

**Pablo García Dussán\***

## **El papel de la ironía y la metaficción en *El general en su laberinto***

**Resumen:** Figuras de dicción como la ironía cobran un papel fundamental en la producción literaria actual. Su recurrente empleo señala una tendencia a develar instancias desde las que es posible re-construir la realidad social colombiana. En el caso de *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, la ironía juega un papel fundamental al momento de poner en evidencia la exclusión de voces del discurso nacional histórico. La metaficción como estrategia narrativa también posee un papel desmitificador dentro de esta novela en la medida en que presenta un cuestionamiento acerca de la relación entre el discurso tropológico, propio tanto para la (H)istoria como para la ficción.

**Palabras clave:** descostrucción, (des)mitificación, metaficción, mise en abyme, otredad.

**Abstract:** Diction figures, like the irony, have a fundamental role in the current literary production. Their recurrent employment points out a tendency to reveal instances from those that it is possible to re-build the Colombian social reality. In the case of *El general en su laberinto* of Gabriel García Márquez, the irony plays a fundamental paper to the moment to put in evidence the exclusion of voices of the historical national speech. The metafiction like narrative strategy also possesses a paper unmyther inside this novel in the measure in that presents a question about the relationship among the tropologic speech, own point for the (H)istory like for the fiction.

**Keywords:** deconstruction, (de)mitification, metafiction, mise en abyme, otherness

*El general en su laberinto* representa una forma particular en la ficcionalización de la historia. Su fidelidad con los hechos históricos y los documentos hace que sea una novela histórica en apariencia tradicional. Sin embargo, el contraste entre una realidad ruinoso del presente de la obra y un pasado glorioso que evoca permanentemente su protagonista constituye el señalamiento de los peligros del olvido y la exclusión dentro de la construcción de memoria histórica.<sup>1</sup>

---

\* Profesor Universidad Santo Tomás y Universidad Pedagógica Nacional

<sup>1</sup> María Cristina Pons subraya la relevancia del papel que juega la memoria en *El general en su laberinto*, no como dinámica de recuperación del pasado, sino como posibilidad de contraste entre un pasado glorioso y un presente decadente que hace alusión a la contemporaneidad del autor. Cf. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI. ¡996: 177 y ss.

La caricatura que hace García Márquez del general Bolívar, del mito histórico, representa una visión irónica en la medida en que la exageración descriptiva de los rasgos físicos del icono histórico comprenden una actitud de ruptura, de contradicción subrepticia con lo establecido. El contraste, la paradoja entre la gloria del personaje y la infamia con la que es tratado por sus enemigos, inducido el tiempo, y si se quiere, el destino, produce un sentimiento de extrañeza, de desconcierto que hace tambalear la figura del Libertador dentro del nicho que la historiografía colombiana y latinoamericana han construido para una ideal representación de la libertad y la soberanía.

Desde el comienzo de la obra, García Márquez introduce la intención irónica al proponer una gran paradoja contenida en el epígrafe y que parece sintetizar la desavenencia política entre Bolívar y Santander, su antagonista histórico: "Parece que el demonio dirige las cosas de mi vida. (Carta a Santander, 4 de agosto de 1823)". De esta manera, el Bolívar de García Márquez empieza a caer de un pedestal, bellamente adornado y acondicionado, para fortalecerse en una imagen colectiva al ser reconstruido como una voz que habla desde las orillas del río, desde la vera del camino. El sentido de este epígrafe es de apertura, es decir, que invita a través de un desacostumbrado ritual de culto a la figura del Libertador, a mirar desde otro ángulo la historia nacional y latinoamericana. El carácter negativo que encierra la palabra "demonio" connota inferioridad, exclusión y sobre todo perversión que, como se sabe, tiene la raíz latina *pervers* (desviado) y que el psicoanálisis maneja como (*pére-versa*) versión opuesta a la establecida como ley (Padre).

