

LA CREACIÓN DEL ESPACIO TRÁGICO EN LA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: UNA LECTURA SOFOCLEA

MONTSERRAT REIG CALPE

Universidad de Barcelona, España

RESUMEN

La influencia de Sófocles y, concretamente, de las tragedias tebanas en la obra de García Márquez se manifiesta a niveles diversos: en la construcción de la trama, en la elaboración del personaje tiránico, en los temas de la violencia y el destino y, por supuesto, en el tratamiento del tiempo y del espacio. En este artículo se analiza la creación del espacio en García Márquez a través de dos elementos contrapuestos que provienen de su lectura de la tragedia sofoclea: el *genos*, símbolo de un espacio cerrado y ligado a un tiempo “redondo”, el espacio del relato, y la *polis*, un lugar abierto y lejano, donde se produce la Historia con mayúsculas. Esta dicotomía será observada en distintas obras de García Márquez, pero especialmente en *Edipo Alcalde*. El conflicto trágico de la discordia civil se refleja, así pues, en la construcción de un espacio único, claustrofóbico y corrompido.

ABSTRACT

The influence of Sophocles, particularly of his Theban tragedies, on García Márquez’s work can be perceived at several different levels: in the construction of the plot, in the conception of the Tyrant character, in the violence and fate themes, and of course in the treatment of time and space. The focus of this paper lies on the construction of space in García Márquez’s work through two opposed elements originating in his reading of Sophoclean tragedy: the *genos*, symbolic of a closed space, linked to a “round” time, which is the space of the narration; and the *polis*, an open, remote space, in which the time of History unfolds. This dichotomy is analyzed in several works by García Márquez, with special attention paid to *Edipo alcalde*. Thus, the tragic conflict of civil discord finds its reflection in a single, claustrophobic, and corrupted space.

PALABRAS CLAVE

Sófocles, Recepción Clásica, García Márquez, Espacio, Tragedia

KEY WORDS

Sophocles, Classical Reception, García Márquez, Space, Tragedy

La relación entre la obra de Gabriel García Márquez y la figura trágica del Edipo de Sófocles no se limita al conocimiento de la dimensión freudiana del mito ni al argumento del hombre que se desconoce y se descubre a través del sufrimiento, dos líneas de interpretación que han centrado una parte importante de la recepción de la obra a lo largo del siglo XX. La lectura de algunos de sus textos y entrevistas donde se nos habla de Sófocles nos lleva a pensar que la gran influencia que ha ejercido *Edipo Rey* y, en menor medida, *Antígona* sobre García Márquez va más allá de la coincidencia en algunos pasajes puntuales y de haber compuesto como guión cinematográfico un *Edipo Alcalde*. Su lectura le ha conducido a recrear, en un contexto completamente distinto, algunos de los elementos esenciales que configuran lo trágico griego, elementos que surgen del relato y a su vez lo construyen.

En estas páginas es nuestra intención demostrar que para García Márquez lo realmente interesante de *Edipo Rey* es su carácter de trama trágica perfecta, capaz de sintetizar toda la violencia existente en la sociedad a través de la tensión entre el héroe trágico, representante de la comunidad, y las fuerzas del destino insensibles a su sufrimiento. Una de las bazas principales en la contrucción narrativa de la mayoría de los cuentos y novelas de García Márquez es el choque frontal que se establece entre el espacio cerrado y endogámico, a menudo autodestructivo, habitado por el héroe, y un segundo espacio, lejano e inaccesible, que parece prometer el orden y la salvación, pero cuyas leyes son desconocidas e imposibles en el mundo donde viven los personajes. Ese juego narrativo permite al autor algunas de las reflexiones sobre la violencia civil más intensas que se han escrito jamás. Detrás de esta descripción del mundo literario de García Márquez hay dos influencias ampliamente reconocidas por él: Faulkner y Sófocles. Podríamos trazar una línea de ferrocarril imaginaria -como ésas que parecen traer la prosperidad y la apertura a los habitantes de pequeños pueblos para en realidad dejar tras de sí la desolación más profunda-, que uniera el Wessex de Hardy, el Yoknapatawpha de Faulkner y el Macondo de García Márquez con la Tebas de Sófocles.¹ El destino de la familia real tebana, sea en la persona de Edipo, Antígona

¹ La influencia de Faulkner sobre García Márquez cuenta con importante bibliografía, e.g., Gilard (1976), Snell (1985) o Frisch (1993). Diversos paralelos en la creación de un espacio imaginario entre la obra de Hardy y de Faulkner han sido estudiados por Jarrett (1973) y Rabbetts (1989). Sobre las posibles relaciones entre Sófocles y la saga tebana con Hardy siguen siendo interesantes las aproximaciones de Dike (1952) y Paterson (1959). Para Faulkner: Björk (1963), Modellmög (1985).

o Creonte, arrastra consigo el de la comunidad entera destruyéndola por completo a causa de una ley que el héroe cree que debe imponer, porque piensa equivocadamente que se corresponde con el orden de los dioses, ya sea el del oráculo o el de la ciudad. En este contexto, el incesto o el asesinato en el interior de la familia pueden convertirse, y así ocurre en García Márquez, en imágenes de un espacio cerrado donde cualquier intervención desde fuera es englutida por la violencia interna y reconvertida en destrucción. Algunos estudiosos han examinado las relaciones conflictivas entre *génos* (u *oikos*) y *pólis* como un elemento relevante de lo trágico.² Aunque los términos griegos no sean exactos para entender lo trágico en García Márquez, sí que resultan útiles para explicar la oposición entre los dos espacios anteriormente descritos. Si las leyes del linaje imperan en el lugar central de la acción donde el destino violento es inevitable, la ley de lo público y de lo político se representa a través de un espacio externo, abierto e inabastable. Así pues, esta tensión entre dos espacios contrapuestos para exponer la violencia civil junto con la absoluta necesidad que debe regir la trama diferencian la lectura de Sófocles de García Márquez de la de Faulkner.

