

Elemento añadido y teoría de la recepción: un análisis del cuento “La siesta del martes” de Gabriel García Márquez*


Fecha de recepción: 21 de febrero de 2019

Fecha de aprobación: 24 de septiembre de 2019

Resumen

En este trabajo se analiza la convergencia de dos poéticas: la Teoría de la recepción, según los planteamientos de Hans Robert Jauss, y el Elemento añadido, enunciado por Mario Vargas Llosa. En el análisis, la pregunta general se centra en la relación que puede existir entre estas dos teorías y la correspondencia de las *añadidas* del autor y la descodificación del elemento añadido para una recepción exitosa. Por lo tanto, se estudia el cuento *La siesta del martes* [1962] de Gabriel García Márquez (1927-2014) para encontrar tales vínculos y comprender, en última instancia, el valor literario y el universo de creación del autor con los que se garantiza la recepción de la obra y la posterior perdurabilidad.


Palabras clave: crítica; elemento añadido; estilo; Gabriel García Márquez; perdurabilidad; teoría de la recepción; universo de creación.

Citar: Padilla, E. (abril-junio de 2020). Elemento añadido y teoría de la recepción: un análisis del cuento “La siesta del martes” de Gabriel García Márquez. *La Palabra*, (37), 27-40.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n37.2020.8989>

Edwin Mauricio Padilla Villada

Magíster en Literatura por la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Estudiante del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile.

edwinpadilla@udec.cl

 <https://orcid.org/0000-0003-3189-3123>

* Artículo de reflexión producto de la investigación realizada en la asignatura de especialización “La poética de la ficción de Mario Vargas Llosa”, orientada por el Dr. Jorge Valenzuela Garcés en el Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile.

An Attached Element and The Reception Theory. An Analysis of the Short Story “La siesta del martes” by Gabriel García Márquez

This article analyzes the conversion of two poetics: The Reception Theory, according to Hans Roberts Jauss and the Attached Element, enunciated by Mario Vargas Llosa. In this analysis, the central question revolves around the relation that could exist between these two theories and the correspondence of the additions from the author and the de-codification from the attached element in order to have a successful reception. Therefore, this article studies the short story of La siesta del martes [1962] de Gabriel García Márquez (1927-2014) to find the links and understand overall the literary value and the universe of creation of the author which guarantee the reception of his work and his further perdurability.

Keywords: Critic; Attached Element; Style; Gabriel García Márquez; Perdurability; Reception Theory; Universe of Creation.

Elemento añadido y Teoría de la recepción

Parece posible afirmar que no existe mayor diferencia en torno al sentido entre los postulados que hoy conocemos como la Teoría de la recepción (Jauss, 1971), de la Escuela de Konstanz, y la Teoría del elemento añadido, poética propuesta por el novelista Mario Vargas Llosa. Como se verá en las próximas líneas, existe una relativa sincronía entre estos dos razonamientos, más allá de que estas dos maneras de ver o de analizar los textos literarios hayan sido presentadas entre los años 1960 y 1970. La búsqueda de la correspondencia entre lo añadido por el autor y la descodificación de este elemento para la recepción se debe someter al siguiente interrogante: ¿Es posible postular que la recepción exitosa de una obra depende de la descodificación del Elemento añadido? Para tratar de dar respuesta a la pregunta que se origina en torno a esta temática, será necesario, a modo de ejemplo, revisar una obra, aislar en esta el elemento añadido y, posteriormente, analizar el modo en que la crítica se percató de esas añadiduras del autor.

Es necesario aclarar que el presente texto, antes de pretender demostrar una verdad unívoca, lo que intenta es dejar las puertas abiertas a posibles investigaciones que puedan suscitar los nexos entre la recepción y el

elemento añadido. La obra con la que se entablará la relación dialógica es el cuento “La siesta del martes” (García Márquez, 1980), publicado en 1962 y que se encuentra entre la obra *Los funerales de la Mamá Grande*, relato breve en el que pueden evidenciarse diversas transformaciones, hechas por el autor, de determinados elementos de la realidad real del escritor y que perviven en la memoria colectiva de la región caribeña colombiana. Además, debido a la abundante crítica de la producción literaria de Gabriel García Márquez (1927-2014), no se ambiciona proporcionar nuevos paradigmas u otros sentidos que puedan suscitar la relectura del texto, sino, relacionar el relato breve con la teoría del Elemento añadido y la posterior recepción. Por otro lado, y como lo dice Vargas Llosa (1971), no se trata de descubrir la exactitud de las anécdotas, pues, lo más importante es “averiguar cómo sobrevivieron en la memoria colectiva y cómo los recibió y creyó (o reinventó) el propio escritor” (p. 16). Lo anterior, con la finalidad de descodificar esas transformaciones que realiza el autor en el texto literario.

Esta premisa es, quizás, la vertiente por la que puede llegarse a desglosar la teoría del elemento añadido, pues el novelista ejerce una *manipulación de lo real*, definición primaria que puede dársele al término y su consecuente tratado. Existe en

La siesta del martes, una forma especial de estructurar una historia cuya condición diacrónica revela los caracteres propios de creación del novelista colombiano García Márquez. Su universo macondiano es la premisa en esta elaboración, transgredido esencialmente por una nueva historia en la que aparecen otros personajes, mientras que evoca a aquellos que hicieron posible a Macondo. Es por ello que, la narración no abandona el espacio de dicho universo; por el contrario, lo actualiza, lo redime y le da un nuevo sentido, a la vez que lo narra con una posible singularidad, en virtud de la exaltación de los principios que le permitieron trascender a posteriores obras.

