GABRIEL MIRÓ Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: SAGA FAMILIAR Y CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA

Guillermo Laín Corona
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

1. Introducción

Gabriel García Márquez (1927-2014) ha sido ampliamente estudiado en relación con otras literaturas y autores. Él mismo destacó en vida muchas de sus deudas en lengua inglesa, como Joseph Conrad, James Joyce, Virginia Woolf, John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck o Graham Greene. En el ámbito hispanohablante, los poetas le dejaron una marcada huella, especialmente Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, el grupo Piedra y Cielo, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda[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; Camacho Delgado, 1998).

En un estudio reciente se han recopilado indicios que sugieren que García Márquez pudo haber leído a Gabriel Miró (1879-1930) en sus años de juventud y formación como escritor, previos a *Cien años de soledad* (1967) (Laín Corona, 2021: 117-120). Entre estos indicios, García Márquez reconoció 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).

Losada fue para él una fuente fundamental de acercamiento a la literatura, porque le permitía leer títulos y novedades con regularidad en la librería Mundo de Barranquilla, y resulta que dicha editorial por esas fechas publicó prácticamente todas las obras de Miró (los años entre paréntesis se corresponden con los de publicación en Losada, según datos de Landeira, 1978): *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).

Estos y otros indicios no pretenden establecer una influencia fehaciente en García Márquez, ni, de serlo, tan importante como otras, pero permiten una comprensión nueva del realismo mágico a la luz de la estética mironiana, y viceversa. De la misma manera que, por ejemplo, se han contrastado las técnicas de mitificación de James Joyce y García Márquez (Cabello Pino, 2003), cabe una comparación del colombiano con la estética mironiana. Se pone así de manifiesto que algunos estilemas del realismo mágico estaban ya en Miró: enumeraciones asindéticas en grupos léxicos y sintagmáticos, la naturaleza hiperbólica de esas mismas enumeraciones y de otro tipo de descripciones, personajes y episodios, o la presencia de elementos —aparentemente— *maravillosos* en la realidad (Laín Corona, 2021: 121-136). Inversamente, la narrativa de Miró adquiere una nueva e interesante dimensión a la luz del realismo mágico.

Siguiendo esta línea de análisis, aquí se va a estudiar el uso que hacen Miró y García Márquez de la estructura novelística de saga familiar. Esta ha sido muy usada en la literatura universal; de hecho, la aplicaron autores explícitamente reconocidos por García Márquez, como Nathaniel Hawthorne en *The House of the Seven Gables* (1851) (Cabello Pino, 2013). Ahora bien, resulta llamativo el grado de concomitancia en estructuras y temas que hay entre, por un lado, *El abuelo del rey* (1915), *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), tres de las novelas más importantes de Miró, y, por otro, *Cien años de soledad* (1967).

Si no esto es más que una casualidad, la comparación permite profundizar en una interpretación actualizada de Miró. Se ha dicho tradicionalmente que el alicantino «turned texts into exquisite *objets d'art* in accordance with an essentialist aesthetic far removed from the immediate *circunstancia* of the day» (Navajas, 2008: 21). Sin embargo, «Esta lectura supone negarle a Miró la condición de novelista, al tomar sus obras como meras prosas sin arquitectura narrativa, y porque se da a entender que no hay en sus escritos contenido

ideológico, cultural, social, político o económico, esto es, circunstancial» (Laín Corona, 2015: 11). Desde este punto de vista, al contrastar *Cien años de soledad* con estas tres novelas de Miró, queda claro que este fue, por el contrario, un maestro de la narración. Y se desprende en ambos autores una misma actitud de crítica sociopolítica, aunque distanciada por las distintas ideologías de cada uno.

2. Paralelismo entre saga familiar e historia colectiva

En palabras de Gregorio Torres Nebrera, «*El abuelo del rey* es una novela-crónica de un grupo de individuos, a través de los cuales podemos observar, calibrar, concluir el cambio histórico experimentado por toda una colectividad, la de la [ciudad de] Serosca» (1992: 47). Es, en concreto, la historia de los Fernández-Pons a lo largo de tres generaciones —abuelo, hijo, nieto—, de manera que la crónica social e histórica del espacio urbano va pareja de y se proyecta en la saga familiar, y viceversa. Según el mismo Miró le manifestó al escritor canario Rafael Romero en una carta del 16 de mayo de 1923 (Miró, 2009: 516), *El abuelo del rey* es una novela embrionaria de *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*. Y estos dos títulos deben considerarse partes de una misma novela. Por eso, siguiendo el criterio de Edmund L. King (1993: 105), en adelante se las denominará como un todo, con el título *ad hoc* de *Oleza*, que es el nombre de la ciudad protagonista. Al igual que *El abuelo del rey*, que tiene lugar en Serosca, las novelas de *Oleza* se vertebran a través de tres generaciones —abuelo, hija, nieto— de una familia, los Egea y Pérez Motos, cuya vida se entrelaza con la crónica urbana.

Cien años de soledad es, asimismo, una «crónica histórica y social», a la vez que la «historia de una familia», de modo que la evolución de Macondo es «la de la familia Buendía y al revés», según palabras de Mario Vargas Llosa en su canónica *Historia de un deicidio* (1971: 498 y 501). Sin embargo, esta novela no fue concebida así desde el principio. García Márquez hizo un primer intento de escribir *Cien años de soledad* cuando «tenía 18 años, y entonces se llamaba *La casa*, porque pensaba que la historia jamás saldría de la casa de los Buendía. Pero entonces no tenía ni el aliento, ni la experiencia vital, ni los recursos literarios para escribir una obra así y la dejé» (en González Bermejo, 1970: 15). Cuando en torno a 1946, a sus 18 años, García Márquez empezó a escribir *La casa*, acababa de aparecer *El obispo leproso* en la editorial Diana de México. Es improbable que García Márquez leyera esta novela con esa edad, pero sí, como se ha señalado más arriba, que leyera las obras de Miró en las ediciones de Losada de los 50, coincidiendo con los años en que los títulos y novedades de esa editorial le estaban sirviendo en Barranquilla para aprender el oficio de escritor. Cabe suponer que estas lecturas desarrollaran

en García Márquez la pericia narrativa necesaria, que él mismo reconoce no haber tenido antes, y que de este modo retomara la escritura de *La casa*, ya no encerrada exclusivamente en el ámbito familiar, sino reconvertida en *Cien años de soledad*, con la estrategia de que la historia de la familia corriera paralela a la política y social, como en *El abuelo del rey* y en *Oleza*.

El paralelismo entre sociedad y familia tiene un pilar fundamental en el uso de la historiografía. En *El abuelo del rey*, don César es un historiador que ha elaborado un *Compendio de las hazañas de Serosca*, aún inédito, en el que se remontan los orígenes de los Fernández-Pons a la industria textil: «Un don Arcadio Fernández, abuelo del Arcadio que conocemos, trae de los Países Bajos y de Francia algunos maestros de talleres, que introducen en las tenerías de Serosca las perfecciones extranjeras» (Miró, 2007: 216)[2]. Don César en su *Compendio* aplica «el esquema historiográfico de Lucio Anneo Floro, a saber, el de comparar las fases de la historia de los pueblos con las etapas de la vida humana» (Torres Nebrera, 1992: 47). En un interesante juego metaliterario, los títulos de los siete capítulos de *El abuelo del rey* remedan también etapas históricas en paralelo con la vida de los Fernández-Pons: «Noticias del lugar y de algunos varones insignes de Serosca», «Tiempos antiguos. Abuelos y padres del héroe», «Edad Media. Serosca la nueva. Infancia de Agustín», «Juventud de Agustín. Don Lorenzo», «Tiempos modernos. Agustín el inventor», «El abuelo del rey» y «Serosca contemporánea».

La historiografía es igualmente importante en *Oleza*. Los Egea y Pérez Motos son propietarios del Olivar de Nuestro Padre San Daniel, patrón de la ciudad. Según el señor Espuch y Loriga, historiador de Oleza equivalente al don César de Serosca: «De 1580 a 1600 […] un escultor desconocido labra en una olivera de los Egea la imagen de San Daniel, que por antonomasia se le dice el "Profeta del Olivo"» (Miró, 2008: 72)[3]. O sea, el patrón de Oleza *nace* dentro de las tierras que posee la familia y la ciudad en sí *es* el Olivar, como de manera pedante señala el señor Espuch: «antes de Oleza "ya estaba" el *Olivar de Nuestro Padre*. O como si escribiese con la encendida pluma del águila evangélica: En el principio era el Olivar» (*Oleza*: 71). Precisamente, el patriarca de la familia, don Daniel, posee el nombre del santo.

