

CANON Y CANONIZACIÓN EN LA OBRA LITERARIA, PERIODÍSTICA Y CINEMATOGRAFICA DE GARCÍA MÁRQUEZ*

Nelson González-Ortega
Universidad de Oslo

1. Introducción.

Un análisis de la obra literaria, periodística y cinematográfica de Gabriel García Márquez revela la existencia de dos preocupaciones autoriales centrales: el hecho de que el autor y sus narradores ficcionalizan en sus relatos las prácticas hagiográficas y seculares de la "canonización" y el empleo de la parodia para cuestionar la (de)formación del canon histórico y literario oficial de Colombia. En vista de que estos aspectos literarios no han sido investigados sistemáticamente en toda la obra de García Márquez, propongo en este artículo identificar las formas técnicas y los niveles temáticos, mediante los cuales se transponen ficcionalmente en los relatos literarios, periodísticos y fílmicos¹ de García Márquez las prácticas culturales de "canonización sagrada" (religiosa) y "canonización secular" (histórica y literaria) de textos y personajes consagrados oficialmente por las autoridades eclesíásticas e intelectuales colombianas como representantes de la historia "nacional" de Colombia.

* Las primeras páginas de este artículo fueron publicadas en *Acta Universitatis Stockholmiensis. XIV Skandinaviska Romanistkongressen. Stockholm 10-15 augusti 1999*. CD-rom, Ed. Jane Nystedt. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2000.

1.-"El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Ursula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad" (Barthes *et al.*, 9).

2. Origen de los conceptos "Canon" y "canonización" y su relación con la literatura europea.

En su origen los conceptos de "canon" y "canonización" pertenecían al discurso hagiográfico: "'Canon' usually referred to a rod or rule but came to refer to an authoritative list, established by the Church, of what constituted sacred texts, sacred individuals (saints) or official members of an ecclesiastical order. 'Canonization' was a nominalization, referring specifically to an action that transformed secular individuals into sacred individuals (saints)" (Hodge 229). En efecto, una rápida reflexión diacrónica sobre el concepto "canon" nos remonta a la tradición hebrea, aproximadamente a 600 años antes de la era cristiana, cuando en el ámbito eclesiástico aparece documentado el uso de la palabra canon "con el significado de reglas o leyes de la vida religiosa, llamadas cánones para distinguirlas de las leyes humanas" (Sullà 19).

Sin embargo, es sólo en los siglos III y IV, al convocarse el célebre concilio de Hiponense (393), cuando se hizo una selección (inclusión y exclusión) de libros sagrados y apócrifos. Por un lado, se seleccionó el canon Bíblico o lista fija y completa de libros sagrados que forman el Antiguo y Nuevo Testamentos, es decir la Biblia. Estos libros bíblicos fueron considerados sagrados y autorizados por las autoridades eclesiásticas por haber sido supuestamente inspirados por la divinidad. Por otro lado, se estableció la lista de libros rechazados o puestos "bajo sospecha", por no tener autoridad religiosa y se les llamó libros "apócrifos". Asimismo, alrededor del siglo III, los filólogos alejandrinos, en un intento incipiente de análisis literario, "utilizaron el término ["canon"] para designar la lista de obras escogidas por su excelencia en el uso de la lengua y por ello consideradas modélicas, es decir, dignas de imitación" (Pfeiffer 1, 369-372).

En el capítulo 14 de su libro *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) *Literatura europea y Edad Media latina*, Ernst Robert Curtius traza la antropología del concepto canon y define los siguientes momentos en su historia: a) la formación del canon en la iglesia, b) el canon medieval y c) los cánones modernos. Curtius relaciona con el concepto de canon las listas o catálogos primerizos de autores, las llamadas "bibliotheca" de formato clásico greco-latino escritas en la Antigüedad y en la Edad Media. Además, Curtius considera poco importantes los cánones selectivos o diccionarios biobibliográficos empleados desde la Edad Media (s. XII) hasta principios del Renacimiento (s. XVI) para la enseñanza de las lenguas clásicas griego y latín y para el aprendizaje de la destreza retórica. Según el crítico alemán, los cánones modernos son cánones selectivos en lenguas vernáculas que florecieron en el siglo XVIII, cuando intelectuales de Italia, Francia, Alemania y España definieron ciertos textos como obras "clásicas" representantes de su historia y literatura y las convirtieron en textos fundacionales de la identidad nacional de sus respectivos países. No obstante, En Inglaterra y Estados Unidos, "la literatura vernácula no formó parte de los programas universitarios hasta fines del siglo XIX". (Sullà 46). Con la formalización, en el siglo XX, de un programa de estudios literarios en los países europeos y anglosajones —a raíz de la fundación de una facultad de literatura inglesa en Oxford en 1893, de una licenciatura en Cambridge en 1917 y más tarde de una titulación, en la mayoría de las universidades norteamericanas (Sullà 46)— se tendió a producir un canon selectivo o lista de autores para la enseñanza de literatura en la mayoría de las universidades de Occidente.

Ahora bien, una reflexión sincrónica sobre el concepto de canon en literatura, revela que a fines del siglo XX, la cuestión sobre qué es el canon literario, se ha convertido en una encendida controversia sobre todo en Estados Unidos pero también en España e Inglaterra, a raíz de la publicación en 1978 y 1994 de los polémicos libros *Orientalism* de Edward Said y *The Western Canon* de Harold Bloom. Por un lado, Bloom, a la cabeza de algunos educadores y políticos norteamericanos arguye

2.- La etimología de la palabra 'canon' "procede del griego *Kanon*, que designaba en un principio una vara o caña recta de madera, una regla que los carpinteros usaban para medir; luego, en un sentido figurado, paso a significar ley o norma de conducta, es decir, una norma ética." (Sullà 19).

que los mejores libros de literatura que se han escrito a través de los tiempos (según Bloom, 26 libros, sin incluir los clásicos latinos y griegos) constituyen la cima de la realización cultural de la cultura occidental y, por tanto, deben formar el canon o corpus único en la enseñanza básica y universitaria de idiomas y literaturas en Estados Unidos y deseablemente también en Europa. Por otro lado, profesores universitarios, críticos especialistas en Marx, Foucault, Derrida, Saïd y los teóricos del neohistoricismo y del feminismo —llamados beligerantemente, por Bloom "la escuela del resentimiento" (Sullà 46)—, arguyen que, en general, los textos literarios considerados tradicionalmente lo mejor de la cultura occidental han sido escritos, por pocos hombres blancos europeos quienes han sobrevalorado los valores estéticos de la llamada "alta cultura" o "cultura clásica" europea convirtiéndose así en portavoces de una visión cultural eurocentrista. Por lo tanto, dicho canon literario sería el producto de sólo un sector elitista de la cultura occidental; sector que tiende a excluir en sus valoraciones estéticas a las mujeres y a los grupos minoritarios. Desde la perspectiva de los oponentes de Bloom, las obras clásicas de la literatura occidental no son necesariamente superiores en valor literario, sino que ciertos textos son valorados más que otros porque tales obras encarnan creencias literarias y socio-políticas compartidas por los que han tenido el poder (social o institucional) de decidir el valor que se le puede asignar a un producto cultural; sea éste una novela, una pintura o un film.

Los conceptos de "canon" y "canonización", aplicados a los estudios literarios, por tanto, implican el acto de seleccionar una serie de textos, autores y valoraciones textuales como únicos representantes de la literatura de una comunidad. Los principales aspectos que asocian el canon con la literatura son: a) selección de una lista de textos ("corpus"), b) el otorgamiento de un valor estético o de una identificación ideológica con unos criterios determinados de selección, c) la cualificación de dichos textos como obras (clásicas) dignas de imitación y de estudio, y d) el poder institucional y político para hacer circular estos textos en la sociedad como obras clásicas de inigualable valor estético.

