



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - ESPANHOL

SANDY MILENA VIEIRA MARTINS

¿RESIGNACIÓN, FATALISMO O ENCRIPCIÓN ANTE LA TRAGEDIA?
ANÁLISIS DE LOS CUENTOS “SOLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO” Y
“BOTÃO-DE-ROSA” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y MURILO RUBIÃO

FORTALEZA-CE

2024

SANDY MILENA VIEIRA MARTINS

¿RESIGNACIÓN, FATALISMO O ENCRIPCIÓN ANTE LA TRAGEDIA? ANÁLISIS
DE LOS CUENTOS “SOLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO” Y “BOTÃO-DE-
ROSA” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y MURILO RUBIÃO

Trabajo de Conclusión de Curso sometido a la
Coordinación del Curso de Grado en Letras
Español, de la Universidad Federal de Ceará,
como requisito para la obtención del título de
Licenciado en Letras Español.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Inês Pinheiro
Cardoso.

FORTALEZA-CE

2024

SANDY MILENA VIEIRA MARTINS

¿RESIGNACIÓN, FATALISMO O ENCRIPCIÓN ANTE LA TRAGEDIA? ANÁLISIS
DE LOS CUENTOS “SOLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO” Y “BOTÃO-DE-
ROSA” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y MURILO RUBIÃO

Trabajo de Conclusión de Curso sometido a la
Coordinación del Curso de Grado en Letras
Español, de la Universidad Federal de Ceará,
como requisito para la obtención del título de
Licenciado en Letras Español.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Inês Pinheiro
Cardoso.

Aprobado en ___/___/___

PROFESORES QUE COMPONEN EL TRIBUNAL:

Prof^a. Dra. Maria Inês Pinheiro Cardoso (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dra. Sara de Paula Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dra. Roseli Barros Cunha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Dios.

A mis padres Carlos y Socorro.

A mi hermanita Ruthy.

A mis abuelos João y Augusta.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, primeramente, a Dios, por estar conmigo en toda mi trayectoria en el curso, por haberme protegido, por nunca dejarme desistir en los momentos más difíciles y por permitir muchos momentos increíbles en la Universidad.

Agradezco, en especial, a mi familia, y mis padres Socorro y Carlos, mis abuelos João y Augusta, mis tías Natália y Dalva por el apoyo en todo momento y principalmente a mis padres. Si no fuera por sus incentivos no estaría en este curso, ellos fueron mi mayor inspiración, además hicieron de todo para ayudarme en todo el proceso. Los quiero mucho.

Agradezco, a mi orientadora, María Inês Pinheiro Cardoso, por su dedicación, paciencia, por haberme ayudado, cuando estaba perdido con todo el proceso de escritura del proyecto y haber sido una luz para que yo lograra, con éxito, este trabajo. Profesora, muchas gracias por toda su atención y direcciones.

A mis amigos de la universidad, donde tuve momentos increíbles, y que siempre me estaban ayudando. En especial, a mis amigas, Rachel Moraes e Yasmin Severo que estuvieron conmigo en todo el curso ayudando, aconsejando, sosteniendo mi mano y dando todo el soporte necesario a lo largo de esa tan difícil caminata. ¡Gracias por todos los momentos y sus amistades amigas, las quiero mucho!

A todos los profesores del curso Letras Español que fueron importantes para mi formación académica.

Por fin, agradezco a todos los que, de alguna forma, contribuyeron con mi formación académica.

¡Muchas Gracias!

“Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior.” (Rubião, 2010, p. 21).

RESUMEN

El presente trabajo se propone a realizar un análisis de los cuentos “Solo vine a hablar por telefono”, del escritor colombiano Gabriel García Márquez, y “Botão-de-Rosa”, del autor brasileño Murilo Rubião. El análisis pretende, a través del abordaje del Realismo Mágico y/o de lo elemento Fantástico, realizar las huellas de la posible encriptación, estrategia de que se valen ambos los autores para hacer referencia al autoritarismo en boga durante los regímenes militares que asolaron Latinoamérica en las décadas de los 60, 70 y de los 80, del siglo XX. Para la investigación que fundamenta el análisis, acudimos a las teorías de Todorov (1975), Camarani (2014) y Ferrer (1990) que instruyen sobre el tema de la Literatura Fantástica y del Realismo Mágico en Hispanoamérica; a Schwartz (1982) y Gonçalves (2020) para conocer la biografía de los autores y, para proceder el análisis encontramos en la Literatura Comparada la línea de apoyo que acerca autores y sus cuentos. Tânia Carvalhal (1986) y Guillén de Castro (2005) serán el apoyo teórico en esta área. Sobre la teoría del Cuento, acudimos a Nadia Gotlib (1985) para enmarcar las especificidades de este género narrativo.