A la luz de estos detalles, puede considerarse que don Arcadio y don Daniel son los fundadores de Serosca y Oleza, o, al menos, sus herederos directos,

2. Dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en adelante se citará siempre *El abuelo del rey* a través del segundo volumen de estas *Obras completas* de Miró, editadas por Miguel Ángel Lozano Marco, indicando el título abreviado y el número de páginas entre paréntesis.
3. Dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en adelante se citarán *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* a través del tercer volumen de estas *Obras completas* de Miró, editadas por Miguel Ángel Lozano Marco, indicando el título *ad hoc* común de *Oleza* y el número de páginas entre paréntesis.

y sus familias son líderes en sus ciudades. En *El abuelo del rey*, don Arcadio es el encargado de asistir a las procesiones de Semana Santa, con el *símbolo* de autoridad que constituye la *vara*, al igual que antes lo hiciera su padre. Y va acompañado de sus amigos, erigiéndose todos ellos en las *autoridades* y *guardianes* de la Serosca *tradicional*, de la *raza* y la *religión*, como se indica en cursiva en el siguiente pasaje:

> Se veía [don Arcadio] sosteniendo la *vara* del recamado baldaquino; llevábala siempre lo mismo que su padre, imprimiéndole una leve inclinación de reverencia; […] Don Arcadio, el señor Llanos y el catedrático guiaban los varales de la diestra; *ellos eran símbolo y cifra de la varonía del abolengo de Serosca*. ¡Lo sabían todos! ¡Oh ceremonia excelsa, que hacía surgir, inmaculada y fuerte, la evocación de la *antigua raza*! ¡La *vieja Serosca* daba *guardia* de honor a *Jesús en la Eucaristía*! (*Abuelo*: 237-238).

Lo mismo ocurre en *Cien años de soledad*. El primero de la saga, José Arcadio Buendía, y su mujer, Úrsula Iguarán, son los fundadores de Macondo, haciendo construir el poblado original en «un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla» (García Márquez, 1990: 81)[4]. Son, por eso, sus líderes: desde los primeros años «José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil» (*Cien*: 66). Aunque no se explicita a través de títulos, porque los capítulos no los tienen, caben comparaciones historiográficas entre sus vidas y la ciudad. José Arcadio Buendía y Úrsula fundan Macondo para escapar de su pueblo natal, en el que se habían casado contra el criterio familiar, y para escapar de la muerte de Prudencia Aguilar: «Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás» (*Cien*: 79). Esto es la prehistoria, en el sentido de que es anterior a la historia de Macondo. De hecho, en sus orígenes el río junto al que se construye Macondo tiene «piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo» (*Cien*: 59). Como explica Vargas Llosa, se corresponde con una época «arcádico-patriarcal, una comunidad minúscula y primitiva, autárquica, en la que existe igualdad económica y social» (1971: 498). Luego, Macondo se transforma industrial e institucionalmente en diferentes fases: «Los macondinos se hacen artesanos y comerciantes, y esto se proyecta en la familia: el joven Aureliano aprende a trabajar la plata y Úrsula monta "un negocio de animalitos de caramelo". Poco después surgen nuevas instituciones […]: llega el "Corregidor" don Apolinar Moscote, llega la Iglesia representada por el padre Nicanor, se instala en el pueblo una fuerza de policía» (Vargas Llosa, 1971: 499). Si en Serosca la

4. Dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en adelante se citará siempre *Cien años de soledad* a través de esta edición de la colección Austral, con estudio introductorio de Joaquín Marco, indicando el título abreviado y el número de páginas entre paréntesis.

modernidad la traen los ancestros de don Arcadio a través de la industria textil, en Macondo la industrialización tiene hitos clave, como el ferrocarril, que trae Aureliano Triste (*Cien*: 266), y la compañía bananera. Con ella, vienen —no por casualidad, en tren— «agrónomos, hidrólogos, topógrafos y agrimensores», transformando el espacio original: «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» (*Cien*: 270-271).

En *Cien años de soledad* hay un personaje equivalente a los historiadores que escriben las crónicas de Serosca y Oleza. Con el toque propio del realismo mágico, en Macondo no se trata de una crónica *pasada*, sino la adivinación del *futuro*, que hace Melquíades y deja por escrito en una lengua incomprensible. Cuando la descifra Aureliano Babilonia al final de la novela, se ha convertido en historia: «Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna» (*Cien*: 446).

Uno de los recursos historiográficos de la estructura narrativa atañe a la aplicación de números ordinales en los nombres de los personajes. En *Cien años de soledad* hay dos líneas de varones, que repiten los mismos nombres: Arcadio —casi siempre, compuesto como José Arcadio— y Aureliano. Esto responde a una tradición familiar: «un criollo cultivador de tabaco, don José Arcadio Buendía», ancestro del José Arcadio fundador (*Cien*: 76). Para aliviar algo la confusión de nombres, García Márquez bautiza a *solo una* generación como Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, con la peculiaridad lúdica de que Segundo es a la vez nombre propio y número ordinal. García Márquez ha explicado que este juego es fruto de su propia experiencia vital:

> eso es muy latinoamericano: yo me llamo como mi padre. […] En mi casa somos doce y el último también se llama Gabriel, como yo. Yo ya me había ido a estudiar y mi madre decía que quería tener un Gabriel en la casa y le volvió a poner el nombre a mi último hermano (en González Bermejo, 1970: 15).

Nada impide que, junto a la experiencia vital, García Márquez tuviera un modelo literario. En *El abuelo del rey*, los personajes masculinos de la saga se llaman Agustín, a excepción del abuelo —don Arcadio—, y ello responde, como en *Cien años de soledad*, a una tradición familiar: el «abuelo del Arcadio que conocemos» (*Abuelo*: 216). Este Arcadio que conocemos, que es a su vez abuelo del último Agustín, cuando nace el nieto, exclama: «su nombre principal ha de ser el de mi padre y el suyo: Agustín». Miró utiliza *solo* en *una* generación el número ordinal: «¡Agustín III!» (*Abuelo*: 236). Nótense, además, las coincidencias onomásticas: en *Cien años de soledad*, Arcadio y Aureliano

empiezan por *a*, como Agustín en *El abuelo del rey*, y aquí, el abuelo, que no es un Agustín, se llama Arcadio.

3. Vaticinio de una desintegración

El abuelo del rey se estructura como un vaticinio de grandeza familiar. Cuando al comienzo de la novela don Arcadio bautiza a su nieto Agustín III, usa un número ordinal, a la manera de las dinastías monárquicas, dando así título a la novela. Al final, el nieto se va a las Américas, con intención de hacer realidad sus ambiciones de inventor: «veía resplandecer y trepidar aquellos pueblos con la llama y el fragor de sus invenciones» (*Abuelo*: 307). Allí, se cumple la profecía de su abuelo, convirtiéndose en rey de indígenas, según describe por carta un informante, con tintes de leyenda y referencias a lugares exóticos: «Lo del señor Fernández resulta épico […] hasta monseñor Rojas, obispo de Tucumán, un anciano rollizo y bondadoso, que fuera de su ministerio solo le preocupan las etimologías, abandonó su mesa privilegiada y una raíz hebrea, y asomose a la cámara de segunda por escuchar a vuestro serosquense» (*Abuelo*: 311).

Ahora bien, estas noticias no son más que rumores, ya que no se sabe si realmente hay tal rey, ni si es Agustín: «¿Será español? ¿Será el señor Fernández, que quiere renovar desde la misma punta de América nuestro pasado poderío?» (*Abuelo*: 314). Esta falta de certeza contribuye a su naturaleza legendaria, y el propio narrador se ríe de la credulidad de las gentes al final de la novela: «Nada se sabe del rey. / Y esto es para Serosca la más segura prueba de la verdad de su reinado y de su gloria» (*Abuelo*: 325). Se trata de una burla sutil, basada en la ironía, porque la falta de noticias indica lo contrario de lo que se dice. Así lo explicaba Jorge Guillén, relacionando a Miró con Cervantes: «Una ironía que no aminora la ternura. Se divertía aquel hombre tan complejo [Miró] observando nuestra sociedad con un regocijo malicioso que no le impedía seguir ahincando en los deleites de la materia» (Guillén, 1972: 172).

Combinando ironía, lirismo y una gran habilidad para «decir las cosas por insinuación» (1932: x), Miró inserta en la narración ciertas palabras que, junto con el carácter exótico y legendario de las noticias de rey, dan una apariencia de *maravilla*, especialmente cuando presenta las ambiciones de los personajes como ensoñaciones. En los siguientes ejemplos, se recalca en cursiva este tipo de palabras. Agustín padre se sueña «propicio a empresas *estupendas*, obras *ciclópeas* de ingeniería, *fabulosos* negocios» (*Abuelo*: 228), y luego monta «*molinos* de aceite en algunos pueblos de Cataluña y Extremadura» (*Abuelo*: 228), siendo los molinos una alusión a la locura de Don Quijote. Su hijo, nieto de don Arcadio, es igual:

> Levantose Agustín, y *delirantemente* fue nombrando y tocando serpentinas de hierro, tubos, girándulas, cilindros, cajas que tenían inocencia y gracia de

> juguetes infantiles; otros aparatos parecían monstruos mutilados, arañas feroces; fragmentos y miniaturas de aperos agrícolas; de acumuladores de fuerza de una dinámica *estupenda*. Todo aquello se transformaría en *maravillas* científicas cuando les dejase en sus entrañas el precioso soplo de vida (*Abuelo*: 291).

A simple vista, da la sensación de que Agustín es un inventor excepcional. Parece que el narrador presenta los inventos y los certifica con su autoridad omnisciente y con una descripción grandilocuente: «acumuladores de fuerza de una dinámica estupenda». Pero, en realidad, se trata de una transcripción en estilo indirecto libre de las palabras que Agustín «fue nombrando», y la única apreciación explícita del narrador al respecto es el adverbio «delirantemente». O sea, el narrador nos dice con una fina pincelada que todo lo descrito responde, no a la realidad, sino a los delirios del personaje, y ello se corrobora por el tono de algunas descripciones, cuando, por ejemplo, compara líricamente los inventos con «juguetes infantiles», «arañas feroces» y «monstruos mutilados». La ironía está en que parece una alabanza al inventor, cuando en el fondo se mofa del personaje como un loco.