Se infiere entonces que el origen y relevancia del concepto de canon en Occidente está estrechamente ligado a la formación y evolución de los conceptos mismos de literatura e historia literaria, en tanto instituciones culturales. Pues como bien concluye Enric Sullà:

[E]l estudio de los procesos de formación del canon, es decir, en su dimensión histórica, equivale a la historia de las historias de la literatura [...], es decir, al análisis de cómo se construyen las narraciones cronológicas de florecimiento, apogeo y decadencia, cómo se escogen autores y obras, qué se destaca para estudiar en las escuelas y con qué criterios, como se distribuyen en épocas y períodos, como se delimitan éstos (Sullà 33).

Para constatar la relación existente entre la formación del canon literario e historiográfico y la construcción en textos del pasado histórico en Europa, valga sólo mencionar los casos de los intelectuales Thomas Babington Maculay de Inglaterra, autor de *History Of England*; Jules Michelet de Francia, autor de *Histoire de France* y Ramón Menéndez Pidal de España, autor de *Los españoles en la historia y en la literatura*, quienes en la escritura de sus monumentales textos de historiografía e historia literaria a fines del siglo XIX y comienzos del XX, identificaron sus propios valores de raza, territorio, lengua y religión con una supuesta unidad nacional. Estos eminentes intelectuales europeos incorporaron en sus textos históricos una ideología mesiánica de proyección nacionalista y, en el proceso, vincularon los conceptos de literatura, historia y nación a las nacientes disciplinas de la historiografía y de las historias literarias de sus respectivos países.³

3.- El proceso de canonización textual realizada en Inglaterra, Francia, Alemania y España en los siglos XVIII y XIX que resultó en la formación oficial de la historias y literaturas nacionales de países europeos y la imitación de dichos modelos realizada por la mayoría de los intelectuales decimonónicos colombianos en la formación oficial de la literatura e historia nacional de Colombia se ha estudiado en: Nelson González Ortega, "Formación y subversión del concepto oficial de historia y literatura nacional en Colombia". Dissertation University of Wisconsin-Madison, 1992.

Paralelamente a la canonización de textos históricos durante el siglo XIX, se llevó a cabo en Europa una canonización en el campo del saber de la literatura. Ambos procesos de canonización fueron fundamentales en la formación y deslinde de las disciplinas de la historiografía y de la literatura. En cuanto a la literatura, destacados intelectuales y políticos de Europa, influidos por el romanticismo francés y del discurso liberal europeo, construyeron la literatura fundacional y nacional de sus países, primero, al seleccionar (incluir / excluir) y, después, al entronizar ciertos textos como exponentes del origen e identidad de sus respectivas literaturas nacionales.⁴ En este proceso, obras como la *Chanson de Roland*, *Das Nibelungenlied*, *Ossian*, y *Mío Cid* se erigieron en los únicos textos "fundacionales" y "clásicos" cualificados para representar las literaturas nacionales de Francia, Alemania, Escocia-Inglaterra. Imitando este paradigma cultural europeo, los intelectuales decimonónicos latinoamericanos encontraron sus textos "fundacionales", "nacionales" y "clásicos" en *La Araucana*, asociado con el origen de Chile; *Grandeza Mexicana*, con el origen de México; *Comentarios Reales*, con el origen del Perú; *Especulo de paciencia*, con el origen de Cuba; *Facundo y Martín Fierro*, con el origen de Argentina, y el discurso castrense y jurídico de Gonzalo Jiménez de Quesada, con el origen de Colombia.

3. Formación y subversión del canon en la historia y literatura oficial de Colombia.

Los conceptos de historia y literatura "nacionales" fueron creados en Colombia en el siglo XIX por prominentes "intelectuales oficiales", quienes, al imitar el modelo europeo de canonización histórica y literaria, seleccionaron ("incluyeron y excluyeron") los libros que describían el pasado cultural colombiano, erigiendo así obras de la Colonia (s. XVI-XVIII) y de la República (s. XIX) en textos "fundacionales", "literarios" y "nacionales".⁵ En este proceso de selección-canonización, los intelectuales oficiales colombianos articularon sus ideologías liberal y republicana —las cuales entronizaban el catolicismo, el hispanismo y el nacionalismo— en las instituciones culturales estatales que dirigieron y en los manuales de historia y literatura que escribieron.⁶

4.- La noción de "discurso liberal europeo" se basa tanto en los ideales ateistas y materialistas (razón, ciencia y progreso) de los llamados "enciclopedistas" (i.e., Voltaire, Rousseau, and Diderot) como en la doctrina del "Positivismo" (i.e., Comte y Spencer), que sólo admitían como "científicos" los métodos que podían ser comprobados por la experiencia y la inducción. Al nutrirse del pensamiento enciclopedista y positivista, el Liberalismo emerge como una doctrina que exige independencia absoluta del estado en relación a cualquier religión y se opone fuertemente a cualquier forma de intervención del estado en la economía de un país. En el libro *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX* (1987): 52-55; y en el artículo: "The Early Stages of Latin American Historiography" (1989): 291-320, Beatriz González Stephan explica la influencia que tuvo el discurso liberal europeo en la actividad cultural de los intelectuales latinoamericanos decimonónicos.

5.- Si bien el sustantivo de "intelectual" ha sido usado, en referencia a América Latina, para indicar la existencia de una minoría dependiente económica e ideológicamente de las oligarquías regionales, del clero y del discurso liberal europeo de los siglos XVII y XVIII (Gramsci 22), con el atributo de "oficial" se suele indicar "algo que emana del estado y que ante todo sirve los intereses del estado" (Anderson 145). Empleo aquí el concepto de "intelectual oficial" para designar al tipo de intelectual decimonónico colombiano que fue, alternativamente, escritor, político, funcionario del estado, miembro activo o dirigente de las principales instituciones culturales del país. El "intelectual oficial" dependió laboral e ideológicamente de los gobiernos de la época y articuló, por conveniencia o por convicción, el discurso nacional dentro de las instituciones y en el ámbito sociocultural de Colombia.

6.- Empleo el concepto de "ideología" de modo similar al usado por el historiador Alun Munslow: "Ideology. A coherent set of socially produced ideas that lend or create a group or consciousness. Ideology is time and place specific. Constituted as a dominant mode of explanation and rationalization, ideology must saturate society and be transmitted by various social and institutional mechanisms like the media, Church, Education and the law. In the view of certain commentators, ideology is to be found in all social artifacts like narrative structures (including written history), codes of behaviour and patterns of beliefs" (Munslow 184).

Los textos que forman parte del discurso histórico y literario oficial de Colombia fueron producidos, publicados y difundidos en Bogotá por intelectuales oficiales vinculados tanto a las más prestigiosas instituciones culturales como a los gobiernos republicanos de los siglos XIX y XX.⁷ He aquí los principales intelectuales oficiales colombianos y los textos centrales que contribuyeron a la formación del canon de la historia y la literatura "nacional" de Colombia: José Manuel Restrepo (1781-1863), presidente —durante el gobierno de Simón Bolívar (1821)— de la Academia nacional de Artes, Letras y Ciencias, fue autor de *Historia de la revolución de Colombia* (1827); José María Vergara y Vergara (1831-1872), diputado, congresista y co-fundador de la Academia colombiana de la Lengua (1871), fue autor de *Historia de la literatura de la Nueva Granada* (1867); Miguel Antonio Caro (1843-1909), co-fundador de la Academia de la Lengua y presidente de Colombia (1894-1898), fue autor de *Bolívar y los Incas* y co-autor con R.J. Cuervo de una *Gramática Latina*; José Manuel Marroquín (1827-1908), también co-fundador de la Academia de la Lengua y presidente de Colombia (1904-1908), autor de tratados sobre Gramática de Castilla; Rafael Núñez (1825-1894), presidente de Colombia (1880-1882; 1884-1886; 1887; 1888), fue autor de *El Himno Nacional de Colombia* (1887); Gustavo Otero Muñoz (1894-1957), presidente de la Academia Colombiana de Historia, fue autor de *La literatura colonial de Colombia* (1928); y Germán Arciniegas (1900-2000), Ministro de Educación de Colombia (1941-1945), fue autor de *Jiménez de Quesada o El Caballero del Dorado* (1939).⁸ Se evidencia en esta reseña bio-bibliográfica que el discurso oficial colombiano, formado en el siglo XIX, tiene más de un siglo de existencia. Como un hecho cultural correlativo, hay que destacar que el escritor Nobel colombiano Gabriel García Márquez, durante más de cuarenta años, ha recurrido consecuentemente en su obra narrativa, periodística y cinematográfica al uso de la parodia, como un recurso técnico eficaz para cuestionar ideológicamente el discurso histórico oficial nacional colombiano.⁹

