

1982

***La mala hora* de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela**

Lida Aronne-Amestoy

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Aronne-Amestoy, Lida (Otoño-Primavera 1982) "*La mala hora* de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 16, Article 5. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss16/5>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**LA MALA HORA DE LOS GÉNEROS:
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y
LA GÉNESIS DE LA NUEVA NOVELA**

Lida Aronne-Amestoy
University of Cincinnati

Toda buena novela es una
advinanza del mundo.

G. García Márquez

Las teorizaciones de un escritor sobre la literatura o sobre su propio ejercicio creativo no necesariamente hallan confirmación en el metatexto crítico de sus obras, razón por la cual dicen menos sobre éstas que sobre el hombre que las produce. La definición que sirve de epígrafe a este estudio no encuadra en la norma, sin embargo.¹ Toda la producción narrativa de Gabriel García Márquez parece ajustarse al patrón de la cita. *La mala hora*, obra que suele considerarse un ejercicio literario en la línea de la estética tradicional, por otra parte de valor secundario en la historia de la novela hispanoamericana, constituye, a mi ver, un ensayo acabado de la novela-adivinanza, y como tal, el fundamento de la poética de la nueva novela a nivel continental.

La definición superpone tres órdenes semánticos que nuestra norma literaria y crítica no consideran homologables: Novela-Criptograma-Mundo; es decir que el sistema imaginario de la literatura viene a coincidir con el sistema hermético o simbólico propio de la palabra mítico-sagrado, sagrada, y con el sistema comunicativo-informativo del discurso sobre la realidad. Tres géneros de narración que habitualmente discriminamos quedan así superpuestos: Ficción=Mito=Historia. Tres funciones de la palabra y tres convenciones narrativas y críticas que hasta hoy se han considerado exclusivas intersectan.

La novela-adivinanza-del-mundo integra de tal suerte la función autorreferencial del discurso ficticio, la función hermenéutico-referencial

del discurso mítico y la función informativo-referencial del discurso histórico/periodístico. Con ello quedan confrontadas las poéticas presuntamente inconciliables de lo fantástico y del realismo social en una dialéctica que deconstruye las formas cerradas originales de los géneros para ligarlas en una estructura compleja, dinámica y abierta, imposible de clasificar según los patrones tradicionales.

En *La mala hora* García Márquez pone en escena su hipótesis de que la tradición realista traiciona sus propios objetivos de compromiso social al condenar «al lector a una visión parcial del mundo y de la vida» simplificando la perspectiva de lo real con un discurso narrativo que impone límites reaccionarios a la imaginación creativa.² Su crítica no va dirigida contra el ideario realista ni contra la apertura referencial del género. Objeta la simplificación que el positivismo narrativo heredado del XIX impone a la narración y al ideograma del mundo implícito en ella.

Para evitar dicha simplificación reaccionaria García Márquez ensaya trabar la forma referencial de la narración realista con el patrón autorreferencial del género detectivesco, que se caracteriza por montar su convención narrativa en un enigma con claves intrínsecas de desciframiento. En efecto, al contrario de la novela social, cuya convención narrativa apuntala de manera obvia y monolítica un orden homologable al del contexto social transliterario, la detectivesca se estructura en torno a una fórmula intrínseca al género. No es la presencia del crimen lo que determina el modelo sino el proceso convencional para resolver el enigma,³ proceso que se rige por su propia lógica literaria y no por los principios de la razón, como bien han notado los críticos del género.⁴

La estructura detectivesca permite prevenir la disolución del relato en ideogramas obvios, al proveer un misterio con claves formales intrínsecas; pero por otro lado ofrece el riesgo de disolverlo en una fórmula convencional no menos simplificadora. La novela «pone-en-escena» falla cuando el Juez Arcadio, en la función de detective, confía a su secretario su infalibilidad para predecir la solución de los enigmas policíacos. Una convención que reduce el ejercicio de adivinanza a una fórmula invariable tampoco llena el requisito de la novela-enigma, ni evade la reducción del referente real por la explicación simplista.⁵ De ahí, se hace necesario asegurar la irreductibilidad del enigma y salvaguardar la imagen compleja del referente real, fines que se logran mediante el recurso al discurso fantástico y la función mítica o criptográfica de la palabra. La novela-advinanza-del-mundo se presenta así como un modelo hermenéutico que sustituye la mimesis realista por un sistema autorreferencial cuyas claves constituyen cifra del referente real - su adivinanza.