En otra ocasión, Agustín III se deja embaucar por la leyenda alquímica, poniendo en jaque la rigurosidad de sus aspiraciones científicas y acercándose, no solo a la locura y la aparente *maravilla*, sino directamente a creencias mágicas: «tendremos palacio cuando acabe mis máquinas de la sustitución de la hélice y del movimiento continuo, esta última tan reída como la alquimia de los cocedores de oro. ¡Y yo, yo —acabó diciendo inspiradamente—, yo coceré ese oro de este invento, porque mi máquina andará siempre por la potestad que le ha sido dada al hombre!» (*Abuelo*: 290).

Es esta la estrategia narrativa típica de Miró: el retrato de personajes soñadores, cuyas ilusiones quedan puestas en entredicho a lo largo del relato. Y es esto lo que irónicamente encierra el título de *El abuelo del rey* y el nombre monárquico que le da su abuelo a Agustín III: el vaticinio, no del éxito de la saga, sino de su fracaso. A pesar de lo él que dice, no se va a las Américas para cumplir sus ambiciones de inventor, sino para sacar de la ruina económica de su familia: «Los abuelos morirían de pena si él no les alzaba del abatimiento de su pobreza» (*Abuelo*: 307). Y, al llegar allí, no solo no se convierte en rey, sino que fracasa: «He estado enfermo; me sentí desamparado […] me paso todo el día detrás de mi escritorio horrible de "jefe de envases"» (*Abuelo*: 321).

Si García Márquez leyó a Gabriel Miró, es verosímil suponer que le interesara especialmente *El abuelo del rey*, por el salto argumental a América y por el enfoque exótico y legendario con que se describe ese continente cuando Agustín III llega allí, con presencia de elementos aparentemente *maravillosos*. No en balde, este enfoque coincide con la imaginación que los conquistadores aplicaron a América cuando llegaron, según opinión del propio García Márquez en «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe» (1979). Además,

Cien años de soledad se construye también en torno al vaticinio de desintegración de una familia que está formada por inventores delirantes.

El vaticinio fatídico en *Cien años de soledad* tiene raíces en algo anterior a la fundación de Macondo: el incesto. José Arcadio Buendía y Úrsula son primos, y, al casarse:

> Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas. Ya existía un precedente tremendo. Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, tuvo un hijo […] con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta (*Cien*: 77).

Al igual que Miró en *El abuelo del rey*, pero prescindiendo de sutilezas, el título de la novela explicita que el destino de los Buendía es la soledad, y el vaticinio del hijo monstruoso se termina cumpliendo. Al final del relato, Aureliano Babilonia engendra un hijo con «Una cola de cerdo» (*Cien*: 443), condenándose a la soledad absoluta: la madre, Amaranta Úrsula, muere desangrada (*Cien*: 443); el bebé es devorado por las hormigas (*Cien*: 446), y la familia desaparece por completo, porque «las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra» (*Cien*: 448), una frase que no viene sino a confirmar lo anunciado al principio de la novela, en el título.

Por lo que respecta a los inventores y las invenciones, García Márquez aplica una fórmula similar a la de Miró, aunque de nuevo sin sutilezas: se trata sin tapujos de «empresas descabelladas» (*Cien*: 130). En ocasiones, son realmente «empresas delirantes» (*Cien*: 75), como la lupa gigante que es arma solar de guerra (*Cien*: 60-61). Si Agustín III en *El abuelo del rey* se siente engatusado por la alquimia, José Arcadio Buendía la pone plenamente en práctica, y después lo hacen sus descendientes. Los resultados son despreciados sin ambages, como cuando José Arcadio, primogénito del patriarca, describe el oro separado como «mierda de perro», porque es un «mazacote seco y amarillento» (*Cien*: 85).

Otros inventos son obras de ingeniería real, pero en el contexto macondino se ven y/o ejecutan como entelequias. Así ocurre con las obras iniciadas por José Arcadio Segundo para hacer navegable el río: «fue un sueño delirante, comparable apenas a los de su bisabuelo»: «reclutó hombres y compró herramientas, y se empeñó en la descomunal empresa de romper piedras, excavar canales, despejar escollos y hasta emparejar cataratas». A pesar de la grandilocuencia, el resultado es ridículo: «Los habitantes de Macondo […] vieron con ojos pasmados de incredulidad la llegada del primer y último barco que atracó jamás en el pueblo. No era más que una balsa de troncos, arrastrada mediante gruesos cables por veinte hombres» (*Cien*: 239-240). Incluso el ferrocarril, cuya eficacia ha sido probada a lo largo de la historia, es presentado como una

quimera, porque, para lograrlo, Aureliano Triste «concebía los proyectos más desatinados como posibilidades inmediatas», y el resultado se compara con «un asunto espantoso como una cocina arrastrando un pueblo entero» (*Cien*: 266). Por tanto, este tipo de empresas tiende a fracasar, si bien los personajes, guiados por una capacidad de autoengaño equivalente a los de Miró, son incapaces de reconocerlo, como José Arcadio Segundo ante los malos resultados del río navegable: «nunca reconoció el fracaso de su empresa, sino que proclamó su hazaña como una victoria de la voluntad» (*Cien*: 240).

3.1. Desintegración de valores

La religión católica es crucial en Oleza y Serosca, ya que son ciudades levíticas. En su introducción de *El obispo leproso*, Manuel Ruiz-Funes describe Oleza como «una pequeña ciudad llena de iglesias y conventos, por la que pululan, fundamentalmente, sacerdotes, seminaristas, religiosos y religiosas. Es, en todo, una ciudad levítica en la acepción de inclinada a la Iglesia y supeditada a los eclesiásticos» (1989: 29). Prevalece, así, una moral ultraconservadora, que rechaza los placeres, como se ve en la ficticia etimología de Serosca: «*Serc* significa en hebreo 'reposo'; y *osca* hace referencia a la naturaleza fosca de nuestra tierra» (*Abuelo*: 214). También el espacio adquiere esta simbología: «Serosca es frío, oscuro y silencioso; parece una ciudad vestida de hábito franciscano; tiene viejos casones de blasón en el dintel y huertos cerrados. Es como un rancio lugar de la ribera del Adaja» (*Abuelo*: 206).

Dado el paralelismo entre familia y saga, junto a la desintegración familiar se produce la desintegración de estos valores. Como familia insigne y fundadora de Oleza, los Egea y Pérez Motos deberían atenerse a los preceptos levíticos, pero la capacidad de amar de don Daniel, a pesar de ser cabeza de la familia, supone un atentado. Él ama a su hija Paulina tan intensamente, que «Don Cruz le advirtió que amándola de ese modo se forjaba un padecer y casi se tentaba a Dios». Disgustados con su comportamiento, sus amigos le recuerdan que debería hacer honor al nombre del patrón de la ciudad: «Apártese y conténgase en sí mismo […] ¡Nunca olvide que se llama usted Daniel!» (*Oleza*: 83).

Por eso, don Álvaro, que procede de una familia rígidamente carlista, cuando se casa con Paulina, la hija de don Daniel, sustituye a este como cabeza de familia. Don Álvaro, con la ayuda de su hermana Elvira, trabaja para restituir en la familia los valores levíticos. Doña Elvira, de hecho, representa una religiosidad exagerada. Su forma de ser es tremendamente dura y, a la vez, bífida, como una serpiente: «Todo su rostro, enyesado y duro, se animaba por la roja vibración de la lengua, siempre refrescándose los labios de aristas y calentura». A don Daniel, «le parecía una mala mujer; de tan casta, de pensar constantemente en el pecado para aborrecerlo, semejaba que se le quedaran sus

señales» (*Oleza*: 174). En efecto, Elvira desvela «las licencias, los escándalos, las escondidas perversidades del señorío olecense»: «Se le habían encendido los pómulos; le llameaban casi magníficamente los ojos; le temblaba la boca; le resalían, vibrantes y duras, las cuerdas del cuello, y sus dedos agudos crisparon la toca del ganchillo» (*Oleza*: 196).

Pese a este celo, la decadencia de los valores levíticos es inexorable. Pablo, el hijo de don Álvaro y Paulina, y nieto de don Daniel, entabla relación amorosa con María Fulgencia, saltándose ella la fidelidad que le debe a su marido: *Carolus Alba-Longa*. Esta relación es inaceptable para la moral levítica, no solo por el adulterio y porque *Alba-Longa* es uno de los líderes carlistas de Oleza y amigo de don Álvaro, sino porque Pablo y María Fulgencia se aman con sensualidad, simbólicamente representada en una escena a solas con un limón entre las manos: «La fruta juntaba sus manos y sus respiraciones. Recibían y transpiraban el mismo aroma, pulverizado en el aire húmedo y ácido de su risa. Y entre los dos rasgaron los gajos sucosos» (*Oleza*: 434). En esta estela de decadencia de los valores levíticos, la propia Elvira, que reprime la sensualidad de manera enfermiza, termina cayendo en ella de la manera más degradante, por caer en el incesto. En la escena, Elvira, en una especie de ataque de histeria, se lanza a acosar a su sobrino, y, sintiéndose rechazada como mujer, le reprocha a Pablo su relación con María Fulgencia, a la que se refiere como la *Monja*, porque de joven fue novicia, aunque nunca llegó a ordenarse:

> Y tía Elvira precipitose y pudo alcanzarle en el vestíbulo.
>
> Pablo la rechazó a puntapiés y puñadas como a una perra, y tía Elvira se le agarró a la cintura, torciéndose a sus brazos y a sus muslos, crepitando como el sarmiento en la lumbre, sonriendo bajo su respiración de odio, dándole la suya rota y caliente.
>
> —¡No te arrancarás así de la *Monja* cuando ella se te embista!
>
> Apasionado de rencor, centelleándole magníficos los ojos, Pablo le aplastó en la frente una palabra inmunda, y ella le miró con locura, y casi derribada por la rodilla del sobrino, pudo apretarle de los riñones, se lo volcó encima, onduló acostada, y le besó en la garganta buscándole la boca.
>
> Resonó un grito desconocido de don Álvaro, y Elvira escapose de su condenación (*Oleza*: 449).