García Márquez cuestiona y subvierte literariamente la cultura oficial de Colombia, mediante la inserción paródica en su narrativa de discursos —provenientes de la retórica política e historicista estatal—, en los cuales se metaforiza la formación y establecimiento del canon (elección de hechos históricos y de obras como exponentes de la identidad nacional) de la literatura e historia de Colombia.¹⁰ Los narradores de "Los funerales de la Mamá Grande", *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *El general en su laberinto* parodian el proceso de canonización realizado por los intelectuales oficiales colombianos.¹¹ En el plano formal, los narradores de estos cuatro relatos elaboran su parodia, empleando las técnicas de la reiteración, exageración y ampliación. En el plano temático, la parodia se hace en tres niveles discursivos: el histórico, el literario y el religioso.

7.- La noción general de "discurso oficial" es estudiada por Frank Burton y Pat Carlen en su libro, *Official Discourse* (London: Routledge & Kegan Paul, 1979).

8.- En la citada tesis doctoral de Nelson González-Ortega, se estudian algunos de estos autores y sus obras y se determina su influencia en la formación del discurso oficial colombiano. Ver capítulos II y III.

9.- La parodia es uno de los procedimientos más utilizados por la literatura, probablemente porque el humor y la ironía, que casi siempre la acompañan, implican distanciamiento, "desfamiliarización", y cierto grado de simpatía/antipatía por el sujeto parodiado. Una característica fundamental de la parodia es la imitación sutil o manifiesta, cómica o reverente de un discurso anterior ("pre-texto") considerado como modelo discursivo (canon) por un determinado grupo social, de modo que frecuentemente es posible distinguir en el texto emergente la (re)construcción del texto parodiado y del texto paródico. Según Linda Hutcheon: "[P]arody can be obviously a whole range of things. It can be a serious criticism, not necessarily at the parodied text; it can be a playful, genial mockery of codifiable forms. Its range of intent is from respectful admiration to biting ridicule" (Hutcheon 15-16).

10.- *Supra*, González-Ortega, Capítulo IV.

11.- Uso estas ediciones de las obras de García Márquez: *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa Calpe 1990; *El general en su laberinto*. Editorial Oveja Negra. Bogotá: 1989; *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975; *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. 1972. Barcelona: Bruguera, 1984. En adelante, cito de estas obras sólo dando el número de las páginas entre paréntesis.

Específicamente, Gabriel García Márquez subvierte la historia oficial de Colombia a nivel de los temas y de la periodización, a nivel de la enunciación del discurso y a nivel de la interpretación de los eventos y textos canonizados por los historiadores oficiales como "históricos" y "literarios". Esta subversión literaria la realizan los narradores del cuento "Los funerales de la Mamá Grande"; de las novelas *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *El general en su laberinto*, mediante la elaboración de discursos irreverentes y desacralizadores que tienen el fin de re-presentar (traer otra vez al presente en forma de texto literario) aspectos históricos tanto de la conquista, colonia e independencia de la Nueva Granada, como de la Colombia contemporánea.

La conquista del Nuevo Reino de Granada —y sobre todo la idealización hecha por la historia oficial decimonónica colombiana de dicho período histórico— se convierte en objeto de cuestionamiento en *Cien años de soledad* en el episodio sobre la fundación de Macondo (sección 2). En esta sección el narrador recrea literariamente las "entradas" o expediciones de exploración territorial hechas por los conquistadores españoles Cortés, Pizarro y Jiménez de Quesada, quienes esperaban "descubrir" ciudades utópicas en el Nuevo Mundo. Esto se ilustra en *Cien años de soledad*, cuando José Arcadio —de modo semejante a lo proyectado por el adelantado Jiménez de Quesada en la época colonial—, emprende viaje en busca de su "Arcadia" y, al igual que el conquistador español, no encuentra dicha ciudad dorada y, ante el fracaso de su empresa utópica, el personaje se resigna a empezar su nueva vida en Macondo. No obstante, el tiempo ficcional de la novela y el tiempo cronológico de la historia no se corresponden, pues, Melquíades, el narrador: "... no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante" (446).

La subversión de la historia oficial a nivel de la enunciación del discurso literario, es realizada por García Márquez, mediante la designación de narradores de sus relatos que presentan características de cronistas e historiadores. Es el caso del narrador de "Los funerales de la Mamá Grande", quien declara que: "Ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esa conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores" (147). Se observa como el discurso oral del relator de esta versión legendaria y popular de los "Funerales", alude a la tarea futura del historiador, quien convertirá en oficial esa leyenda, al incorporarla en textos.

El narrador de *Cien años de soledad* también es un cronista: Melquíades. Él ha escrito en pergaminos una crónica profética que contiene revelaciones sobre el origen genealógico, el desarrollo y el apocalipsis de los Buendía y de Macondo. Melquíades comienza su crónica narrando la expedición que José Arcadio, en unión de su familia y de sus amigos, emprendió hacia Macondo. Pero, Melquíades sólo revela su función de cronista omnisciente en el episodio final, donde describe el acto total de exégesis de la crónica de los Buendía hecha por Aureliano, último sobreviviente de esa familia.

En *El otoño del patriarca* no se manifiesta explícitamente la presencia de un cronista. En cambio, en *El general en su laberinto* se da un paso adicional en la transformación del narrador literario en cronista e historiador, ya que no sólo se muestra al narrador desempeñando su papel ficcional de cronista, sino que ahora es el autor real, el que desempeña las funciones profesionales del historiador. Evidentemente, en la sección "Gratitudes" (que no forma parte del enunciado ficcional) de *El general en su laberinto*, García Márquez describe el proceso de composición de su novela y agradece a historiadores profesionales como Daniel Florencio O'Leary y Vinicio Romero Martínez por la administración y verificación de datos obtenidos para su novela (véanse pp. 270, 271).

El hecho de que García Márquez haya adoptado en su narración un "método" de "investigación histórica", no implica que el narrador de *El general en su laberinto* haya ajustado su narración a los moldes convencionales de la enunciación histórica. Por el contrario, el narrador de esta novela ejercita completamente su licencia poética y transforma libremente los hechos narrados, confiriéndoles la perspectiva personal e imaginaria que es característica de su narrativa.

García Márquez metaforiza en *El general en su laberinto* el proceso de canonización literaria e histórica al que fueron sometidos los textos de cronistas e historiadores como Francisco de Paula Santander (1792-1842) y Simón Bolívar (1783-1830). Es el caso del narrador de *El general en su laberinto*, quien le atribuye a Santander una conciencia histórica y literaria más definida que la que manifestó Bolívar. Expresando cierta inquietud por las posibles deficiencias de su estilo epistolar, Bolívar le pide lo siguiente al general Urdaneta, otro personaje de la novela:

'No mande usted a publicar mis cartas, ni vivo ni muerto, porque están escritas con mucha libertad y en mucho desorden'. Tampoco lo complació Santander, cuyas cartas, al contrario de las suyas, eran perfectas de forma y de fondo, y se veía a simple vista que las escribía con la conciencia de que el destinatario final era la historia. (226)

Esta aparente modestia de Bolívar con respecto a su estilo epistolar es desvirtuada en la novela por el gran talento retórico manifestado por el libertador en sus discursos orales, consignados luego en textos escritos:

Habló sin reposo, con un estilo docto y declamatorio, soltando sentencias proféticas todavía sin cocinar, muchas de las cuales estarían en una proclama épica publicada días después en un periódico de Kingston, y que la historia había de consagrar como La Carta de Jamaica (83).

