

INFLUENCIA DE FRANÇOIS RABELAIS EN LA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ¹

*Hernán Toro*²
Universidad del Valle

Resumen: En la perspectiva de comprender mejor la obra de Gabriel García Márquez, podría ser de utilidad el estudio de las influencias literarias que el autor colombiano haya tenido. Se trata de una metodología forzosamente comparativa, aunque los elementos contrastados puedan no ser demasiado explícitos. De todas estas influencias, quizás la que ha recibido más crédito, confirmado hasta por el mismo autor, ha sido la de William Faulkner. Sin embargo, parecería que la de François Rabelais pudiera ser más determinante, inclusive si el mismo García Márquez la niega (o por lo menos le relativiza su importancia). En esta vía analítica propuesta, el presente artículo busca, de una parte, señalar y describir los elementos presentes en la obra de Gabriel García Márquez que pudieran explicar la influencia de la obra de François Rabelais, y, de otra, explorar elementos constatables en la obra no literaria del autor colombiano que podrían hacer pensar en el mismo influjo.

Palabras clave: Gabriel García Márquez; François Rabelais; hipérbole literaria; risa; lo popular.

Recibido: 8 de septiembre de 2017.

Aprobado: 23 de noviembre de 2017.

INFLUENCE OF FRANÇOIS RABELAIS ON THE WORKS OF GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Abstrac: Studying the literary tendencies that influenced Gabriel García-Márquez could be a useful perspective to better understand

¹ Este artículo retoma, integrando elementos nuevos, fragmentos enteros del ensayo titulado “Gabriel García Márquez: heredero de François Rabelais”, publicado en *Cien años de soledad 50 años después* (Juan Moreno Blanco ed.) por el Programa Editorial de la Universidad del Valle, Cali, 2017. Las traducciones han sido hechas por su autor. Las transcripciones de las citas que aparecen en estas notas corresponden a las versiones en francés contemporáneo, traducidas (los editores prefieren el término “traslación”) del francés antiguo siglo XVI, en el que fueron escritas las obras de Rabelais.

² Profesor jubilado por la Universidad del Valle (Escuela de Comunicación Social, Facultad de Artes Integradas). Cali, Colombia. Correo electrónico: hernantoro2000@gmail.com

the works of this Colombian author. A comparative methodology is inevitable, even though contrasting elements be not so explicit. Among all influences, that of William Faulkner has been the most credited, even by the author himself. Nonetheless, the influence of François Rabelais could be more decisive, even if García-Márquez denies its importance (or at least relativizes its importance). The current proposed analysis intends to, on the one hand, point out and describe elements present in the works of Gabriel García-Márquez that could explain the influence of François Rabelais' works, and, on the other hand, explore verifiable elements in the Colombian author's nonliterary works that could suggest this same influence.

Key words: Gabriel García-Márquez; François Rabelais; literary hyperbole; laughter; lo popular.

La influencia de François Rabelais en la literatura occidental es, sin duda, evidente en muchos grandes autores de distintos horizontes culturales y sensitivos (Gustave Flaubert, Louis-Ferdinand Céline, Umberto Eco, James Joyce, Salman Rushdie, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, por ejemplo), algunos de los cuales lo han reconocido públicamente y, por añadidura, en ciertos casos, con un claro sentido reivindicativo. Otros, que no han leído a Rabelais, no tienen consciencia de que, a pesar de esta privación, son, no obstante, sus herederos, pues el influjo de Rabelais se ha extendido por capilaridad a lo largo y ancho de la cultura literaria de Occidente. La misma obra de García Márquez es una prueba de la influencia de Rabelais en la literatura occidental. Ahora bien, resulta curioso que Gabriel García Márquez niegue categóricamente esta influencia, al mismo tiempo que, de manera contradictoria, la reconozca (con reticencia y en casos contados). Leyendo en filigrana las declaraciones de García Márquez, da más bien la impresión de que quisiera ocultarla. Y es más curioso todavía comprobar que esta negación se haya producido después del éxito apabullante (y merecido) de *Cien años de soledad*.

Se busca con este artículo presentar elementos que insinúen (en algunos casos) o muestren (en otros) la existencia de esta influencia de Rabelais sobre el autor colombiano. Es cierto: en rigor, las pruebas de este influjo deben ser demostradas en el cuerpo de sus ficciones. Pero

declaraciones y notas producidas por fuera de la obra estrictamente literaria ayudan a la crítica a identificar las fuentes que han nutrido a un autor determinado. Esta reconstrucción extratextual, no siempre posible con todo autor (hay escritores de los que solo se conoce su obra), debe ser validada confrontándola con el texto; de lo contrario, queda en una mera especulación carente de valor. En últimas, esta perspectiva de estudio quiere inscribirse, de manera global, en una línea metodológica que intente dar respuesta a las preguntas sobre el acercamiento interpretativo más adecuado a una obra literaria cuando se trata de establecer los elementos que contribuyeron a su génesis.

En el caso de García Márquez, es fácil comprobar que en muchos episodios de los libros de cuentos *Los funerales de la Mamá Grande* y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*³, y de sus novelas *Cien años de soledad*⁴ y *El otoño del patriarca* se acude a recursos discursivos típicos de *Pantagruel* y de *Gargantúa*, –recursos que la copiosa crítica en torno a Rabelais coincide en señalar como dominantes en la obra de este autor: el uso de la hipérbole, la risa como elemento detonador corrosivo contra las ideologías de su época, el carácter popular de sus crónicas⁵–. Sería una labor realizable –aunque extenuante, y en el fondo poco útil– levantar un inventario de hipérbolos, por ejemplo, en ambos casos, o mostrar momentos en la obra de los dos autores en los que la risa y lo popular inter-resuenan. Pululan. Pero sería una labor puramente constatativa. Lo que realmente importa es demostrar que estos recursos estilísticos operan en las obras de los dos autores, y que, enfrentados en un plan comparativo, en una de ellas –la de García Márquez– hay un eco en el que se reconocen los timbres de la voz original –la de Rabelais–. No obstante, no puede descartarse, por su posible utilidad en el aporte de elementos comprensivos en torno a la obra de un autor, la vía indirecta que hemos señalado: explorar en su universo extratextual.

³ García Márquez, Gabriel. *Cuentos completos 1947-1992*. Bogotá: Norma, 1997.

⁴ García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Alfaguara, 2007.

⁵ “Crónicas” es el nombre utilizado por Rabelais para designar sus obras; siguiendo el muy ilustre ejemplo de Michel Screech, uno de los grandes estudiosos –si no el mayor– de Rabelais, se utilizará el mismo en este ensayo.