En *Cien años de soledad* los «Buendía son católicos practicantes solo en este sentido [social]: se bautizan, se casan por la iglesia, envían a sus hijos a colegios religiosos, a veces se confiesan y reciben el viático antes de morir» (Vargas Llosa, 1971: 515). Sin embargo, la religión ejerce una gran presión social. El padre Nicanor Reyna llega a Macondo para realizar una labor de evangelización, que se hace eco exagerado de la que se produjo en el continente tras la conquista europea. Antes de la llegada de este sacerdote, los macondinos vivían solo «sujetos a la ley natural», en referencia a la falta de prendas de vestir para

cubrir el cuerpo y reprimir la sexualidad, y «sin bautizar a los hijos ni santificar las fiestas». Y se enfatiza que han estado «sin cura, arreglando negocios del alma directamente con Dios, y habían perdido la malicia del pecado mortal». Por eso, el padre Nicanor Reyna emprende «la construcción de un templo, el más grande del mundo con santos de tamaño natural y vidrios de colores en las paredes, para que fuera gente desde Roma a honrar a Dios en el centro de la impiedad» (*Cien*: 135). O sea, aunque en sus orígenes Macondo —como en la América precolombina— carece de interés por el catolicismo, este se impone, y, al mismo tiempo, su escala de valores, que incluye el rechazo de la sensualidad, está en constante peligro de desintegración.

Como en la ciudad levítica de Miró, hay personajes en Macondo que trabajan por evitarlo. Fernanda del Carpio, que tanto se parece a doña Elvira en su exagerado celo religioso y antisensual, llega a estar enferma «de pudibundez» (*Cien*: 355): solo practica sexo con su marido con un camisón que tiene «un ojal grande y redondo primorosamente ribeteado a la altura del vientre», lo que a Aureliano Segundo le lleva a quejarse de que «Me casé con una hermanita de la caridad» (*Cien*: 254). Y es que, para ella, de nuevo en línea con doña Elvira, el sexo es razón para sospechar insidiosamente de la gente, y prefiere vivir encerrada: «ella consideraba que las puertas se habían inventado para cerrarlas, y que la curiosidad por lo que ocurría en la calle era cosa de rameras» (*Cien*: 355).

A pesar de estos esfuerzos, la saga no puede evitar la decadencia de valores. El padre Antonio Isabel, preparando a José Arcadio Segundo para la primera comunión, «se encerró con él en la sacristía para confesarlo, con la ayuda de un diccionario de pecados. Fue una lista tan larga, que el anciano párroco, acostumbrado a acostarse a las seis, se quedó dormido en el sillón antes de terminar» (*Cien*: 232). Aunque la confesión responde a buenas prácticas católicas, José Arcado Segundo ha mantenido y seguirá manteniendo una vida sexual contraria, y justo después de confesarse se va incluso a «procurarse satisfacciones de hombre» con gallinas (*Cien*: 233).

Si el incesto aparece tangencialmente al final de *Oleza* en el episodio en que Elvira acosa a Pablo, como punto de máxima degradación familiar y con respecto a los valores levíticos, este es el aspecto central de *Cien años de soledad* (Chinchilla Sánchez, 1995), por la «vergüenza de engendrar iguanas» (*Cien*: 77). Se usa la palabra *vergüenza* porque un hijo con estos rasgos expondría en sociedad una práctica reproductiva inaceptable. Ciertos miembros de la familia intentan luchar contra ello, pero sin éxito. Recién casada con José Arcadio Buendía, Úrsula, para evitar la descendencia maldita, «se ponía antes de acostarse un pantalón rudimentario que su madre le fabricó con lona de velero y reforzado con un sistema de correas entrecruzadas, que se cerraban por delante con una gruesa hebilla de hierro» (*Cien*: 77), pero al final acepta quedarse embarazada. Luego, con casi cien años, Úrsula se arroga la función

de criar al primer hijo de Aureliano Segundo, para hacer de él un individuo «virtuoso» que restaure «el prestigio de la familia», lo cual vincula con la religión y separa del sexo con «mujeres de mala vida»:

> Nadie mejor que ella para formar al hombre virtuoso que había de restaurar el prestigio de la familia, un hombre que nunca hubiera oído hablar de la guerra, los gallos de pelea, las mujeres de mala vida y las empresas delirantes, cuatro calamidades que, según pensaba Úrsula, habían determinado la decadencia de la estirpe. «Este será cura —prometió solemnemente—. Y si Dios me da vida, ha de llegar a ser Papa».

Sin embargo, Úrsula fracasa también en esto: «Todos rieron al oírla, no solo en el dormitorio, sino en toda la casa» (*Cien*: 235). Se sucede así una larga relación de fracasos, que culmina con el nacimiento del bebé con cola de cerdo, confirmándose los peores temores del incesto.

3.2. Fin de la falta de amor

Como se ha visto, la desintegración familiar en *El abuelo del rey* y en *Oleza* se basa en un atentado contra los valores de la ciudad levítica, que rechazan la sensualidad y, por extensión, el amor. La falta de amor es un tema recurrente en Miró, estudiado desde hace muchos años por la crítica (Becker, 1958: 137-189). Miró no solo entiende el amor como relación sentimental, sino cualquier forma de afecto entre seres humanos, e incluso de estos para con la naturaleza, como exaltación de los sentidos. Así lo expresa don Magín en *Oleza,* «¡Ay, sensualidad, y cómo nos traspasas de anhelos de infinito!» (*Oleza*: 471). Los personajes positivos de Miró son sensuales, capaces de amar y gozar de los sentidos. Purita, uno de estos personajes y una de las mujeres más hermosas de Olea, no puede ni quiere evitar el disfrute de su cuerpo, y lo hace delante de un espejo, sin darse cuenta de que puedan verla, pero sin malicia, ni querer provocar a nadie. Ella misma lo explica:

> Yo estaba acostada, sin sueño. […] A mi lado hay un espejo, lo único que heredé de mi casa, un espejo grande, donde me miro y me veo del todo; pero un espejo decente. Y me vi esa noche. […] Pues me dio la gana de ver la noche entre mi rosal. Abrí los postigos, y entonces me aparecí en el espejo. Yo estaba sola, y me daba tanta luna, que quise verme como en un baño. ¡Ay, don Magín, nunca me he creído tan buena ni tan dichosa! […] Dicen que me vieron. Yo cerré la ventana apenas me llegó ruido, y me oculté y me cubrí, porque ya con sospecha de alguien no sentía yo la misma delicia (*Oleza*: 321).

Ahora bien, en la ciudad levítica son mayoría los personajes negativos, que rechazan la sensualidad e impiden que los positivos disfruten de ella (Woodward, 1954: 112). Doña Elvira, por eso, ataca a Purita y reivindica su ocultamiento: «¡Un escándalo de carne; no se puede ser buena teniendo de ese modo lo que

tiene! Aunque yo le juro que si fuese mi sobrina había de salir a la calle más lisa que don Amancio» (*Oleza*: 198). Como Purita, María Fulgencia es capaz de sensualidad, y se queja de la falta de amor: «¡Si es que allí no se quiere nadie!» (*Oleza*: 458). De aquí se deriva el tema de la infelicidad: «En esa ciudad, la felicidad se escapa, de forma injusta y hasta absurda, de unos seres que estaban predispuestos a ella, […] como resultado de la falta absoluta de amor» (Ruiz-Funes, 1988: 38-39).

La destrucción familiar y de valores levíticos conlleva el fin de la falta de amor y la infelicidad. Al final de la novela, Paulina tiene «promesa de felicidad», porque puede asomarse «al balcón para ver Oleza, verlo todo sin la vigilancia de Elvira» (*Oleza*: 455 y 456). Por su parte, Purita se va de Oleza para escapar de su rancia religiosidad y disfrutar del amor de sus sobrinos pequeños: «¡Ya no me quedo para vestir imágenes; voy a vestir y lavar y besar sobrinos que dan gloria!» (*Oleza*: 473).

De manera parecida, García Márquez ha hecho notar que la soledad de los Buendía se basa en «su falta de amor». Y el fin de Macondo y la saga familiar coincide precisamente con el único momento de amor verdadero: «En el libro se advierte que el Aureliano con la cola de cerdo era el único de los Buendía que en un siglo había sido concebido con amor. Los Buendía no eran capaces de amar, y ahí está el secreto de su soledad, de su frustración. La soledad, para mí, es lo contrario de la solidaridad» (García Márquez, 2004: 97). Por tanto, como en *Oleza*, el fin de la estirpe y de Macondo supone el triunfo del amor. Además, para García Márquez, como para Miró, el amor no lo es solo en el sentido de relación sentimental, sino que lo es más ampliamente como afecto y «solidaridad». Sin embargo, como en *Oleza*, hasta que no se produce la desintegración de los Buendía y de Macondo, el amor es imposible, sino que triunfa el odio.