La causa del desconcierto que produce la novela descansa sobre un gran pilar: la narración de un Bolívar que si bien la historiografía registra como enfermo nunca expone como derruido, decepcionado y derrotado. Si la novela de García Márquez implica, como sostiene María Cristina Pons, "la memoria histórica del lector, sobre todo si se trata de una figura histórica conocida y se pretende un cierto grado de fidelidad a la Historia documentada" (Pons, 1996: 164). la incongruencia con el discurso historiográfico manifestada en dicho desconcierto representa la intención de romper la familiaridad entre la imagen colectiva contrastándola con una nueva que surge y que se colectiviza a través de la lectura de la novela.

Podría afirmarse que el lector está inmerso en un rito negativo, invertido -de ahí el grado de desconcierto- desde el cual, y a través de un trabajo revelador, contribuye con la desmitificación de un prócer idealizado y con la remitificación de otro, contemporáneo en la medida en que es (re)creado desde y para la actualidad. El epígrafe de la novela se convierte en la punta del ovillo que al ser

jalado comenzará a desenmascarar el maquillaje (la intención) que la historiografía ha puesto deliberadamente sobre la figura del general Bolívar.<sup>2</sup>

Como se sabe, la ironía es una figura de dicción en donde las palabras transmiten un sentido contrario al enunciado literalmente. En otros términos, transfieren algo distinto de aquello que pretenden dar a entender. La carga negativa (la contradicción) que encierra esta figura permanece oculta e incompleta hasta que una lectura exacta la revela y la complementa. Asimismo, el contraste que implica la burla o la paradoja se convierte, como es el caso de la novela de García Márquez, en un recurso estético que también satisface una actitud crítica. Encontrar la contradicción o el contraste comprende una dinámica de develamiento que Wayne Booth define como “ironía estable”, aquella que comprende “una serie limitada de tareas de lectura” (Booth, 1986: 27). Desde este acercamiento se puede tratar a la ironía como una ‘necesidad-invitación’ a la (re)construcción del sentido. El mismo Booth lo expone así: “Todo buen lector debe, entre otras cosas, ser sensible a la hora de detectar y reconstruir significados irónicos. Puede disfrutar en esta tarea, como es mi caso, y buscar las ocasiones de hacer una interpretación irónica, o puede tratar de eludir a los ironistas y leer sólo autores que hablen claro (...)” (Booth, 1986: 25). De este modo, es posible ver cómo la ironía se convierte en el recurso estético ideal de la novela contemporánea si se toma en cuenta que su forma satisface las necesidades de múltiple interpretación gracias a la complicidad lectora.<sup>3</sup>

Las múltiples posibilidades de sentido que abre la ironía han llevado a críticos como Jonathan Tittler al análisis de distintas novelas tótem del *boom*, pues considera que esta figura es “una presencia fundamental en la ficción y particularmente en la narrativa hispanoamericana”, tanto, que afirma que este tropo “se ha convertido en el rasgo distintivo de la escritura hispanoamericana actual”. (Tittler, 1990: 13)<sup>4</sup> Este factor subraya la actitud “contestataria” de la

---

<sup>2</sup> Hayden White plantea que el historiógrafo recurre a las formas propias de la narración ficcional (discurso tropológico: la trama) en su intento de ordenar los hechos históricos, acción que implica una intención manifestada en la misma carga tropológica. Cf. White, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992b: 18 y ss.

<sup>3</sup> Wayne Booth plantea que la interpretación que surge a raíz de la ironía encarna un problema “proyectado sobre un mundo en el que son numerosos los críticos que insisten en el valor de las lecturas múltiples, en la “interpretación abierta” de toda la literatura irónica y en la inseguridad e induso en la relatividad, de todos los juicios críticos”. Cf. Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1986: 27.