La violencia que subyace en los textos de García Márquez es trágica y es tebana, porque se refiere a la discordia civil que descomponen la sociedad y que se manifiesta en la plaga. En la obra de Sófocles encontró todo aquello que articula la trama de cada una de sus novelas y cuentos: la unidad de espacio y de tiempo que convierte el relato en claustrofóbico y predestinado, el hombre tiránico que cree controlar su destino y el de su pueblo a cambio de una soledad aterradora, la plaga que revela el mal imposible de lavar³ y, sobre todo, una estructura «sin resquicios».⁴ Sabemos, porque él mismo nos lo dice, que fue en *Luz de Agosto* donde por primera vez halló estas tierras desoladas tan parecidas a las suyas. Faulkner es una influencia importante en su formación como escritor y *La Hojarasca* recuerda mucho esos pueblos del Mississippi con personajes olvidados por todos y hasta por sí mismos que han sido escogidos por la comunidad

² Vidal-Naquet piensa esta oposición como una característica clave del conflicto trágico, especialmente en *Edipo en Colono* y *Antígona* (Vernant y Vidal-Naquet 1986, I: 160-3); Seaford (1995: 328-67); el caso de Tebas es analizado en 346-55) interpreta esta dicotomía como parte del ritual dionisiaco; Gallego (1999: 183-4), a propósito de su lectura de la *Orestíada*; algunos estudios centrados en el espacio de la tragedia que usan estos términos son: Easterling (1987) o Seidensticker (1995). Carter (2006: 149-153), más recientemente, utiliza la oposición para trazar el problema del espacio en obras como *Antígona* y *Edipo Rey*.

³ Para un estudio completamente dedicado al significado de la plaga en *Edipo Rey*: Serra (1994).

⁴ Cfr. García Márquez. *Vivir para contarla* 322.

como *pharmakoi* incapaces de limpiar las culpas. Pero sólo será después del descubrimiento de Sófocles que el carácter ominoso y el sentido de la polución invadirán el aire de Macondo. La narración de su vida en *Vivir para contarla* empieza con un viaje de regreso a su ciudad de nacimiento, Aracataca, en compañía de su madre para vender la vieja casa de la familia. Tal como él mismo nos dice en el epígrafe de la obra: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.” Su decisión de comenzar la historia así nos permite reconstruir el proceso imaginativo donde la realidad se tiñe de imágenes de crisis que la dotan de significado trágico: una estación de tren sin pueblo llamada Macondo, el abandono de la empresa bananera, la hora de la siesta, las gallinas muertas en la playa, la plaga de langostas...⁵ La lectura del libro que una vez le prestara Gustavo Ibarra, las obras completas de Sófocles, ha hecho de este viaje Faulkneriano una narración, *La Hojarasca*, cuya técnica ha convertido las voces de *As I lay dying* en un coro griego y la historia de alguien rechazado por el pueblo en un mito trágico. La importancia de la polución al inicio de la crisis es innegable:

[...] lo habían esperado de corazón, sin remordimiento y hasta con la satisfacción anticipada de sentir algún día el gozoso olor de su descomposición, flotando en el pueblo, sin que nadie se sintiera conmovido, alarmado o escandalizado, sino satisfecho de ver llegada la hora apetecida, deseando que la situación se prolongara hasta cuando el torcido olor del muerto saciara hasta los más recónditos resentimientos.⁶

Y es también esa misma polución la que marca el fin trágico de los protagonistas:

Y mientras salvo la distancia que me separa del ataúd, viendo a mis hombres impasibles, sentados en la cama, me parece haber respirado en la primera bocanada del aire que hierve sobre el muerto, toda esa amarga materia de fatalidad que ha destruido a Macondo.⁷

⁵ Esta idea creemos encontrarla a lo largo de todo el primer capítulo de *Vivir para contarla* y, de manera más explícita, en la p. 439. El primer capítulo inaugura la autobiografía presentándola como una memoria de lo que él cree que ha sido su formación literaria. Este mundo fundacional de la familia y de los pueblos de su infancia se contraponen dialógicamente a lo largo de la novela con la gran ciudad, así como los relatos orales de violencia intestina que ha oído desde niño se enfrentan a los relatos periodísticos de la Historia con mayúsculas del país.

⁶ García Márquez. *La Hojarasca* 24.

⁷ *Ibidem*, 167.

Podríamos, así pues, resumir nuestra hipótesis diciendo que la lectura de Faulkner hizo descubrir a García Márquez en las tragedias tebanas de Sófocles esa dimensión política de la violencia latente que a menudo ha sido substituida en la tradición del siglo XX por una lectura menos social. Incluso las opiniones expresadas por García Márquez sobre Freud y el psicoanálisis coinciden con la interpretación de lo trágico que él sintetiza en Edipo: en *Vivir para contarla* nos relata su interés formal por la trama detectivesca de los casos clínicos de Freud que ha leído durante su etapa de universitario y confirma el valor eminentemente social y colectivo, voluntariamente alejado de la teoría psicológica del complejo, que García Márquez atribuye al mito edípico y a la tragedia.⁸

Ya hace algún tiempo que las conexiones entre la obra de García Márquez y Edipo han suscitado el interés tanto de los estudiosos de la literatura griega como de los especialistas en la literatura hispanoamericana.⁹ Para dibujar brevemente el estado de la cuestión podríamos citar básicamente dos grandes líneas de interpretación en estos estudios: una que se interesa por lo que hay de específicamente freudiano en el incesto y en las relaciones familiares de los personajes de novelas como *Cien años de soledad* o *El otoño del patriarca*;¹⁰ una segunda, en la que se inscribe este artículo, que busca lo propiamente trágico de la construcción de la obra y de sus protagonistas. Esta tendencia no niega, por supuesto, la presencia de Freud, pero sí del complejo de Edipo, pues percibimos la búsqueda de la identidad con su violencia congénita, en la que Freud coincide con Sófocles, como un asunto estrictamente literario para García Márquez, un problema de cuentos perfectos entre los que destacan la tragedia de Sófocles y los casos de Freud al lado de *Bola de sebo* o el cuento del pescador en *Mil y una noches*, una trama en la que el autor literario debe encontrarse a sí mismo como escritor que vive