Si en Miró la falta de amor es el resultado levítico de la privación de la sensualidad, García Márquez propone una falta de amor inversa: una pasión sexual exagerada, pero vacía de sentimientos. El coronel Aureliano Buendía puede tener a cuantas mujeres quiere en sus años de guerra, pero: «Las incontables mujeres que conoció en el desierto del amor, y que dispersaron su simiente en todo el litoral, no habían dejado rastro alguno en sus sentimientos» (*Cien*: 220). La vida de Remedios, la bella, así llamada por ser la mujer más hermosa de Macondo —como Purina en *Oleza*—, es solitaria porque su hermosura solo es capaz de provocar deseos carnales, exentos de amor:

> Aunque algunos hombres ligeros de palabra se complacían en decir que bien valía la pena sacrificar la vida por una noche de amor con tan conturbadora mujer, la verdad fue que ninguno hizo esfuerzos por conseguirlo. Tal vez, no solo para rendirla sino también para conjurar sus peligros, habría bastado con

> un sentimiento tan primitivo y simple como el amor, pero eso fue lo único que no se le ocurrió a nadie (*Cien*: 278).

En *Cien años de soledad* la mujer sufre el reproche social si disfruta de su propio cuerpo. A la manera de Purita ante su espejo en *Oleza*, Remedios, la bella, se baña desnuda, con naturalidad, pero sin malicia:

> Cuando las cosas andaban mejor, se levantaba a las once de la mañana, y se encerraba hasta dos horas completamente desnuda en el baño, matando alacranes mientras se despejaba del denso y prolongado sueño. Luego se echaba agua de la alberca con una totuma. Era un acto tan prolongado, tan meticuloso, tan rico en situaciones ceremoniales, que quien no la conociera bien habría podido pensar que estaba entregada a una merecida adoración de su propio cuerpo (*Cien*: 275).

A pesar de su inocencia, Úrsula procura suprimir la sensualidad de Remedios, la bella, como se ha visto más arriba que hace con Purita doña Elvira, pero sin la maldad de esta, sino deseando su bienestar: «Úrsula logró imponer la orden de que comiera con Amaranta en la cocina para que no la vieran los forasteros» (*Cien*: 275). Y, en un intento por adaptarla a los valores establecidos, «se empeñó en que Remedios, la bella, asistiera a misa con la cara cubierta con una mantilla» (*Cien*: 278-279). A la luz de es paralelismos, puede no ser casual que las dos mujeres en sus respectivas novelas terminen por desaparecer: si Purita se va de Oleza, incapaz de aceptar que pueda triunfar el amor en esa ciudad, Remedios, la bella, se desvanece levitando, «vagando por el desierto de la soledad» (*Cien*: 279).

3.3. Desintegración de la estructura socioeconómica

Como se ha citado más arriba, los ancestros de don Arcadio trajeron la industria textil, pero si su familia se mantiene como líder de Serosca es gracias a que vive de las rentas, y no explota aquella industria, sino que se limita a recoger la riqueza de la tierra: la cosecha de los almendros heredados. Desde este punto de vista, Ian R. Macdonald (1990) ha sugerido que *El abuelo del rey* cuenta la transformación del Antiguo Régimen al Estado moderno; concretamente, el paso de la economía agraria, ligada a los valores eclesiásticos que se han visto en apartados anteriores, a la economía industrial y de mercado, propia de un liberalismo que ensalza los sentidos[5].

La holgura económica de los Fernández-Pons basada en la tierra se encuentra en peligro, y los Agustines buscan solucionarla, pero sus intentos al respecto son un fracaso, como quimeras son todos sus inventos. En una ocasión cae una nevada imprevista sobre los almendros en flor, poniendo en riesgo la cosecha y,

5. Véase: «Liberalismo, sensualismo, utilitarismo» en Gabriel Miró (Laín Corona, 2015: 67-87).

con ello, los ingresos familiares. A Agustín III se le ocurre encender leña para calentar los árboles con fuego, pero se trata de un remedio preindustrial, que se remonta incluso a la Antigüedad, y es ineficiente: «viene ya en libros antiguos de agricultura, y está rechazado por caro» (*Abuelo*: 305). Arruinada la familia, desaparece la estructura agraria de Serosca. El señor Llanos, que había sido, irónicamente, uno de los amigos de la familia y defensor de los valores levíticos, «abre una magnífica lechería, dotada de todos los progresos higiénicos» (*Abuelo*: 317). En el capítulo «Serosca contemporánea», se describe la ciudad transformada: «bastan cuatro meses para que Serosca se levante del apagamiento de su vetustez y surja toda clara, enyesada de colores». Y el yerno de don César termina por comprar en una «subasta judicial» el almendral y pone allí una empresa de «Consignaciones y Tránsitos» (*Abuelo*: 324).

Por su parte, Marian G. R. Coope ha explicado que «The coming of the railway to Oleza and the changes it brings with it is one of the principal themes of *El obispo leproso*» (1984: 135). En el último capítulo se presenta el «*F-O-C-E*» (*Oleza*: 463-473), abreviatura de «ferrocarril de Oleza-Costa-Enlace», dando constancia de la destrucción del monopolio de las órdenes religiosas en la producción de pastelillos. Frente a las quejas de *Alba-Longa* en *El Clamor de la Verdad*, de tendencia carlista, *La Antorcha*, diario liberal y cuyo título simbólicamente expresa la luz del progreso, defiende la lógica de mercado:

> la cochura de pastas y compotas no había menguado en los hornos monásticos. Domingos y fiestas, las clarisas, las salesas, las jerónimas, las verónicas no podían satisfacer todos los pedidos. Al mismo tiempo doblaban su tarea las confiterías seculares, tarea no clandestina, porque las casas estampaban su marca, y ni en aprovecharse de las advocaciones de los dulces monjiles había engaño, sino uso lícito de una onomástica tradicionalmente ineludible. Si los viajeros del ferrocarril de Oleza-Costa-Enlace compraban hojaldres y bizcochos laicos, creyéndolos amasados en las artesillas «de las hacendosas abejas de los panales del cielo» —verdadera galantería liberal—, ¿qué culpa tenía el gremio de dulceros? […] Si el dulce del siglo resultaba tan gustoso como el del claustro, ¿negaría *Carolus Alba-Longa* las eficacias del progreso, los beneficios públicos de la competencia? (*Oleza*: 463-464).

Es importante tener en cuenta que «modernity does not grow naturally in Oleza; it is brought in by the outsider» (Coope, 1984: 159). En efecto, el tren «dejaba la emoción y la ilusión de que toda la ciudad viajase dos veces al día: en el correo y en el mixto; o de que toda España viese a Oleza dos veces al día. Oleza estaba cerca del mundo, participando abiertamente de sus maravillas» (*Oleza*: 463). La idea es extrapolable a *El abuelo del rey*, y en ambos casos es crucial la población inmigrante.

La ciudad levítica es un espacio cerrado en sí mismo, frente al extranjero. Así se ve en la primera descripción de Serosca, al evocar huertos cerrados y

estar enclavada en un espacio hermético: «tiene viejos casones de blasón en el dintel y huertos cerrados»; y «los montes que pasan a la redonda parece que aprieten y apaguen la ciudad» (*Abuelo*: 206 y 205). Desde su pretendido punto de vista historiográfico, don César exalta la pureza de la raza serosquense y la pone en relación con la orografía cerrada de la urbe: «la raza serosquense, acaso por las naturales defensas de la orografía del lugar, se mantuvo limpiamente ibera» (*Abuelo*: 217). En el caso de Oleza, la vida de los ciudadanos está marcada por el enclaustramiento: «El mundo de estas gentes [los olecenses] no pasa de sus corrillos ni de sus haciendas» (*Oleza*: 299).

En esta ciudad cerrada, la población extranjera es rechazada, como expone Miró con fino humor, cuando los serosquenses se niegan a aceptar que Carlota, esposa de Agustín padre en *El abuelo del rey*, sea de origen cubano, argumentado ridículas razones:

> No se avenían las damas de la ciudad a que Carlota, la mujer de Agustín, fuese de Nuevitas. Ni ellas ni los varones. […] Fantasiosa era la pobre mujer. Carlota sería de Canarias o quizá de Mallorca. Y cuando la gentil cubana recordaba con dulce dejo las hermosuras y rarezas de la lejana patria, las señoras que la escuchaban se miraban sonriendo, y, a la salida, se decían que aquel hablar debía de ser fingido, y embuste cuanto refería, y que desde luego vendría de Mahón, si acaso. Además, no tiritaba de frío ni estaba tendida en hamacas; nada había en ella de país remoto o tropical […]. La catedrática dijo que se asemejaba mucho a la dueña de una tahona que hubo en la plaza de Santa María. Y ya se convino, se decidió que fuese mallorquina (*Abuelo*: 226).