Como lo ha podido demostrar la crítica, el universo macondiano se resiste a desaparecer. Es un ente que se reactualiza porque siempre estuvo pensado para perdurar y sintetizarse. De *Cien años de soledad* se dice que “integra en una síntesis superior a las ficciones anteriores, construye un mundo de una riqueza extraordinaria, agota este mundo y se agota con él” (Vargas Llosa, 2007, p. 9). Corresponde, entonces, al lector desentrañar en ese mundo subjetivo, aquellas realidades objetivas que posibilitaron la creación de los espacios ficcionales con todas sus problemáticas, sus denuncias, sus relaciones y sus obligaciones que, de fondo, aparecen como el modelo narrativo esté-

ticamente único de creación del escritor. José María Arguedas dijo de García Márquez lo siguiente:

Ése cuenta cosas del ser humano de este Continente, del individuo muy contaminado con los pareceres y modos de ser de Europa, cuenta con la fantasía y certidumbre con que Carmen contaba historias de osos y culebras. Absolutamente cierto y absolutamente imaginado. Carne y hueso y pura ilusión. (Arguedas, 1996, p. 17)

Con esta apreciación puede constituirse una valoración mítica y real en el relato garciamarquiano, con el que se explora la afrenta provocada por los retazos de una modernidad afianzada en el capitalismo, cuya injerencia permite el origen, el desarrollo, el cambio cultural y la posterior desesperanza de una región: Latinoamérica.

Es el lector quien proporcionará la vida necesaria a aquella realidad alterna ante la cual, no solo reaccionará, pues ya lo dijo Jauss (1971), “en el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye solo la parte pasiva, un mero

conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez” (p. 68); sino que tratará de encontrar los componentes moleculares que hacen de esa obra un acto de creación sublime. Sin duda, es el ejercicio del desciframiento del elemento añadido por parte del lector experto (aunque, aquel que solo se remita al suceso, consciente o inconscientemente, también deguste del ingenio artístico) lo que permitirá la simbiosis de estas dos poéticas. Para Vargas Llosa (1975), el creador inspirado rehace la realidad y para ello echa mano de sus demonios¹, y estos se configurarán en la materia prima de su producción literaria con la que unifica el mundo que le atormenta, con ese otro, objetivo y sustancial que ha elaborado (pp. 148-149). Además, en el acto de creación se evidencia también *el acto de hacernos presentes a nosotros mismos*, de esta forma, en él “se produce el mayor de los actos de libertad a que puede acceder un ser humano: ser otro o, según el pensamiento de Vargas Llosa, ser distinto de lo que es” (Valenzuela, 2018, p. 241).

En *La siesta del martes*, hay todo un acontecimiento de tipo provinciano, mezclado con la imagen del calor caribeño que atormenta e inmoviliza, que recoge y cualifica a quienes hacen parte de ese mundo. La mezcla

de narradores, la elaboración y descripción de los personajes, la oportuna y sistemática similitud con la realidad real, la injerencia en un universo que se muestra incapaz de abandonar el camino a la futura condensación del mismo, pues reaparece una y otra vez en terceras obras del autor, entre otros principios, constituyen la reflexión del elemento añadido. Al fungir como la *manipulación de lo real*, “es detectado por el lector en función de su propia experiencia de la realidad, y, como ésta es cambiante, el Elemento añadido muda también, según los lectores, los lugares y las épocas” (Vargas Llosa, 1975, p. 147).

Esa *muda* del elemento añadido es un punto de encuentro con la teoría de la recepción. Puede distinguirse como la variabilidad del acto de contemplación y de asimilación estética de la creación literaria por parte de un receptor que también cambia. Por lo tanto, el texto literario no se presenta “como una absoluta novedad en un espacio vacío, sino que dirige su público a cierta manera de recepción a través de referencias ocultas, señales familiares o indicaciones inmanentes” (Jauss, 1971, p. 75), en el que “la escritura misma encuentra arraigo último en la experiencia emocional” del lector (Bermúdez, 2019, p. 145). Quien leyó *La siesta del*

¹ Véase el capítulo “El novelista y sus demonios” de *García Márquez historia de un deicidio* (Vargas Llosa, 1971 p. 85). El novelista es un rebelde, en parte, porque discrepa con su mundo original, así que “los ‘demonios’ de su vida son los ‘temas’ de su obra” (p. 87).

martes en la década de los sesenta, cuando recién aparecía este relato, muy seguramente diferirá en la apreciación que haga del cuento de quien realice una lectura de él en la época actual. Los lugares pueden ser los mismos pero las cosas pueden ya no estar en su sitio. Asimismo, las revoluciones, las luchas, los fenómenos sociales y culturales, los procesos económicos, las políticas, e incluso, los mismos lectores según sus gustos, sus intenciones, sus evoluciones y, por consiguiente, el encuentro de cada uno con el *contenido afectivo* del texto determinará el proceso de la recepción.