⁸ Sobre su interés por lo social más que por lo privado de los fenómenos que desencadenan las crisis trágicas podemos leer, por ejemplo, en la página 276 de su autobiografía a propósito de los pasquines que utilizará en *La mala hora* lo siguiente: “En *La mala hora*, mi tercera novela escrita veinte años después (nos acaba de contar una historia real sobre pasquines), me pareció un acto de decencia simple no usar casos concretos ni identificables, aunque algunos reales eran mejores que los inventados por mí. No hacía falta, además, porque siempre me interesó más el fenómeno social que la vida privada de las víctimas”.

⁹ Ortega (2001) recoge en un artículo algunas de estas conexiones. *La hojarasca* fue analizada desde muy pronto como obra trágica en relación a *Antígona*: Lastra (1966) o Mallett (1976).

¹⁰ Cfr. Palencia-Roth (1981 y 1983), donde se discuten algunas de estas interpretaciones; Torres Caballero (1987) para una lectura junguiana.

en una comunidad. Los trabajos más interesantes en este sentido son aquellos que se han centrado en la figura del tirano y en el problema de la violencia colombiana.¹¹ A pesar de compartir el punto de vista de esta tendencia de la investigación, creemos que no se ha prestado suficiente atención a los usos del *génos* incestuoso y a su contraste con el espacio político público como técnica constructiva de la trama procedente principalmente de las tragedias tebanas.

Camacho¹² recoge algunas afirmaciones de García Márquez que confirman la lectura política del *Edipo* de Sófocles y el interés que muestra nuestro autor por crear un héroe trágico que sea la síntesis del problema universal del poder. Su propia obra es un intento de construir un mito que refleje la complejidad de esos hombres solitarios y tiránicos que, como Edipo o Julio César, representan la violencia del poder de todos los tiempos y lugares y en todas sus facetas.¹³ En este contexto mítico, el incesto, no necesariamente entre madre e hijo, juega un papel claramente establecido en la tradición clásica de la tragedia, así como el origen incierto del héroe que lo aísla de la humanidad y lo acerca a dioses y bestias.¹⁴ García Márquez no sólo conoce la tragedia de Sófocles o Shakespeare, ha leído también Diógenes Laercio¹⁵ con todas aquellas anécdotas a propósito de hombres ilustres, donde en un tono natural y sin artificios literarios se cuentan, por ejemplo, las proezas más increíbles atribuidas a Periandro, el tirano de Corinto: incestuoso, uxoricida, colérico e irascible, muere de rabia y está enterrado, gracias a un ingenioso truco, en un lugar desconocido.

La obra de García Márquez se caracteriza desde el comienzo por la presencia de esos personajes tercos y obsesivos, de una violencia autodestructiva, que controlan tiránicamente el grupo pero que se saben atados a su destino. Macondo deviene así únicamente un espacio propio cerrado para que ellos vivan y mueran, un lugar con un destino idéntico al del personaje, sin contacto posible con ese mundo exterior donde

¹¹ Además de Arango (1985: 23-62), son muy interesantes los trabajos de Camacho (1997) y Cabello (2004), más centrados en la cuestión trágica. La cuestión del poder también es tratada por Davis (1991).

¹² Camacho (2006: 21-40).

¹³ Camacho (1997 y 2006: 59-74) desarrolla los contactos entre el tirano de García Márquez y los tiranos de las diversas fuentes clásicas que lo han inspirado.

¹⁴ Sobre esta imagen del tirano en la Grecia clásica, el estudio inaugural es el de Vernant en Vernant y Vidal-Naquet (1986 II: 45-69). Véase también sobre Edipo como tirano y su carácter extraordinario: Segal (1981: 207-28); Edmunds (2002); Seaford (2003).

¹⁵ García Márquez lo califica de "libro inolvidable" en *Vivir para contarla* 292.

quizá se viva diferente, pero que es incomprensible. Así pues, la unidad de espacio y de acción propias de la tragedia son reconocidas por García Márquez como absolutamente necesarias para construir la tensión que debe caracterizar un cuento. Según él,¹⁶ la diferencia entre una novela y un cuento no estriba en la longitud, sino en la intensidad y unidad interna que es esencial en el cuento. Por eso mismo, García Márquez habla de *Edipo Rey* como de un cuento policíaco, “un drama griego que tiene la unidad y la tensión de un cuento, en el cual el detective descubre que él mismo es el asesino de su padre.” De esta circularidad que incesto y parricidio engendran sale también la tercera de las unidades, la unidad de tiempo.¹⁷ Tanto en *Cien años de soledad* como en *El otoño del patriarca* encontramos ese núcleo originario del cuento, ese “género de práctica para emprender una novela”¹⁸ en el que el *mýthos* que Aristóteles reconocía para la tragedia juega un papel destacado.

Antes de analizar *Edipo Alcalde*, querríamos observar algunos pasajes de estas últimas dos obras citadas en que se muestre el interés del autor por este elemento trágico de confrontación entre *génos* y *pólis* que utiliza los componentes de la trama edípica para plantear la fatalidad de la violencia. En *Cien años*, la identificación entre Macondo y el *génos* de los Buendía no deja lugar a dudas. Del incesto originario al incesto apocalíptico del final se traza el destino de esa pequeña comunidad cerrada al mundo exterior, a la ciudad y al estado donde las relaciones pueden ser políticas, es decir, superadoras del *génos* y libres de la maldición de autodestrucción. El incesto en la obra de Sófocles se corresponde con lo característicamente trágico del destino de la ciudad de Tebas, marcada por la violencia originaria de los *spartoí*, que colapsa una y otra vez la doble línea del linaje, impidiendo que la polis exista más allá de ese sistema cerrado de relaciones de parentesco donde la sangre se vierte a menudo.