El inmigrante ejerce una influencia desestabilizadora sobre la ciudad levítica y sus valores. Hay un grupo poblacional especialmente negativo para la Serosca tradicional: la Marina. Don César se refiere a ellos como raza impura: «esas familias invasoras procedían de una mezcla de vestigios de razas ibérica, fenicia, de viejos latinos y berberiscos» (*Abuelo*: 217). Y a ellos les achaca prácticas de mercado —recuérdese que la ciudad levítica es preindustrial— que alteran la topografía de la ciudad: «Con los dineros de su tráfico audaz y de sus logros mercan casas, heredades, ganados» (*Abuelo*: 216). A juicio de don Arcadio: «lo único que ha hecho nuestra desdichada ciudad es malearse con la presencia de los extraños, esas gentes de la Marina, que han ido edificando casas nuevas […] y destruyendo la raza vieja» (*Abuelo*: 208). De manos de la Marina se introducen nuevas costumbres, vistas como negativas: «Iban en mangas de camisa, los veranos, por las calles, como si todo Serosca fuese la fresca entrada de sus casas» (*Abuelo*: 226).

Don Arcadio intenta poner freno a todo esto, pero fracasa. Él se siente identificado con la Serosca tradicional: «yo tengo, como este cerro, un pueblo dentro; ¡qué digo un pueblo: toda, toda una raza!» (*Abuelo*: 208). En cierto momento, unos niños están jugando una batalla de piedras en mitad; don

Arcado, sintiendo que de este modo se atenta contra las buenas costumbres, arremete contra ellos, y el narrador se ríe de él con una frase llena de ironía —resaltada aquí en cursiva—, que pone en cuestión que realmente él sea el depositario de toda una raza, porque su actitud en realidad es pueril y patosa:

> Entonces, don Arcadio cogió una piedra, caliente del sol, y preparándose con una carrera de brincos menudos, disparó contra los de la escombra. *¡Verdaderamente debía de arderle una raza entera, impetuosa y heroica, en sus entrañas!* Ciego, delirante, arrancaba y arrojaba terrones y guijarros, desceñido el cuello de pajarita, flotante la negra chalina, derribado el sombrero duro, castaño, de copa cuadrado, desbordándole los puños almidonados, sin lustre… (*Abuelo*: 210).

Los descendientes de don Arcadio contribuyen también a la desintegración de la raza. Cuando Agustín padre se casa con Carlota, don Arcadio, por ser ella cubana, «renegó de hijo tan descastado» (*Abuelo*: 224). Agustín III, el nieto de don Arcadio, se enamora de Loreto, una criada familiar, en conflicto con la clase socioeconómica a la que pertenece la familia de don Arcadio. Cuando su mujer se entera, le dice a Agustín III que se apiade «del pobre abuelo», ya que su relación con Loreto «le mataría antes que la misma ruina» (*Abuelo*: 296). Don Arcadio, viudo ya, queda reducido a viejo inválido, al cuidado, irónicamente, de Loreto. Según juicio de Loreto: «Nunca le pareció el anciano tan postrado. Tenía la mirada caída, blanda y oscura; los brazos, rígidos, sarmentosos, muy largos, muy largos, y las piernas se le torcieron cuando quiso alzarse de la butaca y pisar». Más adelante, el propio don Arcadio enfatiza esta idea: «¡Soy un esqueleto vivo, un esqueleto vivo que se ha roto!» (*Abuelo*: 322). La decrepitud de don Arcadio simboliza la destrucción familiar, que a su vez resulta de la destrucción socioeconómica y de valores.

En el caso de *Oleza*, la inmigración trae a la ciudad «Antorchas de pecado», título de uno de los capítulos:

> Llegó una multitud. Había catalanes, andaluces, extremeños, valencianos y «gabachos». Ingenieros y sobrestantes franceses, grandes y rubios. Listeros, capataces, furrieles. Un ejército de invasión, con carros y toldos; y, como a todos los ejércitos, le seguía una nube de galloferos, de mercaderes y abastecedores de sensualidades (*Oleza*: 303).

Con esta turba llegan cambios de costumbres y urbanísticos, no por casualidad haciendo una comparación con la hidalguía, propia de la sociedad preindustrial: se «comía y bebía con más rumbo que toda una familia hidalga. […] Se instalaron figones y botillerías, con tablado para cante; y de noche volcaban en Oleza el vaho de los ajenjos y frituras, el trueno del fandango, la brama de los refocilos». Por eso, el padre Bellod se queja de «cómo dejarán este pueblo» (*Oleza*: 304).

Macondo, como la ciudad levítica mironiana, es un espacio cerrado, hasta el punto de que «está rodeado de agua por todas partes» (*Cien*: 70). Y tan aislado está del mundo exterior, que «fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades» (*Cien*: 131). Macondo se va transformando a lo largo de diferentes plagas, como la del insomnio, el diluvio de «cuatro años, once meses y dos días» (*Cien*: 351) o el viento final que la borra de la faz de la tierra. Estas pestes suelen coincidir con oleadas de inmigrantes: el insomnio es «consecuencia de la primera transformación socio-económica de Macondo, de la oleada de inmigrantes que llega por la ruta descubierta por Úrsula» (Vargas Llosa, 1971: 491). En particular, hay que citar el efecto de los gitanos —«Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos» (*Cien*: 60)—, los árabes —el Hotel de Jacob fue «instalado por uno de los primeros árabes que llegaron» (*Cien*: 110)— y, entre otros, las matronas de Francia, «cuyas artes magníficas cambiaron los métodos tradicionales del amor» (*Cien*: 240). Como Serosca y Oleza, Macondo quiere cerrarse a los inmigrantes y estos son vistos de manera negativa, especialmente los indios, que «son los seres "distintos" por antonomasia, y en su diferencia los otros ven barbarie e inferioridad» (Vargas Llosa, 1971: 510). También hay mucha inquina en Macondo contra los trabajadores que llegan a instalar el tren, transformando la ciudad, y por ello se los compara despreciativamente con gitanos: «las cuadrillas que tendieron durmientes y rieles, y nadie les prestó atención porque pensaron que era un nuevo artificio de los gitanos que volvían con su centenario y desprestigiado dale que dale de pitos y sonajas pregonando las excelencias de quién iba a saber qué pendejo mejunje de jarapellinosos genios jerosolimitanos» (*Cien*: 266). Pero de todos los inmigrantes, hay un grupo que trae una de las transformaciones más propias de la modernidad industrial, a la vez que causa el rechazo de los macondinos: los gringos, a través de la compañía bananera.

La compañía bananera es, sin duda, un reflejo de las experiencias vitales de García Márquez, concretamente la United Fruit Company, que se instaló y dio un empuje económico a Aracataca hacia 1910 (Legrand, 1998), pero, como en otros casos, no hay que descartar que tuviera modelos literarios. Por un lado, la compañía bananera comparte con la Marina de *El abuelo del rey* una misma función narrativa: grupo inmigrante que transforma la ciudad. Por otro, la compañía bananera aparecía en obras anteriores de García Márquez, pero mencionada solo superficialmente. En *La hojarasca* (1955) aparece solo unas pocas veces, sin desarrollar su función de inmigración transformadora: apareció, sin más, «perseguida por la hojarasca. Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos» (García Márquez, 1980: 11). Cabe suponer que García Márquez

desarrollara la compañía bananera en profundidad a la vez que transformaba *La casa* en *Cien años de soledad*, lo cual, como se explicó más arriba, pudo suceder en diálogo con Miró, durante los años en que estaba leyendo las novedades de Losada en Barranquilla. Sea como fuere, hay equivalencias concretas entre la Marina de Serosca y la compañía bananera de Macondo.

La Marina cambia en *El abuelo del rey* la fisonomía urbana: aparecen en Serosca «casas nuevas», «fachadas modernas, pintadas o enlucidas cruda y vistosamente de verde, de añil, de rojo, que se insolentaban entre la piedra arcaica, sufrida y venerable» (*Abuelo*: 208). Según se desprende del libro de historia de don César, a Serosca le corresponde el interior, protegida de los inmigrantes por las montañas; a la Marina, el exterior. Con el tiempo, no ha podido evitarse «la fusión de la serranía y la ribera», pero don César «presagiaba que nunca se perdería la línea divisoria de entrambas razas; y esa línea sería fuerte como un muro secular y proceroso, lleno de gloria» (*Abuelo*: 217). Se trata de una situación de enfrentamiento entre dos ciudades dentro de una, como reflejan varias imprecaciones de don Arcadio: «¡Qué diría Serosca, la antigua Serosca! —que de la otra no se le daba un ardite al hidalgo» (*Abuelo*: 236); «alzó crispada y trágica [la mano] contra toda Serosca la nueva» (*Abuelo*: 253).

Con la llegada de la compañía bananera, no solo cambia la topografía urbana de Macondo, sino que esta queda dividida en dos: «Los gringos […] 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». Igual que «la línea divisoria» o «muro secular» que don César presagia como división de la Serosca antigua y nueva, hay en Macondo un muro real: «El sector estaba cerrado por una malla metálica, como un gigantesco gallinero electrificado que en los frescos meses del verano amanecía negro de golondrinas achicharradas» (*Cien*: 270). Como los serosquenses, los macondinos aborrecen los cambios introducidos por este grupo de advenedizos, según demuestra la queja del coronel Aureliano Buendía: «Miren la vaina que nos hemos buscado» (*Cien*: 272).