Referencias explícitas

Sí, tratándose de la obra de estos autores, se desecha (por innecesario) el establecimiento de un listado factual comparativo de recursos discursivos comunes y se aborda el camino de las pistas y elementos sugerentes, es pertinente notar que la única referencia intraliteraria explícita a Rabelais, con nombre propio, se encuentra extrapolada en *Cien años de soledad*. En efecto, encontramos que tras la disolución del grupo de amigos que discutían en Macondo con Aureliano Babilonia (el padre del último Aureliano, el que nace con cola de cerdo y sella el fin de la estirpe), uno de los personajes de este grupo, de nombre Gabriel, transpolación de Gabriel García Márquez, viaja a París “con dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais” (García Márquez 456). Se trata de los cuatro “discutidores”, que en la novela llevan los nombres de “Álvaro”, “Alfonso”, “Germán” y “Gabriel”, y son considerados el trasvase en el texto de las personas de la vida real llamadas Álvaro Cepeda Zamudio, Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas y Gabriel García Márquez. Pero convengamos: por más que el narrador haga esta afirmación, no puede concluirse inequívocamente que “Gabriel”, el personaje, sea una referencia al autor llamado “Gabriel García Márquez”, ni que, por lo tanto, con base en tal cita, el escritor Gabriel García Márquez hubiese leído a François Rabelais. La razón es simple: la realidad de la ficción no es la realidad extratextual, por más que la primera se alimente de la segunda o sean ambas congruentes. Pero habría que matizar agregando que si bien no es un dato concluyente, sí es un indicio que debe ser tenido en cuenta; son pequeñas pistas que los autores pueden ir dejando aquí y allá diseminadas en sus textos, a veces de manera consciente, otras no tanto, y las que, bajo el desmonte efectuado por una determinada hermenéutica, pueden develar aspectos significativos implícitos o inconscientes en una obra. Son lo que en lingüística se llaman “marcas de la subjetividad”.

García Márquez, a quien siempre le gustó confundir las cartas por puro sentido del humor (rasgo por lo demás típicamente *rabelaisiano*, que el autor francés llamaba “pantagruelismo”: una cierta alegría de vivir, desparpajo, no tomarse demasiado en serio), desdice esta interpretación afirmando, como lo registra Plinio Apuleyo Mendoza en *El olor de la*

guayaba: “Recuerdo, por ejemplo, que algún crítico creyó descubrir claves importantes de la novela al encontrarse que un personaje, Gabriel, se lleva a París las obras completas de Rabelais. A partir de este hallazgo todas las desmesuras y todos los excesos pantagruélicos de los personajes se explicarían, según él, por esta influencia literaria. En realidad, aquella alusión a Rabelais fue puesta por mí como una cáscara de banano que muchos críticos pisaron”⁶ ¡¿Cómo?!), cabe preguntarse, asombrado. ¡De manera que los excesos de los personajes merecen el calificativo de “pantagruélicos” pero las obras en que ellos existen no habrían tenido, justamente, las influencias de quien había creado un personaje curiosamente llamado “Pantagruel”! ¡Las palabras, inclusive para escritores tan ilustres como García Márquez, suelen traicionar a sus progenitores con esas pequeñas travesuras reveladoras de sentido! En fin. En contravía de esta negación tan categórica, García Márquez reconoce en otros pasajes de estas mismas conversaciones su afinidad con el escritor francés, lo que genera por lo menos algunos interrogantes en cuanto a la validez del desmentido: “Yo estoy mucho más cerca de las locuras de Rabelais que de los rigores de Descartes” (81); al preguntarle Mendoza cuáles son sus héroes de novela favoritos, García Márquez responde: “Gargantúa, Edmond Dantès y el Conde Drácula” (124).

Tal es, pues, la única referencia explícita a Rabelais en cuentos y novelas del autor colombiano –mención que hemos calificado de “intra-literaria” –. Ahora bien, las primeras referencias extraliterarias a Rabelais aparecen, siguiendo la cronología de la historia personal de García Márquez, en varios artículos que este publica en el periódico *El Heraldo* de Barranquilla, entre los años 1950 y 1952⁷. Son alusiones rápidas y lacónicas, desprovistas de valoraciones explícitas, de las que no es posible concluir que García Márquez haya realizado hasta ese momento una lectura a fondo de Rabelais. Estas menciones iniciales son seguidas, todavía de acuerdo con la línea cronológica del autor, por las que este formula, según lo revela en un artículo aparecido originalmente en 1981⁸ titulado “Georges Brassens”, al confesar que, escuchar en

⁶ García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1982. 75-76.

⁷ García Márquez, Gabriel. *Obra periodística 1. Textos costeños*. Bogotá: Norma, 1997. 156, 160, 173, 209, 376 y 421.

⁸ García Márquez, Gabriel. *Notas de prensa 1980 – 1984*. Bogotá: Norma, 1995.

1955 por primera y única vez a este cantante y compositor francés en la sala de conciertos Olympia, en París, en medio de las lágrimas suyas y de sus amigos, “Era como estar oyendo a François Villon en persona, o a un Rabelais desamparado y feroz” (García Márquez 226).

Es todavía más dicente la confesión que García Márquez le hace a su amigo y confidente, el escritor mexicano Carlos Fuentes, con quien sostuvo una amistad perdurable a lo largo de toda su vida adulta, mucho más cercana durante la época de la escritura de *Cien años de soledad*. La correspondencia sostenida entre ellos, cuya restricción legal fue levantada en 2014 por la Universidad de Princeton, revela, en una carta del 21 de mayo de 1966, este párrafo ilustrativo: “Lo que me decías en tu carta me ha llenado de alborozo”, escribe Gabo.

Llegó en un momento oportuno, en uno de esos días negros en que me pregunto si no estaré chapaleando en un pantano de mierda. Es lógico: **nunca he trabajado tan solo, no tengo puntos de referencia, salvo, quizás, a veces, Rabelais**⁹, y sufro como un condenado no sólo tratando de meter en cintura a la retórica. Estoy doblando el cabo final, sintiendo que ya casi le doy, y todavía me faltan como cuatrocientas páginas. Todo esto, por supuesto, con el problema de siempre: al darle a la novela la prioridad que merece, descuido el pan de cada día, y lo peor es que ya nada me sabe a nada, solo la novela, y no soy capaz de escribir una letra que no sea para ella¹⁰.

Años después de estas confidencias epistolares (aunque solo recientemente conocidas, como lo hemos dicho) y de los artículos que acaban de reseñarse, en entrevista que García Márquez dio al político de extrema izquierda y periodista Pierre Goldman, aparecida en 1971 en el periódico francés *Libération*, al ser interrogado acerca del supuesto desprecio del autor colombiano por la literatura francesa, García Márquez responde que no conoce bien esta literatura “pero”, según Goldman, “[García Márquez] ama a Rabelais, Rimbaud y Brassens”. Y agrega el periodista: “Considera [García Márquez] a Rabelais como su predecesor pues “no tenía temor a las cosas”¹¹. [Dicho de paso y

⁹ El destacado es mío.