No sólo la historia consagró esta epístola política, como bien lo dice el narrador de *El general en su laberinto*, sino también la crítica literaria hispanoamericana canonizó dicho texto, convirtiéndolo en el texto de Bolívar que ha sido más antologizado en las historias de la literatura de Colombia e Hispanoamérica.

La canonización de individuos en héroes militares y civiles, es otro rasgo del discurso histórico oficial parodiado por los narradores de García Márquez. Esta modalidad paródica aparece en el relato "Los funerales de la Mamá Grande", donde el narrador informa que el presidente, al saber la noticia de la muerte de la matriarca: "adquirió plena conciencia de su destino histórico, y decretó nueve días de duelo nacional, y honores póstumos a la Mamá Grande en la categoría de heroína muerta por la patria en el campo de batalla" (140). Dicha canonización histórica de carácter póstumo fue expresada "en la dramática alocución que aquella madrugada dirigió a sus compatriotas a través de la cadena nacional de radio y televisión, el primer magistrado de la nación" (140). Estos actos oficiales de condecoración y alocuciones patrióticas son el punto culminante de las ceremonias religiosas, civiles y políticas metaforizadas en el relato. Además, tienen la función narrativa de coser el discurso oposicional del narrador, garantizando su existencia y expansión a los otros discursos que se entretajan en el texto.

De modo semejante, en *El otoño del patriarca*, el personaje-presidente, después de conseguir la canonización religiosa de su madre, realiza un acto oficial para decretar su canonización civil: "[El patriarca] proclamó la santidad civil de Bendición Alvarado por decisión suprema del pueblo libre y soberano, la nombró patrona de la nación, curadora de los enfermos y maestra de los pájaros y se declaró día de fiesta nacional el de la fecha de su nacimiento" (160). El narrador se vale aquí del uso de la parodia para reiterar su cuestionamiento de otro aspecto de la historia oficial de Colombia: la creación de fiestas nacionales para celebrar aniversarios de nacimiento y muerte de próceres nacionales.

Paralelamente, el narrador de *Cien años de soledad* se opone al acto oficial de condecoración. Su oposición se marca en el relato en el hecho de que el coronel Aureliano Buendía "[r]echazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la república" (155). No obstante, el coronel no pudo evitar que se inaugurara "una calle con su nombre en Macondo" (155). Unas cien páginas después, el narrador reitera su oposición a los actos oficiales de condecoración y a las alocuciones patrióticas, al informar que el presidente envió emisarios oficiales para condecorar al coronel Aureliano Buendía, pero el coronel:

Les ordenó que lo dejaran en paz, insistió que él no era un prócer de la nación como ellos decían, sino un artesano sin recuerdos, cuyo único sueño era morir de cansancio en el olvido y la miseria de sus pescaditos de oro. Lo que más le indignó fue la noticia de que el propio presidente de la república pensaba asistir a los actos de Macondo para imponerle la Orden del Mérito [...] Desde el taller solitario oyó las músicas marciales, la artillería de aparato, las campanas del Te Deum, y algunas frases de los discursos pronunciados frente a la casa cuando bautizaron la calle con su nombre (258, 259).

La conexión existente entre estos últimos comentarios revela la función de cohesión que tienen en la novela las referencias que se oponen al discurso histórico oficial. Es de notar aquí dos puntos: el narrador critica explícitamente la propensión mostrada por los intelectuales oficiales de convertir ciudadanos en próceres nacionales y el personaje reitera la negativa del coronel a recibir la "Orden del Mérito".¹²

Al igual que el ente ficcional, el autor real, en tanto persona que concede entrevistas, rechaza también la Orden del Mérito y las otras condecoraciones oficiales conferidas por el gobierno colombiano, declarando que: "si no fuera por mi solidaridad con Cuba ya me hubieran conferido la Cruz de Honor de Boyacá [sic] y sería Caballero de la Orden del Mérito" (Pereira 10). Desde luego, que el rechazo a la Orden del Mérito implica un acto político, por medio del cual García Márquez expresa simbólicamente su oposición al sistema económico, social, político y cultural de Colombia. Explicando su rechazo a un puesto de diplomático que le ofreció el gobierno colombiano, el autor declaró: que su "rechazo tenía motivos políticos" y añadió que: "lo que yo rechazaba era el sistema de mi país a todo lo ancho, a todo lo largo y en todo lo profundo de su estructura anacrónica" (González Bermejo 34). Estas declaraciones revelan que el periodista-novelistas García Márquez ha inscrito, no sólo en sus textos sino también en su discurso personal, su profunda oposición al discurso histórico oficial de Colombia.

4. La canonización religiosa como tema y técnica en los relatos literarios de García Márquez.

La práctica católica de la canonización religiosa (sagrada) se presenta de modos distintos en la obra literaria, periodística y cinematográfica de García Márquez: en los relatos literarios, los narradores elaboran el tópico de la canonización valiéndose de técnicas narrativas como la reiteración, la hipérbole, la parodia y la acronología, mientras que en el relato fílmico, el autor-guionista representa las escenas sobre la canonización de forma mesurada, seria y cronológica. Correlativamente, en el relato periodístico, el reportero García Márquez introduce el tópico de la canonización, mezclando las técnicas empleadas en sus relatos literarios y fílmicos, lo cual resulta en comentarios directos y un poco burlones, sin que resulten completamente paródicos.

12.- Al evocar y manipular literariamente convenciones del discurso histórico oficial colombiano, los narradores de los textos comentados no hacen sino valerse de otra de las funciones ideológicas que, según Linda Hutcheon, son inherentes a ciertos tipos de parodia. Esta función ideológica se caracteriza por dirigir la atención del lector a las implicaciones éticas (¿políticas?) propuestas por el autor en su(s) texto(s) (91-2).

Es, pues, en forma de discurso literario que García Márquez inicia la parodia de la canonización religiosa e histórica en "Los funerales de la Mamá Grande", cuando el narrador convierte a la matriarca (personaje secular) en santa y en heroína histórica de la comunidad de Macondo. La canonización se realiza mediante la inserción en el relato de los minidisursos hagiográfico (127, 132), jurídico (140), periodístico (138, 140, 141), fotográfico (137, 141), radiofónico (140), televisivo (140) y patriótico-político (140). Estos minidisursos, transmitidos a través de sus respectivos medios de difusión, tienen como función narrativa crear y embellecer la imagen física, moral y social de la Mamá Grande, confiriéndole la cualidad de icono.

El proceso de iconificación de la Mamá Grande adquiere su punto culminante cuando los periódicos nacionales y extranjeros (137, 141) publican en primera página "el retrato de una mujer de veinte años [...] La Mamá Grande vivía otra vez la momentánea juventud de su fotografía" (137). No obstante, aunque la Mamá Grande era conocida personalmente por la muchedumbre de Macondo, su "nombre se ignoraba en el resto del país" (138). Por eso, los periódicos tienen que crear su imagen pública y su nombre es "consagrado por la palabra impresa" (138). La Mamá Grande, pues, es convertida en santa por la prensa oficial y es canonizada por la vertiente "oficial" y "popular" de la religión católica.

Su canonización religiosa oficial empieza en el primer párrafo del relato, donde se informa que la matriarca no sólo "murió en olor de santidad", sino que sus funerales fueron consagrados por el Sumo Pontífice (127). La Mamá Grande posee otra cualidad propia de las santas: vivió y murió en estado virginal (133). La canonización popular de la Mamá Grande se realiza cuando ella todavía está viva y la "muchedumbre" celebra su cumpleaños en las ferias de Macondo, en las cuales "se vendían estampas y escapularios con la imagen de la Mamá Grande" (132). La venta del icono de la matriarca en su festival invoca la tradición católica de las fiestas litúrgicas de Semana Santa, en las cuales se suele vender la imagen de la Virgen María.