<sup>4</sup> Cabe mencionar que el mismo Tittler subraya el hecho de que ciertos sectores de la crítica desdeñan la ironía: “Hoy, a pesar de haber sido desplazada por los conceptos de la crítica deconstructiva, la ironía permanece como un factor fundamental en la literatura contemporánea, en la crítica literaria y en la teoría”. Cf. Tittler, Jonathan. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá: Banco de la República, 1990: 11.

novela latinoamericana y explica la estética defomativa que acompaña a la novela histórica contemporánea en el continente.<sup>5</sup>

La ironía no es un recurso nuevo en la obra de García Márquez, lo llamativo resulta ser que en *El general en su laberinto* esta figura representa por antonomasia la crítica al poder, a una clase política dividida y excluyente.<sup>6</sup>

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

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

En el caso del lector de *El general en su laberinto*, ese "*algo más*" tiene que ver, sin duda alguna, con el conocimiento previo sobre lo referido por la narración. Este factor hace que la novela se convierta en un gran tropo, en una gran ironía sintetizada por las frases: "'Vámonos', dijo. 'Volando, que aquí no nos quiere nadie'" (11); "'¡,Qué nombre le ponemos?', le preguntó. El general no lo pensó siquiera. 'Bolívar', dijo" (105), y "'Carajos', suspiré. 'Cómo voy a salir de este laberinto'" (266). Estas tres frases son, además, la síntesis de los tres 'eslabones' principales de la 'cadena de ironías' que he propuesto. En su orden, tienen que ver con la imagen excluida del personaje, con su situación política y con su

---

<sup>5</sup> Remito especialmente al ensayo "Los contestatarios del poder", en donde Ángel Rama resalta de manera acertada y visionaria la tendencia contra-discurso histórico de la novela latinoamericana desde la década de los setenta. Consúltese: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Colcultura/Procultura, 1982: 455-494.

<sup>6</sup> En el análisis que hace Álvaro Pineda-Botero a *El general en su laberinto* destaca dentro de las controversias por la aparición de la novela aquellas que se relacionan con lo político: "Controversia, además, entre liberales y conservadores (...) Controversia, finalmente, entre venezolanos y colombianos, que en el fondo refleja las diferencias tradicionales entre "costeños" y "cachacos". Cf. Pineda-Botero. *Del mito a la posmodernidad*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990: 159.

confinamiento a la soledad (laberinto). En ellas se advierte que es la voz del personaje la que señala estas características. En este punto es propicio señalar el carácter descentrado del personaje, pues ya no es el héroe y por ello debe buscar la acción en el pasado, aspecto que condensa el título de la novela (punta del ovillo).

Respecto a la figura mítica del laberinto, cabe anotar que su enunciación encierra un opuesto:

la salida o el centramiento. Como ya se mencioné, a la par de la narración se construye una interpretación que brinda una 'salida' del laberinto. Se trata de lo que Booth denomina "identificación", "cero distancia intratexto", y que Tittler llama "desironía" (Tittler, 1990: 24). Puede afirmarse que es la superación a la contradicción, a la ironía misma, o como prefiero llamarle: la aparición de la 'nueva propuesta'.

Se trata de un sentido nuevo que tiene estrecha relación con la voz del autor, del narrador, de los personajes y del lector.<sup>7</sup> En el caso de la novela de García Márquez, la solución a la sin-salida que plantea el laberinto sugiere la unión espiritual, material y política de los latinoamericanos. La metáfora que puede aparecer como nuevo sentido es la serie de relaciones amorosas del general. El erotismo, aparte de desmitificar una imagen colectiva, pues hace público un aspecto que se relaciona con el factor humano: la vida sexual, significa unión, reconciliación. Aunque algunas de las relaciones eróticas del general no dejan de ser paradójicas debido a su imposibilidad física, las escenas amorosas del personaje simbolizan el camino altemo al de la orfandad o al de "estirpes condenadas a cien años de soledad".