El tren desempeña en Macondo un papel importante y similar al de Oleza, es «el paso decisivo no solo para la modernización de su industria, sino para vincular la población con el resto del mundo» (*Cien*: 265). En Oleza, el tren es rechazado por los habitantes levíticos que dominan la ciudad; Elvira, por ejemplo, despotrica de «esas cuadrillas de trueno» que están construyendo «el ramalico del ferrocarril» (*Oleza*: 314). Fernanda del Carpio, en Macondo, se ve obligada a acoger en casa a los forasteros llegados en tren, «que embarraban con sus botas el corredor, se orinaban en el jardín, extendías sus petares en cualquier parte para hacer la siesta, y hablaban sin fijarse en susceptibilidades de damas ni remilgos de caballeros» (*Cien*: 272).

El motivo del tren tiene también en *Cien años de soledad* raíces autobiográficas (García Márquez, 2004: 9). Además, la «idea is not new in European literature. It becomes of particular concern to the Spanish writers of the late nineteenth and early twentieth centuries, since historically that was the period in which inventions such as the railway fundamentally altered the life of Spain» (Coope, 1984: 135). O sea, el tren de *Cien años de soledad* pudo ser fruto de las experiencias vitales de García Márquez y, en caso de inspirarse en modelos literarios, pudieron ser distintos de Miró. Sin embargo, el hecho de que la Marina sea un plausible antecedente de la compañía bananera hace también probable que el tren de Macondo se remonte de Miró. No en vano, en Macondo el tren está estrechamente relacionado con la compañía bananera: el señor Brown llegó en «un vagón suplementario que engancharon en la cola del tren amarillo», así como «los solemnes abogados vestidos de negro», en representación de la empresa (*Cien*: 270).

De un modo u otro, la compañía bananera refleja la transformación de Macondo a nivel socioeconómico mejor que otros hechos en *Cien años de soledad*, y representa, como en *Oleza* y *El abuelo del rey*, el paso de una etapa preindustrial al capitalismo. En el caso de Macondo, se produce bajo la influencia neocolonial en América Latina de EE.UU.: «the story of the later Macondo illustrates Latin America's neocolonial status as an economic of international capital, particularly North American» (Higgins, 2009: 73).

3.4. Fin del estancamiento

Como espacio cerrado y por su oposición al cambio, la ciudad levítica quiere ser ajena al paso del tiempo. El regalo más valioso que don Arcadio considera que puede hacerle a su nieto en *El abuelo del rey* es un reloj que no anda, que no muestra el tiempo presente para calcular el futuro, sino el pasado. Y, en sintonía con la tradición católica de la ciudad levítica, lo compara con Tomás Kempis, el canónigo agustino del siglo XV famoso por su *Imitación de Cristo*:

> Es el más precioso de todos los relojes del mundo; el primero que llevó mi padre y el que yo usé a tu edad. Este reloj no es como los otros, sino al contrario; mira: los relojes sirven para averiguar las horas que pasan, para saber el momento del tiempo en que estamos cuando se nos ocurre mirar sus saetas; pues este, no, señor; este señala las horas que han pasado, y hace falta meditar más; es el Kempis de los relojes. […] Cuando salgas de casa o te dispongas a cumplir o hacer algo que requiera estudio, meditación, etcétera, antes colocas las agujas en la hora que entonces sea; ¿ya regresas o terminas el asunto?, pues bonitamente sacas tu relojito, y sabes el tiempo que has invertido… (*Abuelo*: 270).

Pese a su larga historia, al comienzo de *El abuelo del rey* se presenta a Serosca en un enclave natural que parece ajeno al tiempo, como si fuese el paraíso original *santo*, *idílico*, *puro* e *inocente*, según términos usados por el propio narrador:

> Está Serosca en medio de una vega de mucha abundancia. Tiene hondas tierras oliveras de santísimo reposo. Hay josas umbrías y almendrales que, cuando florecen, visten todo el campo de blancura de una pureza y voluptuosidad de desposada. El herreñal tierno, mullido, donde duerme el viento, y se tiende el sol ya cansado, y se oye siempre un idílico y dulce sonar de esquilas, y los chopos finos, palpitantes, de un susurro de vuelo, dejan en el paisaje una emoción de inocencia, de frescura, de alegría tranquila (*Abuelo*: 491).

A diferencia de Serosca, Macondo, al comienzo de la novela, apenas tiene historia, porque ha sido recién fundada, pero por eso comparte una misma imagen paradisíaca:

> Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo (*Cien*: 60).

Una manera de aparentar ausencia de tiempo es la sensación de que las cosas se repiten en la historia. Posiblemente, Miró y García Márquez se inspiran para ello en el concepto de eterno retorno de Nietzsche, pero no hay espacio aquí analizarlo. Lo llamativo es que Miró y García Márquez se valen de una estrategia similar. No es solo la repetición de los nombres de la saga, sino la apreciación recurrente de que los personajes son iguales entre sí y repiten las mismas acciones. En *El abuelo del rey*, don Arcadio dice de Agustín III que: «Era lo mismo que su padre cuando le poseían sus delirios» (*Abuelo*: 294). En efecto, Agustín III, como antes había hecho su padre, se va fuera de Serosca a realizar sus estudios, y desde allí envía el mismo tipo de cartas con sueños de inventor, de ahí los temores de don Arcadio: «se nos escapa como su padre. ¿Recuerda sus cartas? Todavía escribe peor; habla de invenciones y de viajes; quiere que le prepare todos los sobrados para taller…» (*Abuelo*: 281). Úrsula hace numerosos comentarios para señalar que los hechos se repiten en Macondo a lo largo de los años; en particular, iguala los delirios del primer José Arcadio Buendía con los de sus descendientes. Al enterarse del proyecto que tiene José Arcadio Segundo de hacer navegable el río, exclama Úrsula: «Ya esto me lo sé de memoria […]. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo» (*Cien*: 240). Luego, cuando Aureliano Triste introduce el tren, apunta el narrador: «Ante el dibujo que trazó Aureliano Triste en la mesa, y que era un descendiente directo de los esquemas con que José Arcadio Buendía ilustró el proyecto de la guerra

solar, Úrsula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo» (*Cien*: 265).

Si en *El abuelo del rey* la ausencia de tiempo se simbolizaba en un reloj *al revés*, García Márquez recurre, como se ve, a la idea circularidad (Toro, 1992), llevada a lo hiperbólico en la afición que tiene el coronel Aureliano Buendía de hacer pescaditos de oro: «cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos, y así sucesivamente, de modo que tenía que trabajar cada vez más a medida que más vendía, para satisfacer un círculo vicioso exasperante» (*Cien*: 244).

Con el reloj *al revés* y la circularidad, se expresa la apariencia de estancamiento. A pesar de que *realmente* los días, semanas, meses y años se suceden, los personajes tienen la sensación de que el tiempo está estancado. Si fuera cierto, se evitaría la desintegración en todas sus aristas: familia, valores y estructura socioeconómica. Sin embargo, es un deseo baldío: la desintegración familiar al final de las novelas es la más clara muestra de que el tiempo se impone inexorablemente.

En el caso de Miró, cuando Purita se va de Oleza al final de la novela en busca de la felicidad y del amor de sus sobrinos, don Magín se da cuenta de que, en efecto: «Todo pasa», apoyándose en una de las *Coplas a la muerte de mi padre*, de Jorge Manrique: «Pues que vemos lo presente / que en un punto se es ido / y acabado». Y se abre el espacio: el tren en la distancia «le dejaba la promesa de distancias», dándose cuenta de que «se abrían los horizontes de su mundo» (*Oleza*: 470-471).

Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula también llegan a atisbar al final de *Cien años de soledad* un resquicio de futuro: con un bebé por primera vez «engendrado con amor», piensan que es posible «empezar la estirpe otra vez por el principio» (*Cien*: 443). Pero no les posible, porque Macondo, encerrada de manera recalcitrante en su circularidad, es destruida por «un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico» (*Cien*: 447) y «desterrada de la memoria de los hombres» (*Cien*: 448). A pesar de este final drástico, que impide que se cumpla la esperanza de futuro, ello supone, como en Miró, el fin del estancamiento temporal, sencillamente porque todo desaparece, y por otras razones que se dan a continuación, a modo, a la vez, de conclusión.

4. Conclusión. Dos visiones diferentes

En las novelas analizadas, la saga familiar es un reflejo de la colectividad, a través de la ciudad, y viceversa. Además, la evolución paralela de familia y sociedad se estructura como un vaticinio de desintegración: hay una serie de valores y costumbres, ligados fuertemente a la religión y a una estructura

socioeconómica preindustrial, que están llamados a desaparecer, en buena medida por el paso del tiempo, si bien los personajes luchan por evitarlo. Ahora bien, Miró y García Márquez tienen visiones diferentes.