Algunos episodios especialmente memorables muestran el interés de García Márquez por convertir el incesto en una señal ineludible del destino que construye a su

¹⁶ Cfr. García Márquez. *¿Todo cuento es un cuento chino?*

¹⁷ Es bastante claro este juego con la unidad de tiempo en *Crónica de una muerte anunciada*: Palencia-Roth (1983: 184-191); pero es una característica recurrente de la obra de García Márquez: Ramírez Molas (1978: 167-204); de Toro (1992: 57-104). La trama de Edipo en Sófocles que avanza a partir de oráculos que predicen y de la rememoración de otros oráculos ya cumplidos puede ser comparada fácilmente con la descripción que Ramírez Molas hace del tiempo en *Cien años*: “El recuerdo es el sucedáneo de la anticipación” (1978: 174).

¹⁸ Cfr. García Márquez. *¿Todo cuento es un cuento chino?*

vez la unidad de tiempo y espacio de la obra. En el capítulo II, el narrador, dispuesto a contarnos la fundación de Macondo, empieza su historia por el mito fundacional de la familia Buendía: una no existe sin la otra. En el siguiente fragmento podemos ver sintetizado este juego dramático-narrativo: “Varios siglos más tarde, el tataranieta del criollo se casó con la tataranieta del aragonés. Por eso, cada vez que Úrsula se salía de casillas con las locuras de su marido, saltaba por encima de trescientos años de casualidades, y maldecía la hora en que Francis Drake asaltó a Riohacha. (...) Aunque su matrimonio era previsible desde que vinieron al mundo, cuando ellos expresaron la voluntad de casarse sus propios parientes trataron de impedirlo. 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.”¹⁹ Este precedente funciona a modo de oráculo desencadenante de la acción para el fundador de Macondo que decide, como Layo, desobedecer y tener un hijo. Asesinato e incesto son las dos culpas que conducen a José Arcadio Buendía a abandonar su casa para establecerse en un lugar nuevo donde los temores del destino no puedan cumplirse, pero esa nueva ciudad, como para Edipo lo es Tebas, será Macondo, auténtico espacio de cumplimiento del destino del que se huye.

Quisiéramos insistir en otros dos elementos que confirman el paralelismo entre la visión trágica de Sófocles y la de García Márquez, a través de los usos del espacio. En diversas ocasiones, los personajes comprueban que, para ellos, no hay nada más allá de Macondo. José Arcadio Buendía decide fundar la aldea juntamente con sus compañeros en el momento en que descubre que nunca podrán encontrar el mar. Perdidos por los pantanos, no hay otra ruta más que quedarse allí. Los inventos y la civilización pueden llegar hasta Macondo a través de los gitanos nómadas, pero José Arcadio Buendía es incapaz de abrir una ruta para romper el aislamiento de Macondo. Cualquier camino que intente trazar, se convertirá en una ruta hacia el pasado y, precisamente, hacia allí es donde no quiere ir;²⁰ sin entender, como sí lo hace su mujer, que el tiempo para ellos es “redondo”. Sus conclusiones son geográficamente incorrectas, tal como nos hace saber el narrador, pero simbólicamente son de una clarividencia sin parangón: “-¡Carajo! –gritó-. Macondo está rodeado de agua por todas partes. (...) Nunca lle-

¹⁹ García Márquez. *Cien años de soledad* 28-9.

²⁰ “Era, pues, una ruta que no le interesaba, porque sólo podía conducirlo al pasado”, *Cien años de soledad* 19.

garemos a ninguna parte”. Incluso los que logran salir de Macondo, en realidad nunca lo dejan atrás del todo: José Arcadio hijo vuelve para cometer incesto,²¹ así como el coronel Aureliano Buendía deberá volver para vivir y morir en la soledad del tirano²² o la misma Amaranta Úrsula, casada con un flamenco, que decide quedarse en Macondo para siempre, luchando por “rescatar aquella comunidad elegida por el infortunio”²³ y cumpliendo, finalmente, la fatalidad de la destrucción del *génos*, dando a luz un hijo con cola de cerdo.

No sólo el espacio se ve reducido a la unidad a través de los José Arcadio y los Aureliano, también el tiempo y esos cien años de soledad que dan título a la obra marcan la solidaridad del destino del Macondo originario. Un pasaje que expresa bien la cuestión del tiempo en Macondo es la descripción de la acción civilizadora de José Arcadio, el fundador. Él no sólo ha repartido el territorio entre los primeros habitantes, les ha dotado también de un tiempo que todos comparten:

Emancipado al menos por el momento de las torturas de la fantasía, José Arcadio Buendía impuso en poco tiempo un estado de orden y trabajo, dentro del cual sólo se permitió una licencia: la liberación de los pájaros que desde la época de la fundación alegraban el tiempo con sus flautas, y la instalación en su lugar de relojes musicales en todas las casas. Eran unos preciosos relojes de madera labrada que los árabes cambiaban por guacamayas, y que José Arcadio Buendía sincronizó con tanta precisión, que cada media hora el pueblo se alegraba con los acordes progresivos de una misma pieza, hasta alcanzar la culminación de un mediodía exacto y unánime con el valse completo.²⁴

Una y otra vez esa unidad trágica del espacio y el tiempo de Macondo se contraponen al tiempo y al espacio no trágicos que se desarrollan en el exterior.²⁵ El tiempo “redondo” de Úrsula conlleva una acción circular e incestuosa que contrasta y no puede conciliarse con la acción de la compañía bananera, del tribunal supremo o de los miembros del partido liberal y conservador que viven en la capital. Macondo y el *génos* de los Buendía deben seguir el camino inexorable hacia la autodestrucción.