La fuerza erótica del general es potencial, pues la novela nunca expone la realización del acto sexual. Existe una tensión erótica permanente, circunstancia que resalta la idea de erotismo, de "sed de otredad".<sup>8</sup> Las relaciones del general con Manuelita Sáenz sólo aparecen como evocación, y su figura junto con la de su esposa fallecida encaman un recuerdo. "Nunca habló más de su esposa muerta, nunca más la recordó, nunca más intentó sustituirla" (253). La figura ficcional de Miranda Lindsay, con quien se encuentra mientras ocurre el intento fallido de su asesinato, constituye el símbolo de la salvación por el amor, por el deseo.<sup>9</sup> Los

<sup>7</sup> Wayne Booth propone un modelo que involucra, en una relación intrínseca, al autor, el narrador, el personaje y el lector en la resolución de la contradicción que presenta la ironía y que denomina "identificación". Cf. *The Rethoric of Fiction*, 1961: 155.

<sup>8</sup> En tomo al erotismo, Octavio Paz escribe: "(...) el erotismo es ante todo y sobre todo *sed de otredad*. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad". Cf. Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral, 1994a.

<sup>9</sup> La voz de la cocinera personal del general subraya la necesidad del general por satisfacer su "sed de otredad": "Con lo que le han gustado las mujeres a ese pobre huérfano", dijo, 'no se puede morir sin una sola en su cabecera, así vieja y fea, y tan inservible como yo'" (262).

símbolos más directos alrededor del erotismo como representación de libertad e identificación se encuentran sugeridos por la mulata Reina María Luisa y por la “joven lánguida” de “inteligencia sin desbravar”, quien parece ser la síntesis de dos culturas y de dos clases sociales.<sup>10</sup> A la mulata: “El general se la llevó en vilo a la hamaca, sin darle tregua con sus besos balsámicos, y ella no se le entregó por deseo ni por amor, sino por miedo. Era virgen. Sólo cuando recobró el dominio del corazón dijo: ‘Soy esclava, señor’. ‘Ya no’, dijo él. ‘El amor te ha hecho libre’ (56). A la “joven lánguida”, el general busca ponerle de manifiesto su estado deplorable enseñándole su cuerpo viejo. Luego, cruzará con ella un par de palabras significativas: “‘Te vas virgen’, le dijo. Ella le contestó con una risa festiva: ‘Nadie es virgen después de una noche con Su Excelencia’” (186).

El contraste entre un cuerpo joven y virgen, y uno desgastado y terminal anula la dicotomía vida-muerte, pues gracias a la relación erótica ambos llegan a ser uno. Esto lo expresan las palabras finales de cada encuentro, después del cual adquieren reconocimiento público y él parece recuperar su majestad. La presencia más clara en torno a una simbología de la libertad y la unión está dada por la figura de Josefa Sagrario, quien sugiere, desde su descripción narrativa, la representación de una custodia.<sup>11</sup>

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

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

<sup>10</sup> En la novela se describe a esta muchacha como de unos veinte años de edad y adornada su cabeza con ocoyos, costumbre indígena que se pondría de moda en la época republicana. (184).

<sup>11</sup> Carlos Rincón resalta la simbología en los nombres de las novelas de García Márquez y advierte que: “la ficción tiene una estructura de artefacto, es construida, habitada por la autoconciencia de los efectos de la lectura y escritura, y existe en alusión, en referencia a otros discursos”. De esta manera, equipan a Josefa Sagrario con una custodia católica en la “Tierra de Dios”. Cf. Rincón, Carlos. “El general sí tiene quien lo lea”, en *Literatura colombiana hoy imaginación y barbarie*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1994: 101-102.

manifiesta enfermo. Tomando en cuenta el presente de la narración, el cuerpo enfermo simboliza la nación fragmentada, y específicamente, el conjunto de naciones latinoamericanas disgregadas tras la independencia. Roch Little propone que la unión política e histórica está dada a través de la figura simbólica del Bolívar-amante de García Márquez:

*El ejemplo más elocuente en mi opinión de un Bolívar como símbolo histórico total se encuentra ilustrado a través de la metáfora de su vida sexual. Numerosas son las mujeres, de todas las razas y condiciones sociales que desfilaron por su alcoba; desde la negra de Caracas hasta la dama caucásiana de la oligarquía de Quito, éstas ilustran todo el sentido de lo que fue su espíritu visionario: por el hecho de que ellas son todas dignas de compartir su cama, García Márquez pone al lector en presencia de una alegoría simbolizando el hecho que, de todos los líderes independentistas latinoamericanos, Bolívar era ese que quería liberar de la tiranía española una sociedad en su totalidad, y no solamente sus representantes más concientizados (Little, 1997: 155).*