Aunque Miró es muy crítico, familia y mundo levítico, más que destruirse, se transforman, pasando de la rígida moral ultracatólica a la sensualidad y el amor, y del Antiguo Régimen al Estado moderno liberal y la economía de mercado. Al final de *Oleza*, esto se pone de manifiesto en la esperanza que tiene Paulina de ser feliz, incluso quedándose en la ciudad, y se simboliza también en el tren, que ofrece una conexión con el exterior y con el tiempo, y gracias al cual Purita puede irse a rehacer su vida, disfrutando del amor de sus sobrinos. Sin duda, Miró proyecta aquí sus ideas liberales (Laín Corona, 2015), pero hay que tener en cuenta que él no fue un exaltado, ni un revolucionario. Por eso, para Miró, Oleza y Serosca no son destruidas, sino que se van preparando para el cambio: «For him, change is not an event that happens at one given moment, as a result of conflict —that is, of the concentration of wills— to which people react immediately, but a slow alteration which occurs inevitably because time passes, but only when time is "ripe" for it to do so» (Coope, 1984: 135). En este proceso, no solo se critica y destierran los problemas del Antiguo Régimen, sino que se advierte a la vez contra los problemas de la nueva sociedad liberal: «the disastrous losses of the new» (Macdonald, 1990: 387). Así, al final de *El abuelo del rey* Miró expone problemas como la «tala de todos los árboles, olmos centenarios» o las pretensiones de un alcalde «codicioso de la policía» (*Abuelo*: 324).

García Márquez, por su parte, abrazó el socialismo a partir de 1954, al contemplar cómo las tropas del gobierno militar de Colombia abrieron fuego contra una manifestación estudiantil, causando muertos y numerosos heridos (Martin, 2009: 203). Desde entonces, se mantuvo fiel a la revolución marxista, como muestra especialmente su amistad con Fidel Castro y su apoyo continuado al régimen castrista en Cuba. Desde este punto de vista, tiene sentido que Macondo y la familia Buendía sucumban a la destrucción al final de *Cien años de soledad*, hasta el punto de ser barridas de la faz de la tierra. Por falta de espacio, valga recurrir a *El manifiesto comunista*. Según Marx y Engels, un nuevo orden social, más justo, solo podría conseguirse mediante un cambio radical del sistema capitalista: «La revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de propiedad tradicionales; nada de extraño tiene que en el curso de su desarrollo rompa de la manera más radical con las ideas tradicionales» (2005: 174). De hecho, el materialismo histórico entiende que a lo largo de la historia se ha producido el enfrentamiento sistemático entre «opresores y oprimidos», y en cada ocasión ello ha supuesto la transformación radical, o bien el exterminio total de las dos partes enfrentadas: «lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el

hundimiento de las clases en lucha» (2005: 156). Dentro de esta lógica revolucionario, no cabe transformación mediante renovación de lo anterior, es decir, no cabe remodelar los despojos de Macondo, sino que debe desaparecer por completo, y la nueva sociedad ha de construirse desde de cero. Como explica Higgins (2009: 75), Aureliano Babilonia, al leer los manuscritos de Melquíades, está leyendo y comprendiendo la historia de Macondo, y, simbólicamente, la historia de América Latina; esto le permite romper «the narrow perspective of his own privileged class» y desarrollar una conciencia social: «That awareness enables him to arrive at the understanding of Macondo's history and to see that it must culminate in a new socialist ethos that will do away with the old oligarchic and neocolonial orden».

Una interpretación ideológica como esta requeriría de un análisis más profundo, pero no hay espacio para ello en este artículo, ni es necesario. Siguiendo la hipótesis de que Gabriel García Márquez pudo haber leído a Gabriel Miró, aquí se ha hecho una lectura comparada de, por un lado, *Cien años de soledad*, y, por otro, *El abuelo del rey* y las novelas de Oleza —*Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*—. Es imposible saber si Miró fue una influencia real y, en tal caso, tan determinante como otras reconocidas por García Márquez. Pero, incluso si se tratara de meras coincidencias, este estudio muestra que Miró fue un novelista capaz de estructuras narrativas y preocupado por temas sociopolíticos, desmontando así la tópica idea que se suele tener de él, como mero poeta en prosa, lírico o estilista.

Bibliografía citada

Becker, Alfred W., *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Cabello Pino, Manuel, «Casas, fantasmas, vientos, culpas. Relaciones intertextuales entre *The House of the Seven Gables* de Hawthorne y *Cien años de soledad* de García Márquez», *Lingüística y Literatura*, 64 (2013), pp. 135-161; <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/18247> [consulta: 4 febrero 2022].

Cabello Pino, Manuel, «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 (2012), pp. 99-119.

Cabello Pino, Manuel, *Motivos y tópicos amatorias clásicos en «El amor en los tiempos del cólera»*, Huelva, Universidad de Huelva, 2010.

Cabello Pino, Manuel, «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, 2008, s. p.; < https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554314> [consulta: 4 febrero 2022].

Cabello Pino, Manuel, «Las técnicas de mitificación en James Joyce y en Gabriel García Márquez», *Exemplaria*, 7 (2003), pp. 273-281.

Camacho Delgado, José Manuel, «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, 1998, pp. 371-376.

Chinchilla Sánchez, Kattia, «El incesto en *Cien años de soledad*: ¿un camino liberador hacia la integración de la estirpe?», *Filología y Lingüística*, 21.2 (1995), pp. 17-40; <https://doi.org/10.15517/rfl.v21i2.20624> [consulta: 4 febrero 2022].

Coope, Marian G. R, *Reality and Time in the Oleza Novels of Gabriel Miró*, London, Tamesis, 1984.

García Márquez, Gabriel, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, México, Diana, 2004.

García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002.

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, ed. Joaquín Marco, Madrid, Espasa Calpe [Austral], 1990.

García Márquez, Gabriel, «*La hojarasca», en Gabriel García Márquez, Dos novelas de Macondo*, La Habana, Casa de las Américas, 1980, pp. 7-118.

García Márquez, Gabriel, «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe», *Texto Crítico*, 5.14 (julio-septiembre 1979), pp. 3-8.

García Pérez, David, «Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez», *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 28.2 (2010), s. p. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582010000200008> [consulta: 4 febrero 2022].

González Bermejo, Ernesto, [entrevista con] «García Márquez: ahora doscientos años de soledad», *Triunfo*, año XXV, 441 (1970), pp. 12-18; <https://gredos.usal.es/handle/10366/43624> [consulta: 4 febrero 2022].

Guillén, Jorge, «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró», en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 143-179.

Higgins, James, «Gabriel García Mázquez: *Cien años de soledad*», en Harold Bloom (ed.), *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*, New Edition, New York, Bloom's Literary Criticism, 2009, pp. 63-80.

King, Edmund L, «Oleza, novela como iconostasio», en Carlos Ruiz Silva *et al.*, *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1993, pp. 103-125.

Laín Corona, Guillermo, «Una aproximación a Gabriel Miró desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez», *Anales de Literatura Española*, 34 (2021), pp. 115-140; <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.06> [consulta: 4 febrero 2022].

Laín Corona, Guillermo, *Retrato liberal de Gabriel Miró*, Sevilla, Renacimiento, 2015.

Landeira, Ricardo, *An Annotated Bibliography of Gabriel Miro (1900-1978)*, Manhattan, Kan., Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1978.

Legrand, Catherine C., «Living in Macondo: Economy and Culture in a United Fruit Company Banana Enclave in Colombia», en Gilbert M. Joseph, Catherine C. LeGrand and Ricardo D. Salvatore (eds.), *Close Encounters of Empire: Writing*

the Cultural History of U.S.-Latin American Relations, Durham, N. C. / London, Duke UP, 1998, pp. 333-368.

Macdonald, Ian R., «Gabriel Miró's *El abuelo del rey* and the Politics of Spain», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), pp. 379-389.

Martin, Gerald, *Gabriel García Márquez. Una vida*, trad. Eugenia Vázquez Nacarino, Madrid, Debate, 2009.

Marx, Karl & Friedrich Engels, *El manifiesto comunista*, ed. Gareth Stedman Jones, Madrid, Turner, 2005.

Miró, Gabriel, *Epistolario*, ed. Ian. R. Macdonald & Frederic Barberá, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Instituto Juan Gil Albert, 2009.

Miró, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, en *OO.CC.*, III, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 69-251 y 253-473.

Miró, Gabriel, *El abuelo del rey*, en *OO.CC.*, II, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 201-325.

Miró, Gabriel, «Autobiografía», en *OO.CC.*, Edición conmemorativa. Vol. I: *Del vivir. La novela de mi amigo*, ed. P[edro] C[aravia], [Barcelona], Altés, 1932, pp. x-xi.

Navajas, Gonzalo, «The Spanish Novel in the Twentieth Century», en Marta E. Altisent (ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, London, Tamesis, 2008, pp. 17-29.

Reig Calpe, Montserrat, «La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: Una lectura sofoclea», *Synthesis* 19 (2012), pp. 43-61; <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5197/pr.5197.pdf> [consulta: 4 febrero 2022].

Ruiz Funes, Manuel, intr. a Gabriel Miró, *El obispo leproso*, ed. Manuel Ruiz Funes, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 9-113.

Ruiz Funes, Manuel, intr. a Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel*, ed. Manuel Ruiz Funes, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 9-88.

Toro, Alfonso de, «*Cien años de soledad*: linearidad y circularidad como sistema imperante de relaciones temporales o la génesis de un mito», en Alfonso de Toro, *Los laberintos del tiempo*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1992, pp. 57-104.

Torres Nebrera, Gregorio, intr. a Gabriel Miró, *El abuelo del rey*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Instituto Juan Gil-Albert, 1992, pp. 9-89.

Vargas Llosa, Mario, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona / Caracas, Barral / Monte Ávila, 1971.

Woodward, J. L., «Les Images et leur fonction dans *Nuestro Padre San Daniel* de Gabriel Miró», *Bulletin Hispanique*, 56 (1954), pp. 110-132.