²¹ Cfr. *Ibidem*, 102.

²² Cfr. *Ibidem*, 183.

²³ Cfr. *Ibidem*, 403.

²⁴ Cfr. *Ibidem*, 48-9.

²⁵ Los dos tiempos de Úrsula que definía Ramírez Molas (1978: 187-94), el cotidiano y el circular, tienen también su imagen espacial.

En *El otoño del patriarca*, el mito del dictador se basa en la unión íntima e inextricable entre su *génos* y el pueblo, instaurando nuevamente un espacio, un tiempo y, en consecuencia, una acción únicas que sólo se romperán con su muerte. La discordia civil y la violencia germinan a su alrededor pudriéndolo todo. La casa del patriarca con sus animales, concubinas, funcionarios y desorden simboliza esa peste trágica que invade el aire. Con la desaparición del tirano, la ciudad puede volver a ser ciudad y a recuperar el tiempo de la historia, liberándose, quizá, de las fuerzas autodestructivas. Así es cómo empieza y acaba esta fascinante narración: “y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza” encuentra su eco en la frase final “anunciaron al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado.”

El tirano, como en Sófocles y en Diógenes Laercio, tiene un origen incierto que le permite presentarse mesiánicamente como el salvador de la patria, convirtiendo al pueblo en parte de su familia. Así, el incesto que en *Cien años* servía para cerrar tiempo y espacio en torno a los personajes, aquí es substituido por la negación de la paternidad y la conversión de la madre, Bendición Alvarado, en la única madre de toda la patria,²⁶ mostrando al tirano como padre y hermano a la vez de su pueblo. La exaltación de la madre y de su identidad indemostrable, además de la búsqueda arriesgada de sus orígenes, recuerdan vagamente la irónica celebración de Edipo y el coro hacia el final de la tragedia, justo antes de descubrir la terrible verdad, del nacimiento milagroso y divino del tirano-salvador.²⁷

Hemos intentado mostrar hasta qué punto García Márquez usa el trasfondo mítico de las tragedias tebanas de Sófocles en algunas de sus obras para representar la dimensión social y política de la violencia autodestructora que asuela Colombia, impidiéndole romper la fatalidad. Ahora nos centraremos en la versión de *Edipo rey* que el autor escribió para el cine en 1996, donde efectivamente García Márquez pudo desarrollar

²⁶ Cfr. *El otoño del patriarca* 57, por ejemplo.

²⁷ Cfr. *Ibidem*, 148-177. En especial, las palabras con que ordena la investigación de la verdad: “preservando integridad física permitiendo absoluta libertad todas facilidades cumplimiento su misión por mandato inapelable desta autoridad máxima obedézcase cúmplase, firmado, yo, e insistió, yo mismo, consciente de que con aquella determinación asumía el riesgo terrible de conocer la imagen verídica de su madre Bendición Alvarado ...”

aquellos aspectos que más le interesaban de la obra de Sófocles.²⁸ *Edipo alcalde* fue dirigida por el realizador mejicano Jorge Alí Triana y muestra la historia de Edipo en el escenario de la Colombia contemporánea, aquella que había llevado a García Márquez a escribir ese mismo año *Noticia de un secuestro*, obra basada en hechos reales. Analicemos acto seguido la adaptación cinematográfica para comprobar si los aspectos destacados anteriormente en nuestra interpretación de la lectura que García Márquez hace de Sófocles coinciden en líneas generales con lo reflejado en un guión y puesta en escena donde se trata de jugar explícitamente con la tragedia.

La película empieza con un prólogo y concluye con un epílogo a la manera del *Edipo Re* de Pasolini. En las imágenes iniciales contemplamos un enorme edificio clásico en medio de una ciudad moderna y soleada, mientras suena la música de una flauta. Fuera del tiempo y del espacio mítico-trágico donde transcurre la acción principal, hay el espacio político de la ciudad. Allí impera el orden, la ley, lo escrito. La violencia parece ausente y vencida. La identidad de Edipo es reconocida por todos y, precisamente por su experiencia, el gobierno decide enviarle como alcalde a un lugar peligroso. Este espacio simétrico y luminoso posee un tiempo rectilíneo que avanza sin pausa, pero que permanece inescrutable. Edipo deberá abandonar lo délfico y penetrar en lo oscuro y circular del mundo de Tebas. La frontera entre lo político y lo apolítico aparece claramente marcada en una escena donde el coche del alcalde deja atrás el sol y la ciudad para llegar a la zona de evacuación bajo una lluvia persistente. Una valla de alambre y un soldado-Esfinge que le pide el salvoconducto marcan la entrada en el mundo del *génos*. En ese espacio cerrado y corrompido las relaciones familiares conducen inevitablemente al incesto, como en *Cien años de soledad*, y al parricidio o a la negación del padre y a la usurpación de su sitio, como en *El otoño del patriarca*, de manera que el coche de Edipo llega a un puente, la tormenta se desata y se produce un tiroteo en que muere un hombre.

En el epílogo, Edipo ciego vuelve a la ciudad moderna. Camina perdido entre las largas hileras de coches que colapsan las calles, sólo se oye el ruido de las bocinas y de los motores. Como un elemento extraño y solitario, descubre que ahora para él no

²⁸ Curiosamente esta obra no ha tenido tanta repercusión entre la crítica dedicada a la recepción clásica: en el artículo de M. M. Winkler sobre Edipo en el cine sólo merece una breve mención (2008: 78). El estudio más completo que hemos podido consultar es Cabello Pino (2004).

hay ni Antígona ni Atenas. La recuperación de la memoria y de la identidad que él ha experimentado no sirve para salvar a la comunidad ni elimina la plaga. En el mundo colombiano, la catarsis no es posible y la reconciliación entre *pólis* y *génos* y la superación de la violencia interna es impracticable.