En la narración, el aspecto paradójico resurge cuando el general descubre que Josefa Sagrario, símbolo de esta unión, ha sido desterrada por él mismo. El lector se encuentra ante una dinámica de prefiguración en donde lo material, el oro, aparece desligado de su inicial y posible representación: Josefa Sagrario. La desunión es sustentada por el mismo personaje de Bolívar, arrojándolo de nuevo a la sin-salida, a la soledad: “Dejó el cofre de oro donde estaba, mientras se aclaraban las cosas, y no se preocupé más por el destierro. Pues estaba seguro, según dijo a José Palacios, de que Josefa Sagrario iba a regresar en el tumulto de sus enemigos proscritos tan pronto como él perdiera de vista las costas de Cartagena” (121). El presente de la narración proyecta otro significado, uno paradójico e irónico que va a fundirse con la idea de un Libertador que después de haber abierto las posibilidades de una patria libre y unificada posibilita con su exilio el regreso de ‘patriotas’ contrarios a su causa.

De esta manera, se ponen de manifiesto tres caminos constituidos por la fragmentación y que refuerzan la construcción de un nuevo sentido. El primero, en voz del narrador, en el tiempo presente de la narración, que habla de una patria derruida paradójicamente después de la Independencia y que parece repetirse en cada estación del último viaje;<sup>12</sup> el segundo, en la voz del personaje que evoca una realidad gloriosa y pasada que contrasta con la del presente que recorre. Y un tercero que consiste en la intervención directa del autor: “Era el primer golpe de estado en la república de Colombia, y la primera de las cuarenta y nueve guerras civiles que *habíamos* de sufrir en lo que faltaba de siglo” (el subrayado es mío)

<sup>12</sup> El general hace alrededor de ocho estaciones en el camino a su exilio. En la mayoría de ellas se encuentra con una realidad desconcertante: la devastación de la guerra independentista. El contraste con las épocas de campaña es abismal: “Una tarde estuvo más de tres horas sentado en el balcón, viendo pasar por la calle los escombros de los barrios pobres, los útiles domésticos, los cadáveres de animales arrastrados por el torrente de un aguacero sísmico que pretendía arrancar las casas de raíz” (236).

(201). Los tres caminos poseen el mismo rasgo: una acentuada ironía, pues el sentido, la 'nueva propuesta' que surge es contraria a aquello que se enuncia en principio en los tres caminos. Puede afirmarse que es gracias a esta característica que existe en la novela la posibilidad de construcción de un sentido último que sería la síntesis de los tres anteriores: la comunión de la América Latina (Colombia) de hoy. Se trata del otro extremo del ovillo y que se encuentra en la voz del Bolívar ficcional: "El no habernos compuesto con Santander nos ha perdido a todos" (236). Esta frase, que aparece hacia el final de la novela, tiene que ver con la paradoja (histórica) que encierra el epígrafe si se toma en cuenta que el desmembramiento de la Colombia del Libertador pudo haber tenido otro desenlace político si se hubiera entendido con su antagonista histórico. Así, la 'nueva propuesta' que puede construirse con base en esta última frase es: Superar las diferencias nos salvará a todos. Es, sin lugar a dudas, un gran tropo hecho novela que gracias a su carácter de *mise en abyme* se auto-autoriza para proponer nuevas posibilidades de sentido crítico.

