

Una aproximación a Gabriel Miró desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez

An approach to Gabriel Miró from Gabriel García Márquez's magical realism

Guillermo LAÍN CORONA

Autoría:

Guillermo Laín Corona
Universidad Nacional de Educación a Distancia,
España
glaincorona@flog.uned.es
<https://orcid.org/0000-0003-4125-0834>

Citación:

Laín Corona, Guillermo. «Una aproximación a Gabriel Miró desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 115-140. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.06>

Fecha de recepción: 02-07-2020

Fecha de aceptación: 26-10-2020

© 2021 Guillermo Laín Corona

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Gabriel García Márquez (1927-2014), lector voraz, reconoció a lo largo de su carrera muchas de sus deudas literarias. De hecho, la crítica ha estudiado este aspecto por extenso. Este artículo, por tanto, aborda la posible influencia de Gabriel Miró (1879-1930) en la configuración estilística del realismo mágico, especialmente en *Cien años de soledad* (1967). Aunque García Márquez nunca se refirió explícitamente a Miró, aquí se ofrecen indicios indirectos que sugieren con solidez que aquel leyó la obra de este. Además, el análisis parte de una idea de influencia en un sentido amplio y se sustenta a su vez en bibliografía previa sobre la influencia de Miró en la literatura hispánica.

Palabras clave: Gabriel García Márquez; Gabriel Miró; Influencia literaria; Estilo; Realismo mágico; *Cien años de soledad*.

Abstract

Gabriel García Márquez (1927-2014) was an avid reader, and he acknowledged a wide number of literary debts in his career. Indeed, the academia has studied this extensively. This article, therefore, explores the not unlikely influence of Gabriel Miró (1879-1930) in the stylistic aspects that define magical realism, particularly in *One Hundred Years of Solitude* (1967). Although García Márquez never mentioned Miró explicitly, there is indirect evidence that solidly suggests that he read the latter's work. Also, this article uses the notion of influence in a broad sense and it relies on previous bibliography that studies Miró's influence in Hispanic literature.

Keywords: Gabriel García Márquez; Gabriel Miró; Literary influence; Style; Magical realism; *One Hundred Years of Solitude*.

Con toda su aureola de brillante genialidad, avalada por la magna distinción de su Premio Nobel en 1982, y con la admiración incondicional de la crítica y los lectores de las letras hispánicas y universales, Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927 - Ciudad de México, 2014) tuvo, no obstante, que aprender su oficio como cualquier hijo de vecino: en el ejemplo de la literatura. Él mismo lo reconoció en multitud de ocasiones, destacando, entre otros, a Ernest Hemingway, William Faulkner, Graham Greene, Joseph Conrad, James Joyce, Virginia Woolf, John Dos Passos y John Steinbeck. Del ámbito de la lengua española, los poetas le dejaron una marcada huella, como Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, el grupo Piedra y Cielo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Francisco de Quevedo o Garcilaso de la Vega.¹ Analizando la influencia de *La peste* (1947), de Albert Camus, en *El amor en los tiempos del cólera* (1985), Manuel Cabello Pino (2008) añade uno de sus escritores clave en lengua francesa, como también lo fue Gustave Flaubert (Cabello Pino, 2012). Por supuesto, no faltó en el aprendizaje de García Márquez la lectura de los clásicos, en lo concerniente a los tópicos de amor (Cabello Pino, 2010) o la mitología (García Pérez, 2010), destacando Sófocles y Edipo (Reig Calpe, 2012; Cabello Pino, 2004; Camacho Delgado, 1998).

Estas son solo algunas de las deudas reconocidas por García Márquez y solo algunos de los estudios dedicados a la cuestión, que ha sido extensamente abordada, «sobre todo desde un enfoque comparatista, debido a [su] gran capacidad para asimilar influencias» (Cabello Pino, 2003: 273). No debe, empero, entenderse influencia como imitación burda. En una entrevista con Simons (1988: 23), García Márquez explicaba:

I'm always looking up books that deal with a theme I'm dealing with. I do it to make sure that mine is not alike. Not precisely to copy from them but to have the use of them somehow. I think all writers do that. Behind every idea there is a thousand years of literature. I think you have to know as much as possible of that to know where you are and how you are taking it further.

Como se ve, no se trata de influencia en un sentido, por así decir, tradicional, a la manera de un agente que repercute sobre un receptor pasivo, sino que

1. Véanse las conversaciones de García Márquez con Plinio Apuleyo Mendoza en *El olor de la guayaba*, en particular, los capítulos de «El oficio», «La formación» y «Lecturas e influencias» (García Márquez, 2004: 33-50, 51-59 y 61-70). Hay también referencias dispersas a las lecturas de García Márquez en su autobiografía, *Vivir para contarla* (2002).

García Márquez activamente va a un autor u obra para *tenerlo presente de alguna manera* e, incluso, para *diferenciarse*. Esta forma de influencia se alinea con la explicación que da Michael Baxandall (1985: 58-59) para la Historia del Arte, con un amplio abanico de posibilidades, incluyendo, precisamente, el *rechazo*:

If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than that Y did something to X. [...] If we think of Y rather than X as the agent, the vocabulary is much richer and more attractively diversified: draw on, resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with, react to, quote, differentiate oneself from, assimilate oneself to, assimilate, align oneself with, copy, address, paraphrase, absorb, make a variation on, revive, continue, remodel, ape, emulate, travesty, parody, extract from, distort, attend to, resist, simplify, reconstitute, elaborate on, develop, face up to, master, subvert, perpetuate, reduce, promote, respond to, transform, tackle... —everyone will be able to think of others.

No se ha encontrado ninguna mención de García Márquez a Gabriel Miró (Alicante, 1879 - Madrid, 1930), así que es arriesgado suponer que este fuera un autor influyente. Sin embargo, se van a exponer indicios indirectos que sugieren que García Márquez leyó a Miró, en cuyo caso cabe adaptar la teoría de Baxandall. Si García Márquez hablaba de aprendizaje, incluso para *diferenciarse* de un autor u obra, también cabe un tipo de influencia *inconsciente* y, por tanto, *sin reconocimiento explícito* en ensayos, entrevistas, etc.

Siguiendo con las declaraciones de García Márquez en su entrevista con Simons, este modo de influencia debería afectar al tema: *theme*. Así, podría analizarse la repercusión de *El abuelo del rey* (1915), *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), de Gabriel Miró, en aspectos temáticos fundamentales de *Cien años de soledad* (1967), como la construcción de un mundo totalizador a través de una saga familiar, con todas las implicaciones que ello tiene en la estructura narrativa. Por falta de espacio, esto se dejará para otro momento, y aquí se analizará cómo ciertos estilemas mironianos pueden estar en la base del realismo mágico de García Márquez.

Indicios de lectura

Gabriel Miró tuvo en vida cierta presencia en la América Latina de lengua española. Entre varios ejemplos posibles, Ricardo Landeira (1972: 114-115) documenta que, entre 1923 y 1925, Miró colaboró con *La Nación* de Buenos Aires, uno de los periódicos más leídos de la zona, con al menos diecisiete artículos, que luego pasaron a formar parte de su libro *Años y leguas* (1928). García Márquez pudo estar familiarizado con su nombre por este canal periodístico, pero es poco probable, dado que las fechas son anteriores a su nacimiento.

Pudo ocurrir, eso sí, que, partiendo de este antecedente, el nombre de Miró se mantuviera a flote en el imaginario intelectual hispanoamericano, hasta los años en que García Márquez comenzó sus primeras lecturas. En este sentido, hay que recordar la deuda de este en su juventud con la editorial Losada de Buenos Aires:

La editorial Losada era una entre las mejores de Buenos Aires, que habían llenado el vacío editorial provocado por la guerra civil española. Sus editores nos alimentaban a diario con novedades tan interesantes y raras que apenas si teníamos tiempo para leerlas. Sus vendedores nos llegaban puntuales con los libros que nosotros encargábamos y los recibíamos como enviados de la felicidad (García Márquez, 2002: 487-488).

En una entrevista con Juan Gustavo Cobo-Borda (2002: 38), García Márquez señala, para más detalle, que «Jorge Rondón, de la librería Mundo, en Barranquilla, nos pedía que le ayudáramos a marcar los catálogos y, claro, pedíamos lo que a nosotros nos interesaba. Eran los libros de Sudamericana, de Losada, de Sur».

Resulta que Losada publicó prácticamente todas las obras de Gabriel Miró: *Libro de Sigüenza* (con seis ediciones: 1938, 1940, 1943, 1953, 1957, 1962), *Del vivir. Corpus y otros cuentos* (1951), *La novela de mi amigo. Nómada* (1951), *Las cerezas del cementerio* (1952), *El abuelo del rey* (1952), *Dentro del cercado. La palma rota. Los pies y los zapatos de Enriqueta* (1952), *Niño y grande* (1953), *El humo dormido* (1954), *Nuestro Padre San Daniel* (1956), *El ángel, el molino, el caracol del faro* (1956), *El obispo leproso* (1957), *Años y leguas* (1958) y *Figuras de la Pasión del Señor* (1959). Si Losada era una de las editoriales que consumía García Márquez con fervor en los años 50 de Barranquilla, es verosímil que leyera entonces a Miró.

Libro de Sigüenza pudo leerlo incluso antes, porque la primera edición en Losada es de 1938. Hubo también otros títulos de Miró al alcance de García Márquez en Latinoamérica antes de los 50. Las novelas de Oleza aparecieron en ediciones no autorizadas en la editorial Diana de México (*Nuestro Padre San Daniel*, 1947, y *El obispo leproso*, 1946). De los 40 es una edición tampoco autorizada de *Las cerezas del cementerio* (Santiago de Chile: Zigzag, 1944). Y, por las mismas fechas, se editaron: *Dentro del cercado. La palma rota. Los pies y los zapatos de Enriqueta* (Buenos Aires: Juventud, 1945), *Figuras de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* [título tergiversado del original: *Figuras de la Pasión del Señor*] (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1937) y *Estampas de la Pasión*.

Pilatos y Cristo [con fragmentos de *Figuras de la Pasión del Señor*] (México: Biblioteca del Hogar, 1942).²

Aun si García Márquez solo empezó a leer a Miró en Losada en los años 50, contaba entonces entre 20 y 30 años, coincidiendo con el período de formación literaria y/o iniciación a la escritura de cualquier autor, cuando las lecturas realizadas suelen ser especialmente influyentes. Esto significaría que García Márquez habría leído los títulos de Miró después de publicar sus primeros cuentos (anteriores a los 50), que tienen poco que ver con su estilo de madurez y en los que no se percibe ninguna huella mironiana. A su vez, pudo tener un buen número de obras mironianas leídas en Losada para 1955, año de publicación de su primera novela, *La hojarasca*, aunque Miró tampoco parece dejar impronta en esta obra. Siguiendo este razonamiento, para los años 60, época en que se puso a escribir su obra cumbre y, a la vez, más representativa, *Cien años de soledad* (1967), García Márquez ya habría leído *El abuelo del rey*, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, no solo por las fechas de publicación en Losada, sino por ser las obras más destacadas de Miró. Aquí estaría la base para suponer la influencia temática de este en *Cien años de soledad*. Sin embargo, como este artículo se va a centrar en las concomitancias estilísticas, resultan pertinentes otros indicios de lectura.

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963) fue uno de los autores reconocidos por García Márquez (1982: s.p.): «Ramón Gómez de la Serna —a quien algún día habrá que reivindicar como uno de los grandes escritores de la lengua castellana— nos llenó la adolescencia de frases hermosas con sus mejores greguerías». En otra ocasión, García Márquez parece dudar de que Gómez de la Serna fuera influyente en su generación, pero lo alaba vehementemente: «He sentido una intensa admiración por Ramón. No sé si ha influido en nosotros, pero su lenguaje es estupendo, saca las cosas de las raíces. No creo que se haya hecho con él la justicia que se merece. Ramón tenía un ojo, una observación...» (*apud.* Fernández-Braso, 1982: 99). Y, en *Vivir para contarla*, García Márquez (2002: 140) explica que él mismo «lo citaba en “La Jirafa” a la par de otros novelistas indudables».

A la luz de esta admiración, es plausible que García Márquez leyera los *Nuevos retratos contemporáneos* (1945), de Gómez de la Serna. Considérese que el libro apareció estando este exiliado en Buenos Aires, desde donde su figura había ganado notoriedad en Latinoamérica, y en la Editorial Sudamericana, que García Márquez leía con asiduidad. Pues bien, entre los *Nuevos retratos*

2. Estos datos bibliográficos y los anteriores están recopilados en Landeira (1978: *passim*).

contemporáneos, hay uno sobre «Gabriel Miró» (2000: 634-639). Es factible que García Márquez lo leyera y que eso, a su vez, le animara a leer sus obras.

Para analizar la opinión que pudo hacerse de Miró, hay que tener en cuenta que García Márquez valoró las cualidades poéticas de la escritura. Entre sus grandes referentes de lengua española, hubo fundamentalmente poetas: «Lo que hay que conocer de la literatura española es la poesía», según dice en una entrevista con Manuel Pereiro (1979: 207). Desde este punto de vista, García Márquez (2004: 66) definió una de sus grandes novelas, *El otoño del patriarca* (1975), como un poema en prosa, por su cuidado lenguaje y por incluir versos de Rubén Darío. En esta misma línea, García Márquez (2002: 296-297) se confesó fascinado no solo por la poesía, sino también por las prosas líricas, que él mismo «escribía [de joven] para soportar el tedio de las clases». Y es que, antes de dedicarse a la novela, «sólo me había arriesgado con la poesía: versos satíricos en la revista del colegio San José y prosas líricas o sonetos de amores imaginarios a la manera de Piedra y Cielo en el único número del periódico del Liceo Nacional» (2002: 315). Sin duda, por esto le sedujeron autores como Gómez de la Serna: «lo que me interesaba de él era la audacia de su ingenio y su talento verbal, pero sólo como gimnasia rítmica para aprender a escribir» (2002: 140). Esta misma razón puede explicar que García Márquez se sintiera atraído por Miró.

No es solo, pues, que, dada su admiración por Gómez de la Serna, García Márquez sintiera interés por los autores recomendados en sus *Nuevos retratos contemporáneos*, sino que seguramente prestó atención en este libro a aquellos elogiados por su virtuosismo en el estilo y el lenguaje. En efecto, Gómez de la Serna (2000: 639) encomió en Miró al «relojero de las palabras», que «fue un grande hombre de luto, un literato de secano, un labriego con dominio sobre las piedras, figura de literato con hidalguía y léxico». Miró, así, pudo convertirse en un modelo para García Márquez en el ejercicio de esa «gimnasia rítmica», como también lo fue Gómez de la Serna. Nótese que Miró fue definido como poeta en prosa por otros intelectuales latinoamericanos de la misma época del colombiano, como Enrique Anderson Imbert (1960: 236):

Al escribir, Miró enfila las palabras de tal modo que cada una de ellas pierda su carga lógica y todas juntas acaben por revelar el sentido íntimo que las hilvana. El poema adquiere así una textura lingüística en la que las palabras, por apuntar a ciertos referentes, y por virtud melódica, insinúan el templo lírico del escritor.

Gabriel Miró y el realismo mágico: una cercanía

Algún crítico ya ha sugerido la posibilidad de que Gabriel Miró fuera un antecedente del realismo mágico. Según Marta Altisent (1988: 58): «El clima de las estampas está en la línea del “realismo mágico” que Anderson Imbert ha creído percibir en *El abuelo del rey* (1915)». No queda claro a qué estudio de Anderson Imbert se refiere Altisent, así que, si no es meramente un lapsus bibliográfico, tal vez esta esté usando el prestigio de aquel como escudo para su propia hipótesis. De manera parecida, Alonso Zamora Vicente no quiso afirmar categóricamente que Miró influyera en el esperpento de Ramón del Valle-Inclán, sino que tituló su estudio como «Gabriel Miró hacia el esperpento» (1966: 107-115); asimismo, habló de «Gabriel Miró y García Lorca: visión de una cercanía» (1966: 117-123). En lo concerniente a García Márquez, José Rubia Barcia propuso incluso una influencia *al revés* en la cronología: «El realismo “mágico” en *La casa de Bernarda Alba*». Solo la crítica reciente, con mayor perspectiva histórica, se ha atrevido a hablar claramente de «La influencia de *La casa de Bernarda Alba* en la creación de personajes femeninos en la obra de Gabriel García Márquez» (Cabello Pino, 2016) y la influencia de Miró en Federico García Lorca (Laín Corona, 2010: 429-432).

Precisamente, Lorca puede tomarse como un eslabón para dar solidez a la influencia estilística de Miró sobre García Márquez, abundando en el sentido amplio de influencia propugnado por Baxandall. Es decir, si Lorca influyó en García Márquez, puede que algunos estilemas de Miró le llegaran a este, al menos, filtrados y/o por mediación de aquel. En todo caso, el eslabón de Lorca hace pertinente analizar las concomitancias de estilo entre Miró y García Márquez, aun si, en efecto, no son más que la visión de una cercanía. Para ello, el análisis se centrará en *Cien años de soledad*, por ser la obra más importante de García Márquez y la más representativa de su realismo mágico.

Enumeraciones

En su estudio sobre estilo y formas de expresión, Raymond Vidal (1964: 156-182) explica que Miró tiende a hacer enumeraciones de unidades lingüísticas, simples o compuestas, en cadena, como el complemento agente en este ejemplo: «observados *por los hombres* de Jijona, *por los maseros*, *por las mujeres*, *por los muchachos*» (OC, I: 463; mis cursivas)³. Vidal (1964: 156), además, concreta que en Miró «La “tríade” semble l’unité du style». Así, esta serie

3. Para mayor claridad, las *Obras completas* de Gabriel Miró (2006-2008) se citarán mediante las iniciales OC, más volumen y página(s).

de tres adjetivos: «Pasaban mujeres *campesinas, anchas, fuertes*» (OC, I: 422; mis cursivas). De manera parecida, según Mario Vargas Llosa, en su canónico estudio sobre *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), en *Cien años de soledad*: «La enumeración, figura retórica constante [...] es utilizada según patrones rígidos: las más comunes son las de tres y seis miembros» (Vargas Llosa, 1971: 590).

Curiosamente, los dos críticos, por separado, reparan en un mismo detalle estilístico y lo analizan con la misma metodología: desmembrando la disposición en prosa de los ejemplos en partes que semejan versos, para resaltar las enumeraciones. Con objeto de mantener esta disposición tan ilustrativa, cito a continuación los ejemplos, no de las obras de Miró y García Márquez, sino de los estudios de Vidal y Vargas Llosa, añadiendo cursiva para mayor claridad.

Vidal (1964: 169-170) escoge estos pasajes de Miró como representativos de dos tiradas encadenadas de tres elementos cada una:

El niño del maíz también *se para*;
está abierto uno de esos postigos
..... y *hay* niños jugando;
se miran,
se rien,
y *hacen* amistad.

Callaban,
bostezaban,
y *se aburrían* de mirar
el *amo* muerto,
los *cirios*,
el *Cristo* del altar, Cristo de cementerio al que se encomienda que cuide de
los difuntos [...].

Les *sonrió*,
y las hijas *se alzarón* como flores,
y en todo el recinto *se conmovieron* las fragancias
de sus cuerpos de miel,
y de sus túnicas inmaculadas,
y de sus íntimos cendales.

Por su parte, Vargas Llosa (1971: 590-591) selecciona un ejemplo de *Cien años de soledad* que muestra la encadenación de dos tiradas de tres elementos:

...un mensajero que *atravesó* la sierra,
se extravió en pantanos desmesurados,
remontó ríos tormentosos
y estuvo a punto de perecer bajo
el azote de las fieras,
la desesperación y

la peste,
antes de conseguir una ruta de enlace con las mulas del correo.

El siguiente caso es mucho más complejo, porque mezcla unidades de tres, seis y, al final, cuatro elementos, pero el funcionamiento es el mismo (Vargas Llosa, 1971: 593-594):

Además del antiguo baúl de Fernanda con que la mandaron al colegio, llevaba
dos roperos verticales,
cuatro maletas grandes,
un talego para las sombrillas,
ocho cajas de sombreros,
una jaula gigantesca con medio centenar de canarios,
y *el velocípedo* del marido

desarmado dentro de un estuche especial que permitía llevarlo como un violoncelo. [...] Desbandó las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor,

resucitó los rosales,
arrancó la maleza de raíz, y
volvió a sembrar *helechos*,
oréganos y
begonias

en los tiestos del pasamanos. Se puso al frente de una cuadrilla de

carpinteros,
cerrajeros y
albañiles

que *resonaron las grietas* de los pisos,

enquiciaron puertas y *ventanas*,
renovaron los muebles y

blanquearon las paredes por dentro y por fuera,

de modo que tres meses después [...].

No solo es que Miró y García Márquez enumeren en grupos de tres y seis elementos, sino que a menudo lo hacen mediante asíndeton, es decir, sin conjunción final. De Miró puede destacarse: «Más sensitivos a la claridad, a las distancias, al silencio del paisaje» (Vidal, 1964: 162). Vargas Llosa (1971: 591-592) señala de *Cien años de soledad* un ejemplo con asíndeton que usa también la preposición *a*:

Al cabo de ocho años, habiendo aprendido

a versificar en latín,

a tocar el clavicordio,

a conversar de cetrería con los caballeros

y *de apologética* con los arzobispos,

a dilucidar asuntos de estado con los gobernadores extranjeros

y *asuntos de Dios* con el Papa,

volvió a casa de sus padres a tejer palmas fúnebres.

Vidal recoge abundantes enumeraciones en que Miró repite asindéticamente la preposición *en*: «Viven... en sus portales, en las esquinas, en las plazuelas»; «En los párpados, en la nariz, en las cerdas rígidas de su boca»; «En el portal, en las bardas, en los cenáculos...» (Vidal, 1964: 163). Vargas Llosa (1971: 595), por su parte, cita, en *Cien años de soledad*:

La buscó *en el taller* de hermanos,
en los visillos de su casa,
en la oficina de su padre,
 pero solamente la encontró *en la imagen* que saturaba su propia y terrible
 soledad.

Este último ejemplo es muy parecido a uno que no recoge Vidal, pero que es significativo. Procede de *Nuestro Padre San Daniel*. Adapto la disposición metodológica de Vidal y Vargas Llosa en versos simulados:

El padre Bellod puso ratoneras *en las hornacinas*,
en las sepulturas,
en los antependios,
en la escalera del órgano y de la torre.
 (OC, III: 86)

Enumeraciones exageradas

Aun siendo más frecuentes las enumeraciones de tres y seis elementos, no son raras en Miró ni en García Márquez las de cuatro, cinco e, incluso, más de seis. Todos los tipos de enumeraciones, pero especialmente las largas, favorecen en García Márquez una forma de exageración/hipérbole, que provoca un efecto *maravilloso*, en contraste con la realidad. Según Vargas Llosa (1971: 586): «el lector, por esa virtud mareadora, hechizante, que adoptan los materiales así dinamizados, admite, en el vértigo en que la realidad ficticia lo sume, el contrabando de objetos imaginarios entre los real objetivos, la desaparición de las fronteras entre la realidad objetiva y la realidad imaginaria, su igualación por obra del movimiento y de la música». Cabe suponer que García Márquez aprendiera de Miró este recurso estilístico, ya que también el alicantino consigue con las enumeraciones efectos *maravillosos* similares.

Vargas Llosa (1971: 589) escoge como ejemplo de *Cien años de soledad* la transformación de Macondo por la compañía bananera: «hay tal recargo de objetos y de hechos en espacio tan reducido, que los contenidos de esos materiales casi se vacían, lo que queda de ellos una vez que han pasado en la celera enumeración es un halo raudo y una cierta música, ésta los ha “irrealizado”». Ya se ha citado parte de este pasaje más arriba, pero merece leerlo entero para

ver la sucesión de tiradas de elementos y percibir la sensación de *maravilla* que produce el exceso enumerativo:

Los gringos, que después llevaron sus mujeres lánguidas con trajes de muselina y grandes sombreros de gasa, hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con *calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices*. [...] Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, *modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población*, detrás del cementerio (García Márquez, 2007: 260-261; mis cursivas).

En este ejemplo, los hechos enumerados son empíricamente reales, pero su acumulación los hace *maravillosos*. De manera inversa, en otro lado, el hecho inverosímil de que Fernanda del Carpio solo tenga cuarenta y dos días sexualmente útiles al año se pretende hacer pasar por verosímil enmarcándolo en una larga enumeración de razones: «Descontando la Semana Santa, los domingos, las fiestas de guardar, los primeros viernes, los retiros, los sacrificios y los impedimentos cíclicos, su anuario útil quedaba reducido a cuarenta y dos días desperdigados en una maraña de cruces moradas» (García Márquez, 2007: 241). En ambos casos, hay, además, un tono humorístico, lo que facilita que el lector acepte el aura *maravillosa* resultante: «Sin esa risa constante, lo imaginario, debido a su número y a su naturaleza libérrima, difícilmente sería capaz de convencer de su existencia, de su “realidad”: parecería “irreal”» (Vargas Llosa, 1971: 470).

Hay pasajes semejantes en Miró. En *Nuestro Padre San Daniel*, el odio visceral del padre Bellod por las ratas de su iglesia cobra tintes *maravillosos* por la enumeración exagerada de hechos reales, y ello con una clara intención de parodia del personaje y con un resultado humorístico para el lector:

Delante le corrían las sombras horrendas de imágenes y argadillos arrumbados *de ciriales, de atriles, de mangas, de cruces, del monstruo del aguamanil, de un bonete roto colgado del añalejo*. Por las tarimas, por los esterones, entre las losas de las tumbas huían las ratas húmedas, velludas. *El cojín de los bancos del presbiterio, un fuelle del armonium del altar de Santa Cecilia, y el tirso de azucenas de San Luis Gonzaga* estaban casi devorados por las inmundas bestezuelas que, según dictamen del arquitecto diocesano, emigraban de los albañales de la residencia de los franciscos. [...]

El padre Bellod puso ratoneras *en las hornacinas, en las sepulturas, en los antipendios, en la escalera del órgano de la torre*. Y todas las mañanas *el sacristán, los vicarios, los monacillos, las viejecitas madrugadoras* le sorprendían tendido, contemplando las ratas que brincaban mordiendo los alambres de sus cepos.

El padre Bellod descogía un buen trozo del libro de candela, y con certero pulso iba torrándoles *el vello, el hocico, las orejas, todo lo más frágil* [...]. Se horrorizaba de pensar que tan ruines animales, verdaderas representaciones del pecado, pudiesen alimentarse *de las reliquias de las aras, de ornamentos, de cortes del pan eucarístico* (OC, III: 86; mis cursivas).

En otra parte de la novela, el espíritu devoto de los ciudadanos de Oleza se parodia mediante exageración enumerativa: las cosas listadas, por separado, son reales; en conjunto, convierten el fervor religioso en una especie de cuento oriental risible. Al describir la parroquia de San Daniel, el narrador detalla el exagerado número de elementos, pero de un modo *empírico exacto*, hasta que, como aburrido, decide no llevar más la cuenta:

Penden del tambor de la media naranja *treinta y dos* lámparas de plata; de ellas, *diez y nueve* con dote para arder perpetuamente. Constan en registros: *veinte* cálices —*doce* de filigrana y gemas—; *cinco* custodias; *siete* arquillas de arracadas, brazaletes, relojes, anillos, camafeos, rosarios, cadenas, sartales, leontinas, esmaltes, brinquinios y dijes. *Cinco* planchas de oro labradas a martillo para guarnecer el púlpito, y no se aplican porque falta *una*. *Dos* copas de Venecia que desbordan de aljófares, de ámbar, de turquesas y granates. *Un* San Gregorio de *setenta* kilos de plata y *veintidós* carbunclos. *Un* cuerpo de un mártir, donación de *un* noble pontificio que murió en la huerta de Murcia. Y *no contaré* los hacheros, candelabros, vinajeras, crismeras, portapaces, bandejas, aguamaniles, hostiarios, incensarios, relicarios, píxides, navecillas, palmatorias de metales preciosos, de lapislázuli y ágata... (OC, III: 76; mis cursivas).

También García Márquez en *Cien años de soledad* se vale del número exacto como dato *empírico* frente a la exageración de elementos. Así ocurre en el duelo gastronómico entre Aureliano Segundo y La Elefanta:

Durmieron *cuatro* horas. Al despertar, se bebió cada *uno* el jugo de *cincuenta* naranjas, *ocho* litros de café y *treinta* huevos crudos. Al *segundo* amanecer, después de muchas horas sin dormir y habiendo despachado *dos* cerdos, *un* racimo de plátano y *cuatro* naranjas de champaña, La Elefanta sospechó que Aureliano Segundo, sin saberlo, había descubierto el mismo método que ella [...]. Sin embargo, cuando Petra Cotes llevó a la mesa *dos* pavos asados, Aureliano estaba a punto de la congestión (García Márquez, 2007: 294; mis cursivas).

Para reforzar esta comparación, vale la pena ampliar algo más el pasaje de la devoción de Oleza por su patrono. Tras la descripción del templo, otra enumeración presenta la fe desmesurada de los feligreses. La acumulación descriptiva tiene tal efecto paródico, que el fervor religioso semeja una suerte de película de terror/gore. La tarde del 20 de julio, «víspera de la festividad del santo», los ciudadanos van a pedirle tres deseos a San Daniel:

La muchedumbre, que trae escogida la triple súplica, *asalta* la parroquia; *se oprime, se desgarrar, se maldice, se revuelca* a la vera del recio paño. *Gritan* los sacerdotes para acallar el tumulto; *gritan* también los fieles; *lloran* las menudas criaturas; *se buscan y se llaman* los parientes [...]. *Recrece la disputa, el lloro, el ansia. La angustia del tiempo* que ya se cumple, *el pasmo de la fe, el miedo a la memoria y a la lengua* en el rápido trance de las imploraciones, *traspasan y aturden* a la multitud. *Ropa y carne rezuman. Siéntese* el resistero y olor de *candelas ardientes, de exvotos, de piel, de cabellos sudados*. Algunos delicados cuerpos *se derriban* desfallecidos, y los que están detrás *se precipitan, los apartan y les ganan* el lugar de las eficacias (OC, III: 77; mis cursivas).

En otro orden de cosas, Vargas Llosa (1971: 586) explica que en *Cien años de soledad* a menudo lo real alcanza un «aire “imaginario”» porque las enumeraciones incluyen elementos exóticos. Así, en este pasaje de Melquiádes:

Sobrevivió a la pelagra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes (García Márquez, 2007: 14).

Este recurso ya se encuentra en Miró. En *El humo dormido*, el magistrado se imagina la muerte del Judío errante —personaje exótico de por sí, como Melquiádes, en tanto que gitano— porque está interesado en los efectos del tífus, enfermedad que puede considerarse exótica por su larga historia, desde la Edad Media, y por la recurrencia con que aparece en la tradición literaria, como otras enfermedades infecciosas (Fresnadillo Martínez, 2015). Al principio, los elementos citados son en sí mismos considerados exóticos, porque las costumbres del Judío errante son ajenas a las locales. No por casualidad, estas costumbres están *inventariadas con exactitud*:

Y se fue *inventariando* todo: la *alimentación casi exclusiva de conservas*, que enfrió y relajó el estómago del extranjero; la *extravagancia* de bañarse *en las zubias, en el caz de los molinos, en todos los remansos y hasta en un manantial hondo, de aguas ácidas*, que los *pastores bebían con azúcar, como una limonada deliciosa*. *Viejas y mozas de la siega, de la vendimia, de la escarda, de la aceituna, todas conocían la rubia desnudez del extranjero*. Surgía jovial y hermoso como *un dios agreste*, descuidado como un niño. *Ni piedras, ni mastines, ni guardas* vencieron su afán de agua campesina. Tendíase a beber *en las acequias, en las pilas, en los abrevaderos*. [...] Y acabó, *según muchos testimonios*, por salir al campo *sin americana y descalzarse en los aguazales soleados, y sumergir hasta la nuca en las hontanedas* (OC, II: 716; mis cursivas).

Descripciones hiperbólicas

Además de mediante enumeraciones exageradas, la naturaleza hiperbólica y la apariencia *maravillosa* se refuerzan con otras fórmulas descriptivas. En relación con el pasaje anterior, la pasión del Judío errante por el agua se define desmesuradamente como «exaltación hidrópica» y mediante símiles líricos: el agua era «como una limonada deliciosa» (OC, II: 716). En *Nuestro Padre San Daniel*, es hiperbólica la disciplina a que el padre Bellod se somete a sí mismo y a los miembros de su parroquia, no solo por la larga enumeración de medidas tomadas, sino por el deseo exagerado de morir para poder librarse del rigor disciplinario. Todo esto redundando en la presentación paródico/humorística del personaje y de la devoción religiosa:

El padre Bellod, arrezagándose el hábito con una sogá, y antecogiendo un destal o un legón, partía leña del yermo o mondaba las acequias. Sus vicarios tenían que imitarle. El padre Bellod se bañaba en el río, y ellos también. Merendaban pan de cebada, y por companaje queso duro de oveja o naranjas de las caídas en los alcorques. Finalmente habían de cargar sobre sus hombros los costalillos de breñal cortado, y si se mostraban quejosos, revolviase el padre Bellod con textos patristicos y no paraba de decir de los que ahorran fuerzas para el pecado o de los que ya no las tienen porque se las devoró el pecado. [...] Y los coadjutores de San Bartolomé llegaban a desear la muerte que les redimiese de la disciplina de su párroco (OC, III: 87-88).

Hilando con la idea de la muerte, en *El humo dormido*, el hermano enfermero del internado religioso, donde el niño protagonista pasa su infancia, tiene una manera tan exagerada como inverosímil de entender la vida eterna. Como no puede un cristiano suicidarse, desea la muerte e incita a otros a que también se la pidan al Señor. Su delirio es tan grande, que hasta se manifiesta en su aspecto físico, en sus ojos, tan exageradamente abiertos, que parecen *maravillosamente* no tener párpados. De nuevo, Miró se burla, así, del personaje y del sentimiento religioso:

—¡Hay que mirar al cielo y subir allá en seguida! —Y el hermano enfermero daba un brinco. Era todo osamenta, de ojos enjutos, redondos y duros que semejaban artificiales; no podría cerrarlos, porque no tenía o no se le veían los párpados; ojos sin piel, de brillo encendido, de arrebatos y alucinaciones. Deseaba morir cuanto antes, y deseaba que los demás también lo apeteciesen, y nos proponía que lo quisiéramos. Le llevaba el benzonaftol a Hernández Aparicio, y repentinamente exclamaba:

—¿No desea usted morir, señor Hernández Aparicio? ¡Pídale a santa Cecilia, usted que es músico, pídale que Nuestro Señor disponga de nosotros ahora mismo! ¡Subamos al cielo para cantar el *O Salutaris!* acompañados por santa Cecilia. ¡Qué quisiéramos! Pero ¿no desea usted morir? (OC, II: 680).

En el mismo libro, el niño protagonista se enfrenta a la *maravilla* de ciertos rasgos de algunos personajes, ya no en tono paródico, sino por la inocencia infantil que mira con asombro y exageración lo adulto/desconocido. Es esto, tal vez, lo que explica el tono humorístico: la sonrisa tierna que la inocencia infantil provoca en los adultos. Hay también una comparación lírica, marcada en cursiva:

Don Marcelino era menudo, de huesecitos tan frágiles y decrepitos, que no semejaban originariamente suyos, sino usados ya por otro y aprovechados con prisa para su cuerpo; y cuando hablaba se oía su voz *como un airecillo que atraviesa un cañaveral renaciente*. Yo siempre le miraba las manos, medroso de que su voz le quebrase un artejo. Guiaba mi lección con la uña de su meñique, una uña muy grande, y recordaba la de los canarios, y bajo su tostada transparencia se me aparecía la cifra o la palabra rebelde para mis ojos y me lengua. [...] Pues don Marcelino era sólo su uña, y sin ella no me imaginara a don Marcelino. Sus ojos, gruesos y amargos, distraídos en cavilaciones, únicamente mostraban fijeza acariciando su uña casi virgen (OC, II: 668).

Gabriel García Márquez trabaja de manera semejante para lograr el equilibrio de las dos partes contrapuestas de su realismo mágico. En palabras de Vargas Llosa (1971: 580): «objetos, seres, situaciones de la realidad real aparecen allí en una versión tan agigantada que sufren una muda o cambio cualitativo y se convierten en imaginarios. La constante repetición del procedimiento tiene la virtud de hacerlo invisible» (Vargas Llosa, 1971: 580). Así, Úrsula, en *Cien años de soledad*, cuando pierde la vista, intenta que nadie lo note en la familia, valiéndose de sus otros sentidos y esforzándose por recordar dónde están las cosas de la casa. Lo logra con tanto éxito, que, exageradamente, «ella misma se olvidaba a veces de que estaba ciega» (García Márquez, 2007: 283). Por su parte, las parrandas de Aureliano Segundo pierden visos de realidad por lo desmesuradas que son, en asociación con las enumeraciones:

Se sacrificaban tantas reses, tantos cerdos y gallinas en las interminables parrandas, que la tierra del patio se volvió negra y lodosa de tanta sangre. Aquello era un eterno tiradero de huesos y tripas, un muladar de sobras, y había que estar quemando recámaras de dinamita a todas horas para que los gallinazos no les sacaran los ojos a los invitados (García Márquez, 2007: 292).

La vejez de Melquíades se describe de un modo tan hiperbólico, que es completamente *maravillosa*, convertido todo él en vegetal, con la ayuda lírica de un símil: «Pronto adquirió el aspecto de desamparado propio de los vegetarianos. La piel se le cubrió de un musgo tierno, semejante al que prosperaba en el chaleco anacrónico que no se quitó jamás, y su respiración exhaló un tufo de animal dormido» (García Márquez, 2007: 88). A raíz de ese hedor, empieza

Melquíades a bañarse con una necesidad hiperbólica de agua que recuerda a la citada del Judío errante de *El humo dormido*:

Se desnudaba y se metía en el agua junto con los muchachos, y su misterioso sentido de orientación le permitía eludir los sitios profundos y peligrosos. «Somos del agua», dijo en cierta ocasión (García Márquez, 2007: 90).

Además de que la realidad descrita adquiere, mediante la hipérbole, una capa de *maravilla*, García Márquez logra, como Miró, un efecto humorístico. El susto que se lleva la bisabuela de Úrsula en *Cien años de soledad*, cuando el pirata Drake asalta Rioacha, es tan exagerado, «que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido». Los hábitos que adquiere ella después del incidente son tan radicales como lo era la disciplina religiosa del padre Bellod, con un tono humorístico semejante:

Las quemaduras la dejaron convertida en una esposa inútil para toda la vida. No podía sentarse sino de medio lado, acomodada en cojines, y algo extraño debió quedarle en el modo de andar, porque nunca volvió a caminar en público. Renunció a toda clase de hábitos sociales obsesionada por la idea de que su cuerpo despedía un olor a chamusquina. El alba la sorprendía en el patio sin atreverse a dormir, porque soñaba que los ingleses con sus feroces perros de asalto se metían por la ventana del dormitorio y la sometían a vergonzosos tormentos con hierros al rojo vivo (García Márquez, 2007: 29).

Junto a estos ejemplos, para hacer más evidente la semejanza entre Miró y García Márquez, es preciso comparar algunos pasajes más de cerca. Uno de los rasgos de José Arcadio en *Cien años de soledad* es su fuerza descomunal, llegando incluso a provocar efectos sísmicos:

De pronto [...] alguien empujó la puerta de la calle a las dos de la tarde, en el silencio mortal del calor, y los horcones se estremecieron con tal fuerza en los cimientos, que Amaranta y sus amigas bordando en el corredor, Rebeca chupándose el dedo en el dormitorio, Úrsula en la cocina, Aureliano en el taller y hasta José Arcadio Buendía bajo el castaño solitario, tuvieron la impresión de que un temblor de tierra estaba desquiciando la casa. Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas (García Márquez, 2007: 109).

Por su parte, Miró, en *El obispo leproso*, describe a don Roger, el profesor de música de los jesuitas, en términos hiperbólicos parecidos, de nuevo con la ayuda retórica del símil. Los atributos físicos de don Roger son desproporcionadamente pequeños, en contraste con la inmensidad de su anchura y vestuario, y los efectos de su voz, inverosímiles, de puro potentes:

Todo ancho, redondo, dulce. Cejas, nariz, bigote, boca, corbatín y arillo, manos y pies muy chiquitines. El vientre le afollaba todo el chaleco de felpa naranja con botoncitos de cuentas de vidrio; los pantalones, muy grandes, le manaban

ya torrencialmente desde la orla de su gabán color de topo, desbordándole por las botas de gafas y contera. Nueve años en la ciudad, y todos creían haberle visto desde que nacieron y con las mismas prendas, como si las trajese desde su principio y para siempre. Le temblaban los carrillos y la voz rolliza, como otro carrillo. Se ponía dos dedos, el índice y el cordal, de canto en medio de los dientes; los sacaba, y por esa hendedura le salía, de un solo aliento, un *fa* que le duraba dos minutos. [...] En los misereres, misas, trisagios, singularmente en los misereres, la voz de don Roger parecía descuajar la iglesia de «Jesús»; estremecía la bóveda como un barreno en una cisterna. [...] Y la voz implacable iba envolviéndole como una placenta monstruosa (OC, III: 271-272).

Siguiendo con los jesuitas de Oleza, Miró sugiere que son tan iguales entre sí, que exagerada y cómicamente relata que: «Todos los padres y todos los hermanos semejaban mellizos; todos saludaban con la misma medida y sonrisa; todos hacían la misma exclamación: “¡Ah! ¡Quizá sí, quizá no!”». Por eso: «Oleza no pudo diferenciar a la comunidad de “Jesús”» (OC, III: 268). Partiendo de una idea parecida, los gemelos José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo se parecen tanto en *Cien años de soledad*, que se confunden, hasta el punto de ser cómicamente intercambiados:

Fueron tan parecidos y traviosos durante la infancia que ni la propia Santa Sofía de la Piedad [la madre] podía distinguirlos. El día del bautismo, Amaranta les puso esclavas con sus respectivos nombres y los vistió con ropas de colores distintos marcadas con las iniciales de cada uno, pero cuando empezaron a asistir a la escuela optaron por cambiarse la ropa y las esclavas y por llamarse ellos mismos con los nombres cruzados. [...] Desde entonces no se sabía con certeza quién era quién (García Márquez, 2007: 211-212).

Hechos (aparentemente) maravillosos

El comienzo de *Nuestro Padre San Daniel* es una extensa descripción de las costumbres de Oleza. Como se ha estudiado más arriba, algunas adquieren tintes *maravillosos* mediante enumeraciones y exageraciones. Además, Miró incorpora leyendas/creencias populares/religiosas, que refuerzan la dimensión aparentemente *maravillosa*, en términos cómicos que redundan en la burla de los sentimientos religiosos. Así ocurre cuando se relata el origen de la escultura de San Daniel, aparentemente milagroso, si bien queda desmentido como algo prosaicamente *real*, gracias al tono escéptico y jocoso del narrador:

De 1580 a 1600 [...] un escultor desconocido labra en una olivera de los Egea la imagen de San Daniel [...]. El tocón del árbol cortado retoña *prodigiosamente* en laurel. Una estela refiere con texto latino el *milagro*. Fue el primero.

El segundo [*milagro*] lo hizo la imagen en un escultor, dejándole manco «para que no esculpiese otra *maravilla*».

[Más tarde] la riada de 1645 descuaja sus fundaciones [del templo de San Daniel] y lo derrumba. Entre los escombros que arrastra la corriente se hincha y se abre un ropón, se tiende una cabellera. Con garfios de armadía lógrase traer al naufrago. Es Nuestro Padre [San Daniel]. Quédale, para siempre, una morada color, una mueca amarga de asfixia y el apodo de «el Ahogao» (OC, III: 72; mis cursivas).

Está más cargada de humor y aparente *maravilla* la leyenda del origen de Nuestra Señora del Molinar. Un maquinero sordo dice oír campanas, y, siguiendo su sonido, llega a un lugar donde desentierra la imagen de la Virgen. Sorprendentemente, al intentar llevársela, el peso de la estatua aumenta tanto, que le resulta imposible moverla; y, cuando se queda allí, «es de una dulce levedad de tórtola» (OC, III: 74). Por eso, Oleza decide erigir una ermita en ese lugar. Además, esta Virgen concede la gracia de la maternidad. Miró lo relata con ironía guasona, para evidenciar que la aparente *maravilla* no es más que superstición, critica que una devota implicada, más que piadosa, es avara, y sorprende con un final contrario al deseado, clave para el efecto humorístico:

Una casada muy hermosa no concebía, aunque lo implorase con lágrimas, y bebiese y se lustrase en escudillas y vasos de la cerámica ermitaña. Desesperadamente ofreció a la Virgen todas sus joyas nupciales. Pero después, contemplando el arconillo de sus galas, las luces de sus pulseras, de sus sortijas, de sus aderezos, duélese de su voto y le sobresalta no cumplirlo. Compadécese de su mocedad sin adornos. Mira a la imagen con infantil rencor. Van acometiéndola tentaciones y no puede resistirlas. Ha encontrado un arbitrio que la redime del poder de sus inquietudes. Entre las alhajas relumbran viejamente las que le regaló su suegra. Son de muy pobre ranciedad, y se acomodan mejor en el arcaísmo de la Virgen que en la lozanía de los pechos y los brazos de la novia. Y se las presenta conmovida, como si sufriese mucho.

A los nueve meses la madre del esposo parió un niño (OC, III: 74).

Si se analizan estos ejemplos y los anteriores, lo *maravilloso* resulta de la perspectiva subjetiva de ciertos personajes —las creencias populares, el ciego que escucha campanas, la mujer presuntamente infértil—, pero la voz del narrador, irónica y cómicamente, lo desmiente, mostrando que se trata de hechos reales, y, así, inserta una crítica severa. Esta manera de hacer convivir lo real con el punto de vista que lo ve como *maravilloso* es también propia del realismo mágico de García Márquez.

La descripción del rejuvenecimiento de Melquíades en *Cien años de soledad*, gracias a su dentadura postiza, solo puede sorprender a los macondinos, que no conocen el aparato, que, solo por eso, les parece *portentoso*: las gentes «vieron un Melquíades juvenil, repuesto, desarrugado, con una dentadura nueva y radiante. Quienes recordaban sus encías destruidas por el escorbuto, sus mejillas flácidas y sus labios marchitos, se estremecieron de pavor ante

aquella prueba terminante de los poderes sobrenaturales del gitano» (García Márquez, 2007: 16). Como se ve, el humor se basa en el contraste entre el conocimiento que tiene el lector de lo absolutamente *normal* que es el hecho narrado, frente a los ojos que, por inocente desconocimiento, lo ven como una *maravilla*. Lo mismo ocurre en este ejemplo sobre el cine:

Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente. El público, que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes, no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió las sillerías (García Márquez, 2007: 257).

Para profundizar en la comparación, téngase en cuenta este texto de *Niño y grande*. Aquí, el narrador protagonista, Antón Hernández, describe el incidente aparentemente *sobrenatural* de su abuela:

No barruntéis ni el más leve olor de brujería en mi abuela. Fue muy devota; limpia de alma y sana de cuerpo. Conservó vista para coser mis delantales, y blanca y cabal su dentadura hasta bien doblados los ochenta años. Habitaba, sola con su criada, una casita azul rodeada de huerto, cerca del río. Me llevaban a besarla todas las tardes, y contábame milagros de elegidos. Pensaba tanto en la muerte, que, en vida, pagó su entierro en once parroquias. Y una noche el buen río se hinchó y arrebató árboles, gallinas, cabras, barracas, la casita azul con mi abuela en su seno, y le dio ignorada sepultura sin la santa mediación de las once iglesias, cuyos párrocos afirmaron que no se explicaban lo ocurrido.

... Ya menguado y dócil el Segura, fui a su ribera, y lloré, y maldije sus aguas.

Por las noches, el croar de las ranas, que se sentía desde mi dormitorio, sonaba con bullicio de viejas, que desatinadamente gritaban: *parr-rro-quiá, parr-rro-quiá, parr-rroquiá... quiá, quiá...*

Yo me zambullía bajo las sábanas para librarme de sus burlas (OC, I: 739-740).

El humor parte de las anécdotas exageradas que contrastan con la dramática situación de la anciana, como el haber pagado el entierro en once parroquias antes de muerta, pero no haberlo podido disfrutar en ninguna porque su cuerpo se lo lleva una riada. La apariencia *maravillosa* está en la subjetividad del personaje, cuando cree escuchar voces en el croar de las ranas, sonido que, con no poco humor, recuerda a la palabra *parroquia*. El lenguaje empleado refuerza esta aparente atmósfera de *maravilla*: la palabra *brujería*, a pesar de ser negada, o la descripción lírica de la riada, con una violencia tal, que parece convocada por fuerzas sobrenaturales (¿equivalencia con el Diluvio universal?). Además, está la cuestión de la edad: la anciana dobla ochenta años, es decir, tiene ciento

sesenta. No hay manera de saber si es meramente una hipérbole, o se trata de un dato *realmente extraordinario*; en todo caso, el personaje lo expone con toda naturalidad, como si fuera algo normal. Es aquí donde puede establecerse una conexión estrecha con *Cien años de soledad*, más allá de la estrategia general de mezclar realidad, maravilla y humor. Y es que Úrsula Iguarán también llega a una edad extraordinariamente elevada, pero que no produce asombro, sino un empírico cálculo matemático: «La última vez que la habían ayudado a sacar la cuenta de su edad, por los tiempos de la compañía bananera, la habían calculado entre los ciento quince y los ciento veintidós años» (García Márquez, 2007: 390).

Para el desarrollo de su realismo mágico, García Márquez incluye historias plenamente fantásticas. Pero, como en el ejemplo anterior de Miró, el narrador las presenta en el relato con total naturalidad. Al fantasma de Prudencio Aguilar lo ven Úrsula y José Arcadio Buendía sin inmutarse. Obviando lo extraordinario de la aparición, a Úrsula le llama la atención el hecho de que tenga atributos propios de los seres vivos, como estar triste. Por eso: «No le produjo miedo, sino lástima» (García Márquez, 2007: 32). En otro lado, una estera voladora «no la ofrecieron como un aporte fundamental del transporte, sino como un objeto de recreo» (García Márquez, 2007: 42). Y la levitación del padre Nicanor se describe como un hecho común y corriente, y le sirve al personaje para algo tan cotidiano como pedir limosna:

El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente (García Márquez, 2007: 102).

Esta forma de abordar con naturalidad hechos realmente *maravillosos* también está en Miró. En la segunda parte, capítulo VII, de *El abuelo del rey* (OC, II: 239-244), se relatan los momentos trágicos posteriores a la muerte de Carlota, la esposa de Agustín II. Él anda desconsolado por la casa, mientras su familia se encarga de arreglar los papeles del entierro, para lo cual un amigo de la familia, don Lorenzo, tiene que poner por escrito el nombre de la mujer, y se da cuenta de que no sabe sus apellidos: «¿Cómo se llamaría esta pobre criatura?» (OC, II: 241). Sorprendentemente, tampoco los sabe don Arcadio, suegro de la fallecida: «¡No recordaba los apellidos, o no los supo nunca!» (OC, II: 241). En la cédula de inscripción del nieto, el hijo de ella, tampoco aparecen, porque, después de consignar los datos del padre, «se había abandonado el bautizo por la nevada, y no se pasó de estos nombres» (OC, II: 241). Como último recurso, se dirigen

a Agustín II, atormentados por tener que hacerle tal pregunta en su reciente viudez. Pero resulta que ¡también él lo desconoce!:

¡Por Dios, don Lorenzo! ¡No lo sé! ¡Maldita sea yo! ¡Si no me acuerdo! Acaso el primer apellido sea Enríquez; pero ¿y el segundo? Y tampoco recuerdo lo de Enríquez. La quise, ¡yo le juro que la quise sin fijarme en ella, sin complacerme en ella!... (OC, II: 242).

En este caso, no se trata de un hecho sobrenatural, pero sí tan sorprendente, que resulta *maravilloso*. Además, no se trata de que se tome con naturalidad ese hecho, porque es evidente que todo el mundo está sorprendido de que ni siquiera el esposo viudo conozca el nombre de su difunta esposa. Sin embargo, a nadie le preocupa saber *por qué* ni él ni nadie sabe los apellidos de un miembro de la familia. O sea, lo sorprendente de la anécdota cobra tintes *maravillosos* por la falta de interés en conocer sus causas *reales*.

Otro ejemplo significativo está en *El obispo leproso*. Como en el anterior, no hay elemento sobrenatural como tal, pero es tan sorprendente, que parece *maravilloso*. Y, a pesar de ello, se toma con total normalidad. La historia relata la presunta muerte y luego resurrección del padre de María Fulgencia, don Trinitario Valcárcel y Montesinos. Este, en realidad, no ha muerto, sino que ha entrado en un estado comatoso —cuya causa *real* y *científica* no interesa—, por el cual se le da por muerto y se prepara el aparente cadáver para su entierro. En mitad del velatorio, *real* de puro tedioso y monótono, comienzan los hechos presuntamente *maravillosos*:

Pasó tiempo. Las moscas chupaban en los ojos, en las orejas, en la nariz, en las uñas de don Trinitario, y de súbito zumbaron en un revuelo de huida. El cadáver había movido los párpados. Descruzó las manos, descansó los codos en los bordes del ataúd como en un cojín, fue incorporándose y se sentó. Debíó de ser en la vida y en la muerte socarrón y flemático. Estuvo mirándolo todo: sus gentes dormidas, los pichelos de vino, los papelones pringosos de la cena, los cirios devorados, el Cristo delante, acogiéndole; un trozo de noche estrellada, con un panteón viejo y la fantasma de un ciprés... (OC, III: 281).

A pesar de lo sorprendente del hecho, este se asume con naturalidad, pero no porque se descubran las causas *reales* del incidente —que no estaba muerto—, sino que se da la resurrección por *cierta* y se entra en un debate sobre detalles *cotidianos*, como las circunstancias del presunto óbito, y con el humor de preguntarle a alguien que ya se ha muerto si, al resucitar, no se murió del susto producido por las circunstancias:

—¿Y no se murió usted del susto de despertarse allí? —le preguntó el deán cuando fue a Murcia para ofrecerle, un poco medroso, su parabién.

—No, señor —le dijo el resucitado—; porque allí lo que más podía horrorizarme era el muerto, y al muerto no le veía porque precisamente era yo.

Don Trinitario bajó despacito de su tarima, le tomó la manta a un criado, envolvióse y salió.

Por el camino iba pensando en su muerte. No se acordaba de haber fallecido. Ya le parecía que debió morir en fecha remota; ya creía que acababa de jugar su tresillo con el brigadier y Montaña, el relator; no recordando si ganara o perdiera; de modo que jugando se moriría (OC, III: 281).

Después, don Trinitario sigue analizando los aspectos *cotidianos* del suceso *maravilloso*: que lo hubieran enterrado con tal o cual ropa o que le hubieran rajado las botas.

Se trata de una postura ante los hechos muy similar a tantos casos de *Cien años de soledad*. Esto ocurre cuando Meme trae de visita a casa de los Buendía a «sesenta y ocho compañeras de clase». El hecho, que no es sobrenatural, casi lo es de lo exagerado, pero el narrador no se detiene en lo sorprendente que ello resulta, y pasa a hacer un análisis práctico de la situación: «Fue preciso pedir camas y hamacas a los vecinos, establecer nuevos turnos en la mesa, fijar horarios para el baño y conseguir cuarenta taburetes prestados» (García Márquez, 2007: 297). Y así continúa durante varias páginas.

Volviendo al ejemplo de Miró, para reforzar el humor se pasa a la perspectiva de la mujer del resucitado, don Trinitario. También ella acepta el hecho *maravilloso* como *real*, dando gracias a Dios. Pero el análisis de sus consecuencias en la vida cotidiana es casi propio de un chiste: «Para todos, y aun para sí misma, fue ya la mujer una ex viuda. De noche se creía acostada con el cadáver de su marido. Daba gracias a Dios por el milagro de la resurrección, uno de los pocos milagros que nunca se nos ocurre pedir. Se desesperaba mirándole. Sin darse cuenta, le cruzaba las manos y, suavemente, le cerraba los ojos...» (OC, III: 282).