La llegada al pueblo del nuevo alcalde supone el inicio de la obra de Sófocles. Las palabras de Edipo y la respuesta de su acompañante nos recuerdan la primera escena de la tragedia: “¿Qué hace aquí tanta gente tan temprano? –No duerme nadie hace tiempo.” Simultáneamente las imágenes muestran las calles del pueblo con las paredes llenas de *graffiti* alusivos a la violencia imperante. Así se representa la crisis desencadenante de la tragedia: una nueva plaga del insomnio. Esta metáfora de la peste que afecta a una pequeña comunidad cerrada al exterior es muy apreciada por García Márquez. En todas sus obras es fácil encontrar un interés muy pronunciado por saturar el ambiente de presagios inquietantes y de elementos putrefactos que anuncian la presencia de la muerte, la destrucción y el olvido. La hojarasca, los pasquines, el cólera, los pájaros muertos o las aves carroñeras sirven para expresar la impureza que mancha la colectividad y el olvido que la amenaza. En *Cien años de soledad*, como aquí, una plaga de insomnio se apodera de Macondo.²⁹ La consecuencia de este mal es que la gente olvida y, para no olvidar, José Arcadio Buendía escribe. El oficio de escritor salva la memoria e impide la propagación de la plaga. En *Edipo Alcalde*, el protagonista deberá recuperar la memoria de su pueblo para que la violencia no se extienda y el olvido de estas comunidades no acabe con ellas. Sin embargo, el descubrimiento de la identidad destruye a Edipo y, con él, la posibilidad de romper la fatalidad de la violencia interna. Tal como hemos comentado a propósito del epílogo, el efecto catártico de la tragedia sobre el colectivo parece descartado.

Tiresias acompaña con su voz los hilos de la trama. En *Edipo Alcalde*, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Sófocles, oímos sus palabras desde el prólogo. La voz del destino llega hasta nosotros fragmentada, ininteligible: “Has llegado a tiempo para confundir tu destino con el nuestro.” Tiresias es un hombre ciego, que camina acompañado de un perro y construye ataúdes. Su presencia va impregnando paulatinamente el aire de una fatalidad fantástica y actúa como un marcador de los pasos de Edipo

²⁹ Cfr. *Cien años de soledad*, 54-59.

hacia el cumplimiento de su destino. Los Edipos del s. XX difícilmente escuchan su destino de repente, Tiresias no suele revelarles de golpe la identidad, sino que escuchan retazos y componen su yo a partir de fragmentos.³⁰ La figura de Tiresias, conocedor de una sabiduría ambigua que sólo habla de fatalidad, se contrapone al discurso de otro portador de conocimiento divino: el cura. Esta dicotomía entre el sacerdote y Tiresias se corresponde con la división entre *pólis* y *génos* que hemos trazado anteriormente. El lenguaje de Tiresias muestra el carácter fatal de la violencia y de la venganza que dominan en la Tebas colombiana; mientras que el cura católico propugna la reconciliación y la justicia que sólo es posible si existe el libre albedrío. Para Tiresias, la violencia es prueba de un orden superior e incommovible; para el cura, el único significado de todo es el caos: “-Dios se me perdió en medio de tanta confusión.” Ante las preguntas de Edipo a propósito de la verdad,³¹ el sacerdote contesta con un rotundo: “-No las conocerás nunca.” En cambio, Tiresias no sólo asegura poseer él la verdad, sino que también cree que Edipo la encontrará. “-Quiero saberlo todo”, dice Edipo, y el guión retoma las palabras de Tiresias en la tragedia de Sófocles. En *Edipo alcalde*, las revelaciones de Tiresias no provocan ningún tipo de oposición por parte de Edipo ni despiertan sospechas. De hecho, son el justo acompañamiento de los descubrimientos del propio Edipo. La muerte del sacerdote a la puerta de la iglesia con la cruz en la mano y la extensión del conflicto dan la razón a los partidarios de la fatalidad. Orden y caos están trágicamente intercambiados.

Dos escenas son especialmente significativas a propósito de la derrota de lo político. En la primera de ellas, descubrimos una imagen muy querida por García Márquez. En *El otoño del patriarca*, por ejemplo, la relación enfermiza entre lo político y lo familiar se expresa principalmente a través de la casa del dictador. El desorden de la casa y la mezcla entre lo privado y lo público, entre el harén y el gobierno, es la gran metáfora de la tiranía. En otras novelas de García Márquez donde la figura del tirano es relevante, podemos observar algo parecido: en *Cien años de soledad* tenemos el taller y la hamaca de Aureliano Buendía; en *Los funerales de la Mamá Grande* también vemos la confusión reinante entre el espacio de la familia y el de la República. En *Edipo*

³⁰ Cfr. *Les gorges* d’A. Robbe-Grillet, novela basada en *Edipo Rey*, donde el enigma de la esfinge aparece a retazos en boca de un borracho y donde la imagen del monstruo apenas es esbozada en las aguas del río.

³¹ “-Necesito saber todas las verdades”.

alcalde, el protagonista quiere restablecer los derechos constitucionales y eliminar todo aquello que fomente un orden no estrictamente político; para ello acude al juzgado donde se guardan los archivos. El edificio del juzgado aparece casi en ruinas, con los archivos destrozados y todo desperdigado por los suelos. El secretario ha instalado su cama en medio de la oficina y allí yace, bebiendo solo, mientras las gallinas se pasean libremente. Es él quien lo envía a consultar a Tiresias. Una voz advierte que, cada vez que viene alguien del gobierno, la cosa empeora. En este contexto, es evidente que el orden político ha perdido la batalla.