Palabras clave: Encriptación; García Márquez; Rubião.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a realizar uma análise dos contos “Sólo vine a hablar por teléfono”, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, e “Botão-de-Rosa”, do autor brasileiro Murilo Rubião. A análise visa, através da abordagem do Realismo Mágico e/ou do Fantástico, traçar as marcas da possível criptografia, estratégia que ambos os autores utilizam para se referir ao autoritarismo em voga durante os regimes militares que devastaram a América Latina nas décadas de 60, 70 e 80, do século XX. Para a pesquisa que fundamenta a análise, recorreremos às teorias de Todorov (1975), Camarani (2014) e Ferrer (1990) que instruem sobre os temas Literatura Fantástica e Realismo Mágico, na América Latina; a Schwartz (1982) e Gonçalves (2020) para conhecer a biografia dos autores e, para prosseguir com a análise, encontramos na Literatura Comparada a linha de apoio que reúne autores e suas histórias. Tânia Carvalhal (1986) e Guillén de Castro (2005) darão suporte teórico nesta área. No que diz respeito à teoria do Conto, recorreremos a Nadia Gotlib (1985) para melhor definição das especificidades deste gênero narrativo.

Palavras- chave: Encriptação; García Márquez; Rubião.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	10
2	LO FANTÁSTICO, DE EUROPA A LAS MINAS GERAIS DE MURILO RUBIÃO.....	16
2.1	Lo Fantástico en Brasil.....	18
2.2	Breve biobibliografía de Murilo Rubião.....	19
3	SUDAMÉRICA EN DIÁLOGO.....	21
3.1	El Realismo Mágico en Hispanoamérica.....	22
3.2	Breve biobibliografía de Gabriel García Márquez.....	25
4	UN ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS INTERNOS DE LOS CUENTOS DE RUBIÃO Y GARCÍA MÁRQUEZ	26
4.1	La encriptación en “Botão-de-Rosa”.....	26
4.2	La encriptación en “Sólo vine a hablar por teléfono”.....	31
5	CONSIDERACIONES FINALES.....	36
	REFERENCIAS.....	37

1 INTRODUCCIÓN

La propuesta central de nuestra investigación ha sido el cotejo de dos cuentos provenientes de las colectáneas *Doce Cuentos Peregrinos* (1992), libro del escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) que reúne, como sugiere el título, una docena de cuentos, y *O Convidado* (1974), colectánea que reúne nueve cuentos del escritor brasileño Murilo Rubião (1916-1991). El adjetivo calificativo en el título del libro de García Márquez se debe a que, en las doce narrativas, sus personajes – todos hispanoamericanos – se encuentran en lugares distintos al de su nacionalidad. El título del libro de Rubião es, como suele acontecer en colectáneas, homónimo de uno de los cuentos que lo integra. Para el análisis y cotejo, se eligen, de dichas colectáneas, los cuentos “Solo vine a hablar por teléfono” y “Botão-de-Rosa”, de García Márquez y Rubião, respectivamente. Estructuradas bajo el signo del Realismo Mágico, cuyas características vertebrarán el análisis, se promueve el cotejo de ambos cuentos en torno a un tema que parece común a los dos, se trata de una supuesta resignación de sus personajes protagonistas, ante su trágico destino.