¹⁰ <http://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/cartas-que-se-enviaban-carlos-fuentes-y-garcia-marquez-107230>

¹¹ “Comme on m’a dit qu’il avait du mépris pour la littérature française, je l’interroge à ce

entre corchetes, no se puede pasar por alto en esta respuesta la mención al compositor Georges Brassens, cuyas afinidades de pensamiento con Rabelais son patentes y cuya importancia en la sensibilidad de García Márquez fue reconocida por este tiempo después en el mismo artículo arriba mencionado, una de las columnas semanales que, en tanto periodista, publicó simultáneamente en cerca de 20 diarios de América Latina y Europa entre los años 1980 y 1984; esta columna, titulada escuetamente, como ha sido dicho, “Georges Brassens”, y publicada en ocasión de su muerte, hace un elogio de las virtudes de la personalidad y de las canciones del compositor francés. Vale la pena subrayarlo porque el espíritu de Brassens, según puede constatarse al escuchar su música¹², revela una línea de continuidad derivada de la remota sensibilidad de Rabelais; mucho de este resurge en Brassens (prueba, una más, de la perennidad de la obra de Rabelais)]. Y dice García Márquez de Brassens: “Su odio a la autoridad y a toda norma establecida fueron el sustento de sus canciones hermosas” (225); “Era capaz de decir todo y mucho más de lo que era permisible” (226). Llama la atención la concordancia de valoraciones entre la hecha a Rabelais (“no tenía temor a las cosas”) y la que hace a Brassens (“Era capaz de decir todo...”).

Finalmente, en el plan de ordenar cronológicamente estas referencias extraliterarias, habría que mencionar las ya citadas arriba consignadas por Plinio Apuleyo Mendoza en 1982 en su libro *El olor de la guayaba*.

Son las últimas referencias conocidas. Nunca más García Márquez volverá pronunciar el nombre de Rabelais.

Referencias implícitas

Hemos elegido la hipérbole y lo popular (y dentro de esta última categoría al lenguaje, al cuerpo y a la risa) de la obra de Rabelais para contrastarlos con la obra de García Márquez porque son, quizás, los

sujet. Il sourit, il dit qu'il n'a pas beaucoup lu d'œuvres françaises, il connaît mal cette littérature, mais il aime Rabelais, Rimbaud et Brassens. Il considère Rabelais comme son prédécesseur, car «il n'avait pas peur des choses». “Je ne aucune imagination”: *Libération*, 20 de febrero de 1979. La cursiva dentro de la cita debe dar a entender que la frase pertenece al escritor colombiano.

¹² Baste escuchar, evocadas al azar, cuatro piezas de Brassens para comprobar la veracidad de lo afirmado: *Mourir pour des idées* (Morir por las ideas), *Mélanie* (Melanie), *Tempête dans un bénitier* (Tempestad en una pila de agua bendita) y *S'en faire enculer* (Hacerse dar por el culo).

rasgos más característicos de la obra del escritor francés y acaso los que más se prestan a una comparación por su carácter predominante. Pero habría otros, que no serán considerados aquí (y que, sin duda, podrían ser el objeto de otros textos): el problema del lenguaje, la relación con el poder, el carácter de plaza pública de las palabras de los personajes... La obra de Rabelais es de una riqueza y de una complejidad tales que las aproximaciones analíticas podrían ser infinitas.

a. La hipérbole

Esa temeridad que García Márquez dice reconocer en Rabelais ocurre, ante todo, frente a los cánones de la escritura entonces imperante (dominada por una estilística fluctuante entre un crudo realismo casi primario y una fantasía sin costuras) y al abordaje y tratamiento ideológico de temas considerados escandalosos por la sociedad de su tiempo (básicamente, temáticas morales, religiosas y escatológicas tratadas con un arsenal de erudición deslumbrante, propia del despertar de la sociedad al Renacimiento). Se trata también de una referencia intraliteraria, solo que, en este caso, es implícita, a diferencia de la mención explícita a Rabelais señalada antes, e integrada *de facto* en la trama de la narración. Rabelais trataba en sus libros asuntos escabrosos a través de procedimientos escriturales experimentales, arriesgados y provocadores, afincados, sobre todo, en la risa provocada por la exageración de los rasgos de la realidad. Eran, además, verdaderos desafíos a la moral de su tiempo (y lo siguen siendo en la actualidad). Los ejemplos abundan. Quizás sea suficiente mencionar dos episodios significativos a este propósito, ambos bastante conocidos y citados: aquel, que acontece en *Pantagruel* (capítulos XXI y XXII), en el que Panurge corteja a una dama de la alta sociedad de París señalándose con ostentación su sexo frente a ella en una iglesia durante la misa y luego, al día siguiente, para desquitarse del desprecio infligido por la dama indignada, siempre en la iglesia y en plena fiesta del *Corpus Christi*, cubre el vestido de ella con las secreciones de una perra en calor para que, ya afuera del templo, durante la procesión, “seiscientos mil catorce perros” en celo la asalten tratando de aparearse con ella.

No menos hiperbólico y transgresor es el episodio del capítulo XIII de *Gargantúa* en el que, como su título lo sintetiza, “Grandgousier reconoce en la invención de un limpiaculos la maravillosa inteligencia de Gargantúa”. El listado hiperbólico de los diversos materiales ensayados por Gargantúa para llegar al mejor limpiaculos es de un humor irresistible:

“Una vez me limpié con el antifaz de terciopelo de una señorita y lo encontré bueno pues la suavidad de su seda me causaba en el fundamento una voluptuosidad muy grande; otra vez con una caperuza del mismo material y me fue igual; otra vez con una bufanda; otra vez con orejeras de satín de color vivo, pero el dorado de un montón de perlitas de mierda que allí se encontraban me irritaron todo el trasero”. (40)

“Luego, cagando detrás de una maleza, me encontré con una marta y con ella me limpié, pero sus garras me ulceraron el perineo”. (...)

“Luego me limpié con Salvia, con Hinojo, con Anís, con Mejorana, rosas, hojas de Calabaza, de Repollo, de Remolacha, de Vid, de Malva-viscos, de Gordolobo (que pone el culo escarlata), de Lechugas y de hojas de Espinaca, de Mercurial, de Duraznillo, de Ortigas, de Consuelda, pero cagué sangre como un Lombardo, de lo cual me curé limpiándome con mi bragueta. Después me limpié con las sábanas, con la colcha, con las cortinas, con un cojín, con una alfombra, con un tapiz, con un trapo, con una servilleta, con un pañuelo y con una levantadora. Y eso me produjo más placer que el que siente un sarnoso cuando lo rascan.” (...)