Es aquí en donde se identifican los aspectos que pertenecen a ese círculo de añadiduras que pueden ser reconocidos o no, por el lector. En *La siesta del martes* las cosas son dotadas de símbolos, cualidades y de cierta suficiencia para revelar los profundos significados que establecen las metáforas elaboradas por el autor para escenificar su discurso. En el análisis que hace Vargas Llosa de la novela *Madame Bovary*², afirma que cuando el narrador describe los objetos

les confía funciones que parecían prerrogativas del

personaje, impensables en objetos cuya única obligación, hasta entonces, era la de constituir un decorado, un telón de fondo, una escenografía dentro de la cual monopolizaba todas las aventuras del alma y del cuerpo ese monarca absoluto, señor de la acción, la inteligencia y el sentimiento: el hombre. (Vargas Llosa, 1975, p. 151)

De igual manera, en *La siesta del martes* elementos como el tren, las flores muertas, las llaves del cementerio, el revolver arcaico que perteneció al coronel Aureliano Buendía, el calor y sus consecuencias, el vestuario y los rasgos que en este advierte el narrador, eventualmente parecen relegar a los personajes a un segundo plano, para erigir la obra narrativa como un evento poético. Se dice “eventualmente”, debido a que el cuento es corto, por lo tanto, la distancia entre el inicio y su final estructural no permite el completo desarrollo de lo que se ha denominado “la eternidad plástica”³ (Vargas Llosa, 1975, p. 204). Estas partes configuran una sustancia que se materializa estratégicamente con la finalidad de hacer objetivos los “demonios” del autor. En tales casos, los personajes parecen ser devueltos a la historia por el narrador con otras caracterís-

ticas, reveladores y portadores de nuevos significados. Estas figuras centran la atención del narrador quien las dibuja en circunstancias cruciales y definitivas para el relato, concentrando la fijación en ciertos detalles indicadores de sentido. Por ejemplo, las “venas azules en los párpados” y el cuerpo “blando y sin formas” de la madre de la niña; o la descripción de la hermana del padre que es una “mujer madura y regordeta” de rostro “muy pálido”. También, por medio de la narración se entregan características de los personajes con relación a sus maneras de actuar o modos de ser. Por ejemplo, dice de doña Rebeca la mujer que mató a Carlos Centeno, que es “una viuda solitaria que vivía en una casa llena de cachivaches” (García Márquez, 1980, p. 13-14).

En esta fabulación, el elemento añadido funge como “el reordenamiento de lo real, lo que le da autonomía a un mundo novelesco y le permite competir críticamente con el mundo real” (Vargas Llosa, 1975, p. 181). La situación ficcional de la obra revisada consiste en ser parte de una sección primaria de relatos en los que se evidencian los grandes cambios históricos, sociales, políticos y económicos de América Latina, ya percibi-

² Es en el libro *La orgía perpetua. Flaubert y “Madame Bovary”* en el que Vargas Llosa expone de manera precisa su teoría del Elemento añadido.

³ *El tiempo inmóvil o la eternidad plástica* es uno de los cuatro tiempos definidos por Vargas Llosa en la novela *Madame Bovary*, de Flaubert. Este es empleado por el narrador para eternizar los objetos, los lugares o los personajes, aislándolos del *tiempo singular o específico* como recurso para ejercer la contemplación de tales elementos.

dos y analizados por la crítica garciamarquiana y que, para su discurso, requiere de una forma novedosa de conformar el espacio temporal en el cuento. Por esta razón, en el procedimiento de descodificación del elemento añadido, se debe tener presente el papel relevante de la estructura temporal, que, junto al narrador, conforman la presentación característica y cronológica de toda la materia novelesca. Se trata aquí de determinar la periodicidad del relato como *sustancia*, no como *durabilidad* (Vargas Llosa, 1975, p. 195). Con esto, se pueden establecer los tiempos efectivos operados en la obra, por medio de los cambios que evoca el narrador para cada momento en el que se retrata como un ente capaz de organizar los pensamientos, los movimientos, las apariciones, los relevos e invocaciones materiales de una realidad física, que será comprendida por el lector en su recepción. De las formas de narrar y de los movimientos organizacionales que el narrador proporciona, aparece la complejidad del texto ficcional, en cuyo centro proyecta un mundo que no es ajeno a la vivencia del lector, en el que, según Gadamer (2003), “aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinui-

dad y el puntualismo de la vivencia” (p. 138).

El Elemento añadido en *La siesta del martes*

En esta sección se tratará de identificar el material novelado por García Márquez y sus posibles transformaciones, a merced del estilo que emplea el autor en el microrrelato referenciado. Para esto, se irá desglosando el texto y se citarán, posteriormente, diferentes trabajos de recepción. También, se revisarán elementos biográficos del novelista para tratar aquello que Vargas Llosa llama como *realidad real*. Con todo lo anterior, se identificaría una posible conexión entre Elemento añadido y Teoría de la recepción.

Sobre la narración, las mudas del narrador y el espacio narrativo⁴

A simple vista, es posible separar el espacio narrativo del cuento en tres microcontextos que se implantan en un espacio global. El espacio global de narración puede dividirse en dos, que son ampliamente utilizados por García Márquez en su obra literaria: estos constituyen la tierra caliente costera del Atlántico colombiano y el universo macondiano. Los tres microcontextos son: un tren

que se desplaza y mientras lo hace, evidencia un cuento en movimiento; la llegada de dos de los personajes centrales a un pueblo que, en principio, parece solitario pero que no lo es; y, por último, el espacio narrativo en el que se despliega la secuencia de imágenes desarrolladas al interior de una casa parroquial. Estos tres pequeños espacios de narración, a pesar de las pocas páginas del relato, permiten la metamorfosis del narrador quien, en primer lugar, es extradiégético y omnisciente. El acierto literario del autor con esta forma de consolidar la presentación de las imágenes, consiste en volatilizar la presencia del relator, dando la impresión de un movimiento quimérico en un espacio material: un tren que se mueve. Así, entonces, presenta la escena inicial desde afuera, se mueve con el tren, lleva al lector a una latitud que denomina interminable, hace un paneo de la misma, se permite sentir y extrañar los elementos naturales “aire”, “brisa del mar”, y lo retorna a la materialidad: “El tren salió [...], penetró en las plantaciones de banano, simétricas e interminables, y el aire se hizo húmedo y no se volvió a sentir la brisa del mar. Una humareda sofocante entró por la ventanilla del vagón” (García Márquez, 1980, p. 7). Ocurre igual dos páginas más adelante cuando se permite dejar a los personajes