En el cuento “Solo vine a hablar por teléfono”, el personaje central es una mujer latinoamericana, que vive en España y se llama María. Esta tiene un fin trágico, pues se consume en soledad, en un sanatorio para enfermos mentales, donde jamás debería haber ido a parar, ya que su llegada allí fue motivada por un incidente. En cuanto a Botão-de-Rosa, personaje central del cuento de Rubião, este acepta sin protestar una condena injusta que lo llevará a la muerte. Frente a esos finales trágicos, la palabra que mejor se ajusta a la condición de ambos personajes - y que inquieta al lector - sería “resignación”. En un primer contacto con estos cuentos, el lector - motivado por la manera como las narrativas dejan a los protagonistas en su final -, podrá tener la percepción de que esos personajes, que se enfrentan a una tragedia, exhiben, frente a ella, una conducta de pasividad y resignación. Pero, lo que a primera vista parece claramente tratarse de eso, de una actitud de resignación, puede, sin embargo, representar algo más complejo y profundo.

Si esos cuentos traen inquietud a los lectores, sorprendidos con el curso de los acontecimientos y, sobre todo, con la imposibilidad de comunicación de esos personajes, - responsable por el trágico final de Maria y Botão-de-Rosa-, eso, será suficiente motivación para un análisis más detenido y profundo de este peculiar aspecto en los cuentos.

El uso de símbolos y metáforas, incluso de alegorías, características del Realismo Mágico permite que se interprete, a partir de una lectura más cuidadosa de los cuentos, que la actitud de ambos personajes refleja algo más, que trasciende sus propias historias. Partiendo de

lo absurdo que resultan ambas situaciones, se puede conjeturar que, de forma encriptada, una realidad igualmente absurda, queda revelada por los autores de forma implícita, burlando las políticas de censura. Sin cualquier referencia a ninguna relación histórica específica, los textos tendrán pase libre ante el aparato censor.

En cuanto a lo que los cuentos dicen en su enredo o, desde una perspectiva intraliteraria, María y Botão-de-Rosa sufren con un destino que puede ser fácilmente atribuido al azar, una fatalidad resultante de la mala suerte. De esta forma, sería de esperarse que al lector pudiera inquietar la actitud tan resignada de ambos. ¿Cómo resignarse ante tan flagrantes injusticias? Queda entonces la percepción de que, más que la resignación ¿no habría una consciencia, que comparten ambos, de que de nada más vale insurgirse, una vez que no tienen voz, desde el “lugar” en que se encuentran? Esta ausencia de posibilidad de acción, antes que una resignación, no parece derivar de un rasgo de temperamento.

Con esa nueva perspectiva en mente, conviene recuperar el sentido de los vocablos que hemos utilizado en el título, en busca de una etiqueta que se ajuste a lo que pretendemos adoptar al referirnos a los términos que integran nuestro título y que se atribuyen a los personajes o al enredo de los dos cuentos.

De acuerdo con la Real Academia Española (RAE), la palabra “resignación” tiene tres significados, de los cuales interesa saber: “1. Entrega voluntaria que alguien hace de sí poniéndose en las manos y voluntad de otra persona y 3. Conformidad, tolerancia y paciencia en las adversidades”¹. La palabra “encriptación” del verbo “encriptar” o simplemente “cifrar” según la RAE tiene cuatro significados distintos, que son los siguientes:

tr. Transcribir en guarismos, letras o símbolos, de acuerdo con una clave, un mensaje o texto cuyo contenido se quiere proteger, 3. tr. Compendiar, reducir muchas cosas a una, o un discurso a pocas palabras. U. t. c. prml y 4. tr. Reducir exclusivamente a una cosa, una persona o una idea determinadas lo que ordinariamente procede de varias causas. Ejemplos: *Cifrar la dicha EN la estimación pública. Cifrar la esperanza EN Dios.*²

Ya el concepto que trae la RAE para la palabra “fatalidad” proviene “del lat. *fatalītas*, *-ātis* y tiene los siguientes significados: 1. f. Cualidad de fatal, 2. f. Desgracia, desdicha, infelicidad y 3. f. Hado, destino.”³ El término final de nuestro título puede llevar a un entendimiento equívoco una vez que en su sentido más estrictamente literario Tragedia tiene

¹Resignación in RAE – Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, 2023. Disponible en: <https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=form> Acceso en 05/08/2024.

²Encriptación in RAE – Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, 2023. Disponible en: <https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=form> Acceso en 05/08/2024.