En las páginas que siguen voy a describir (1) como se confrontan y articulan las tres convenciones narrativas mencionadas en *La mala hora*; (2) cómo la confrontación importa una denuncia crítica de los presupuestos ideológicos de cada convención (deconstrucción); y (3) cómo la articulación produce una nueva estructura, abierta y dinámica, que apunta a un ideologema radicalmente distinto (reconstrucción).

La acción de *La mala hora* se estructura sobre el enigma de los escritos anónimos y clandestinos que cada amanecer empapan el pueblo. Los pasquines morales y la propaganda subversiva se superponen en la estructura, hecho que adjudica la misma función actancial al Juez Arcadio, al Padre Angel y al alcalde, todos encargados de resolver el misterio identificando y castigando al culpable. El Juez, en el rol de descifrador oficial, define la índole del caso: «Este es un caso sencillísimo de novela policíaca.»⁶ El texto prescribe así un desciframiento convencional del enigma, atento a la fórmula intrínseca al género. En consecuencia con ello el patrón de la acción observa el proceso de indagación para identificar al conspirador, y culmina con la captura, tortura y muerte de Pepe Amador. Tras de esta forma superficial, se prescribe otra lectura o modelo hermenéutico. Su norma se expone en el segundo capítulo de la novela, en un microrrelato que funciona como *mise-en-abîme* del texto total. El Juez Arcadio está tratando de instruir a su secretario-ayudante en la lógica convencional del crimen:

... un hombre se inscribe en un hotel a las diez de la noche, sube a su pieza, y a la mañana siguiente la camarera que le lleva el café, lo encuentra muerto y podrido en la cama. La autopsia demuestra que el huésped llegado la noche anterior está muerto desde hace ocho días.

El secretario se incorporó con un largo crujido de articulaciones.

- Quiere decir que cuando llegó al hotel ya tenía siete días de muerto
- dijo el secretario (pp. 33-34).

El lenguaje grosero del detective («podrido»), y la burda irracionalidad de la respuesta del ayudante violan la retórica propia del género. Por otra parte, contrario al modelo, el ayudante se niega con tono agresivo a escuchar la solución del enigma: «Nunca desde que el mundo es mundo se ha sabido quién pone los pasquines,» dice (p. 34). La «lógica» convencional queda descalificada y el Juez se abstiene de exponerla.

Nótese la oposición de los referentes implícitos en la polémica del Juez y su ayudante. El primero propone hallar las claves del enigma *en* el modelo ficticio (referente intrínseco), mientras el segundo descalifica el procedimiento porque no se adecua a los procesos de lo real (referente extrínseco). La especulación del Juez resulta superflua en la medida en que no atiende a la complejidad factual sino a una fórmula mecánica.⁷ La acción confirmará el punto de vista del ayudante. El Juez apuesta a que resolverá el caso y fracasa: Watson derrota a su maestro. La novela subvierte la convención detectivesca, y desenmascara su presupuesto básico de que la lógica convencional tiene poder para controlar los procesos sociales.

El microcuento prescribe un nuevo modo de enfocar el enigma, desplazando su centro. La idiotez cómica de la respuesta del secretario apunta a la idiotez trágica de la pregunta implícita en el enigma detectivesco convencional. En todo caso, el misterio del crimen no reside en la imposibilidad lógica de que el hombre haya estado muerto al inscribirse en el hotel, sino en la lógica oscura de la posibilidad social del crimen. La solución, por lo tanto, no consiste en ajustar los hechos a patrones racionales sino en razonar a partir de los hechos hasta descubrir su lógica inmanente.

