popular como fenómeno de producción, lo cual se refiere a las formas de expresión locales tales como la música o el arte. Esto se diferencia de la concepción desde teorías de consumo, donde los sectores populares son “espectadores obligados a reproducir el ciclo del capital y la ideología de los dominadores.” (García Canclini 191)

² García Usta, Jorge. “El poeta como cronista”. *Vigilia de las Lámparas: Héctor Rojas Herazo, Obra Periodística, 1940-1970*. Ed. Jorge García Usta. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.

³ García Márquez, Gabriel. *Los funerales de la mama grande*. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 2001.

⁴ Gabriel García Márquez, *Obra periodística: Textos costeños*. Ed. Jacques Gilard. Santa Fé de Bogotá: Editorial Norma, 1997.

⁵ Morson, Gary Saul, Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. California: Stanford University Press, 1990.

⁶ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

⁷ *La cultura popular en la edad media y renacimiento*. Trans. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1974.

⁸ García Usta, Jorge. *García Márquez en Cartagena: Sus inicios literarios*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2007.

Dr. Cecilia Marrugo-Puello was born in Cartagena, Colombia. She finished her Bachelor's degree in English and French at the University of Antioquia in her home country. She pursued her Master degree in Spanish at the University of Arkansas and her Ph.D. in Latin American with a sub-specialization in U.S. latino literature at the University of Houston. Her research interests focus on Colombian journalistic chronicles from the Caribbean coast. She is currently an Assistant Professor of Spanish at Tarleton State University.