⁴ Cuando hablamos de “mudas del narrador” nos referimos a las rotaciones que este presenta en el tránsito de la historia. Para Vargas Llosa (1975), las voces narrativas pueden no ser percibidas por el lector quien llega a pensar la existencia de un solo narrador. De esta forma, el lector puede no advertir las *mudas* que se dan de uno a otro narrador en la obra literaria.

con quienes viaja, para salir en busca del espacio que pretende determinar: “Mientras comían, el tren atravesó muy despacio un puente de hierro y pasó de largo por un pueblo igual a los anteriores [...] Al otro lado del pueblo, en una llanura cuarteada por la aridez, terminaban las plantaciones” (p. 9). En lo posterior, dentro de ese microespacio contará desde adentro del tren, cuando se percibe algo tan físico como el humo, muda su esencia de omnisciente a lo que Vargas Llosa llama *narrador personaje singular*. El estilo de intercalar el evento observado y descriptivo con el dialogal de los personajes, irrumpe constantemente en esa oscilación de los microespacios, por ejemplo: “Eran las once de la mañana y aún no había empezado el calor. —Es mejor que subas el vidrio —dijo la mujer—. El pelo se te va a llenar de carbón” (p. 7). Esas mudas constantes en el estilo narrativo se deben al carácter de volatilidad, ya sugerido anteriormente, y provocado por el movimiento al que está sometido el relato por acción de su primer microespacio. Cada una de las acciones dentro del vagón, son observadas y relatadas por un no-personaje que da la impresión de ir sentado junto a la mujer y a la niña. Este no-personaje demuestra en su elocución, cierta cordialidad y afecto por las dos viajeras y lo transmite con la elaboración de pequeños detalles sintácticos para producir en el lector,

la misma adhesión que él tiene hacia ellas: “La niña trató de hacerlo, pero la persiana estaba bloqueada por óxido. Eran los únicos pasajeros en el escueto vagón de tercera clase” (p. 7). En estas composiciones gramaticales, hay, por un lado, un esfuerzo agotador con el que no se cumple el cometido que es cerrar la ventana para que no se entre el humo, y del mismo modo, dar la sensación de pobreza e incomodidad de las viajeras.

Con lo anterior, es posible evidenciar comentarios que revelan estas pretensiones y, a la vez, presentan a un narrador que se muestra deseoso de otorgar pistas e indicios que orienten la significación del texto, como si ya quisiera decir lo que realmente está pasando. Esa singularidad es uno de los aciertos del autor con el estilo narrativo que confiere, al relator omnisciente, la capacidad de ocultar detalles precisos y sustanciales con los que se podría develar el sentido del texto, y los diferencia de aquellos que todos asimilan como elementales en el tránsito de las acciones. Por ejemplo, el tren que sale de una estación es una acción asimilable, no cuestionable y no trascendental, oculta por unos momentos información sobre quienes viajan allí, y aún mejor, cuando los revela, encubre el destino y el propósito final de aquellos viajeros. En este sentido, en su calidad de ubicuidad, solo se

digna a entregar pequeños detalles que serán cruciales para el significado: “Ambas guardaban un luto riguroso y pobre” (p. 8); “un ramo de flores envuelto en papel de periódicos” (p. 8). Las virtudes del narrador (volatilidad, totalidad, mudanza), le facultan a entregar información detallada de los personajes tales como sus características físicas, emocionales, económicas, actanciales y opinar reiteradamente sobre tales aspectos. Por medio del narrador se conoce y se participa de la tristeza digna de la madre, de la serenidad y de cierta madurez de la niña, de la calvicie del padre del pueblo, de las creencias e imaginarios del lugar ficcional, de la intertextualidad y del vínculo del cuento con el espacio global macondiano de García Márquez.

Sobre los personajes y sus roles en la construcción del significado

En *La siesta del martes*, aparecen los habitantes de dos poblaciones vecinas. Los de la primera, y por donde pasa el tren, se encuentran en una plaza escuchando a una banda de músicos que tocan “una pieza alegre” (p. 9). Conforman su aparición en el texto las visiones costeras, las realidades y las representaciones de la cultura del autor, concretadas en el universo macondiano para formar la alteridad de la fabulación. Los del último pueblo, al que llega el tren, son los participantes de las escenas

finales del relato; estos hacen la siesta de un martes revelado al receptor, por ello, están encerrados y se exhiben cuando se enteran que al pueblo ha llegado la mamá del ladrón. Estos personajes están puestos allí para examinarla, y en un plano de reconstrucción de la elipsis narrativa final, entender que, a lo mejor, emiten un juicio. Los cuatro personajes que actúan en un primer plano y en la misma instancia temporal son la niña y la mujer, y, por otro lado, el padre y su hermana sin mencionar algún nombre propio dado a ellos. En un segundo espacio temporal, que es el pasado en el cuento, aparecen otros dos personajes de los que sí se conocen los nombres: Carlos Centeno, a quien han matado, y la señora Rebeca quien lo mató. En primer lugar, la mujer y la niña conforman una relación filial de madre e hija, son pobres, pero guardan apariencias simples de dignidad y cordura. Viajan al pueblo por la muerte de Carlos Centeno, hijo de la mujer. Como ya se dijo, narrador, mujer, hija, constituyen una triada de afectos bien efectuada en la invención novelesca del autor en la que, por un lado, predomina la representación de una vivencia de García Márquez, de la que se hablará más adelante, y por el otro, se propor-

cionan ingredientes estéticos de la composición narrativa con los que se construye el significado. Estos ingredientes son referencias que cualifican tanto de manera física, como de manera psicológica, y acaparan, de tal forma, la atención del lector en posibles significados sobre la honorabilidad, las formas de sobrevivir observadas desde diferentes perspectivas y los cuestionamientos sociales.