Al igual de lo que sucede con la matriarca, Simón Bolívar, en *El general en su laberinto*, también es sacralizado por los habitantes de la villa de Soledad, cuyo alcalde arresta a una mujer: "porque estaba vendiendo como reliquias sagradas los cabellos que el general se había cortado en Soledad" (236). El general al saber dicha noticia se queja: "Ya me tratan como si me hubiera muerto", a lo cual responde el personaje con el que dialoga: "'Lo tratan como lo que es', dijo: 'un santo'" (236-7).¹³ De este modo, el narrador alude paródicamente a la presunta "vida ejemplar" que le atribuye el discurso literario oficial a los héroes militares y civiles de Colombia.

La parodia de la canonización religiosa aparece en *Cien años de soledad* en un episodio menor que, sin embargo, la mayoría de los lectores recuerdan: la canonización de Remedios, la bella, quien hizo el "milagro" de elevarse al firmamento sostenida por unas sábanas. El narrador dice que: "La mayoría creyó en el milagro y hasta se encendieron velas y se rezaron novenarios" (280).

El hecho de que en *El otoño del patriarca*, el narrador dedique toda la sección 4 de su libro a parodiar los modos de canonización usados por los intelectuales en la formación del discurso histórico oficial, revela la suma importancia que tiene el tema y la técnica de la canonización en la narrativa de García Márquez. En esta novela, el narrador comienza informando que el patriarca está "resuelto a utilizar todos los recursos de su autoridad para conseguir la canonización de su madre Bendición Alvarado" (143). Luego, añade que "con base en las pruebas abrumadoras de sus virtudes de santa, [el patriarca] mandó a Roma a sus ministros de letras, volvió a invitar al nuncio apostólico" (143) para hablar de la canonización. Las autoridades eclesiásticas rechazan la canonización, pero el patriarca lo consigue por la fuerza y "antes del fin de aquel año se instauró el proceso de canonización de su madre Bendición Alvarado" (147). El patriarca autori-

13.- Este pasaje, por ser el único del relato en que se sacraliza la imagen de Bolívar, resulta un poco disonante en el contexto de la narración completa, dado que el discurso de *El general en su laberinto* se caracteriza precisamente por el tono irreverente y desacralizador de la figura y obra del libertador.

za "la canonización por decreto" (48) de "Bendición Alvarado a quien los textos escolares atribuyen el prodigio de haberlo concebido (al patriarca) sin concurso de varón y de haber recibido en un sueño las claves herméticas de su destino mesiánico" (51). El narrador, valiéndose de la analogía, parodia el pasaje bíblico de la concepción de Jesús a quien, según las Sagradas Escrituras, la virgen María concibió "por obra y gracia del Espíritu Santo". Es de notar que, al igual que la Mamá Grande, Bendición Alvarado es convertida en icono religioso y su imagen es vendida en las fiestas de sus funerales: "vendían hilos de la mortaja, vendían escapularios, aguas de su costado, estampitas con su retrato de reina" (142). Es notable también que el nombre de la madre del patriarca constituye en sí un sintagma relativo al acto de bendecir, acto que, según el discurso católico, sólo los sacerdotes ejercen con legitimidad. El modo de parodia intentada por los narradores en estos cuatro textos es identificada por Linda Hutcheon como "una forma de arte crítica seria, cuya mordacidad se logra a través del acto de ridiculizar" (51) las "convenciones canonizadas" (28), en este caso, por el discurso cultural oficial colombiano.

4. 1. La canonización religiosa en un relato periodístico de García Márquez.

Al igual, que la obra literaria de Gabriel García Márquez, sus textos periodísticos ofrecen abundante evidencia de la relación conflictiva que ha mediado entre la historiografía y la literatura; entre la historia oficial y la historia ficcional; entre la religión oficialmente organizada y la religión popularmente concebida y practicada.¹⁴ De hecho, el acto de canonización sagrada, comentado anteriormente en relación a los relatos literarios de García Márquez, se convierte también en un aspecto narrativo central y recurrente en los relatos periodísticos del autor colombiano. Este tema religioso aparece, por ejemplo, en el artículo: "El Papable. Gabriel García Márquez escribe desde Roma sobre el cardenal Darío Castrillón, primer colombiano con posibilidades de llegar a papa", escrito por García Márquez en abril de 1999 y recientemente reproducido en la red en: *Revista Cambio*: <http://revistacambio.com/web/home.php>. – Artículos de García Márquez.

Una primera lectura de este artículo de prensa revela la articulación en el texto escrito de formas de habla orales y coloquiales asociadas al estilo periodístico popular comúnmente usadas por el reportero García Márquez. Estas marcas estilísticas garcimarquianas, como se puede apreciar en el fragmento citado a continuación, se constituyen en el texto a través de referencias temporales y espaciales minuciosas, enumeración de objetos, repetición de datos, intercalación de expresiones informales y de noticias directas provenientes de la historia, la cultura y la política de la Colombia de fines del s. XX y de la recurrencia de frases que refieren constantemente a la consagración como cardenal del sacerdote Castrillón y a su posible canonización como Papa:

El apartamento donde vive [Castrillón] es propiedad del Vaticano, a treinta metros del límite físico entre Italia y la Santa Sede, y desde el estudio se ven las ventanas del dormitorio del Papa. [...]

Sin embargo, el cardenal Darío Castrillón Hoyos vive y piensa como colombiano [...] Hace poco sorprendió al presidente Andrés Pastrana y su comitiva con un desayuno antioqueño de frijoles, arepas y huevos revueltos con chorizo.

Es admirable que pueda sostener la casa con su sueldo de Prefecto de la Sagrada Congregación del Clero: cuatro millones de liras, que son menos de dos mil quinientos dólares. [...] A sólo unas cuerdas de allí están las oficinas de la Congregación del Clero, con un ventanal privilegiado que domina la Plaza de San Pedro y se ven las habitaciones donde trabaja el Papa. [...]

14.- El cuestionamiento de los diversos aspectos del discurso historicista oficial colombiano se constituye en un rasgo central en la obra periodística de García Márquez, abarcando desde temas tales como el patriotismo y sus modos de articulación en el himno nacional de Colombia y en los textos escolares oficiales hasta los discursos de celebración de elecciones políticas y fiestas patrias. Para la obra periodística de García Márquez (véase: Gilard I: 153-154) y la disertación (cap. IV) de Nelson González-Ortega, citada anteriormente.

Le parece [a Castrillón] que ni los guerrilleros ni el gobierno tienen un proyecto concreto del país que quieren hacer, y que al cabo de cuarenta años de guerra hay una generación con una mentalidad y una cultura que no tienen nada que ver con el resto de Colombia. [...]

El 23 de febrero de 1998, Darío del Niño Jesús, hijo único de Manuel Castrillón Castrillón y María Hoyos Salas, nacido en Medellín el 4 de julio de 1929, bajo el signo zodiacal de los soñadores - Cancer- fue investido cardenal diácono de la Santa Iglesia Católica. [...]

Su relación personal con el Papa es buena y frecuente, y tiene audiencia preferencial para asuntos de su ministerio. [...]

Un amigo [...] le preguntó si le gustaría ser el escogido, y el cardenal le contestó como un Papa: "No se puede decirle que no al Espíritu Santo". ("El Papable", *Revista Cambio*: <http://revistacambio.com/web/home.php>.- Artículos de García Márquez).