Si se repara con detenimiento en el anterior análisis teórico, se encontrará que la figura histórica se ha remitificado, (des)mitificado y que a través del discurrir fragmentario de la obra se ha *conformado una imagen hktórica diferente* y que tiene también una traza mítica distinta. Un recorrido por los aspectos míticos de la novela aclarará esta idea. Es conocido el aspecto mítico en varias de las novelas de García Márquez.<sup>13</sup> La estructura mítica del tiempo en *Cien años de soledad* o la versión moderna de la tragedia griega en *Crónica de una muerte anunciada* representan el mejor ejemplo. Sin embargo, *El general en su laberinto* parece sintetizar una dimensión mítica presente en toda la trayectoria narrativa de García Márquez: la soledad, la orfandad de ser latinoamericano. La soledad es abordada por el escritor desde distintas perspectivas: la tragedia, la involución, el incesto, la epidemia, la culpa y la enfermedad. La ligazón al mito es una constante. En *el Laberinto de la soledad* Octavio Paz escribe en torno a esta idea: "El doble significado de soledad —ruptura con un mundo y tentativa por crear otro— se manifiesta en nuestra concepción de héroes, santos y redentores" (Paz, 1994b: 222). Se trata de algo que Paz denomina "dialéctica de la soledad", la necesidad consustancial del hombre de retirarse y de retomar purificado a su entorno social, Visto así, la enfermedad, y el enfermo son signo de crisis, de cambio en un pueblo, para el caso, América Latina.<sup>14</sup> Dicha necesidad tiene un foco cultural con relación al vestigio mítico de Occidente: la muerte, la enfermedad y la peste como

---

<sup>13</sup> Según Alvaro Pineda-Botero: "Muchos de los elementos de *Cien años de soledad* semejan o parodian La Biblia: el mismo nombre del protagonista, Arcadio, recuerda el mito de la fundación del género humano. Macondo nace como un lugar primordial; hubo pecado, huida y soledad; se habla de éxodo, de marcas indelebles y de tragedias colectivas asimilables a las pestes de Egipto, y el orden tradicional se ve amenazado por una destrucción apocalíptica, así, el libro está lleno de símbolos religiosos y es una especie de testamento sagrado". Cf. Pineda-Botero, Alvaro. *Del mito a la posmodernidad*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990: 26.

<sup>14</sup> Juan Gustavo Cobo define la literatura colombiana como "una cultura sana en un país enfermo". Cf. *Literatura colombiana hoy Imaginación y barbarie*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1994: 255.

signos de la culpa, signo a su vez del desequilibrio. La alteración del orden (cosmos), cuya principal evidencia está representada por la enfermedad, era la causa del castigo divino (plagas) en la mitología griega. La literatura de García Márquez siempre ha acudido a esta representación mítica como recurso estético. Jaime Concha analiza este recurso al plantear la presencia de la culpa kafkiana en *Crónica de una muerte anunciada*. Es su ensayo se lee: «Más cerca en esto de Kafka que de la visión cristiana del sacrificio, *Crónica de una muerte anunciada* proclama una culpa ubicua, que a todos contamina. En primer lugar a la víctima” (Concha, 1995: 209).<sup>15</sup>

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

En palabras de Carlos Rincón: “Hay en la novela, por lo tanto, con el rompimiento de la continuidad y la linealidad con ayuda de la *mise en abyme*, la posibilidad de una doble lectura, con la que el fragmento es percibido con relación a la historia e incorporado, en una nueva forma, en la realidad textual así transformada” (Rincón, 1994: 103).

El Bolívar de García Márquez es dual, es Minotauro y Teseo, héroe y fantasma mal querido. Confinado al laberinto de la memoria encuentra la salida desde una mirada invertida. Una cita de Octavio Paz precisa esta idea: “Los ritos y la presencia constante de los espíritus, de los muertos entretejen un centro, un nudo de relaciones que limitan la acción individual y protegen al hombre de la soledad y al grupo de la dispersión” (Paz, 1994b: 223).

La dinámica de desconstrucción de una realidad (historiográfica) establecida encuentra reflejo en la imagen del laberinto mismo, pues se trata de un discurso

---

<sup>15</sup> Pedro Vicario, restaurador del honor perdido de su hermana Angela, es víctima de una blenorragia. Concha denomina esta circunstancia como “signo de una falencia en el orden itersexual”. Cf. Concha, Jaime. “Entre Kafka y el Evangelio”, en *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. 2, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995: 209.

que se desconstruye y actualiza (momento de la ‘nueva propuesta’) al mismo tiempo.