El padre y su hermana aparecen en escena en el segundo microcontexto. Como mujer soltera, la hermana del padre se encarga de arreglar los espacios parroquiales y de recibir a las personas que llegan a la casa cural. Es una mujer “madura y regordeta, de cutis muy pálido y cabellos color hierro” (p. 11), con la que el autor matiza el segundo microespacio, pues es ella quien organiza el lugar de tal manera que el narrador se dispone a detallarlo; es decir, a nombrar las flores, la máquina de escribir, los archivos parroquiales, la mesa, los muebles. Todo esto, aislado de lujos y de abundancias, está representado como aspecto equivalente a la carestía que se percibe en el texto y acomodado de forma tal, que al final, el narrador se permite sentenciar: “Se notaba que era un despacho arreglado por

una mujer soltera” (p. 12). El padre es una figura muy sentida en la obra del novelista colombiano. Es una *añadidura* en la medida en que representa el carácter religioso del pueblo y una figura de autoridad en sí misma para las regiones americanas desde sus fundaciones⁵. Además, en el texto, tiene bajo su poder las llaves del cementerio y es quien debe permitir la visita que hará la mujer a su hijo, Carlos Centeno, en la tumba. Por las reglas que imperan en el relato, principalmente, el punto de vista localizado en la figura pobre, solemne y sufrida de la mujer, los apreciados del narrador no están con el padre. Se sonroja cuando la mujer lo enfrenta con su templanza, pareciendo aquella escena, alguna muestra o sentimiento de culpabilidad por parte del religioso. Sobre la imagen del padre, el narrador se ve facultado a emitir juicios que lo valoran en su condición y desempeño: “—La voluntad de Dios es inescrutable —dijo el padre. Pero lo dijo sin mucha convicción, en parte porque la experiencia lo había vuelto un poco escéptico, y en parte por el calor” (p. 16).

La señora Rebeca es un personaje secundario, que forma parte del Macondo universal. Ella es producto de la soledad y la abs-

⁵ El crítico uruguayo Ángel Rama [1984] en su amplio ensayo titulado *La ciudad letrada* (1998), publicado un año después de su deceso, trata a cabalidad este tema. El pensador habla de un “capitalismo expansivo y ecuménico” (p. 17) desarrollado desde el mismo momento en el que los europeos cruzaron el Atlántico. Así, la Iglesia se unió a esa expansión imperial “concentrando rígidamente la totalidad del poder en una corte, a partir de la cual se disciplinaba jerárquicamente la sociedad” (p. 17). Esa injerencia disciplinante permitió que en los futuros Estados latinoamericanos la Iglesia católica se expandiera y ejerciera su dominio.

tracción del ciudadano que tuvo que ver, directa o indirectamente con las guerras del coronel Aureliano Buendía. El blasón es un revólver arcaico, guardado por la viuda y devuelto a la vida por ella, en el momento que lo detona en la oscuridad. Un ejemplo de su universalidad macondiana es, al parecer, su presencia en *Un día después del sábado*. Allí, Rebeca es también viuda, prima hermana del coronel Buendía y acumula cachivaches en su inmensa casa con un nuevo detalle: la amargura. Ella es el significante de un macroespacio, construido para perdurar en el tiempo y garantizar la relación entre la realidad real y la de la ficción. La soledad de este personaje es el destello de la desolación macondiana, de las revoluciones, de las viudas, de los deshones y de las pesetas, componentes del hemisferio novelesco y de *añadiduras* fascinantes. Por otro lado, está Carlos Centeno. Su representación es la línea que dirige la ficción en este caso particular en que la visión, hacia y desde, pertenece a una familia humilde, carente y enjuiciada. Todo el espacio, el tiempo y las acciones, transcurren según esa línea que comienza con un tren en movimiento y finaliza con una elipsis literaria, en la que se nos permite imaginar todo un enjuiciamiento o una simple curiosidad. Centeno era, al parecer, un ladrón bueno a los ojos de su madre, los sábados boxeaba para ganar dinero y proporcio-

narles el alimento a la madre y a la niña. Ella le aconsejó que “nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer” (p. 15). Luego del disparo que le propinó la viuda solitaria, solo pudo decir mientras agonizaba: “Ay, mi madre” (p. 14) y fue hallado frente a la casa de su victimaria, descalzo y con ropas ordinarias.

Aspectos temporales en *La siesta del martes*

Revelado en el cuento, es posible determinar que todo comenzó un día martes a las once de la mañana. También sería posible especificar que, a lo mejor, terminaría a las cuatro de la tarde, tiempo en el que la mujer y su hija abordarían el tren de regreso. Sin embargo, aunque se menciona, no se concluye debido al vacío narrativo que constituye, primero, una técnica en la composición del autor, y segundo, un elemento de significado atribuido a las variaciones y correspondencias de la realidad real con la ficción. El elemento añadido, en este escenario temporal de *La siesta del martes*, consiste en la nivelación de tres planos temporales que brindan una armonía relevante para la ejecución simbólica de los demás elementos de la obra. Estos son el plano temporal aludido al macrocontexto macondiano en el que se adscribe la narración. También está el plano temporal específico, que constituye un elemento lineal y objetivo de