“Yo me limpié después (dijo Gargantúa) con una pañoleta, con una almohada, con una pantufla, con una cartera, con un canasto. ¡Oh, qué poco agradable este limpiaculos! Y después con un sombrero. Y tenga en cuenta que sombreros hay de fieltro liso, otros de pelo, otros aterciopelados, otros en tafetán, otros satinados. El mejor de todos es el de pelo porque absorbe muy bien la materia fecal. Luego me limpié con una gallina, con un gallo, con un pollo, con la piel de un ternero, con una liebre, con una paloma, con un cormorán, con la toga de un abogado, con una capucha, con una cofia, con un señuelo. Pero concluyendo, digo y sostengo que no hay mejor limpiaculos que un ganso de buen plumaje, con tal de que uno le sostenga la cabeza entre las piernas. Y créame la palabra, pues usted siente en el hueco del culo una voluptuosidad maravillosa, tanto por la suavidad del plumaje como por el calor temperado del ganso, que se comunica fácilmente con la tripa culera y otros intestinos, hasta transmitirse a la región del corazón y a la del cerebro”¹³.

¹³ “Je me torchay une fois d’un cachelet de velours de une damoiselle et le trouvay bon,

Es probable que esta ausencia de “temor frente a las cosas”, propia de Rabelais, según el juicio de García Márquez, le haya abierto a este una vía regia expresiva, como si allí hubiese encontrado el deslumbrante tesoro de todas las licencias posibles de la escritura. No obstante, más que una correlación inmediata, fruto de un influjo directo, habría que pensar en que Rabelais reforzó y potenció una tendencia ya presente en la sensibilidad y en el imaginario del escritor colombiano. Es lo más plausible. No hay que olvidar que, según lo refiere Luis Harss, García Márquez “[Le] Dice que todo lo que ha escrito hasta ahora [poco antes de la publicación por primera vez de *Cien años de soledad*] lo conocía ya o lo había oído antes de los ocho años”¹⁴. Es decir, esas historias desmesuradas, que resonaban en la voz de su abuela o de los múltiples habitantes de la casa en Aracataca donde pasó su niñez, en la que confluían familiares de todo tipo de consanguinidad, viajeros y servidores indígenas wayúus (“guajiros”), y que pasaban naturalmente por ser narraciones fidedignas de la realidad, ya estaban integradas a su memoria infantil; vale decir, en un momento en que su corta edad –siete años– autoriza a pensar razonablemente que no había leído a Rabelais (ni a ningún otro autor, por supuesto).

car la mollice de sa soye me causoit au fondement une volupté bien grande; une autre foyz d’un chapron d’ycelles et feut de mesmes; une autre foyz d’un cachecoul; une autre foyz des aurillettes de satin cramoyssi, mais la dorure d’un tas de spheres de merde qui y estoient m’escorcherent tout le derriere”. “Puis fiantant derriere un buisson, trouvay un chat de Mars; d’icelluy me torchay, mais ses grîphes me exulcerent tour le perinée.” “Puis me torchay de Saulge, de Fenoil, de Aneth, de Marjolaine, de roses, de fueilles de Courles, de Choulx, de Bettes, de Pampre, de Guymaulves, de Verbasce (qui est escarlatte de cul), de Lactues et de fueilles d’Espinards, de Mercuriale, de Persiguire, de Orties, de Consolde, mais j’en eu la cacquesangue de Lombard, dont feu gary me torchant de ma braguette”. “Je me torchay après (dist Gargantua) d’un couvrechief, d’un aureiller, d’ugne pantophle, d’ugne gibessiere, d’un panier. Mais o le mal plaisant torchecul! Puis d’un chappeau. Et notez que des chappeaux les uns sont ras, les aultres à poil, les aultres veloutés, les aultrestaffetassez, les aultres satinizez. Le meilleur de tous est celluy de poil, car il faict tres bonne abstersion de la matiere fecale. Puis me torchay d’une poulle, d’un coq, d’un poulet, de la peau d’un veau, d’un lievre, d’un pigeon, d’un cormoran, d’un sac d’advocat, d’une barbute, d’une coyphes, d’un leurre. Mais concluent, je dys et maintiens qu’il n’y a tel torchecul que d’un oyzon bien dumeté, pourveu qu’on luy tienne la teste entre les jambes. Et m’en croyez sur mon honneur, car vous sentez au trou du cul une volupté mirificque, tant par la douleur d’icelluy dumet que par la chaleur temperée de l’oyzon, laquelle facilement est communicquée au boyau culier el aultres intestines, jusques à venir à la région du cueur et du cerveau.”

¹⁴ Harss, Luis. “La cuerda floja” en *Magazine Dominical, El Espectador*, agosto de 1967. Consultado en www.elespectador.com. Este artículo sería luego incluido en el libro *Los nuestros*.

Conjeturemos adicionalmente: la declaración de García Márquez en el Congreso de la Lengua Española celebrado en Zacatecas en 1997, según la cual “el mejor castellano es el peor hablado”, quizás sea en el fondo un homenaje por encima de los siglos a Rabelais, quien de forma deliberada jamás se preocupó por escribir conforme a los protocolos y a la solemnidad que se esperaba de un escritor. Transpolando y conjeturando, para Rabelais, el mejor francés debía ser el peor hablado. Cultivaba a propósito una lengua en la que lo profusamente erudito se confundía con lo más extremadamente popular y la volvía deshecha, caótica, anárquica, distanciada del canon; rebosaba de información culta, rica y diversa (no hay que olvidar que Rabelais era escritor, filósofo, astrónomo, médico, monje, abogado, cómico, conocedor cierto del latín, del hebreo, del griego, del árabe, interlocutor de los grandes intelectuales y políticos monárquicos y religiosos del siglo XVI en Francia y en Italia –que eran, junto a Inglaterra y Alemania, los grandes centros de poder del mundo en aquel momento–, incluyendo reyes y papas, y cismáticos religiosos), pero su estructura era voluntariamente desordenada, atípica, cribada de registros de todo orden: narrativo, poético, listados interminables, epistolar, reflexiones filosóficas, aventuras, etc.

Sin duda en el uso de la hipérbole como distintivo de la obra de García Márquez deben converger autores de distinta condición, pero es Rabelais el que, por sus coincidencias temáticas y de tratamiento narrativo, parece haber ejercido una autoridad más franca... por más que él lo niegue, como lo señalamos arriba.

b. Lo popular (El lenguaje, el cuerpo, la risa)

El lenguaje

En la ya citada entrevista hecha por Pierre Goldman y publicada en *Libération*, García Márquez reconoce que su primer ámbito de formación sensible (estética, por lo tanto) es la música caribeña (como se sabe, mezcla de herencias peninsulares, sensibilidades afros e indígenas: es decir, todos ellos componentes de una cultura de raigambre popular), y que entre los cantantes, que pululan en esa región, su preferido era

el cubano Benny Moré y su canción “La culebra”, que es un canto a la cacería de este animal. En otro lado¹⁵, García Márquez revela que desde adolescente se dejó crecer su legendario bigote inspirado en el bigote no menos legendario de uno de los boleristas más conocidos en ese mismo ámbito cultural caribeño: Bienvenido Granda. Ramón Illán Bacca¹⁶ cuenta que, muy joven, García Márquez se ganaba algunos pesos interpretando vallenatos con una dulzaina entre las mesas nocturnas de los bebedores de ron de los bares de mala muerte de Barranquilla o canjeando el canto de canciones populares contra desayunos de cervezas heladas y huevos fritos. El mismo escritor dijo en múltiples oportunidades que *Cien años de soledad* era un vallenato de quinientas páginas –el vallenato, justamente, género musical engastado en los hábitos de la gente común de la costa Atlántica colombiana y en otras regiones del país–.

Y en las ya mencionadas conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, este afirma que en algún momento García Márquez le había dicho que aquella novela que estaba escribiendo, en alusión a la entonces todavía en marcha *Cien años de soledad*, “Se parece a un bolero” (73). No parecería haber dudas, por tanto, en cuanto a que la sensibilidad de Gabriel García Márquez se nutrió en lo popular y su *educación sentimental* se hizo en esta cultura. De manera pues que, al menos en sus orígenes, es lícito afirmar que García Márquez abrevó en las fuentes de la cultura popular. Quizás es esta la razón por la cual sus personajes y las situaciones en las que ellos evolucionan son propios de este entorno: asuntos mundanos y corrientes, seres desmesurados (física y moralmente), mujeres bravías, fiestas desbordantes, juegos de naipes, loterías, exageración “carnavalesca”; estos conflictos terrenales han sido tradicionalmente despreciados por los sectores “cultos” de la sociedad por causa de su lenguaje constitutivo crudo, despojado de delicadezas moralistas y de su corrosividad ideológica. Para reafirmarlo de otra manera, citemos una vez más a García Márquez: “...una novela

¹⁵ Revista *El Manifiesto*. Bogotá. (s. f.).

¹⁶ Bacca, Ramón Illán. “La Barranquilla de Gabriel García Márquez”. *Gabriel García Márquez. Literatura y memoria*. Juan Moreno Blanco (ed.). Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2016. 118.

como *Cien años de soledad* carece por completo de seriedad...”¹⁷. Su vocación popular es, pues, coincidente con la de Rabelais.

Si la escritura de Rabelais se caracteriza por el irrespeto a la norma y la adopción de un cierto caos como fundamento estilístico –en todos los casos, una atipicidad–, en García Márquez se encuentra, en cambio, el despliegue de una escritura de una gran perfección sintáctica y, si se quiere, estrictamente canónica desde el punto de vista formal. Es una escritura redonda, lexicalmente rica y propia. Su carácter popular no está representado, pues, ni en el desorden deliberado del relato, ni en su estructura –poquísimos rasgos orales, por ejemplo, se encuentran en sus textos, salvo quizás en el cuento “Blacamán el bueno vendedor de milagros”, muy cercano estilísticamente al “Prólogo de autor” de *Pantagrúel* y de *Gargantúa*–, sino en las temáticas que trata. Pues contrariamente al estilo de escritura acartonado que se practicaba (se sigue practicando) en los centros de poder intelectual colombianos, confinados sobre todo en las vastas y brumosas altiplanicies cundinamarquesas, atosigado de preciosismos avejentados y de tics amanerados, los cuentos y novelas de García Márquez abordan con desparpajo riguroso historias de prostitutas, de barberos, de habitantes de pequeños pueblos perdidos cruzados por calles polvorientas, de puertos de mala muerte, de hombres de dimensiones descomunales, de mujeres de movimientos sísmicos, de peleas de gallos, de mujeres férreas, de boxeadores, de dictadores y de guerreros perdidos en los laberintos de su soledad, de ferias ambulantes, de parrandas sin fin, de obreros asesinados... Exactamente como procedía Rabelais en sus elecciones temáticas (reconociendo las singularidades culturales de la Francia del siglo XVI y de la Colombia del siglo XX, por supuesto), como puede comprobarse cuando vemos que buena parte de sus personajes son pícaros, bebedores sin tasa, devoradores de montañas de comida, timadores, bandidos, vagabundos, desvergonzados, vividores, prostitutas... Gente al margen del poder, en los arrabales de la sociedad.

Rabelais escribía mal, si nos atenemos a la corrección dictada por la norma, supuestamente objeto de respeto, como toda norma. Pero quizás convendría más decir que escribía inconvenientemente pues,

¹⁷ García Márquez. 1982. 75.

contra el canon, produjo, como por homología con un escritor checo, dice Milan Kundera, “1) una ampliación inaudita del vocabulario en todas las capas lingüísticas: capas arcaica, moderna, argótica, dialectal; neologismos; sintaxis monumental (...); 2) un narrador que interviene en la historia, dirigiéndose permanentemente al lector (desafío lanzado a la objetividad descriptiva de la literatura convencional llamada realista); 3) el espíritu libertino, hedonista, gozoso (desafío lanzado a la mentalidad tradicional centro-europea, inclinada al moralismo, a la gesticulación sentimental)”¹⁸. Bakhtine lo dice de otra manera:

[Rabelais] extrajo de *fuentes orales* un número considerable de elementos de su lengua: son *palabras vírgenes* que, salidas por primera vez de las profundidades de la vida popular, del elemento de la lengua hablada, entraron en el sistema del lenguaje *escrito e impreso*. Los léxicos de casi todas las ramas de la ciencia vinieron, en su mayor parte, del lenguaje oral, y *participaron por primera vez en un contexto libresco, en un pensamiento libresco sistematizado, en una entonación escrita libresca, en una construcción sintáctica escrita libresca* (452)¹⁹.

Ennoblecimiento social del lenguaje de plaza pública, de menesterosos, pleno de ultranzas. La sacralización de la vida popular y de la resonante oralidad callejera.

Pero hay que decir que Rabelais no privilegiaba solo lo popular. De hecho, Michael Screech llega inclusive a matizar esta idea sosteniendo que haríamos un mal servicio a Rabelais si tratáramos de hacer de él un autor popular:

¹⁸ “1) élargissement inouï du vocabulaire à toutes les couches linguistiques: couches archaïque, moderne, argotique, dialectal; néologismes; syntaxe monumentale (...); 2) le narrateur intervenant dans l’histoire, s’adressant sans cesse au lecteur (défi lancé à l’objectivité descriptive de la littérature conventionnelle dite réaliste); 3) l’esprit libertin, hédoniste, joyeux (défi lancé à la mentalité traditionnelle centre-européene, porté au moralisme, a la gesticulation sentimentale)”. Kundera, Milan. “De Rabelais à Rushdie”. *Le Point* 1111: 69. 31 diciembre de 1993.

¹⁹ Il a puisé à des *sources orales* un nombre considérable des éléments de sa langue: ce sont là des *mots vierges* qui, sortis pour la première fois des profondeurs de la vie populaire, de l’élément de la langue parlée, sont entrés dans le système du langage écrit et imprimé. Les lexiques de presque toutes les branches de la science sont venus, dans leur majeure partie, du langage oral *et ont pour la première fois participé à un contexte livresque, à une pensée livresque systematisée, à une intonation écrite livresque, à une construction syntaxique écrite livresque*”. Bakhtine, Mikhaïl (1970). *L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 452.

Es la razón por la cual las crónicas de Rabelais no son ‘populares’ sino superficialmente. Ellas son la obra de un especialista de alto nivel, considerado como excepcionalmente docto en un siglo que brilla por su saber y su erudición. (...) Rabelais no fue jamás un autor popular, si por ello se entiende un autor comprendido por el pueblo. En los castillos y en las chozas, sus contemporáneos, si no eran cultos, eran incapaces de comprender la décima parte del *Tercer Libro*. Inclusive *Pantagruel* y *Gargantúa* suponen un saber que solo era accesible a los que habían estudiado latín y estaban familiarizados con las culturas griega y hebrea (24-25)²⁰.

Y más adelante (55) sostiene: “Por ejemplo, la sátira bastante elemental que denuncia la vanidad del francés pretenciosamente latinizado del escolar limousin tiene poco sentido para un lector que no sepa latín”. Y aún más (61): “En *Pantagruel*, la mención del nombre de Utopía o del ‘pueblo de los Amaurotes’ –igualmente tomado en préstamo de Moro [Thomas]— no podía tener ningún sentido para el lector que ignorara el latín, sin hablar del que ignoraba el griego”.

La índole popular de la obra de Rabelais se expresa de muy diversas maneras. Una muy buena parte de los episodios que ocurren en sus relatos son una provocación nacida de la sensibilidad popular contra la visión de los poderosos de su época. Es la reivindicación por la palabra de una manera de ver el mundo, anclada en lo popular, contra la visión dominante de quienes entonces controlaban la sociedad. Quizás el aspecto más mencionado de esta cultura en la obra de Rabelais haya sido la desarticulación de las parejas clásicas de oposición de sentidos que organizan en los sujetos la percepción dicotómica del mundo (alto/bajo, interior/exterior, elevado/bajo, prohibido/autorizado, etc.), que Bakhtine, fino estudioso de la obra de Rabelais, señaló como rasgo de “la carnavalización”. Por supuesto, tal destrucción de las oposiciones ocurre durante la fiesta del carnaval, pero se extiende también al habla

²⁰ Screech, M. 1992. “C’est pourquoi les chroniques de Rabelais ne sont “populaires” que superficiellement. Elles sont l’oeuvre d’un spécialiste de haut niveau, considéré comme exceptionnellement docte en un siècle qui brilla par son savoir et son érudition. (...) Rabelais ne fut jamais un auteur populaire, si l’on entend par là un auteur compris par le peuple. Dans les châteaux comme dans les chaumières, s’ils n’étaient pas cultivés, ses contemporains étaient incapables de comprendre le dixième de ce qu’il écrivait dans le *Tiers Livre*. Même *Pantagruel* et *Gargantua* supposent un savoir qui n’était pas accessible qu’à ceux qui avaient étudié le latin et n’étaient pas étrangers aux cultures grecque et hébraïque”.

de la vida ordinaria. Según Bakhtine, la vida se carnavaliza, es decir, el espíritu del carnaval desborda los límites estrictos de la fiesta y se disemina por todos los espacios sociales sin barreras temporales. Durante el carnaval, desaparecen las diferencias y las jerarquías, y el mundo se ordena según una percepción fracturada y mutada. En virtud de esta “carnavalización” de la vida, los referentes normativos, propuestos o impuestos por el poder, se desdibujan y se desconfiguran. Los hechos ya no pueden seguir siendo vistos bajo la perspectiva de homogenización proveniente del poder institucionalizado. Las diferencias entre los poderosos y los débiles desaparecen, y estos están autorizados a burlarse de aquellos a través de las máscaras y las danzas. La transgresión no es castigada sino celebrada. Da lo mismo lo “alto” que lo “bajo”, lo “interior” que lo “exterior”, lo “elevado” que lo “bajo”, etc. La lengua, siempre a la expectativa de estos desfases, se apropia de esta dislocación de la vida.

Quizás las parrandas y comilonas organizadas por Aureliano Segundo muestren esta visión carnavalesca de la vida: se come de todo en proporciones desmesuradas en reuniones sin reglas que duran tres, cuatro días, hasta los límites de la resistencia del cuerpo humano. Todo, en estas parrandas, es llevado a los extremos.

No siendo poco lo anterior, Rabelais representa mucho más que una carnavalización de la vida. Guy Scarpetta plantea a Milan Kundera, en la entrevista a este ya citada, si la tradición escolar francesa no tiende a “hacer de Rabelais un simple pensador humanista, en detrimento de la parte de juego, de exuberancia, de fantasía, de obscenidad, de risa, que irriga su obra: de esta parte “carnavalesca” que Bakhtine destacó (70)”²¹. Pues, en efecto, Rabelais, aun si se excluyera de su universo personal su obra literaria²², habría sido uno de los grandes humanistas de la Europa del siglo XVI –lo que, desde luego, no habría estado nada mal: era interlocutor de Erasmo, exégeta de Thomas Moro, contradictor de Calvino, médico célebre, políglota, consejero papal y de los grandes hombres políticos de su época, escritor polémico, jurista y muchas

²¹ Kundera (1973). “...Il y a une tendance à faire de Rabelais un simple penseur humaniste –au détriment de la part de jeu, d’exubérance, de fantasie, d’obscénité, de rire, qui irrigue son oeuvre: de cette part “carnavalesque” que Bakhtine a mise en valeur”.

²² Como argumenta Bakhtine: ver Bakhtine (1970), capítulo VII, titulado “Les images de Rabelais et la réalité de son temps”.

otras facetas más–, pero, dando por sentada esta hipótesis, se habría escamoteado su dimensión quizás más trascendente: la de escritor. Su “fantasía”, su “obscenidad”, su “risa” son los principios activos destructores que desde su obra atacan y minan el edificio social por entero.

Sin embargo, el impacto de Rabelais de mayor importancia, de acuerdo con Claude Duneton, es (lo que sin duda es rigurosamente válido, *mutatis mutandis*, para la obra de García Márquez) que:

el grueso del legado [de Rabelais] ocurre en la lengua misma, tocada en su ‘espíritu’. Pues toda obra gigantesca modela a una nación. La sombra de los textos fundamentales no se disipa jamás enteramente de una literatura dada. (...) El proceso de reducción que quiso separar del francés clásico todo lo que olier a gleba, a pueblo y sus expresiones atrevidas, sus viejas palabras vehiculadas por bocas siempre nuevas, habría ahogado a nuestra lengua si no hubiera habido en alguna parte, en una penumbra, actuando, insoslayable, la obra de Rabelais. Sus imágenes fuertes se opusieron siempre a la cursilería de las modas, a los tics de los marqueses finos y perfumados. Rabelais ha entregado a lo largo de estos siglos las imágenes rudas, rústicas, inclusive violentas, propias de la gente de la tierra, hermosos lenguaraces del campo, artesanos, señores de pueblo, amas de casa y personas chismosas (64)²³.

Si, esta afirmación de Duneton es también rigurosamente válida para la obra de García Márquez. La nación colombiana –no solamente su literatura, sino también los discursos políticos y los estilos de escritura periodística, los ritos celebrativos, por ejemplo– ha sido modelada por la obra de este escritor. El impacto del mundo de ficción creado por García Márquez ha permeado todos los sectores de la sociedad, en algunos casos hasta el anegamiento: basta escuchar los discursos que celebraron el proceso de paz con las Farc –de boca de los que hasta ese mismo día

²³ Duneton, Claude. “La langue du père”. *Le Point* 1111, 31 diciembre de 1993. “Le gros du legs s’est fait dans la langue même, touché en son ‘esprit’. Car toute oeuvre gigantesque pétrit une nation. L’ombre des textes fondamentaux ne se dissipe jamais entièrement d’une littérature donnée. (...) Le processus d’amenuisement qui a voulu écarter du français classique tout ce qui sentait la glèbe, le peuple et ses expressions colorées, ses mots vieilliss véhiculés par des bouches toujours neuves, aurait étouffé notre langue s’il n’y avait pas eu quelque part, dans une pénombre, agissant, incontournable, l’oeuvre de Rabelais. Ses images fortes s’opposèrent toujours aux mièvreries des modes, aux tics des marquis fins et musqués. Rabelais a procuré au long de ces siècles l’imagerie rude, carrée, voire violente, qui était celle des gens de la terre, beaux parleurs hobereaux, artisans, coqs de village, mégères et caquetières.”

habían sido enemigos jurados: gobierno y guerrilla—, plagados todos de referencias textuales a la obra de García Márquez (sin olvidarse nunca de la “segunda oportunidad sobre la tierra”, tan socorrida); o seguir las muchas novelas y cuentos que reproducen, un poco de manera ingenua, los tics y las fórmulas propias de lo que ha dado en llamarse “realismo mágico”; o leer muchos reportajes publicados en diarios y revistas que repiten ciertas construcciones verbales y giros de estilo presentes en la obra del escritor colombiano; o darse cuenta, según se dice, de que la Constitución de 1991, que rige el ordenamiento institucional del país, fue revisada y corregida por García Márquez (no hablemos del ansia de figuración y de sed de prestigio de quienes daban la vida por aparecer en una foto con él). En fin: como dice Duneton de los efectos de la literatura de Rabelais en la lengua francesa (y como ha acontecido con la obra de Cervantes en el espacio cultural hispanoamericano), la de García Márquez ha tocado hasta las raíces el espíritu de la lengua que se practica en la nación colombiana (y sin duda, la utilizada en un espacio latinoamericano todavía más amplio). Este es quizás el impacto más profundo, más sistémico, más estructural, más duradero. Pero no hay que olvidar: esta literatura (la de García Márquez, pero también la de Rabelais y la de Cervantes) se encuentra largamente macerada en un entorno de valores pertenecientes a la cultura popular.

El cuerpo

Si el carácter de lo popular en la obra de Rabelais pasa por sus vínculos con la lengua, no puede dejarse de lado que este rasgo se encuentra también alimentado por la concepción del cuerpo, también profundamente enraizado en el imaginario popular. Las proporciones sobredimensionadas de los cuerpos *rabelaisianos* rompen con la percepción del cuerpo normalizado. El cuerpo en Rabelais, como dice el filósofo Michel Onfray²⁴, es nuevo: “Pues Rabelais no pierde jamás de vista que es un cuerpo que habla, piensa y goza, vive y sufre, come y muere”. Y más adelante:

La carne de los matasanos que escriben no es materia ideal, espiritual²⁵. El cuerpo que ponen en escena no es una máquina seca, fría,

²⁴ Onfray, Michel. “Les pensées de l’estomac”. *Le Point* 1111, 31 diciembre de 1993, 63.

²⁵ Onfray habla de Rabelais y de Louis-Ferdinand Céline, ambos médicos (“matasanos”).

muerta, sino un organismo viviente, caliente, lleno de materias que hierven, fermentan y sostienen la vida, la vitalidad (...) ...el cuerpo *abelaisiano* suda, chorrea, vive, se mueve. Transpira, exuda, execra, está habitado por linfas, flemas y bacterias (...). Es el cuerpo de los hospitales y los dispensarios, de los asilos y de las carnicerías, de los teatros de anatomía y de las letrinas (63)”.

El cuerpo *abelaisiano*, según este mismo autor, traga, come, caga, suda, pee, eructa, bosteza, hace gárgaras, escupe, tose, solloza, se suena la nariz. No es el cuerpo ascético, santificado, virginal, puro, idealizado por la religión, por las visiones trascendentes o por el poder dominante, despojado por completo de su condición terrestre y humana. Por el contrario, es un cuerpo degradado por el tiempo y corrompido por la enfermedad y la muerte, desacralizado, carcomido por intereses, devorado por la ambición. Es un cuerpo terrenal. O, si se puede hablar en estos términos paradójicos, un cuerpo humanizado, el cuerpo de la gente común y corriente, habitantes de la calle y de las plazas de mercado. Pero este cuerpo está dado a la provocación por intermedio de la exageración [como nos lo recuerda Jean-François Revel (1993)]²⁶: cuando Pantagruel pee, da nacimiento a cincuenta y tres mil hombrecillos enanos y contrahechos; cuando sus pedos son acuosos, da a luz a mujeres que solo crecen hacia abajo, “como la cola de las vacas”. Que sean coléricos estos hombrecillos, “La razón fisiológica consiste en que tienen el corazón cerca de la mierda” (cf. Capítulo XXVII de *Pantagruel*)²⁷.

El cuerpo garciamarquiano es también un cuerpo terrenal. El apetito de José Arcadio Buendía al regresar de darle la vuelta al mundo y el de Aureliano Segundo en las comilonas sin límites que organizaba en casa de Petra Cotes, en *Cien años de soledad*, son expresiones de cuerpos que no se detienen frente a ningún límite de voracidad y cuyas manifestaciones son las propias de un cuerpo humano corriente. Del primero dice el narrador que “[Úrsula] no podía concebir que el muchacho que se llevaron los gitanos fuera el mismo atarván que se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban las flores” (112). Y agrega que “Amaranta no podía disimular la

²⁶ Revel, Jean-François. “Le génie du rire”, Le Point 1111, 31 diciembre de 1993.

²⁷ “La raison physiologique est qu’ils ont le coeur près de la merde”.

repugnancia que le producían en la mesa sus eructos bestiales” (112). Aureliano Segundo “comía a dentelladas” (293). “De todas partes llegaban tragaldabas fabulosos para tomar parte en los irracionales torneos de capacidad y resistencia que se organizaba en casa de Petra Cotes”, nos dice el narrador de *Cien años de soledad* (292), y en uno de ellos Aureliano Segundo se enfrenta a “Camila Sagastume, una hembra totémica conocida en el país entero con el buen nombre de La Elefanta” (292), como consecuencia del cual casi muere atragantado e indigestado. La abuela desalmada debe ser llevada en andas por cuatro indígenas, tal es el peso y el volumen de su cuerpo. Visto el cuerpo corruptible desde otro ángulo –ya no el de la monumentalidad o desde lo grotesco–, García Márquez pone de presente la devastación causada por el tiempo en el cuerpo humano al enfrentar las obsesiones eróticas frustradas de un viejo contra el cuerpo de una prostituta muy joven, como se observa en *Memoria de mis putas tristes*. El cuerpo de un viejo, basura social destinada a los ancianatos, a los hospitales, a los asilos, puesto en una relación asimétrica frente al cuerpo exuberante y espléndido de una joven. El tenor de este tema ya había sido anunciado en el cuento “El avión de la bella durmiente”²⁸, donde García Márquez refiere la inquietante cercanía corporal con una bella jovencita durante un vuelo de muchas horas entre Europa y Nueva York, sin que esta proximidad logre saltar sobre la barrera infranqueable puesta por la indiferencia blindada de la muchacha, originada en su edad. Para la joven, el viejo ni siquiera existe, a pesar de que por muchas horas van a estar uno al lado del otro. Este asunto, como se sabe, en ambos formatos (cuento y novela), nace de la lectura de la novela de Yasunari Kawabata titulada *Las bellas durmientes*, donde este autor describe descarnadamente un cuerpo humanizado, como lo ha hecho Rabelais en sus propias narraciones.

La risa

Quando “maître Alcofrybas (Nasier), abstracteur de quinte essence” –“maestro Alcofrybas (Nasier), abstractor de quinta esencia”– (el anagrama con que Rabelais firmó sus obras), enuncia en el epígrafe de Pantagruel “Il vaut mieux traiter du rire que des larmes,/ Parce que rire

²⁸ García Márquez, Gabriel. *Cuentos completos 1947 – 1992*. Bogotá: Norma. 1997.

est le propre de l'homme" ("Vale más tratar de risas que de lágrimas/ Pues reír es lo propio del hombre"), todo estaba anunciado. *Gargantúa y Pantagruel* están atravesados por la burla, por la risa, por el calembour, por los galimatías, por el juego de palabras. Es cierto que hay episodios en los que Rabelais utiliza un lenguaje formal (Bakhtine los reseña: "la educación de Gargantúa, l'Abbaye de Thélème, la carta de Gargantúa a Pantagruel, las reflexiones de Pantagruel sobre los exégetas medievales del derecho romano, la entrevista de Grandgousier con los peregrinos, la celebración de la política de ocupación de Pantagruel...")²⁹; exceptuando estos pasajes, nada reviste seriedad. Bakhtine insiste en esta idea, otorgándole a la risa colectiva una función destructiva de las visiones oficiales, dominadas por la mentira y los intereses particulares:

La tarea esencial de Rabelais consistía en destruir el cuadro oficial de la época y de sus acontecimientos, en lanzar una mirada nueva sobre ellos, en aclarar la tragedia o la comedia de la época desde el punto de vista del *coro popular riendo en la plaza pública*. Rabelais moviliza todos los medios de la imaginaria popular lúcida para extirpar de todas las ideas relativas a su época y a sus acontecimientos toda mentira oficial, toda seriedad limitada, dictadas por los intereses de las clases dominantes (434-435).

Esa falta completa de seriedad, como según lo dijimos antes, calificaba García Márquez a su novela *Cien años de soledad*, es uno de los aspectos que de manera más clara ponen en relación al escritor colombiano con Rabelais, pues este utilizó el recurso de la risa (y sus diversas variantes: la burla, la sátira...) como la herramienta principal en su propósito de desmitificación. Ambas obras carecen de seriedad y se abren sobre el horizonte ilimitado de la risa. Dicho de otra manera, no son funcionales a los propósitos del sistema de pensamiento dominante en las sociedades donde respectivamente se originaron.

Como se ve, lo fundamental de la comparación entre los dos autores no consiste en ver las réplicas especulares que puedan ser halladas

²⁹ Bakhtine: "L'éducation de Gargantua, l'Abbaye de Thélème, la lettre de Gargantua à Pantagruel, les réflexions de Pantagruel sur les exégètes du droit romain, le entretien de Grandgousier avec les pèlerins, la célébration de la politique d'occupation de Pantagruel... (449)".

en sus obras, sino reconocer que el recurso –en este caso último, lo popular– es común a las dos narrativas.

Referencias

- Bacca, Ramón Illán. “La Barranquilla de Gabriel García Márquez”. *Gabriel García Márquez. Literatura y memoria*. Juan Moreno Blanco, ed. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2016. Impreso.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970. Impreso.
- Duneton, Claude. “La langue du père”. *Le Point* 1111, 31 diciembre de 1993. Digital.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Bogotá: Editorial Penguin Random House, 2016. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1982. Impreso.
- . *Notas de prensa 1980 – 1984*. Bogotá: Norma, 1995. Impreso.
- . *Obra periodística 1. Textos costeños*. Bogotá: Norma, 1997. Impreso.
- . “Je n’ai aucune imagination”. Entrevista por Pierre Goldman. *Libération*, París, 20 de febrero de 1979. Digital.
- . *Cuentos completos 1947-1992*. Bogotá: Norma, 1997. Impreso.
- . *Cien años de soledad*. Bogotá: Alfaguara, 2007. Impreso.
- Harss, Luis. “La cuerda floja” en *Magazine Dominical, El Espectador*, agosto de 1967. Digital.
- Kundera, Milan. “De Rabelais à Rushdie”. *Le Point* 1111. 31 diciembre 1993. Digital.
- Onfray, Michel. “Les pensées de l’estomac”. *Le Point* 1111, 31 diciembre de 1993. Digital.
- Rabelais, François. *Pantagruel*. Paris: Seuil, 1996. Impreso.
- . *Gargantúa*. Paris: Seuil, 1996.
- Revel, Jean-François. “Le génie du rire”. *Le Point* 1111, 31 diciembre de 1993. Digital.
- Screech, M. *Rabelais*. Paris: Gallimard, 1992. Impreso.
- Varios autores. *Cien años de soledad 50 años después* (Juan Moreno Blanco ed.). Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2017. Impreso.
- <http://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/cartas-que-se-enviaban-carlos-fuentes-y-garcia-marquez-107230>