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

De esta manera, *El general en su laberinto* proporciona un sentido histórico legítimo desde su misma construcción.<sup>16</sup> Al ser paradójico, la novela-texto comprende una dinámica de volver sobre sí misma, sobre su discurso. Este “entrecruzamiento”, en términos de Ricoeur, pone de manifiesto la foma tropológica que tienen en común ficción- e historiografía. “Así se lo dio a entender a Napierski, y así lo dio a entender éste en su diario de viaje, que un gran poeta granadino había de rescatar para la historia ciento ochenta años después” (194). Este es mejor el ejemplo de auto reflexión sobre el proceso de construcción del discurso historiográfico y ficcional a través de la metafiction. La voz del autor-narrador hace referencia dentro del texto a quien le proporcionara la idea de novelar los últimos días del Libertador: Alvaro Mutis.<sup>17</sup> *El último rostro*, cuento de su colega, aparece dentro de la obra como el “diario de viaje” rescatado por un “gran poeta granadino”, “ciento ochenta años después”.<sup>18</sup> De esta manera, la metafiction constituye una auto-reflexión y representa la crítica a una dinámica paradójica que posibilita la interpretación participativa. No existe, por lo tanto, una propuesta ni una interpretación únicas. *El general en su laberinto* no representa una imposición y esto constituye la base de una crítica al carácter hegemónico del discurso historiográfico. Su foma metaficcional,<sup>19</sup> su carácter de “Texto” y un discurso (*mise*

<sup>16</sup> Djelal Kadir resalta el punto de convergencia que hay entre la ficción y la historia: el lenguaje: “La historia y lo histórico se originan en los hechos —hechos que dependen del lenguaje y de las posibilidades del lenguaje para su concreción. En esta medida, el hecho historiado es poética discursiva, es decir, tropos”. Cf. Kadir, Djelal. “Historia y novela: dramatización de la palabra”, en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas: Monte Avila, 1984: 297.

<sup>17</sup> En la dedicatoria y en el apéndice, *Gratitudes*, García Márquez reconoce el cuento de Alvaro Mutis, *El último rostro*, como motivación para la creación de *El general en su laberinto*.

<sup>18</sup> Seymour Menton interpreta como una posible muestra del humor de García Márquez el desfase entre el tiempo histórico del diario y el de la aparición del cuento de Mutis (ciento ochenta años, en el 2010). Menton resulta ser el desfasado si se toma en consideración que la incongruencia temporal resulta ser una muestra metaficcional de las posibilidades ficcionales e interpretativas de la historia. Cf. Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992: 171.

<sup>19</sup> Linda Hutcheon acuña el término “metafiction”

en *amybe*) basado en enunciaciones irónicas y en indicios adecua una propuesta legitimada que va desde la periferia al centro. Así, la novela no es un eco de la historiografía, es una 'nueva propuesta' de sentido desde su misma estructura tropológica, pues la parodia, la ironía, y en últimas la deformación son recursos narrativos que sitúan la novela no como reflejo historiográfico, sino como propuesta autónoma. Esta dinámica rompe la dicotomía historia (realidad)-mito (poesía).

En su análisis sobre los procesos de desmitificación de la novela *Grand Tour*, Vittoria Borsi escribe: "En efecto, el discurso del narrador, por medio de varias formas de "mise en abyme" desvela una densidad metahistórica, que aún proponiendo "otra visión" de la historia, subraya que está escribiendo historia" (Borsé, 1999: 157).<sup>20</sup>

Alrededor de la novela de García Márquez, Roch Little plantea en su ensayo *Una lectura histórica*, que el novelista "podría haber roto un paradigma", es decir, que su obra como "hipótesis metafórica podría muy bien ser demostrada un día como hipótesis historiográfica". Este planteamiento no sólo pondera la dicotomía ficción-historia, sino que responde al interrogante con el que Little termina su ensayo: "¿Su visión simbólica (novela) puede ser formulada en un discurso erudito? Es de suponer que el término "erudito" hace alusión a la historiografía.