realidad, y, por último, el plano temporal ambiental, marcado fuertemente por el bochorno caribeño. El primero de estos planos temporales armonizados es inherente al relato. Leer a García Márquez es leer a la costa colombiana, pero también es leer a Colombia en todo su esplendor, y en esa misma línea, es leer la realidad latinoamericana. El tiempo de Macondo llega con el tren, con las bananeras, con los habitantes que ojean desde sus ventanas, con los almendros tan citados, con los personajes universales como el coronel Buendía o doña Rebeca, y, hasta con un revólver desusado. El tiempo específico se denota con ese mismo tren macondiano que inicia su desplazamiento a la hora en la que todavía no había empezado el calor, una hora antes del mediodía. A partir de esa referencia comienzan las acciones dentro del vagón y la descripción de los lugares que van pasando por la ventanilla del ferrocarril, así, como de aquellos espacios que explora el narrador, según su carácter volátil y la referencia al movimiento del cuento. La duración de los hechos, en cada microespacio, dependerá del grueso de la representación. Por esta razón, el microlugar del pueblo exterior es aludido por el narrador de manera más corta que el microespacio del tren y el de la casa parroquial, en donde ocurre la liberación del significado.

Por otro lado, las alusiones al calor o el tiempo ambiental son innumerables. Aparecen en este plano temporal específico con las doce del mediodía. La tierra caliente caribeña, despiadada y simpática es avivada como una sucesión destacada en la literatura de García Márquez y su mención produce una riqueza literaria de singular belleza: “El pueblo flotaba en el calor” (p. 10). Las altas temperaturas son un recurso tan propio del universo creativo del autor, que es casi imposible separarlos. El calor en la historia es relacionado con los olores del ambiente: “Pero el aire estancado dentro del vagón olía a cuero sin curtir” p. (8); con el letargo de los personajes: “La mujer inclinó la cabeza y se hundió en el sopor” (p. 8); se conjuga con los sentimientos y las cosas: “Sobre todo, no vayas a llorar [...] Por la ventanilla entraba un viento ardiente y seco, mezclado con el pito de la locomotora y el estrépito de los viejos vagones” (pp. 9-10). Asimismo, el calor es la razón de la siesta que compone todo un campo semántico vinculado al macroespacio relacionado, la región costera colombiana, y a las derivaciones de compañías agrícolas instaladas en el país a comienzos del siglo xx⁶: “A esa hora, agobiado por el sopor, el pueblo hacía la sies-

ta” (p. 10). Por estas razones, la correlación de todas y cada una de estas secuencias temporales, son un ingrediente estético trascendental para la comprensión del hecho literario revisado.

Apuntes sobre la recepción de *La siesta del martes*

Según Vargas Llosa (1971), *Los funerales de la Mamá Grande*, libro en el que aparece “La siesta del martes”, fue publicado en abril de 1962 por la Universidad Veracruzana, después de pagarse mil pesos mexicanos al escritor por los derechos de autor (p. 73). El novelista Vargas Llosa, amigo de García Márquez por aquella época, publica en 1971 el resultado de su tesis doctoral *García Márquez. Historia de un deicidio*. En esta, y aprovechando su cercanía con el autor, realiza un estudio biobibliográfico del novelista y analiza su obra literaria hasta *Cien años de soledad*. Por su inicial amistad y por leer críticamente al nobel colombiano, Vargas Llosa se cita en este artículo debido a su dedicación exclusiva a cada texto. Ahora bien, es cierto que la recepción inicial del cuento no fue la mejor, pues, escrito a finales de la década de 1950 para participar en un concurso de cuentos, y a la vez de reportajes, organizado por *El Na-*

cional de Caracas, no obtuvo mención alguna causando cierta desazón que perduraría en García Márquez, quien comentaba el asunto con el también participante de aquel certamen, Plinio Apuleyo Mendoza. Juan Carlos Zapata (2007) dice: “Se nota que discutieron el tema y el golpe no fue olvidado jamás; y a Gabo para resaltar la paradoja, le gusta afirmar que *La siesta del martes* es el mejor cuento que haya escrito” (p. 58).

Confesado ya por el escritor de *La siesta del martes*, su elaboración novelística está basada en imágenes de infancia y de otros estados de su vida que recurren a su memoria para su composición, así como de vivencias que han marcado de alguna u otra forma su existencia. La crítica descodifica esta presencia de realidad y la confirma con el propio autor, al dar el sentido de objetividad a la madre y a su hija que actúan en el cuento analizado, pues, García Márquez confiesa que es una imagen muy sentimental que él vio en algún momento, de una mujer y de una niña vestidas de negro, caminando bajo un sol ardiente en un determinado lugar. De igual forma, para Luis Harss (1966), García Márquez enuncia una visión de infancia, en un pueblo sin especificar, po-

⁶ El investigador Renán Vega (2004) habla de las compañías extranjeras que controlaron la tierra y de sus principales sistemas para el manejo de las fuerzas de trabajo en Colombia, a principios del siglo xx. El especialista dice: “uno de los medios principales era la apropiación de grandes terrenos baldíos, lo que originaba el desplazamiento de los campesinos de sus tierras y de sus cultivos, como sucedía en la región de San Jacinto, donde los habitantes denunciaban desde los primeros años del siglo xx la intromisión de compañías norteamericanas” (p. 42).

siblemente Aracataca, en la que una mujer y una joven llegan al lugar con un ramo de flores (como en el cuento), y los habitantes de aquella población se enteran de la visita, mientras pasan la voz de que ha llegado la mamá del ladrón (p. 403). Para el crítico, la mujer de la realidad enunciada por García Márquez mantiene su altivez y resolución, a pesar de los posibles cuestionamientos de los lugareños, tal y como sucede en la fabulación, y así como los comentarios del autor quedan inconclusos sobre el episodio; asimismo, el final del relato es la producción del lector que se encarga de condenar la elipsis.

En la descodificación, tanto Vargas Llosa como Harss, hacen una lectura del macrocontexto garciamarquiano, ya mencionado antes, matizado por los lugareños, por la presencia cultural, por la realidad real acomodada en un relato de ficción y por la trascendencia de dichos episodios en posteriores obras como *La hojarasca* (1955). La elipsis final del evento narrativo es leída y completada por Harss como un momento de tensión. Para el crítico argentino, “el pueblo entero se lanza a las calles para recibirla con odio en la mirada” (Harss, 1966, p. 404), pese a que, en el cuento, no es verificable tal aseveración, por lo menos la del odio. Con esto se reafirma el carácter estilístico identificado en García Márquez condicionado por la recepción.

El receptor traza el rasgo característico de su lectura, ambientada por el conocimiento que tiene o que pretende tener del macroespacio y de los microcontextos bien elaborados del autor.

Por otra parte, para Inés Posada (2014), en García Márquez y específicamente en *La siesta del martes*, existe un sabor de lo poético. En la sencillez narrativa de lo habitual, se revalora la relación entre las extenuaciones humanas y el valor de las cosas. Por eso dice que todo es “observado con unos ojos, una piel, unos oídos, un tacto, que todavía se asombran y cuentan sus asombros, abriendo en el lector una resonancia antigua, cercana, llena de emociones, de sugerencias, de señales” (p. 436). Esta recepción admite la presencia de un narrador tan cercano a la madre y a su hija, que insinúa, no solo su avenencia, sino también, a través del lenguaje poético, resalta lo interior y lo exterior de los microespacios y brinda las señales respectivas para comprender el significado de la obra. En el mismo orden de cosas, el macroespacio es un ente que puede advertirse con facilidad desde la realidad real del novelista. Por lo tanto, no solamente existe el Universo macondiano, sino también, como ya se dijo, la vivencia superpuesta a la ficción. Es por esto que, García Márquez en su novela autobiográfica *Vivir para contarla* (2002)

hace, a lo mejor, su propia recepción de *La siesta del martes*, transparentada por la idea que nos supone el asunto de no identificar cuál de los dos es el hecho ficcional o si los dos, en el mejor de los casos, lo son. Por ejemplo, en *Vivir para contarla* describe físicamente a su madre con rasgos característicos similares a los de la mujer que viaja en el tren de *La siesta del martes*. Además, la menciona como a una mujer enlutada y sería por la muerte de su madre, como efectivamente sucede con la protagonista del cuento. Es una convergencia de hechos familiares que se dilucidan en la recepción, incluso, la que hace el mismo autor de su producción literaria así haya sido confesada a sus biógrafos en otros tiempos. De igual manera, el viaje en el ferrocarril, que realizan la mujer y la niña de la obra revisada, pareciera ser un fiel retrato de lo vivido por el autor, evidenciado en la siguiente narración:

El tren atravesó con un silbido largo las marismas de la ciénaga, y entró a toda velocidad por un trepidante corredor de rocas bermejas, donde el estruendo de los vagones se volvió insoportable. Pero al cabo de unos quince minutos disminuyó la marcha, entró con un resuello sigiloso en la penumbra fresca de las plantaciones, y el tiempo se hizo más denso y no volvió a sentirse la brisa del mar. No tuve que interrumpir la lectu-

ra para saber que habíamos entrado en el reino hermético de la zona bananera. El mundo cambió. A lado y lado de la vía férrea se extendían las avenidas simétricas e interminables de las plantaciones, por donde andaban las carretas de bueyes cargadas de racimos verdes. (García Márquez, 2002, pp. 24-25)

Es una narración idéntica a la del cuento, y sumado a ello, entendemos que si no nos miente el novelista (que todo el tiempo lo hace), una de las razones por las que el autor colombiano declara que es su mejor cuento, podría ser porque lo vivió junto a su madre. Es entonces García Márquez, autor y receptor a la vez de su ficción de 1958. Su macrocontexto de creación—Macondo y la zona caribeña colombiana— es una razón dilucidada a grandes voces que demuestra la recepción del hecho literario. El nobel peruano lo manifestó cuando escribió: “Es evidente que esta imagen tiene su origen en el regreso de García Márquez con su madre a Aracataca” (Vargas Llosa, 1971, p. 97), cuando fueron a tratar de vender la casa. Además, pone especial énfasis en el sentimiento de hostilidad que encuentran en el pueblo, advertido por las caras que observan, extrañadas y odiosas, a los recién llegados. Del mismo modo, los caracteres narrativos de la obra son descodificados por el novelista y crítico peruano, que dilucida la familiaridad de la triada madre,

hija, narrador que viajan en ese tren; sumado a esto, avista la otredad que separa a los personajes, unos de otros, como tema recurrente de marginalidad en la obra de García Márquez. Esto es, el carácter que ostenta la madre del ladrón en *La siesta del martes*. Citamos:

[...] descubrimos una de las formas que adopta en su mundo ficticio el tema de la marginalidad. En casi todas sus ficciones, cada vez que surge esta situación —un individuo enfrentado a, o separado de la colectividad que lo rodea— el narrador deja de ser neutral y (siempre con discreción) toma partido por el excluido. (Vargas Llosa, 1971, p. 98)