La segunda escena a la que nos referíamos presenta la llegada del ejército. Éste llega de fuera y debería significar el triunfo de la razón política sobre los intereses del *génos*. A pesar de ello, la conversación entre un militar y el alcalde es bastante esclarecedora sobre la fatalidad de la violencia que allí impera. El militar le cuenta a Edipo que sólo un nuevo orden político podría poner fin a la violencia. El conflicto dura desde hace treinta años y no tiene solución porque no hay auténtica voluntad política de ponerle fin. Los treinta años de muerte y destrucción se corresponden, no por casualidad, con los treinta años de Edipo, resaltando así el paralelismo entre las vicisitudes de Layo, Yocasta y su hijo y las de toda esta comunidad que vive fuera de lo político. En la lógica del espacio-tiempo trágico, el gobierno no tiene cabida, porque el orden del *génos* impone la fatalidad y excluye el libre albedrío. En consecuencia, Tiresias y su saber vencen y el cura católico, en cambio, debe morir. Salvando las distancias, que son muchas, la función que aquí cubren los personajes de Tiresias y del sacerdote es también desarrollada en las otras novelas y cuentos citados por curas más o menos combativos, más o menos místicos.³²

El alcalde Edipo se siente terriblemente solo, esa soledad del tirano que comparte con todos los de la raza de Macondo y con todos los patriarcas que tienen el destino de los héroes trágicos, como Layo, seres cercanos a los dioses que imponen su ley.³³ La violencia tiránica del personaje empieza a manifestarse justo en el momento en que se

³² Recordemos que Macondo tiene sus particulares sacerdotes, muy bien dibujados en *Un día después del sábado* y en *Cien años de soledad*, en *La mala hora* o en *La hojarasca*. El padre Nicanor Reyna, Antonio Isabel o el padre Ángel o El Cachorro son una extraña mezcla de Tiresias y del pastor Hightower en *Luz de Agosto*.

³³ Esa es la definición que el pueblo da de Layo en la primera información que recibe Edipo a propósito de lo ocurrido con él.

hace consciente de su enorme soledad, después de la conversación con el militar que le ha convencido de la imposibilidad de escapar de la lucha intestina. Acusa a Creonte, se encoleriza con Yocasta y maltrata a Deyanira, la mujer que recogió al niño en lugar de matarlo y lo dio a una pareja estéril. Ese descubrimiento de la soledad y de la violencia que está dentro de sí mismo lo capacitan para llegar a la revelación definitiva de su identidad. Aquello que desde el principio anunciaban la presencia inquietante de un caballo negro (que sólo Edipo y Layo han podido montar) y del piano de Layo, ahora se desvelará claramente en la autopsia de este último. Edipo ha tocado el piano de Layo justo antes de hacer el amor por primera vez con Yocasta. En el mismo instante que Edipo se ha convertido en el segundo amor de Yocasta, justo treinta años después del día de su boda, el fantasma de Layo viene nuevamente para tocar en ese mismo piano. Cuando traen su cadáver, Edipo asiste a la autopsia descubriendo de pronto que es su bala la que mató a Layo en el tiroteo del puente y que su parecido con el muerto, en el que nadie hasta entonces había reparado, es asombroso.

Yocasta propone romper la fatalidad rompiendo el tabú, tal como Amaranta Úrsula, en *Cien años de soledad*, lo llega a creer por un momento al ver a su hijo recién nacido. Las dos piensan que el hijo del incesto, que ellas niegan vehementemente, puede purificar la raza y suponer la ansiada catarsis. Yocasta propone a Edipo marchar a algún sitio donde nadie les conozca y perder la memoria del pasado. “-Olvídate del pasado. De ahora en adelante todo es futuro. Pon el oído aquí. ¿Lo oyes?” Pero Edipo ya no puede renunciar a la verdad y va a consultar a Deyanira, la criada que recibió el encargo de matarlo a los tres días de su nacimiento. Esta Deyanira es presentada en la película como una especie de pitonisa. El espacio rocoso que habita recuerda Delfos y su *omphalós*. Después de su descubrimiento terrible, cruza el pueblo donde el fuego arde por doquier. Se encuentra con Creonte y exclama: “-El círculo se ha cerrado, ahora tienes el poder que todo lo puede, aquí está el asesino de Layo. Tiene sus culpas purificadas por tu sangre y la mía y la de los muertos incontables de esta tierra de desgracias.” El tiempo del *génos* es, pues, este círculo inquebrantable que hace imposible la comunicación con el tiempo político, así como en *Cien años de soledad* Úrsula reconocía la presencia del tiempo “redondo”: un tiempo que por el hecho de ser circular no significa que sea eterno, porque el eje se hace viejo y se desgasta. Esa es la diferencia entre los dos niños con cola de cerdo, uno al principio y otro al final de la historia.

Antes de cerrar nosotros también el círculo de este artículo, valdría la pena observar un último punto que aparece en el guión de *Edipo alcalde*. ¿Qué significa la afirmación que Creonte hace sobre Edipo llamándole poeta? ¿Es solamente un reproche por su idea de desarmar a la población y hacerlo todo legalmente, cuando Creonte piensa que todo eso no es más que un sueño idealista? Quizá sí que sea esa la interpretación en el contexto de la acción descrita, pero si pensamos en algunas frases esparcidas por los escritos de García Márquez y su uso de la tragedia de Edipo, puede que encontremos otra interpretación de carácter más general.

Edipo ha luchado por romper el olvido en que sumerge al pueblo la plaga del insomnio. Ha rechazado las propuestas desesperadas de Yocasta de escapar, de vivir sin memoria, de dejar los sueños. Él ha reconquistado la memoria y ha cumplido “el sueño negro de Layo”. Es verdad que la purificación que Edipo pretende haber conseguido no sirve a un fin colectivo, pero, como José Arcadio Buendía escribiéndolo todo por doquier para no olvidar qué son las cosas, recordar la identidad vence a la peste, a pesar de que no impida que los demás sigan empecinados en su olvido. La misión del escritor es preservar la propia memoria, porque se es aquello que se recuerda.³⁴ Las ambiguas relaciones entre vida y tragedia en *Crónica de una muerte anunciada*³⁵ vuelven a presentarse en el epígrafe de *Vivir para contarla*: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”. El autor de cuentos y otras tramas trágicas tiene siempre algo de Edipo en la obra de Gabriel García Márquez. El escritor que vive en el espacio político y el tiempo lineal de la gran ciudad viaja a Aracataca, donde el *génos* impone su tiempo circular. A su llegada, una serie de imágenes reflejan la peste: las gallinas muertas, la plaga de langostas, la siesta, el abandono de la bananera, el tren... Y la crisis desencadena el reconocimiento.