Una lectura más detenida del fragmento y del artículo, revela las siguientes estrategias narrativas empleadas por el reportero García Márquez en la construcción de su argumento o diégesis:¹⁵

- 1) El reportero García Márquez empieza por enumerar, en las dos primeras frases del relato periodístico, los objetos íntimos que tiene Castrillón en su apartamento del vaticano, resaltando su procedencia religiosa oficial y su carácter histórico: "La Cama en la que duerme es la misma en la que murió Pio XII. El cuadro colgado sobre la cabecera de bronce es una imagen de la Inmaculada Concepción que perteneció a Leon XIII." El reportero logra relacionar así, ya en el primer párrafo, al Cardenal Castrillón con los Papas fallecidos, valiéndose de una relación metonímica o de contigüidad mediante la cual convierte al cardenal en Papa a los ojos de los lectores.¹⁶
- 2) Desde el segundo párrafo hasta el final del relato periodístico, como se nota en la cita anterior, el reportero hace una evocación retroactiva en la cual mezcla lo sagrado con lo profano; la religión con la política; la alta cultura con la cultura popular; el registro periodístico con el lenguaje virtual: "[E]l cardenal Castrillón con su computador ha desarrollado una página completa: <http://www.clerus.org>" (véase el artículo "El Papable", en *Revista Cambio*: <http://revistacambio.com/web/home.php>.- Artículos de García Márquez). Además, se mezclan los actos ecuménicos más importantes de la carrera eclesiástica de Castrillón con la "naturaleza casera" del cardenal quien es descrito como un "colombiano raro, cruce impredecible de cultura popular y cautelas renacentistas" ("El Papable", *Revista Cambio*: <http://revistacambio.com/web/home.php>. - Artículos de García Márquez).
- 3) A lo largo del relato de prensa, el reportero emplea un sistema de atribuciones que abunda en registros religiosos y datos hagiográficos con el fin de reconstruir el itinerario "sagrado" y doméstico de Castrillón. Es decir, por virtud de la acumulación de léxico religioso (i.e., obispados, congregaciones, iglesia, sacerdocio, episcopal, curia, evangelización, el capelo cardenalicio, rezo, curas, sumo pontífice, acólito, Semana Santa, misa crismal), el lector puede percibir el proceso de construcción textual de la imagen ideal de Castrillón, quien de hombre simple se convierte en santo. Se realiza así la canonización sagrada no sólo a nivel del tema, sino también a nivel de la forma.

El empleo de estrategias narrativas como las anteriores, hace posible que el reportero García Márquez pueda construir su relato periodístico de modo convincente y eficaz; que el lector

15.- "A primera vista, la diégesis de un cuento, de una obra dramática, de un film... parece diferir de la de un relato periodístico: la primera emana de una creación de la imaginación, la segunda es exigida día a día por los acontecimientos; en la primera 'el suspenso' es manejado y en la segunda parece enteramente dado" (Gritti en Barthes *et al.*, 112).

16.- Gritti concede que los títulos y los temas de los relatos periodísticos pueden operar "dentro de un universo de verosimilitud o de opinión pública probable (y supuesta tal por la prensa)". Citado en Barthes *et al.*, 111).

común pueda decodificar los niveles de significado que han contribuido al "placer de la lectura"; y que el crítico, mediante el análisis narratológico, pueda re-construir en este tipo de reportaje, una forma narrativa altamente subjetiva que bordea los límites de lo ficcional,¹⁷ en la que se efectúa un juego de contradicciones y yustaposiciones semánticas que ponen de relieve, en forma de espiral, el tema central del relato: la canonización religiosa.

4. 2. La canonización religiosa en un relato fílmico de García Márquez.

Como ya lo ha demostrado Seymour Chatman en el clásico libro *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) algunas de las categorías de análisis empleadas en el estudio del discurso literario se adaptan al estudio del discurso fílmico. No obstante, resultaría inadecuado transponer directamente a la cinematografía los conceptos usados en el análisis literario. Pues, como bien lo advierte Roland Barthes: "Los significantes de narratividad, por ejemplo, difícilmente pueden pasar de la novela al film, que solo muy excepcionalmente conoce el tratamiento personal. [...] [N]o hay relación directa entre la 'persona' gramatical del narrador y la 'personalidad' (o la subjetividad) que un director de escena inyecta en su manera de presentar una historia: la cámara-yo (identificada continuamente con el ojo de un personaje) es un hecho excepcional en la historia del cine (Barthes *et al.*, 41 y nota 72).

Teniendo presente estas consideraciones, analizaré la película *Milagro en Roma* de García Márquez no exclusivamente como guión cinematográfico escrito (discurso lingüístico-literario), sino, sobre todo, como espectáculo visual (i.e., relato fílmico).¹⁸ La historia o "diégesis" (Genette en Barthes *et al.* 193-198) del relato fílmico *Milagro en Roma* puede resumirse de forma escueta así: el colombiano Margarito Duarte vive con su hija Evelia de 7 años en el pueblo de Finlandia, Colombia y un día, la recoge en la escuela, le regala un juguete y le compra un helado y la niña, mostrándose agradecida abraza a su padre y muere en sus brazos (1975). El padre la entierra y, doce años después (1987), la desenterra para cambiarla de tumba porque van a reconstruir el cementerio y entonces descubre aterrorizado que el cuerpo de su hija no se ha descompuesto y que tiene la apariencia de una niña viva que duerme. La gente que está en el cementerio, al presenciar este acontecimiento, declara a gritos que ha habido un milagro y todos reúnen dinero para que Margarito lleve a su hija a Roma, al Vaticano, para pedirle al Papa que sea canonizada como santa. Margarito viaja al Vaticano con su hija que va en un ataúd y efectúa diligencias para la canonización, pero no lo logra porque encuentra una serie de obstáculos. Durante meses, Margarito vive con su hija en el apartamento del cantante de ópera Antonio, hasta que la policía mortuoria de Roma llega al apartamento a exigirle el enterramiento de su hija. Margarito se desespera y riñe a su hija para que "se despierte" y, finalmente, la niña, compadecida por la angustia de su padre, resucita y sale del apartamento caminando junto a él, ante el asombro de los policías que se quitan el kepis en señal de reconocimiento del "milagro" de resurrección. La película termina como empezó: el padre le regala un juguete y le compra un helado a la niña que continúa jugando feliz.

Si se acepta lo afirmado por los teóricos del relato fílmico que "el film es de todos modos *discurso* (es decir, lugar de concurrencia simultánea de diversos elementos actualizados (Metz en Barthes *et al.*, 152), se puede comprobar que el film *Milagro en Roma* consta tanto de varios

17.- Aunque ha sido imposible comprobar si este reportaje es real o ficticio; es decir, si el religioso Darío del Niño Jesús Castrillón existe y ha sido realmente canonizado, no creo que la supuesta realidad o ficcionalidad de este artículo pueda alterar el análisis hecho aquí dado que lo analizado es el texto escrito, no su historicidad.

18.- No hay que olvidar que el "relato" no solo se da en forma de lenguaje escrito lineal (i.e., la historia o argumento de una novela o cuento), sino como lenguaje icónico o pictórico (i.e. las imágenes de un vitral o de un lienzo) y aun como lenguaje fotográfico continuo (i.e., el cine). (Ver nota 1).

tipos de escenas, secuencias, sintagmas (alternantes, frecuentativos, descriptivos) como de varios elementos de diégesis (significados y significantes) y de montaje (collage y varios tipos de planos sintagmáticos).¹⁹ Sin embargo por razones de espacio, sólo analizaré aquí los elementos fílmicos que sean directamente relevantes en la presentación y transformación de las imágenes de canonización sagrada de la niña protagonista de la película de García Márquez.

El análisis del relato fílmico *Milagro en Roma* de García Márquez revela que dicha película consta de dos grandes planos o "segmentos autónomos": el primero, corresponde temáticamente a la canonización popular de la niña Evelia y se desarrolla en el pueblo Finlandia de Colombia, mientras que el segundo corresponde a las diligencias que hacen el padre y los diplomáticos colombianos en Roma y la Santa Sede del Vaticano para que se inicie el proceso de canonización oficial de la niña.