La pregunta resulta ser una perogrullada si se toma en cuenta que el ensayo de Little parte de la dicotomía misma ("mitos"- "logos") al formular una teoría que presenta a la literatura como fuente, como interpretación histórica, no científica y posible recurso de la historiografía formal.<sup>21</sup> En efecto, la historiografía puede formular la interpretación simbólica de la novela, pero jamás podría llegar a ella desde su forma cerrada y totalizante. La evidencia la presenta el mismo Little al interpretar el sentido desmitificador de *El general en su laberinto* y anteriormente citada. Lo cual es evidencia que la literatura, *avant la lettre*, hace historia primero que la historiografía (considérese que la crítica de García Márquez tiene que ver con la situación política de América Latina en la actualidad de un país dominado

---

historiográfica", desde el cual expone que la novela actual no sólo recurre a estrategias metaficcionales, sino que incorpora a través de esta forma a la historiografía abriendo la posibilidad de contextualizar el pasado en el presente. Cf. Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London, Routledge, 1998: 118.

<sup>20</sup> Al respecto de cómo la novela de García Márquez demuestra que la oposición realidad-ficción no existe, Carlos Rincón agrega: "Algo, dicho entre paréntesis, que para cualquier lector de Cien años de soledad tendría que resultar de abrumadora obiedad". Cf. Rincón, Carlos. "El general sí tiene quien lo lea", en *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1994: 103.

<sup>21</sup> Cf. Little, Roch. "El general en su laberinto. Una lectura histórica", en *Memorias del XX Congreso Nacional de literatura, lingüística y semiótica Cien años de soledad treinta años después*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto Caro y Cuervo, 1998.

por una hegemonía bipartidista). Little termina haciendo eco de la falta de veracidad del discurso historiográfico. Algo que la novela también pone de relieve.

La literatura colombiana de final de siglo ya no reviste una actitud abiertamente “contesta-tan”, en cambio, entroniza un propósito cuestionador en la medida en que saca a la luz instancias de exclusión y particularidades ficcionales presentes en “grandes relatos” como la Historia. A través de las estrategias narrativas anteriormente abordadas, surge el reconocimiento que la materia con la que está construida la Historia no es completamente representativa, que comparte la forma del discurso tropológico: la ficción.

### BIBLIOGRAFÍA

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

BOOTH, Wayne. (1986) La retórica de la ironía. Madrid: Taurus.

(1961) The Rethoric of Fiction.  
Chicago: The University of Chicago Press.

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

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

GARCÍA Márquez, Gabriel. (1989) El general en su laberinto. Bogotá: Oveja negra.

HUTCHEON, Linda. (1998) A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York and London, Routledge.

.(1989) The Politics of Postmodernism. New York: Routledge.

KADIR, Djelal. (1984) Historia y novela: tramitación de la palabra, en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila. Págs. 297-307.

LACAN, Jaques. (1981) Escritos, y. 1. México: Siglo XXI Editores.

LITTLE, Roch. (1998) El general en su laberinto. Una lectura histórica, en *Memorias del XX Congreso Nacional de literatura, lingüística y semiótica Cien años de soledad treinta años después*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto Caro y Cuervo, págs. 151-156.

MENTON, Seymour. (1992) La nueva novela histórica latinoamericana. México: Siglo XXI.

PAZ, Octavio. (1994e) El laberinto de la soledad, Bogotá: Seix Barral.

(1994a) La llama doble. Amor y erotismo. Barcelona: Seix Barral.

PINEDA-BOTERO, Álvaro. (1990) Del mito a la posmodernidad. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

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

RAMA, Ángel. (1982) La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980. Bogotá: Colcultura/Procultura.

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

TITTLER, Jonathan. (1990) Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea, Bogotá: Banco de la República.

WHITE, Hayden. (1992a) El contenido de la forma. Barcelona: Paidós.

(1992) Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica.