Parodia sacra en *El amor en los tiempos del cólera*

Isabel Rodríguez Vergara
The George Washington University

Apesar de que *El amor en los tiempos del cólera* aparenta seguir la tradición de la llamada "novela realista", esta novela muestra un impulso metaficcional que yace en el corazón de la mayoría de la ficción no tradicional y de la cultura popular de los últimos quince años. La obra de Gabriel García Márquez no puede ser estudiada aisladamente sino siempre en diálogo con el arte de vanguardia. Esas tendencias metaficcionales que se han derivado de una tradición muy bien establecida en el arte, (pintura, música, etc.), son combinadas magistralmente en esta novela con intertextos latinoamericanos, como historia, religión, música y valores culturales. En este trabajo ofrezco una interpretación de la novela enfatizando sus cualidades posmodernas. Enfocaré mi atención y análisis en un personaje que aparece sólo en la primera parte de la novela como un cuerpo muerto, para desaparecer inmediatamente. La presencia de este personaje llamado Jeremiah de Saint–Amour lleva al lector a tomar un papel de detective siguiendo las claves textuales hasta identificarlo como una parodia sagrada del profeta bíblico Jeremías. La justificación textual de su presencia es doble: de un lado, la vida de Saint–Amour se convierte en el cuerpo sobre el cual se construye la novela, y de otro, su cuerpo muerto se establece como una metáfora del texto de la novela que necesita ser descifrado. En este trabajo planteo pues, una lectura de esta novela como parodia y como obra intencionalmente posmoderna.

Formalmente dividida en seis partes de casi exacta dimensión, *El amor en los tiempos del cólera* tiene una estructura en espiral en la cual el comienzo y el fin se tocan en la misma forma que diferentes eventos del texto aluden a otros puntos en la ficción. El texto contiene una polémica no sólo sobre la creación literaria, sino sobre una de las necesidades humanas más importantes: el amor. La soledad, la violencia y el poder político ya habían sido representados mediante el lenguaje en obras anteriores de García Márquez. *El amor en los tiempos del cólera* dramatiza el amor en varias dimensiones posibles: fraternal, pederasta, conyugal y el amor prostituido. Estas diferentes fases del amor permanecen escondidas bajo la hiperbólica descripción de la relación entre Florentino Ariza y Fermina Daza, cuyo amor secreto es consumado sólo después de medio siglo de conocerse. La historia del amor aplazado durante más de cincuenta años, permite al narrador pintar, creando una ilusión de realidad, la vida social y cultural de una pequeña ciudad localizada en la Costa del Caribe de Colombia[1].

1 Dos libros recientemente publicados contienen capítulos cortos sobre la novela: Stephen Minta, *Gabriel García Márquez, Writer of Colombia*, New York, Harper and Row, 1988, pp. 126–143. Gene H. Bell Villada, *García Márquez: The Man and his Work*, Chapell Hill, University of North Carolina Press, 1990, pp. 176–202.

Cartagena sintetiza las características de Barranquilla y Santa Marta localizadas una al lado de la otra, al comienzo del siglo XX, como ha sido expresado por el autor[2]. Los eventos toman lugar en una atmósfera de decadencia creada por la guerra y peor aún por la enfermedad del cólera. La cronología de la novela debe deducirla el lector en relación con eventos culturales, la impresión de un nuevo libro, o la celebración de un invento.

La primera parte de la novela incluye su final sintetizando en una forma esquemática lo que va a "suceder" desde el punto de vista episódico. En *El amor en los tiempos del cólera* esta primera parte envuelve toda la novela como un microtexto que capta desde diferentes ángulos y perspectivas, imágenes reflejadas en espejos de "personajes y "eventos", parodiando así la técnica de la llamada "novela realista".

El narrador abre la ficción presentando a Jeremiah de Saint–Amour, quien acaba de suicidarse. Este personaje abre la ficción metafóricamente mostrándose como un libro (cuerpo muerto) que necesita ser descifrado. Este aspecto lo veremos más adelante en nuestro trabajo. Nos detendremos ahora a definir algunas características y términos implícitos en la interpretación de esta novela.

En El amor en los tiempos del cólera (1985), escondida bajo una aparente linealidad e ilusión de realismo, yace una obra maestra que resume múltiples voces (textos) en constante polémica y que sólo pueden ser leídos a través de la intertextualidad en términos bajtinianos y de Julia Kristeva[3]. Como previas novelas de García Márquez, el texto representa un teatro de signos y símbolos[4]. En esta novela no solamente se encuentran múltiples alusiones a la simbología cristiana (resumidos en la religión católica) sino también se hallan referencias a la historia de Colombia (historia latinoamericana por extensión), a obras literarias que aluden ellas mismas a obras escritas por el mismo autor, y a obras de escritores latinoamericanos y europeos.

Siguiendo la discusión sobre metaficción enunciada por Linda Hutcheon, en esta novela se hace gran énfasis en el proceso de estar creando una historia ficticia[5]. Esta ficción (como toda la llamada creación posmoderna) se aprovecha de las posibilidades formales del género para reenforzar el argumento sobre la subjetividad de todos los sistemas[6]. Esta novela se presenta como una invención autoconsciente e insiste en el hecho de que toda forma de arte es sólo otra creación imaginativa. La ficción no puede reflejar la "realidad" y la "verdad" porque ellas mismas son abs-

2 En una entrevista con Carlos Monsívais, García Márquez ha declarado que: "La ciudad es una ciudad imaginaria que tiene elementos de tres ciudades del Caribe de Colombia: Cartagena de Indias, Santa Marta y Barranquilla, que están localizadas la una al lado de la otra". En "*El amor en los tiempos del cólera*: la novela extraordinaria de un Premio Nobel que no deja que esto lo sojuzgue", *Proceso*, 477, (23 de diciembre de 1986), pp. 44–47. p. 44. Ninguna de las reseñas y artículos publicados hasta el momento sobre la novela toca nuestro tema de la parodia. *Véanse* por ejemplo, las reseñas de Julio Ortega, en *Vuelta* 111, (sep. 1986), pp. 34–36; José Miguel Oviedo, *Vuelta* 114, (mayo 1986), pp. 33–38; Carlos Monsívais, *"El amor en los tiempos del cólera*: la novela extraordinaria de un Premio Nóbel que no deja que esto lo sojuzque". *Proceso*, 477, (23 de diciembre de 1985), pp. 44–47; Víctor Flores Olea, *"El amor en los tiempos del cólera*: el libro de una educación sentimental", *Dimensión imaginaria* pp. 202–208. Pete Hamill, entrevista a Gabriel García Márquez: "Love and Solitude", *Vanity Fair*, 131, (March 1988), pp. 124–132; Adolfo Castañón, *Vuelta* 115, (junio 1986), pp. 46–47; Marlise Simons, "The Best Years of His Life: an interview with Gabriel García Márquez", *The New York Times Book Review*, (April 10, 1988), pp. 1–48.

3 En términos bajtinianos contenidos principalmente en *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 1929, traduc. R.W. Rotsel (Ann Arbor, Ardis, 1973) y en *La obra de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age sous la Renaissance*, 1955, traduc. Andrée Nobel, Paris, Gallimard, 1970.

4 *Véase* nota 2.

5 *Véase*, Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*. (New York, London: Routledge, 1988). Específicamente *véanse* pp. 40–43. El libro de Raymond L. Williams que se acaba de publicar contiene un capítulo sobre la novela posmoderna en Colombia en el que se incluye a Gabriel García Márquez. *Véase*, *Novela y poder en Colombia: 1844–1987*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991, pp. 243–268. También se acaba de publicar un artículo que trata en términos diferentes a los nuestros sobre la metaficción en *El amor en los tiempos del cólera*. *Véase*, Isabel Alvarez Borland, "Interior Text in *El amor en los tiempos del cólera*", *Hispanic Review*, 50, No. 2 (Spring 1991), pp. 175–186. Este artículo desarrolla la tesis de la novela como un comentario estético de la escritura que se da a través de tres grupos de documentos escritos representados en la novela: los documentos escritos por Florentino Ariza, los escritos por otros personajes y textos periodísticos.

6 Larry Mc Caffery en *The Metafictional Muse*. (Pittsburg: The University of Pittsburg Press, 1982), refiriéndose al llamado arte posmodernista, ha declarado que: "estas obras tienden a presentarse ellas mismas como invenciones autoconscientes e insisten en el hecho que toda forma de arte es otra de las creaciones imaginativas del hombre. La ficción no puede reflejar la realidad o decir la verdad porque "realidad" y "verdad" son abstracciones ficcionales cuya validez se ha vuelto más sospechosa mientras que este siglo procede" (p. 5, la traducción es mía).

tracciones ficcionales cuya validez se ha hecho más sospechosa en este siglo[7].

El amor en los tiempos del cólera es una forma de arte autorreflexiva en la cual está implícita la parodia. La parodia es una repetición, pero una repetición que incluye diferencia; es una imitación con una distancia crítica en la cual el lector actúa como decodificador al activar los intertextos[8]. La novela representa por lo menos dos clases de parodia: la autoparodia, en la cual se transcriben eventos autobiográficos de García Márquez; y la parodia que contextualiza previas obras de arte como la Biblia y obras de literatura e historia[9]. En la primera clase de la parodia se cuestiona la relación entre el "autor", la obra de arte y sus propias identidades. La segunda es definida como "una manera de crear una forma mediante el propio cuestionamiento del acto de producción estética"[10]. García Márquez ha restaurado la idea de la literatura como un diálogo con el pasado siendo éste doble o paródico. En esta novela García Márquez ha transconceptualizado personajes, detalles del tema y citas verbales de la Biblia y de otros textos. El lector atento asume el papel de detective que trabaja en una interpretación textual.

La primera clase de parodia citada por nosotros ha sido reconocida por el propio autor al declarar a Peter Hamill que una de las fuentes de su novela fueron los amores vividos por sus padres: Fermina Daza representa a Luisa de ochenta y siete años hoy, y Florentino Ariza es Gabriel Eligio García, un telegrafista, el padre del escritor, que murió a la edad de ochenta y cuatro años[11]. Al incluir hechos autobiográficos García Márquez establece un diálogo con su pasado convirtiéndolo en ficción, mientras cuestiona la relación entre él como artista y el actor ficcional. En la segunda clase de parodia, el "autor" se dirige a una de las obras más sobresalientes no sólo de la cultura latinoamericana sino de toda la cultura occidental: la Biblia. La recreación paródica de los textos bíblicos sirve una doble función: primero, como un código para desarrollar la ficción y un tono para santificar la novela; y segundo, como un cuestionamiento de ese texto original (la Biblia), en el contexto cultural del siglo veinte.

La cualidad autorreflexiva de la novela se revela a sí misma a través de varios aspectos en el mismo texto, por ejemplo, la presencia de un espejo (ilusión de realidad) en el cual Florentino Ariza ve el reflejo de su amor eterno, Fermina Daza[12]. En la novela, Ariza insiste en comprárselo al dueño del restaurante para guardarlo como un sustituto de la "realidad". Además del espejo como un duplicador ilusorio de la realidad, encontramos en la novela varios "personajes" duplicadores ellos mismos de la "realidad". Saint–Amour es un fotógrafo (duplicador de realidades); Florentino Ariza, duplica la realidad a través del lenguaje escrito en sus cartas de amor a Fermina Daza, las cuales no siempre son bien "interpretadas" por ella. Pero no solamente a través de los personajes de la novela se revela dicha autorreflexión; García Márquez se representa él mismo como una autoparodia a través de Florentino Ariza. Como escritor y como amante, el narrador le describe en su penoso proceso de escribir. Se dice en la novela: "Florentino Ariza escribía todas las noches sin piedad para consigo mismo, envenenándose letra por letra con el humo de las lámparas de aceite de corozo en la trastienda de la mercería, y sus cartas iban haciéndose más extensas y lunáticas cuanto más se esforzaba por imitar a sus poetas preferidos de la Biblioteca Popular" (p. 99). Esta cita dramatiza la relación entre el escritor y la ficción. Escribir como un proceso doloroso, venenoso y aun masoquista. Después de una meticulosa descripción del estilo de la carta escrita por Florentino Ariza en la misma página, el narrador continúa con la idea de la escritura como imitación y del dolor que se deriva del acto de escribir: "las cartas de ella (Fermina Daza) se reducían a contar incidentes de una vida cotidiana con el estilo servicial de un diario de navegación" (...)"mientras que Florentino Ariza *se incineraba en cada línea*" (p. 99, el subrayado es mío). Aquí el narrador abiertamente desenmascara el nivel paródico implícito en su escritura al declarar el proceso imitativo de escritores precedentes, en este caso los poetas de la Biblioteca Popular colombiana que sigue Ariza (García Márquez).

La autoconciencia de la novela no se refleja sólo al describir el proceso de la escritura, también el texto

7 *Ibid*, p. 5..
8 Para una definición de parodia *véase* a Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 37.
9 *Ibid.*, pp. 30–49.
10 *Ibid.*, p. 10. La traducción es mía.
11 See Pete Hamill, "Love and Solitude", *Vanity Fair*, 131, (Marzo 1988), pp. 124–132. Cito p. 132.
12 El episodio del espejo se encuentra en Gabriel García Márquez, El amor en los tiempos del cólera, Bogotá, La Oveja Negra, 1985, p. 313. Seguiré citando de esta edición.

discute, alertando al lector, el propio proceso de la lectura de la novela. Se lee que Fermina Daza "Se encerraba en el baño a cualquier hora, sin necesidad, y volvía a leer la carta tratando de descubrir *un código secreto, una fórmula mágica* escondida en alguna de las trescientas catorce letras de sus cincuenta y ocho palabras, con la esperanza de que dijeran algo más de lo que decían" (p. 96, el subrayado es mío). Irónicamente, este proceso codificado de lectura se desmitifica inmediatamente cuando el narrador dice que Fermina "no encontró nada más de lo que había entendido en la primera lectura" (p. 96).

El amor en los tiempos del cólera se muestra así como un texto metaficcional y autorreflexivo, muy característico del arte no tradicional posmodernista. Transgrede la posibilidad de representar la "realidad" y la "verdad". Mediante un gesto autoconsciente de la creación artística, alude al proceso de lectura y escritura y se dan claves para su propia interpretación. Al poderse interpretar se aceptan múltiples posibles lecturas de la novela.

Como habíamos marcado, es mediante el personaje de Jeremiah de Saint–Amour que la novela alcanza su mayor grado paródico e interpretativo. El lector atento no puede aceptar que este personaje no tenga una función en la ficción después de ocupar un puesto tan privilegiado en el libro: con él se abre la novela. El *nombre* de este personaje y varias características de su vida y personalidad nos sugieren una parodia del profeta bíblico Jeremías. Si cotejamos la novela y la Biblia, encontramos varias características del Jeremías bíblico, duplicadas en la ficción. Una de ellas, por ejemplo, yace en el hecho de describirse a Saint–Amour como "un refugiado del Caribe"[13]. Además de su condición de refugiado, muchas otras cualidades de Saint–Amour aluden polémicamente al texto bíblico; tales son: su condición de exiliado, su encarcelamiento, la apariencia de su cadáver, su confusión con el Redentor, su canibalismo, su silencio permanente, el lugar de su entierro, el hecho de suicidarse el día de Pentecostés y su relación amorosa con una mulata[14]. Veremos algunas de ellas en detalle no sin antes mencionar el origen del nombre Jeremiah.

La clave de los nombres ha sido una constante para la interpretación de las obras de García Márquez[15]. Sobre este aspecto, él mismo ha declarado: *"When I have the story and the structure completely worked out, I can start but only on condition that I find the right name for each character. If I don't have the name that exactly suits the character, it doesn't come alive. I don't see it"*[16].

El nombre de Jeremiah fue cuidadosamente escogido por García Márquez y alude al Jeremías bíblico no sólo por su nombre sino por las características anteriormente citadas. Jeremiah de Saint–Amour no es solamente un profeta bíblico sino que ya ha sido tema de representación paródica por dos grandes figuras de la literatura hispanoamericana: Rubén Darío y Francisco de Quevedo. En *El salmo de la pluma* Rubén Darío parodia los módulos de las *Lamentaciones* del profeta Jeremías a la vez que predica la redención de la humanidad por medio de la pluma. De la misma manera, Francisco de Quevedo reescribe los lamentos en sus "Lágrimas de Jeremías castellanas"[17]. Por lo tanto, dentro de la cultura hispánica, Jeremías tiene un doble valor: como profeta bíblico y como motivo de parodia en la literatura. García Márquez sintetiza ficcionalmente en la novela los valores bíblicos y literarios de este personaje. Detengámonos pues, en la relación de Jeremiah de Saint–Amour con la Biblia.

Comencemos por ejemplo, con el epíteto de "refugiado" dado para caracterizar a Saint–Amour en la novela. En la ficción de García Márquez se dice que Saint–Amour como refugiado fue considerado como "el más respetable de todos, el más activo y el más radical" (p. 15); paralelamente, en el texto bíblico, el profeta Jeremías, como "refugiado" también, les da consejos a los desterrados (Jer. 10: 1–25). El Jeremías

13 La alusión a Jeremiah como un refugiado aparece en Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, p. 3.

14 Algunas de las características de la vida y obras de Jeremías, han sido resumidas en la introducción al profeta. *Véase, Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, pp. 846–847. Todas las citas serán tomadas de esta edición.

15 Varios autores han mencionado el valor simbólico de los nombres en las obras de García Márquez. Mencionaremos por ejemplo, Carmen Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Península, 1971; Gabriel Maturo, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, 2ª ed., Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1977 y, por último, Arnold M. Peñuel en su artículo "The Sleep of Vital Reason in García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*", *Hispania*, 68, diciembre 1985, pp. 753–766.

16 Esto lo ha afirmado en una entrevista con Marlise Simons, "Gabriel García Márquez on Love, Plagues and Politics", *New York Times Book Review*, febrero 21, 1988, pp. 3, 23–25, p. 23.

17 *Véase* Rubén Darío, "El salmo de la pluma" en *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 1019–1026. También Francisco de Quevedo, *Lágrimas de Hieremías Castellanas*, en Edic. E. Wilson y J.M. Blecua, Madrid, 1953. *Véase* también el poema "Jeremías" en *Obras completas I*, Barcelona, Planeta, 1963, pp. 166–167.

bíblico es visto como un doble: como un profeta y como un Redentor cuya misión consistía en vaticinar y presenciar la ruina total de Judea[18]. En la ficción de García Márquez se describe el cadáver del personaje Saint–Amour como la del Redentor después de cargar la cruz. En la novela se dice que (Jeremiah) "tenía el vientre atravesado por una cicatriz antigua cosida con nudos de enfardelar. Su torso y sus brazos tenían una envergadura de galeote por el trabajo de las muletas, pero sus piernas inermes parecían de huérfano" (pp. 10–11). (El subrayado es mío). La cruz de Cristo es sustituida en la ficción por las muletas. Su muerte también se representa como un acto sagrado, omitiendo así la necesidad de llevar a cabo una autopsia como el texto mismo lo declara: "no había que hacer autopsia" (p. 11). Completando este marco paródico de Saint–Amour, el narrador discute la posibilidad de enterrársele en tierra santa: "A lo único que no accedió Urbino fue a hablar con el arzobispo para que Jeremiah de Saint–Amour fuera sepultado en tierra sagrada" (p. 13). Más de una vez en la ficción, se describe a Saint–Amour como un santo. Por ejemplo, al principio de la novela se lee que él era "un santo ateo" (p. 13). Se hace igualmente alusión a lo impropio de su muerte, "el Doctor Juvenal Urbino había pensado más de una vez, sin ánimo premonitorio, que aquel no era un lugar propicio para morir en gracia de Dios. Pero con el tiempo terminó por suponer que su desorden obedecía tal vez a una determinación cifrada de la Divina Providencia" (p. 10). Esta última cita, además de sacralizar a Saint–Amour, alude al carácter ficticio y cifrado (codificado) del texto de la novela, mostrando así la autoconciencia del escritor–cifrador–Dios.

El silencio, la agonía, las relaciones amorosas de Saint–Amour con una mulata y su canibalismo, están contenidas en el texto bíblico en la propia vida del profeta. Por ejemplo, sobre la antropofagia de Saint–Amour dice Urbino: "Imagínate que hasta había comido carne humana" (p. 49). Pero de acuerdo con las predicciones del mismo profeta, se debería obedecer la palabra de Dios que manda: "Así dice Yavé Sebaot, Dios de Israel: Aumentad el número de sacrificios y comed la carne de las víctimas" (Jer. 7, 21). Así pues, la antropofagia de Jeremiah de Saint–Amour obedece al mandato divino.

No sólo eventos de la vida del profeta Jeremías sino también sus profesías de la ruina de las ciudades ocasionadas por la guerra, se duplican en la novela mediante las guerras civiles, la peste del cólera y los antagonismos culturales, hechos que llevarán a la destrucción de la cultura colombiana y por extensión, a la latinoamericana. La cólera (el cólera), impresa en el propio título de la novela creando múltiples posibilidades de lectura, yace como cólera divina en los dos textos: el bíblico y el de la novela. En el primero, aparece varias veces pronunciada por Jeremías como resultado de la injusticia divina: "Padre mío! Va a durar por siempre su cólera?" (Jer. 3, 2); también se dice: "todos los pueblos son impotentes ante su cólera" (Jer. 10, 10); "su cólera no es eterna" (Jer. 3, 12). En la novela, la cólera sugiere la ira divina, la peste, el amor y las guerras a la vez. La identificación del amor con el cólera se da en la novela cuando Florentino se enferma de amor y se dice que sus síntomas "parecían los estragos del cólera" (p. 89). De la misma manera en Fermina Daza se confunden la enfermedad y el amor mientras espera la respuesta de Ariza a su primera carta (p. 88). La guerra y el cólera, con toda su capacidad destructiva y degradante, se encuentran en el texto fundidos en una sola imagen. En el viaje del olvido que emprende Florentino Ariza en barco por el río,

> en un mismo día vio pasar flotando tres cuerpos humanos, hinchados y verdes, con varios gallinazos encima. Pasaron primero los cuerpos de dos hombres, uno de ellos sin cabeza, y después el de una niña de pocos años cuyos cabellos de medusa se fueron ondulando en la estela del buque. Nunca supo, porque nunca se sabía, *si eran víctimas del cólera o de la guerra*, pero la tufarada nauseabunda contaminó en su memoria el recuerdo de Fermina Daza (p. 196, el subrayado es mío).

Fermina Daza y Urbino también identifican los estragos de la guerra con la peste al viajar en globo por primera vez (p. 310). El propio Urbino al enterarse de los estragos del cólera en los pueblos de Ciénaga Grande declara: "Pues debe ser una modalidad muy especial del cólera –dijo–, porque cada muerto tiene un tiro de gracia en la nuca" (p. 311).

Mediante el personaje de Jeremiah de Saint–Amour, García Márquez nos remite a otro tiempo y a

18 *Véase* Nota 14.

otro texto: el bíblico[19]. Pero, ¿qué significa este retorno? Por un lado, podemos decir que el autor recrea el ambiente de espiritualidad cristiana y de idealismo platónico del que está impregnada la literatura poética occidental, como una forma de identificar la cultura latinoamericana dentro de este contexto; de otro lado, subraya la reinterpretación de ese mundo "original" y del ficticio, haciendo recapacitar al lector sobre las múltiples lecturas posibles de un texto literario, incluyendo el bíblico. Si lo que los profetas anuncian es en definitiva la cultura cristiana cuyo principio dice que la verdad está bien establecida, es legítimo leerlos a partir de nuestros propios prejuicios revirtiendo esa verdad si es necesario. El texto de García Márquez dramatiza la imposibilidad de ser original (la parodia da evidencia de esto) y de tener la verdad, ya que ni el mismo profeta puede recuperar la "palabra original" (pronunciada por Dios) al enunciarse su palabra como una respuesta a la divina.

El cadáver de Jeremiah de Saint–Amour representa una metáfora del texto escrito (la escritura como un muerto) que necesita ser descifrado (interpretado). La parodia de su biografía constituye el cuerpo de la novela; en ella se incluyen guerras, vaticinios, amores y destrucción. El cuestionamiento irónico de los dos textos destruye la posibilidad de una verdad unívoca.

Este artículo es una versión abreviada de un capítulo sobre esta novela, que forma parte de un libro mío sobre García Márquez: El mundo satírico de Gabriel García Márquez, Madrid, Pliegos, 1991.

19 Ya Mario Vargas Llosa había mencionado la relación de *Cien años de soledad* con la Biblia en su ya conocido libro *Gabriel García Márquez, Historia de un deicidio*, Barcelona, Monte Ávila, 1971. *Véase* también, Josefina Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972 y Alfred Mac Adam, *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977.