³Fatalidad in RAE – Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, 2023. Disponible en: <https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=form> Acceso en 05/08/2024.

la acepción de género teatral. Sin embargo, insistimos en utilizarlo porque creemos que la fuerza expresiva de dicho título quedaría comprometida si usásemos sinónimos del sentido que adoptamos, este, según la RAE, será el de tragedia entendida como una “situación o suceso luctuoso y lamentable que afecta a personas o sociedades humanas”⁴.

Por otro lado, el encadenamiento de sustantivos y la locución que la preposición con ellos forma, antecediendo al vocablo, deja en evidencia este sentido aquí adoptado.

Con base en lo que dice el diccionario y según el sentido que en este trabajo se pretende dar a cada una, la palabra resignación se aplica cuando una persona acepta y tolera situaciones adversas a su voluntad y, así mismo, acepta el destino que se le impone; la palabra encriptación tiene, aquí, el sentido de alteración del contenido original de un texto o mensaje con el intuito de volverlo ininteligible a ciertos lectores de quienes se pretende camuflar algo que se dice, aunque sin decirlo claramente. Ya el vocablo fatalidad dice respecto a la ocurrencia de una desgracia en la vida de alguien. Por fin, se puede decir que tanto la fatalidad, como la resignación fueron temas muy recurrentes en los enredos creados por autores como Rubiño, García Márquez y otros escritores de Latinoamérica, apenas pasada la primera mitad del siglo XX, en una época marcada por la dictadura, la violencia política y los exilios. Esta recurrencia encuentra explicación en el deseo de revelar la faz verdadera de las tragedias humanas y, en especial, la tragedia coetánea vivenciada por Latinoamérica, un continente agobiado por los regímenes militares, regidos por el autoritarismo y la ausencia de los derechos de libertad y ciudadanía plenos. En esta realidad la encriptación sería un valioso recurso que la literatura ofrecía.

Frente a esa realidad adversa, que pone en riesgo no apenas la libertad, sino la vida misma – porque así se vivía en la Latinoamérica de aquellos tiempos - parece oportuno recuperar lo que dice Nietzsche (2000b, p.118, traducción nuestra) al reafirmar la importancia suprema de la vida: “decir sí a la vida misma, aunque en sus problemas más extraños y más duros, las ganas de la vida, volviéndose alegre en su propia inagotabilidad”⁵ una vez que se entienda que la encriptación eventualmente significaba este “sí a la vida”, atrincherada entre la muerte real y el silencio que era, de cierta forma, otra manera de morir.

Compartiendo la misma situación política que sus vecinos hispanohablantes, Brasil se veía inmerso en una dictadura que silenció muchas manifestaciones artísticas consideradas

⁴Tragedia in RAE – Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, 2023. Disponible en: <https://dle.rae.es/tragedia>. Acceso en 05/08/2024.

⁵Nietzsche (2000b, p.118) “O dizer sim à vida mesma ainda em seus problemas mais estranhos e mais duros; a vontade de vida, tornando-se alegre de sua própria inagotabilidade”.

sospechosas u hostiles al régimen militar, aquí instaurado desde 1964. Entre los escritores y músicos se dieron tanto los exilios (voluntarios y forzados), como la búsqueda de caminos posibles. Cultivada desde el siglo XIX, la narrativa fantástica ya cuajaba entre los escritores brasileños. Los contemporáneos José J. Veiga y Murilo Rubião cultivaron esta literatura.

Murilo Rubião que antes mismo del auge del Realismo Mágico, cultivó lo Fantástico en sus narrativas, difundiéndolo en medio al público, exhibirá en la década de los setenta (auge del régimen militar en Brasil) una profunda identificación con aquella estética. El autor nos presenta, a través de su literatura, un mundo desencantado donde los personajes, están, como dijo Silvia Porto "... casi siempre en busca de un sentido frente al caos representado por la realidad que los rodea" (2019, p. 32935. traducción nuestra)⁶.

La carrera literaria de Rubião empezó en su juventud, a los 19 años, pero sólo consiguió publicar su primer libro, *O ex mágico da taberna minhota*, en 1947, después de ser rechazado por algunas editoriales, y llevaba intentando publicarlo desde 1939. Sólo al realizar algunos cambios en sus cuentos - los cambios son una de las características de su escritura -, él logra aquella primera publicación, pero el reconocimiento solo vendría en 1974.