La primera regla de la novela-adivinanza-del-mundo es que un enigma es insoluble por definición, de manera que su inteligibilidad no supone resolverlo -di-solverlo por alguna racionalización convencional -sino contextualizarlo, rastrear los hechos relativos y correlativos que lo vuelven significativo. *El misterio de los escritos clandestinos no reside en quién los escribe o distribuye sino en su propia significación social. La mala hora pone en evidencia y ridiculiza la reducción que impone la detectivesca al crimen disolviéndolo en un culpable: «... en toda vaina, aunque intervengan muchas personas, hay siempre un culpable,» dice el alcalde; y el Juez apunta el origen de la convención: «Eso lo dijo Aristóteles, teniente» (p. 140). Dice Stephen Knight a propósito de la presunta lógica de esta regla:*

The process reveals one of the major political aspects of empiricism: it deals only with detailed events and can only offer pragmatic, isolated cures. Theoretical interconnections and causes are not considered, and the empirical data is seen as the only reality. This is not how Newton discovered gravity - in spite of the seductive empirical fable of the apple . . . [but obviously] *it is easier to have conspiracies than structural analysis.*⁸

La mala hora parodia el proceso detectivesco del rastreo del culpable de modo de banalizarlo y volver absurdo su planteo. Las estrategias de que se vale para la parodia operan a distintos niveles. Algunas alteraciones son sólo morfológicas, como por ejemplo la avidez sexual del juez-detective y su estado social (es el único «fiel» de la Prefectura Apostólica que se niega al sacramento del matrimonio y vive en concubinato, por añadidura, con una ex-prostituta de la que espera un hijo).⁹ Su vitalismo erótico ironiza sobre la institución que representa, la que supuestamente opera desde una racionalidad ideal, desapegada de las pulsiones primales.

Hay transgresiones estructurales del modelo, como ocurre a nivel de la función del criminal. En *La mala hora* se hace evidente que los que cometen crímenes literales no son los inculpados sino los que buscan hacer justicia. César Montero, uno de los caciques del pueblo, asesina a Pastor; el alcalde, por mano de su auxiliar, tortura y asesina a Pepe Amador. Se indica que la institución busca y castiga culpables falsos -«chivos expiatorios» -, a la vez que se desentiende o protege a los criminales confirmados (a César Montero el alcalde le vende el sobreseimiento local de su causa a cambio de hacienda; al cabo lo despiden para protegerlo de la venganza del pueblo). El efecto de la alteración funcional del criminal es importante: el culpable de la detectivesca es aquí víctima y mártir, mientras el detective cambia su rol de fiscal del crimen por el de encubridor y autor. Dice Elliot L. Gilbert, en referencia a un exdetective profesional que denunció la trampa de la solución pragmática del crimen, que el rastreo y castigo de un culpable busca garantizar la perpetuación del contexto social, y de esa manera, perpetúa el crimen.¹⁰ *La mala hora* parodia la convención de manera de poner al descubierto la perversión de las instituciones y su responsabilidad frente al crimen social.

La alteración más conspicua de la parodia y el punto en el que la ironía hace converger el patrón detectivesco en la novela social es la inversión de la jerarquía (el ayudante triunfa sobre el detective), y la sustitución concomitante de la lógica convencional (fórmula intrínseca) por la lógica contextual del crimen (análisis estructural derivado de la inteligencia de lo real). El fracaso de la indagación del Juez y de los métodos represivos del alcalde para detener la proliferación de pasquines y panfletos¹¹ niega la unidad y la coherencia institucionales que la detectivesca salvaguarda con el restablecimiento final del orden.¹² El estallido de la insurrección popular confirma la descomposición de una autoridad supuestamente racional y en control y pone en evidencia la falla

estructural que la busca de conspiradores quena encubrir. El planteo reviste una redefinición política y jurídica de la sociedad. Por un lado, al superponer los roles de culpable y mártir, el nuevo sistema da la espalda a la jurisprudencia vigente, basada en categorías fijas y que dispone de los individuos según el casillero en el que su acción mecánica los confina; en su lugar asume una inteligencia estructural que enfoca el crimen no como un acto aislado que remite a un sujeto-autor sino como término de una relación social compleja cuya significación está determinada por la adecuación racional (solidaridad estructural) de la sociedad y sus instituciones. Por el otro lado, la política deja de consistir en un ejercicio de control y manipulación vertical compensado por la rebelión también vertical de los oprimidos, y se propone como interacción dialéctica de gobernantes y gobernados - relación horizontal que eventualmente el Juez y el Padre Angel establecen con el pueblo.

La mala hora rehusa el discurso de la novela social porque la fácil referencialidad que presuntamente homologa el género al relato histórico y periodístico reduce la narración a exponer un número de lemas ideológicos consabidos - reducción que a la vez que pasiviza al lector coartando su capacidad de organizar (construir-deconstruir) los mundos de significación del texto, desacredita el discurso histórico como un género basado en la mimesis llana y la propaganda. Pero reencuentra el objetivo de la novela social por la vía de un discurso en clave, centrípeto, que en vez de referir los ideogramas los implica como un ideograma, a través de la configuración formal de la narración. El ejemplo más claro es quizás el de los pasquines y panfletos, cuyo contenido jamás se explicita, apenas se sugiere, pero que se definen por su función formal de acto de disidencia. No interesa qué digan ni si dicen verdad, ni siquiera que digan sólo lo que ya todo el mundo sabe. Su valor es en todo caso su poder de decir, o en rigor, de contra-decir el falso discurso oficial, según el cual el pueblo es el más observante de la Prefectura Apostólica y vive en perfecto orden y paz. La palabra escrita (¿literatura?) se presenta como poder colectivo con capacidad disruptiva en el circuito mecánico de la propaganda. La nueva forma no recoge y vocea viejos slogans de protesta; es en sí misma contestataria. La política deviene una función inmanente de la poética. El lenguaje revela su papel dominante en la determinación de las estructuras sociales y sus transformaciones.

El sub-texto del discurso oficial tiene a nivel diegético representación oral e individualizable: consiste en las opiniones del Padre Angel, de las beatas ricas de la Prefectura, y del alcalde. La narración le asigna una referencialidad obvia - texto «lisible» en el sentido barthiano, que

compone la estrategia realista de la novela. El sub-texto del discurso contraoficial, en cambio, se presenta como texto escrito, colectivo y anónimo - pasquines y panfletos -, o como gesto y acción de disidencia; y es siempre fragmentario, ambiguo, no explícito, «scriptible»,¹³ soporte de la estrategia autorreferencial del misterio. Los dos sub-textos intersectan, se deconstruyen y reconstruyen en su interpenetración dialéctica, dando así nacimiento a un nuevo concepto de narración, que trasciende las fronteras genéricas y que redefine las convenciones de referencialidad y autorrepresentación no ya en términos de su contraposición sino en términos de su solidaridad funcional.

La mala hora es un texto sobre el lenguaje, un texto sobre los textos del poder y de la sociedad (autorreferencial), pero en esa medida es un texto sobre lo real, que entra en dialéctica con la realidad (referencial). Rechaza la fórmula narracional del realismo social porque ésta constituye una estrategia ingenua de la disidencia en cuanto mimetiza las formas del discurso oficial - «fudged discourse». Encuentra así su forma en la clandestinidad (y en ese sentido es novela-pasquín, novela-panfleto¹⁴), en el discurso en clave, secreto, no autorizado por la norma vigente. Con ello redefine el compromiso literario, que no será ya contrainformación (repetir «lo que ya todo el mundo sabe») sino contradiscurso: busca y hallazgo de nuevas formas de decir, que en último análisis son nuevas formas de pensar y de actuar. El medio deviene el mensaje, como quería Marshall McLuhan. Transformar la sociedad supone re-escribirla, cambiar su discurso. Un pueblo impedido de organizar su destino según normas coherentes con su realidad, a causa de un discurso falsificado y falsificador (incoherente con dicha realidad), ha de empezar por revolucionar su discurso. Gabriel García Márquez asume la poética del texto «scriptible» sin proponer su simultánea clausura; al contrario, la asume como la única vía posible de una actividad discursiva «comprometida» con los contextos extraliterarios.

La crítica se ha concentrado casi exclusivamente en la apariencia tradicional de la narración en *La mala hora* y así ha ignorado su potencial innovador. Por la misma razón, la atención a la estrategia mimético-referencial de la narración ha velado o distorsionado la componente fantástica- tercera función integrada en el discurso del texto, según se dijo al comienzo de este estudio. De ahí que Volkening deplora el episodio de la vidente como una solución «a lo Fuenteovejuna», débil y arbitraria en el contexto social de la novela.¹⁵ En rigor, este episodio es crucial a la estructura del enigma, en la medida en que es el recurso a lo fantástico lo que permite a la narración evitar la reducción convencional del misterio y

postular el texto como un sistema diferente de las categorías genéricas de las que deriva. Nótese ante todo que la consulta a la vidente en sí no constituye un recurso fantástico, ni transgrede la convención detectivesca - cuyas producciones más recientes incorporan toda suerte de artificios parasicológicos para facilitar la identificación, captura y castigo del criminal.¹⁶ Lo fantástico se manifiesta en la respuesta de la vidente, no en su participación en el proceso indagatorio. La respuesta es aporética, no sólo no resuelve el enigma sino que lo confirma: «Son todos y no es ninguno» significa que nadie puede ser culpado porque todos son culpables y que todos pueden ser culpados aunque nadie lo es. La ecuación culpabilidad=inocencia y su correlato todos=nadie liquida la hipótesis detectivesca fundamental de que el crimen resulta de una conspiración rastreable y suprimible. No puede haber conspiración donde no hay conspiradores, ni donde todos lo son. La vidente no soluciona el misterio: más bien, confirma su irreductibilidad, de manera que el proceso de inteligibilidad queda reenfocado hacia el contexto del crimen en vez de hacia sus supuestos autores. La «lógica» del secretario queda confirmada e iluminada retroactivamente por este incidente. Su idiotez pierde su apariencia cómica y concita una segunda mirada, una relectura de su texto.

La narración utiliza cada nueva estrategia para deconstruir y reconstruir a su complementaria. Lo fantástico evita la reducción del misterio por la fórmula simplista de la convención detectivesca así como ésta sirvió, a su turno, para evitar la simplificación realista. Por su parte, lo fantástico también se autodeconstruye, previniendo su propio reduccionismo.

Irène Bessière ha señalado cómo al dejar librado el mundo narrado a las evoluciones azarosas, incontrolables, del acontecer en vez de a la acción de sujetos volitivos, lo fantástico sugiere la impotencia del personaje - y por extrapolación alegórica, del hombre - frente a su realidad, y traduce una ideología reaccionaria.¹⁷ En *La mala hora*, sin embargo, como en el resto de la producción del autor, lo fantástico no se propone como vía sustitutiva de la acción, sino que suele constituir un incidente disruptivo en la mecánica de la repetición que re-encauza el proceso de la acción, más aún, que suspende la inercia de los sujetos y los capacita para actuar.¹⁸ La vidente no provee soluciones teosóficas. El naipe oracular sólo repite, como los pasquines, lo que todo el mundo sabe y lo que todos callan: que no hay conspiración y que la falla está en el sistema del poder. El fallo oracular en sí mismo es aporía, contradiscurso; de ahí, es sincrónico con el estallido de la revolución. Lo fantástico se autodiluye en

su simbolización: inviste el acto liberador de la palabra del poder secreto de la vida; caracteriza a la escritura como una fuerza misteriosa capaz de sobreponerse a todas las formas de la aberración institucionalizada.

La novela-adivinanza-del-mundo queda así postulada como código abierto, discurso que trasciende sus propias normas, que se prolonga más allá de su propio ideograma nuclear; es decir, se presenta como un texto-mundo, un texto-proceso, en la medida en que no puede ser cancelado por ninguna estrategia, por ninguna lectura. Palabra viva que, como la acción humana, se asume como diálogo infinito entre la inteligencia de lo dado y el misterio de lo posible.

NOTAS

- 1 Miguel Fernández-Braso, *Gabriel García Márquez* (Madrid: Azur, 1969), p. 81.
- 2 Fernández-Braso, pp. 64-65.
3. En concordancia con este principio, a pesar de que las narraciones de crímenes, rastreo de criminales, y castigos cuentan con tantos siglos de popularidad que pueden remontarse a *Edipo Rey*, la crítica del género coincide en fijar su origen en la aparición de *Murders of the rue Morgue*, de Edgar A. Poe, en 1841. V. Jan Van Meter, «Sophocles and the Rest of the Boys in the Pulp: Myth and the Detective Novel,» in *Dimensions of Detective Fiction*, ed. Larry Landrum, Pat Browne and Ray B. Browne (Popular Press, 1976), pp. 12-21. Este autor filia la convención en el mito y el ritual, en cuanto el proceso de recepción importa la repetición «ritual» del mismo modelo formulístico de la busca y castigo del culpable, proceso que es en si el solo pretexto para la novela.
4. Van Meter, p. 18.
5. Stephen Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980), pp. 52-53. El estudio refiere cómo el método de solución y control intelectual de Poe fracasa en «The Mystery of Marie Roget», que estaba basado en un incidente real, por otra parte nunca esclarecido.
6. Gabriel García Márquez, *La mala hora* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1968), p. 33. Todas las citas siguientes referirán esta misma edición y serán consignadas en el texto.
7. V. Supra, Nota 5.
8. Knight, p. 180, énfasis mío.
9. Edward Margolies, «The American Detective Thriller and the Idea of Society,» in *Dimensions*, p. 85. El autor compara al detective con el caballero medieval, célibe, ascético, o al menos desapegado de la sexualidad, función que sólo ejerce automática y accidentalmente, pero con la que jamás compromete su existencia.
10. Elliot L. Gilbert, «McWatters' Law: The Best Kept Secret of the Secret Service,» in *Dimensions*, p. 29.
11. Katalin Kulin, *Creación mítica en la obra de García Márquez* (Budapest: Ed. de la Academia de Ciencias de Hungría, 1980). Este estudio equipara la lucha inútil contra los pasquines y panfletos con la cacería, también infructuosa, del Padre Angel para detener la proliferación de ratones, sobre la base de la coincidencia final del estallido de la guerrilla con la misteriosa imposibilidad de hacer caer las ratas en las trampas (p. 41).

12. Knight, pp. 2 y 12.

13. Roland Barthes, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974), p. 4.

14. Graciela Maturo, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez* (Buenos Aires: García Cambeiro, 1972), p. 93. Esta autora homologa la novela con el pasquín sobre la base de los contenidos simbólicos del texto. V. también el estudio dedicado al tema de la novela-pasquín de Wolfgang A. Lutchtig, «Lamponing Literature: *La mala hora*» *va Books Abroad*, Vol. 47, No. 3 (1973) pp. 471-78.

15. Ernesto Volkening, «A propósito de *La mala hora*» en *Homenaje a Gabriel García Márquez: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. Helmy Giacomani (New York: Las Americas Publ. Co., 1972), p. 93.

16. En otro lugar he analizado las funciones «seudorrealistas» de lo fantástico, es decir, su reducción por algún recurso de verosimilitud o por una racionalización mitológica o doctrinal: «Poética y política de lo fantástico en la narrativa hispanoamericana del XX», ponencia para *12th Conference on XXth Century Literature*, Univ. of Louisville, Kentucky, febrero de 1984.

17. Irène Bessière, *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain* (Paris: Librairie Larousse, 1974), p. 238.

18. En un estudio sobre «El ahogado más hermoso del mundo» (en prensa), ofrezco un análisis pormenorizado de la función de lo fantástico en la estructura de acciones del universo poético de García Márquez: «Fantasía y compromiso en un cuento de Gabriel García Márquez», (*Symposium, Syracuse University*).