Conclusión: una influencia velada

Gabriel García Márquez fue un lector voraz. Él mismo y la crítica literaria han puesto de manifiesto un amplio abanico de lecturas que fueron influyentes en su obra, desde los clásicos grecolatinos a los narradores anglosajones de finales del XIX y principios del XX, pasando por la poesía de lengua española. Aquí se ha considerado la influencia de Gabriel Miró. Aunque no hay datos explícitos que corroboren que García Márquez leyó la obra de este, hay indicios indirectos que lo sugieren. Es especialmente convincente el interés de García Márquez en su juventud por la editorial Losada, en la que se publicaron prácticamente

todas las obras de Miró, por los mismos años en que el colombiano, de joven, se estaba formando como escritor.

Siguiendo las ideas de Michael Baxandall para la Historia del Arte, en este artículo se ha manejado un concepto amplio de influencia. García Márquez bien pudo haber leído a Miró, aunque sin ser consciente de que fuera influyente en él y, por tanto, sin llegar nunca a declarar su lectura en entrevistas, ensayos, etc. Quepa aquí añadir que García Márquez ha referido en alguna ocasión su deseo de ocultar los entresijos de composición de su obra cumbre:

Cuando yo terminé *Cien años de soledad*, cuando la saqué en limpio y cuando mi editorial me acusó recibo de los originales, llamé yo a mi mujer y rompimos un cajón de papeles así de grande, donde estaban todas las notas del libro, porque el que hubiera leído estas notas sabía cómo estaba escrito, sabía qué es verdad y qué es mentira, sabía qué es legítimo y qué es truculento, sabía que no obedecía a una necesidad real, literaria, sino que era un simple recurso técnico, se hubiese sabido todo eso y ¡me lo llevo a la tumba, viejo! (*apud*. González Bermejo, 1971: 55).

A pesar de esto, García Márquez reconoció el uso que hacía de las lecturas para aprender de ellas, especialmente en lo tocante a los temas, incluso si era para lograr que sus obras fueran diferentes. Desde este punto de vista, cabría estudiar la influencia de *El abuelo del rey*, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* en *Cien años de soledad*, atendiendo a cuestiones como la construcción de un mundo totalizador a través de una saga familiar, con todo lo que ello repercute en la estructura narrativa. Por falta de espacio, se ha dejado esto para otro momento, centrándose este artículo en los aspectos de estilo.

No se trata de una decisión baladí. García Márquez reconoció que, como escritor, aprendió mucho de autores con habilidades sobresalientes para el lenguaje. Entre estos maestros, destaca Ramón Gómez de la Serna, quien, además, constituye otro de los indicios indirectos para sospechar que García Márquez leyó a Miró. Y es que Gómez de la Serna, entre sus *Nuevos retratos contemporáneos* de 1945, desde Buenos Aires, incluyó uno sobre Miró, alabándole por su estilo y por su capacidad para la prosa lírica. También en esta línea estuvo la alabanza de Enrique Anderson Imbert. Es probable, pues, que, con estos referentes, García Márquez se sintiera atraído por un autor ensalzado en estos términos, como Miró, para aprender en cuestiones de estilo.

En particular, este artículo propone a Miró como un antecedente de las estrategias literarias que definen el realismo mágico de García Márquez, especialmente a través de *Cien años de soledad*, dado que es la obra más representativa de este estilo. Mediante la presentación y el análisis comparado de ejemplos, se han puesto de manifiesto recursos comunes: el carácter aparente de lo *maravilloso*, el uso de enumeraciones e hipérbolos para lograr esa apariencia o

la naturalidad con que son asumidos como *reales* ese tipo de fenómenos, gracias, sobre todo, al humor. Por supuesto, la solidez de estas hipótesis necesita del análisis narratológico, porque es en los temas del relato y en las estructuras narrativas donde se ponen en práctica los estilemas que se han estudiado aquí. Sin embargo, esta dimensión narrativa tendré que abordarla en otro lado.

Bibliografía citada

- ALTISENT, Marta E (1988), *La narrativa breve de Gabriel Miró. Y antología de cuentos*, Barcelona, Anthropos.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1960), «La creación artística en Gabriel Miró», en *Crítica interna*, Madrid, Taurus, pp. 229-246.
- BAXANDALL, Michael (1985), *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, CT / London, Yale UP.
- CABELLO PINO, Manuel (2016), «La influencia de *La casa de Bernarda Alba* en la creación de personajes femeninos en la obra de Gabriel García Márquez», *Bulletin of Hispanic Studies*, 93(2), pp. 209-220. <https://doi.org/10.3828/bhs.2016.13>
- CABELLO PINO, Manuel (2012), «Lo que García Márquez aprendió de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera*», *Estudios de Literatura Colombiana*, 31, pp. 99-119.
- CABELLO PINO, Manuel (2010). *Motivos y tópicos amorios clásicos en El amor en los tiempos del cólera*, Huelva, Universidad de Huelva.
- CABELLO PINO, Manuel (2008), «Amor y peste en Albert Camus y en Gabriel García Márquez», en Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne (coords.), *Littérature, langage et arts: rencontres et création*, Huelva, Universidad de Huelva, s. p. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554314> [17/03/2020].
- CABELLO PINO, Manuel (2004), «*Edipo alcalde*. Sófocles a través de los ojos de Gabriel García Márquez», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 27, s. p. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/edipoal.html> [17/03/2020].
- CABELLO PINO, Manuel (2003), «Las técnicas de mitificación en James Joyce y en Gabriel García Márquez», *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada*, 7, pp. 273-281.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel (1998), «El largo viaje de Edipo de la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez», en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito estético*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 371-376.
- COBO-BORDA, Juan Gustavo (2002), «Compadreo literario de cuatro horas con Gabriel García Márquez» [entrevista de 1981], en Daniel Samper Pizano, *Antología de grandes entrevistas colombianas*, Bogotá, Aguilar, pp. 29-42.

- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel (1982), *La soledad de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Planeta.
- FRESNADILLO MARTÍNEZ, María José (2015), «Las enfermedades infecciosas en la literatura. Una larga historia sin final». *Revista de Medicina y Cine*, 11(1), pp. 41-53. https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/13500 [02/04/2020].
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), «Frasas de la vida», *El País*, 18 de agosto, s. p. http://www.elpais.com/articulo/opinion/Frasas/vida/elpepiopi/19820818elpepiopi_14/Tes [17/03/2020].
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002), *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2004), *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, México, Diana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2007). *Cien años de soledad* [Edición conmemorativa], Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española.
- GARCÍA PÉREZ, David (2010), «Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez», *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 28 (2), s. p. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=50185-30582010000200008 [17/03/2020] <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2010.28.2.355>
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2000), *Nuevos retratos contemporáneos*, en *Obras completas. Vol. XVII: Retratos y biografías II. Retratos completos (1941-1961)*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, pp. 379-664.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1971), *Cosas de escritores*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- LAÍN CORONA, Guillermo (2010), «Gabriel Miró y el 27. Lecturas e influencias», *Revista de Literatura*, 72(144), pp. 397-434. <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/240/255> [Último acceso: 19/03/2020] <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2010.v72.i144.240>
- LANDEIRA, Ricardo (1972), *Trilogía de Sigüenza*, Chapel Hill, NC., University of North Carolina / Department of Romance Languages.
- LANDEIRA, Ricardo (1978), *An Annotated Bibliography of Gabriel Miro (1900-1978)*, Manhattan, Kan., Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- MIRÓ, Gabriel (2006-2008), *Obras completas*, 3 vols., ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- PEREIRO, Manuel (1979), [Entrevista con Gabriel García Márquez] «La Revolución cubana me libró de todos los honores detestables de este mundo», en Alfonso Rentería Mantilla (ed.), *Gabriel García Márquez habla de Gabriel García Márquez*, Bogotá, Rentería Editores, pp. 201-210.
- REIG CALPE, Montserrat (2012), «La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: Una lectura sofoclea», *Synthesis*, 19, pp. 43-61.

- http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5197/pr.5197.pdf
[17/03/2020].
- RUBIA BARCIA, José (1965), «El realismo “mágico” de *La casa de Bernarda Alba*», *Revista Hispánica Moderna*, 31(1), pp. 385-398.
- SIMONS, Marlise (1988), «García Márquez on Love, Plagues and Politics», *New York Times Book Review*, 21 de febrero, pp. 1 y 23-25.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971), *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona / Caracas, Barral / Monte Ávila.
- VIDAL, Raymond (1964), *Gabriel Miró. Le Style, les moyens d'expression*, Bordeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1966), *Lengua, literatura, intimidad*, Madrid, Taurus.