Dado que estos dos grandes segmentos fílmicos guardan una correspondencia directa con algunas de las fases o pasos estipulados y requeridos por el derecho canónico del Vaticano para obtener la canonización sagrada de cualquier persona cristiana que haya tenido una vida devota ejemplar, resulta aquí idóneo analizar la película *Milagro en Roma*, comparando el discurso fílmico —que posee un carácter secular y popular— con el discurso religioso canónico del Vaticano —que posee un carácter sagrado y oficial.²⁰ He aquí los pasos a seguir en un proceso de canonización (como lo estipula el derecho canónico del Vaticano) y su realización virtual en el film de García Márquez:

<p style="text-align: center;">FASES DE LA CANONIZACIÓN SAGRADA</p>	<p style="text-align: center;">FILM: MILAGRO EN ROMA</p>
<p>1) <i>Rumores de Santidad</i>. Después de la muerte de un cristiano, surgen rumores de que el/ella es santo. Es decir, una persona que vive en comunión con Dios y reza por la salvación de las almas de sus semejantes.</p>	<p>1) Después de 12 años de muerte, la niña Evelia, es desenterrada por su padre y uno de los personajes, al verla físicamente intacta, grita "Esto es un milagro, la niña es una santa".²¹ También, el cura local y la prensa de la capital declaran santa a la niña.</p>

19.- En el estudio del film *Milagro en Roma* de García Márquez he tomado como base teórica las categorías de análisis fílmico desarrolladas por Christian Metz en su artículo "La gran sintagmática del film narrativo" (Barthes *et al.*, 147-153).

20.- El complicado proceso de canonización empleado por el derecho canónico del Vaticano en la conversión de una persona común en santo fue esquematizado en el artículo "Sju steg på mångårig väg till helgonstatus" ("Siete pasos en el camino de muchos años para obtener el status de santo") publicado por el periódico sueco *Svenska Dagbladet* el 2 de noviembre de 1997: 24. Estos 7 pasos son: 1) *Rumores de santidad*, 2) *Investigación de esos rumores*, 3) *Verificación de milagros*, 4) *comprobación de santidad por los teólogos*, 5) *Derecho del santo a ser idolatrado*, 6) *Beatificación* y 7) *Canonización sagrada por el Vaticano*. (La traducción es mía).

21.- Como sucede en los relatos literarios analizados (sección 4), en el film *Milagro en Roma* se emplea el narratema de la venta de objetos de la santa: "Tierra de la tumba de Santa Evelia, 300 pesos"(réplica de un personaje).

<p>2) <i>Investigación de esos rumores.</i> El obispo local tiene la obligación de investigar si esos rumores son verdaderos. Si hay evidencia de ello, el obispo informa al Vaticano. Allí, el proceso pasa a la Sagrada Congregación del Clero del Vaticano..</p>	<p>2) El obispo de la ciudad colombiana de Armenia investiga la veracidad de los rumores de santidad de Evelia: examina el cuerpo de la niña y nota que no está descompuesto a pesar de haber estado muerta durante 12 años. El obispo local se niega a informar al Vaticano sobre el suceso, pero el obispo capitalino lo hace.</p>
<p>3) <i>Verificación de milagros.</i> Durante 5 años o más se investigan los rumores de santidad (si es verdad que el candidato a santo ha hecho milagros tales como la cura de enfermos, etc). Si surgen hechos que contradigan la supuesta santidad del candidato, se puede parar el proceso..</p>	<p>3) Durante más de 1 año, Evelia, el personaje fílmico, protagoniza los siguientes milagros: a) está muerta, pero su cuerpo no se descompone; b) sus uñas y sus pies siguen creciendo como si estuviera viva, por eso, su padre tiene que cortarle las uñas y comprarle zapatos regularmente.</p>

Como se evidencia en esta comparación, en el primer segmento autónomo de la película de García Márquez se siguen paso a paso las 3 primeras fases (*Rumores de Santidad, Investigación de esos rumores, Verificación de milagros*) de las 7 que constituyen el proceso de canonización sagrada (ver nota 20).²² Es importante notar en este segmento inicial los siguientes componentes estructurales y diegéticos presentes en el relato fílmico de García Márquez: a) un "sintagma frecuentativo" (Metz en Barthes *et al.*, 149) manifestado en las "imágenes repetitivas" del padre que le compra un juguete mecánico y un helado a Evelia, justo antes de que ella muera y después de que resucita. Estas imágenes repetitivas tienen un papel estructurante importante porque, al aparecer en las escenas iniciales y finales de la película, sirven de marco englobante del relato fílmico; b) un "hiato diegético" (Metz en Barthes *et al.*, 148) que es el más 'visible' del film: el salto temporal que resume 12 años de la diégesis en una imagen secuencial de poco menos de 2 minutos en la que se funde el momento del entierro de Evelia (1975) y el momento de su desentierro (1987); y c) otro "elemento de diégesis" (Metz en Barthes *et al.*, 151) importante para la acentuación del tema central del film: la noticia radial sobre la posible canonización de Evelia difundida no por un "agente oficial" autorizado por la iglesia o el gobierno nacional, sino por un "agente oficioso" (Gritti en Barthes *et al.*, 117); un periodista que, a pesar de haber construido su noticia basándose en rumores y en declaraciones privadas, logra convertir su noticia en verdad nacional aceptada y difundida por todos los radio-oyentes del país.

22.- Estas son las fases o pasos adicionales (4 - 7) seguidos en la canonización sagrada según las leyes eclesiológicas del Vaticano: 4) *Comprobación de santidad.* Si la Sagrada Congregación del Clero comprueba la veracidad de los milagros del candidato a santo/santa, se establece entonces una comisión de teólogos. En el caso de que la mayoría de ellos aprueben la continuación del proceso de canonización, se pasa el asunto (el protocolo) a los obispos y cardenales de la Congregación de la Fe, 5) *Derecho del santo a ser idolatrado.* Si la Congregación de la Fe confirma el proceso de canonización, puede el Papa declarar al candidato de santo digno de ser idolatrado; es decir el/ella puede ser idolatrado localmente como un modelo de buen cristiano, 6) *Beatificación.* Posteriormente, se investiga si han habido milagros en los lugares donde estuvo el candidato a santo. Las reglas son exigentes, por ejemplo, se pide una certificación médica de que alguien ha recobrado la salud después de haberle rezado al candidato a santo/santa para que intercediera por el/ella. Si esto ha sucedido, el candidato obtiene la beatificación: es declarado persona sagrada, y 7) La última fase es la declaración de santo (i.e., la canonización). Para lograrlo, se exige adicionalmente un milagro documentado, que tiene que haber sucedido después de la beatificación. Si este milagro se puede verificar, el Papa puede finalmente otorgarle al candidato el título de santo/santa, lo cual implica que el nuevo santo puede ser idolatrado por toda la iglesia católica mundial. (Traducción mía del artículo sueco citado anteriormente).