³⁴ Sobre la importancia del motivo de la memoria en la obra de García Márquez y Borges, Fernández (2001: 25-57).

³⁵ “Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada”, 159.

OBRAS CITADAS DE GARCÍA MÁRQUEZ

GARCÍA MÁRQUEZ, G. “¿Todo cuento es un cuento chino?”, [En línea] *Ciudad Seva (Puerto Rico). Sobre el arte de narrar*. Disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm4htm>.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1955) *La hojarasca*, Madrid.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002) *Vivir para contarla*, Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2007) *El otoño del patriarca*, Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1982) *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1982) *Cien años de soledad*, Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

ARANGO, M. A. (1985) *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México.

BJÖRK, L. (1963) “Ancient Myths and the Moral Framework of Faulkner’s *Absalom, Absalom*”, *American Literature* 35. 2: 196-204.

CABELLO PINO, M. (2004) “Edipo alcalde: Sófocles a través de los ojos de Gabriel García Márquez”, [En línea] *Espéculo. Revista de estudios literarios* 27. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/edipoal.html>.

CAMACHO DELGADO, J.M. (2006) *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, Murcia.

CAMACHO DELGADO, J.M. (1997) *Césares, tiranos y santos en El otoño del patriarca. La falsa biografía del guerrero*, Sevilla.

CARTER, D. M. (2006) “At Home, Round Here, Out There: The City and Tragic Space” en Rosen, R. M.-Sluiter, I. (ed.) *City, Countryside, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*, Leiden-Boston: 139-72.

DAVIS, M. E. (1991) “Sophocles, García Márquez and the Labyrinth of Power”, *Revista Hispánica Moderna* 44. 1: 108-23.

DIKE, D. A. (1952) “A Modern Oedipus: The Mayor of Casterbridge”, en *Essays in Criticism* II (2): 169-79.

EASTERLING, P. E. (1987) “Women in Tragic Space”, *BICS* 34: 15-26.

EDMUNDS, L. (2002) “Oedipus as Tyrant in Sophocles’ *Oedipus Tyrannos*”, *Syllecta Classica* 11: 33-73.

- FERNÁNDEZ, G. (2001) *El héroe pensativo: la melancolía en Borges y García Márquez*, Málaga.
- FRISCH, M. F. (1993) *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires.
- GALLEGO, J. (1999) “El pensamiento trágico en la política democrática: el nacimiento de una nueva justicia en la *Orestea* de Esquilo”, *Gerión. Revista de Historia Antigua* 17: 179-211.
- GILARD, J. (1976) “García Márquez, le groupe de Barranquilla et Faulkner”, *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 27: 159-70.
- JARRETT, D. (1973) “Eustacia Vye and Eula Varner, Olympians: The Worlds of Thomas Hardy and William Faulkner”, *Novel: A Forum on Fiction* 6. 2: 163-74.
- LASTRA, P. (1966) “La tragedia como fundamento estructural en *La Hojarasca*”, en *Anales de la Universidad de Chile*, CCXXIV, 140: 168-86.
- MALLETT, B. J. (1976) “Política y fatalidad en *La Hojarasca* de García Márquez”, *Revista Iberoamericana* 42. 96-7: 535-44.
- MODELMOG, D. A. (1985) “Faulkner’s Theban Saga: *Light in August*”, *The Southern Literary Journal* 18. 1: 13-29.
- ORTEGA VILLARO, B. (2001) “La tragedia de Edipo en la obra de García Márquez”, en *Actas del X Congreso de Estudios Clásicos*, vol.3: 681-687.
- PALENCIA-ROTH, M. (1981) “La imagen del uroboros: el incesto en cien años de soledad”, *Cuadernos Americanos México* XL. 4: 67-81.
- PALENCIA-ROTH, M. (1983) *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid.
- PATERSON, R. (1959) “*The Mayor of Casterbridge* as Tragedy”, *Victorian Studies* 3. 2: 151-72.
- RABBETTS, J. (1989) *From Hardy to Faulkner: Wessex to Yoknapatawpha*, Nueva York.
- RAMÍREZ MOLAS, P. (1978) *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid.
- SEAFORD, R. (1994) *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.

- SEAFORD, R. (2003) "Tragic Tyranny", en Morgan, K.A. *Popular Tyranny: Sovereignty and Its Discontents in Ancient Greece*, Austin: 95-116.
- SEGAL, C. (1981) *Tragedy and Civilization. An Interpretation on Sophocles*, Cambridge Mass.
- SEIDENSTICKER, B. (1995) "Women on the Tragic Stage" en Goff, B. E. (ed.) *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin: 151-173.
- SERRA, G. (1994) *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'Edipo Re*, Venecia.
- SNELL, S. (1985) *William Faulkner, un guía sureño a la ficción de García Márquez*, Madrid.
- TORO, (de) A. (1992) *Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración*, Frankfurt.
- TORRES CABALLERO, M. (1987) *Gabriel García Márquez o la alquimia del incesto*, Madrid.
- VERNANT, J. P.-VIDAL-NAQUET, P. (1986) *Mythe et tragédie en Grece ancienne*, 2 vols., París.
- WINKLER, M. M. (2008) "Oedipus in the Cinema", *Arethusa* 41. 1: 67-94.