De lo anterior depende la manera de describir a los personajes, y el uso que se le da al lenguaje en las formulaciones comunes y elaboradas que singularizan el estilo narrativo. La mujer del cuento puede constituirse en una metáfora para un receptor que aprecie la belleza del lenguaje en la presentación de los personajes, y que, además, detalle la situación marginal destacada desde la elaboración narrativa. Por ejemplo, en relación con la discusión sobre la labor magisterial, la cara de quien la ejerce y las prácticas pedagógicas, en un artículo titulado *Cartas a Clotilde*, el autor dice:

Tu edad cronológica oscila entre los cincuenta y los se-

senta años; tu cuerpo existe desde tiempos inmemoriales en un cuento de García Márquez titulado *La siesta del martes* en donde la protagonista principal está poseída por un luto perpetuo. Siempre de negro, el cuerpo de Clotilde parecía demasiado viejo para ser la madre de sus alumnos y alumnas, “a causa de las venas azules en los párpados y del cuerpo pequeño, blando y sin formas, en un traje cortado como una sotana”. Apoderémonos de la descripción que da cuenta de la atmósfera del personaje: “Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza”. (Echeverry, 2004, p. 80)

La anterior referencia aprecia y retoma la sustancia inmaterial del elemento añadido en la caracterización de un personaje, que da cuenta de una realidad material comparable en diversos escenarios, en los que realidad y ficción pueden confluir. Como se ha visto, la simbiosis entre la teoría de la recepción y el elemento añadido componen una instancia imbricada que permite la aceptación en masa del hecho literario y su perdurabilidad.

Conclusiones

Analizada la relación entre elemento añadido y recepción en la obra *La siesta del martes*, se pudo establecer que los parámetros instaurados por el novelista son percibidos por la crítica y

que, a su vez, estos componen el valor literario con el que se contempla todo un universo de creación, desde la recepción. No todos los componentes estilísticos, por lo menos en la crítica revisada, son detectados por el lector; sin embargo, los que sí lo son, corresponden a la esencia o línea de fuga que transvasa toda la obra del autor. Por ejemplo, aquellos que se relacionan con los contextos de producción, las problemáticas sociales, los espacios y las propiedades narrativas, la trans-

formación de la realidad real, y el universo o macroespacio que ha creado el escritor. Sin duda alguna, García Márquez es leído y lo seguirá siendo, no solo por su prosa rica y bien condimentada, sino también, por su carácter universal con el que ha fraguado un gran espejo en el que se puede ver, tanto el pasado como el futuro, y reflejar a la humanidad en todas sus dimensiones. El acierto de crear un macroespacio de guerras y de coroneles, de transformaciones regionalistas y de evoluciones

inmateriales, le permitió entrelazar muchas de las historias que produjo y así condensar la realidad real con la realidad de la ficción. Por este motivo, el elemento añadido y la teoría de la recepción son concomitantes y proceden a ejercer una labor en la perdurabilidad de la producción literaria del nobel colombiano, sobre todo, por que como se pudo demostrar, el autor funge como un receptor de su propia obra, ávido y esclarecedor.

Referencia

- Arguedas, J. (1996). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. (2ª ed.). E. M. Fell (ed.). Madrid: ALLCA XX.
- Bermúdez, V. (2004). Dinámicas de la interpretación poética: emoción y estética cognitiva en la lectura literaria. *Revista Signa*, (28), 139-171. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6975665>
- Echeverry, J. A. (2004). Cartas a Clotilde. *Revista Colombiana de Educación*, (47), 78-103. Doi: <https://doi.org/10.17227/01203916.5521>
- Gadamer, H. G. (2003) *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Márquez, G. (1980). La siesta del martes. En *Los funerales de la Mamá Grande* (pp. 7-17). Barcelona: Bruguera.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Editorial Norma.
- Harss, L. (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jauss, Hans Robert. (1971). La historia literaria como desafío a la ciencia literaria. En H. U. Gumbrecht *et al*, *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente* (pp. 37-114). Salamanca: Anaya.

Posada Agudelo, I. (2014). García Márquez: poeta de la imaginación. *Escritos*, 22(49), 431-455. Recuperado de <https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/2756>

Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Valenzuela, J. (2018). La ficción y la libertad. Una aproximación a la dimensión política de la poética vargasllosiana sobre la ficción. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (47), 237-259. Doi: <https://doi.org/10.5209/ALHI.62738>

Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.

Vargas Llosa, M. (1975). *La orgía perpetua Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Vargas Llosa, M. (2007). *Cien años de soledad*. Realidad total, novela total. *Cuadernos hispanoamericanos* (681), 9-34.

Vega Cantor, R. (2004). Las luchas agrarias en Colombia en la década de 1920. *Cuadernos de Desarrollo Rural*, 1(52), 9-47. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/desarrolloRural/article/view/1264>

Zapata, J. C. (2007). *Gabo nació en Caracas no en Aracataca*. Caracas: Editorial Alfa.

ARTÍCULOS RECOMENDADOS

Parra Triana, C. M. (julio-diciembre de 2013). Muñoz Fernández, R. (2012). Temas y problemas en la novela colombiana 1998-2008. Bogotá D.C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas/ Colección Diálogos. *La Palabra*, (23), 121-122.

Franco Castaño, A. (enero-junio de 2014). La voz del personaje femenino en la construcción de una posición realista crítica desde *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla. *La Palabra*, (24), 17-24.

González Otero, A. (julio-diciembre de 2016). Definiciones y aproximaciones teóricas al género de la literatura de viajes. *La Palabra*, (29), 65-78.

García-Dussán, É. (enero-junio de 2016). Sobre el misterio estético en el texto literario: claves para una pedagogía de la literatura. *La Palabra*, (28), 141-154.