Consecutivamente, al pasar al análisis del segundo gran segmento autónomo del film (i.e., las diligencias oficiales de canonización sagrada realizadas en Roma por los diplomáticos colombianos y por el padre de Evelia) se evidencian también los siguientes componentes estructurales y diegéticos que son importantes en la re-construcción de la película de García Márquez, en tanto relato fílmico: a) un "elemento de diégesis" paralelo al que se acaba de comentar: la aceptación oficial por parte de la iglesia y el gobierno colombianos de pedir al Vaticano la canonización oficial de Evelia, a través de "agentes oficiales" (el embajador en Roma y las autoridades eclesiásticas de la Santa Sede) que, a pesar de haber adquirido sus noticias de fuentes autorizadas (Gritti en Barthes *et al.*, 117), son rechazados como "ayudantes" por el padre de Evelia porque "él no quiere que le revuelvan política a la canonización de la niña" (réplica enunciada en el film por Antonio, el compañero de apartamento de Margarito Duarte); b) un "sintagma-seriado" que puede corresponder a uno de los tipos del "sintagma frecuentativo" (Metz en Barthes *et al.*, 149) y que se manifiesta en el film en la serie de obstáculos que, a raíz de su rechazo de la ayuda oficial, encuentra Margarito en sus intentos de iniciar el proceso de canonización de su hija muerta; y c) algunas "imágenes subjetivas" que son "consideradas —como— ausentes por el héroe diegético [Margarito Duarte]; ejemplo: recuerdo, sueño, alucinación, premonición, etc" (Metz en Barthes *et al.*, 150). En el film *Milagro en Roma* se da una premonición estructuralmente importante para el desarrollo diegético del film: en su apartamento, Margarito observa a Antonio, el cantante de ópera, hacer ejercicios de voz y mientras éste le explica que se prepara para un examen de canto y le cuenta que Caruso, según la leyenda popular, rompió los vidrios de las ventanas cuando cantaba en voz alta, Margarito tiene la fugaz premonición de que Antonio, al igual que Caruso, romperá los vidrios con la potencia de su voz. Esta premonición se cumple el día del examen de grado de Antonio, quien es celebrado por sus profesores como un gran cantante de ópera. En esa ocasión, Antonio le dice a Margarito, quien estaba allí presente: "Margarito esto es un milagro, pero, es un milagro suyo. Aquí el único santo es usted" (réplica del personaje Antonio en el film). Esta imagen subjetiva en forma de premonición es sumamente importante porque revela un nivel diegético escondido y artísticamente ambiguo en el film: la visión irónica del guionista García Márquez cifrada en el hecho hermenéutico de que dada la conducta ejemplar de Margarito —quien como padre de Evelia, la quiere y la cuida mucho no sólo cuando vive, sino que aun como muerta, la peina, le corta las uñas y carga con ella en su ataúd a todas partes— es él, Margarito, y no Evelia, quien debe ser considerado santo y ser canonizado por el Vaticano.

Con el fin de ilustrar, a modo de conclusión de esta sección, el movimiento diegético elaborado en la película *Milagro en Roma* de García Márquez, simplifiqué algunos de los paradigmas de análisis semióticos y narratológicos (Greimas y Bremond en Barthes *et al.*, 45-86; 87-109) para sugerir que en dicha película entran en relación diegética un sujeto (Margarito) que expresa un deseo o una tarea a cumplir (la canonización de su hija) y que al querer realizar su deseo, se encuentra con "agentes ayudantes" (la comunidad que reúne dinero para su viaje a Roma y Antonio que lo ayuda en sus diligencias de canonización) y "agentes opositores" (las autoridades de Colombia y del Vaticano y el falso obispo que lo estafa) y, por tanto, no consigue cumplir su tarea (frustración del deseo) debido a que no puede vencer los obstáculos (la burocracia oficial de las autoridades de Colombia y del Vaticano). No obstante, hay que señalar que la no satisfacción del deseo de canonización de su hija, no hace al protagonista Margarito infeliz, sino, por el contrario, lo convierte en una persona feliz, dado que la película termina precisamente con el inesperado "milagro en Roma": la resurrección de la hija de Margarito.

5. Conclusiones generales.

En el contexto de la obra literaria, periodística y cinematográfica de García Márquez, la parodia al canon y al acto de canonización tiene una función a la vez subversiva y normativa. Es sub-

versiva porque descentra y subvierte la autoridad canónica que posee el discurso histórico, literario y religioso oficial colombiano. Es normativa porque la (sub)versión de García Márquez del discurso oficial toma como punto de soporte y de referencia pautas literarias propuestas por escritores anteriores como Félix Fuenmayor, quien parodió antes que él, el discurso oficial. Al absorber y recontextualizar discursos paródicos previos, García Márquez no hace sino garantizar la continuidad de la tradición literaria colombiana. La inversión paródica de la literatura e historia oficial, postulada en la obra de García Márquez, ha motivado a otros novelistas colombianos del "Postboom" (i. e. Gustavo Álvarez Gardeazábal, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Rodrigo Parra Sandoval, Albalucía Angel y José Cardona López) a cuestionar en sus textos no sólo el canon oficial, sino aun los textos paródicos del mismo García Márquez. En vista de la existencia de este hecho cultural, resulta adecuado sugerir el siguiente tópico de investigación adicional que puede seguir un modelo teórico-crítico semilar al desarrollado en este artículo: ¿Por qué los textos literarios del autor colombiano han sido inevitablemente sometidos a un proceso de canonización similar al que el autor cuestiona, como novelista, periodista, cineasta y hombre público?

En suma, reunidos todos los aspectos comentados en este artículo, se puede concluir que la producción y recepción del discurso de García Márquez, implica una transacción ideológica que abarca y pone en interrelación diversos niveles: el del autor real, persona histórica que concede entrevistas, en las cuales se opone al discurso histórico oficial de Colombia; el del autor-narrador y periodista, como lector de la historia colombiana, que transfiere a sus relatos su visión liberal-socialista del mundo; el del texto narrativo que, en tanto sistema de reglas semánticas, organiza y articula la parodia y los mensajes del autor-narrador; y el del lector o espectador inferido en los relatos literarios, periodísticos y fílmicos que, desde su ámbito socio-histórico y de acuerdo a su experiencia textual y cultural, establece una determinada "posición" ideológica y puede obtener una gratificación o "placer de la lectura" con dichos relatos. Es decir, la ficción literaria, sin necesidad de reflejar o duplicar de modo idéntico la realidad, puede coincidir y, en el caso de la obra completa de García Márquez, coincide con el plano de la sociedad colombiana, la cual, como se estudió, ha servido de marco referencial a la mayoría de sus relatos.

Bibliografía.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

BARTHES, Roland *et al.*, *Análisis estructural del relato*. Tr. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.

BURTON, Frank and Pat Carlen. *Official Discourse*. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1979.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa Calpe 1990.

— *El general en su laberinto*. Editorial Oveja Negra. Bogotá: 1989.

— *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. 1972. Barcelona: Bruguera, 1984.

— *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

— "El Papable. Gabriel García Márquez escribe desde Roma sobre el cardenal Darío Castrillón, primer colombiano con posibilidades de llegar a papa", *Revista Cambio*: <http://revistacambio.com/web/home.php>. — Artículos de García Márquez.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Scriptwriter. *Milagro en Roma*. Film 4. Collection Videocassette. Prod. International Network Group, Fox Lorber Video, 1991. 6 films.

NELSON GONZÁLEZ-ORTEGA

GILARD, Jacques. *Gabriel García Márquez, Obra periodística*. 4 vols. Barcelona:Bruguera, 1981-83.

GONZÁLEZ BERMEJO, E. "Ahora 200 años de soledad." *Oiga* Septiembre 1970: 28-34.

GONZÁLEZ-ORTEGA, Nelson. "Formación y subversión del concepto oficial de historia y literatura nacional en Colombia". Dissertation University of Wisconsin-Madison, 1992.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. "The Early Stages of Latin American Historiography." *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*. Eds. René Jara and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: The Prisma Institute, 1989. 291-320.

— *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XX*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.

GRAMSCI, Antonio. "The Intellectuals." *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Trans. and eds. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. N.Y.: International Publishers, 1971.

HODGE, Robert. *Literature as Discourse*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen & Co. Ltd., 1985.

MUNSLOW, Alun. *Deconstructing History*. London and New York: Routledge, 1997.

PEREIRA, Manuel. "El Gabo: ¡Diez mil años de literatura!" *Bohemia* 2 de febrero de 1979: 10-15.

PFEIFFER, J. *History of Classical Scholarship*. Oxford. Oxford UP. Trad. Esp. *Historia de la filología clásica*. Madrid, Gredos, 1981, 2 vols.

SULLÀ, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.

SVENSKA DAGBLADET. "Sju steg på mångårig väg till helgonstatus" 2 de Noviembre de 1997: 24.