A diferencia de Rubião, la carrera de García Márquez se alza rápidamente, gracias al llamado "*Boom* de la literatura hispanoamericana", en los años 60. Sus escritos están marcados por las críticas a la dictadura y a la violencia política de su país, su libro más conocido es *Cien años de soledad*, que culminó por rendirle, en 1982, el Nobel de literatura. Su obra se inscribe dentro del movimiento del Realismo Mágico. De ese modo, en ella, el escritor presenta una metáfora de la condición humana, de la sociedad y de la realidad latinoamericana. Además, en el prefacio de su libro *Doce cuentos peregrinos* el autor entrega a sus lectores un testimonio de su labor como cuentista, revelando el proceso de escritura de sus cuentos. De ahí se conoce que, así como lo hizo Rubião, García Márquez reescribe algunos de los cuentos hasta obtener sus versiones finales, publicadas reunidos en el libro de 1992. El cotejo entre los cuentos de los dos autores, sin embargo, se fundamenta, mucho más que en coincidencias de naturaleza extraliterarias, en aspectos compositivos, inherentes a los textos mismos.

La literatura comparada, nuestra línea de investigación observará las convergencias, bien como las particularidades diferenciales existentes entre los procesos creativos de García Márquez y Murilo Rubião en los textos estudiados, en un movimiento que intenta aproximar escritores de lenguas distintas que, sin embargo, comparten una cultura común: la

⁶ Silvia Porto (2019, p. 32935) "quase sempre em busca de um sentido diante do caos representado pela realidade que os circundam".

latinoamericana. Además del momento de relativa proximidad en que producen sus obras, hay otras coincidencias entre los autores que se dan en el plan de las políticas nacionales de sus países y en como eso se refleja en su literatura, sin olvidar las diferencias o particularidades, dentro de esta realidad común.

Partiendo de una perspectiva sociohistórica, por ejemplo, habría que apuntar algunas semejanzas en el proceso compositivo de ambos cuentos, extendiéndose más ampliamente a las colectáneas completas de *O Convidado* (1974) y *Doce Cuentos Peregrinos* (1992), publicadas en un período relativamente próximo. Murilo Rubião escribió “Botão-de-Rosa” en fecha cercana a la de la publicación de la colectánea, en 1974; ya García Márquez escribió su cuento “Solo vine a hablar por teléfono” en 1978, pese a que su publicación se da apenas en el 92. Ambas obras se publicaron en la época de las dictaduras militares, que ocurrieron en Sudamérica. Ambos autores confesaron haber reescrito los cuentos más de una vez, lo que se puede deber a un preciosismo literario o a otros factores entre los que no se pueden descartar las actualizaciones respecto al paso del tiempo en el ámbito extraliterario que motivase un cuidado con la censura. Con relación a los elementos textuales, ambos personajes (María y Botão), pasan por incidentes que los llevan a circunstancias sorprendentes, ambos son “encarcelados”, ambos tienen pasados sospechosos y sus vidas acaban de manera desgraciada.

No desconocemos diferencias propuestas en cuanto a las nomenclaturas adoptadas por la crítica, cuando se trata de Brasil o, específicamente de Murilo Rubião, cuando se trata de adscribir su obra a un género literario. Entendemos aquí que los cuentos estudiados en este trabajo integran la literatura adscrita al Realismo Mágico, movimiento literario que florece en América Latina, en los años 60. Aunque no haya unanimidad en lo que respecta a la pertenencia de Rubião al *canon* del Realismo Mágico – refiriéndose, por veces, a su obra bajo la etiqueta de Fantástico moderno - optamos, frente al desafío específico de analizar los cuentos, por aproximar el estilo literario del autor brasileño al de los autores hispanohablantes del Realismo Mágico, a partir de la literatura del escritor colombiano Gabriel García Márquez. Entendemos que Rubião sería una voz que expande el Realismo Mágico, usualmente conocido como Hispanoamericano, para el ámbito Latinoamericano, incluyendo, así, a Brasil.

La motivación que nos condujo a elegir este tema tiene que ver con que muchos lectores se atienen a la capa más superficial de esos textos, que son suficientes para su disfrute, pero es una prerrogativa de la investigación crítica escudriñar el texto y lanzar más datos al diálogo texto-lector que se amplía, llenándose de nuevas posibilidades. La dificultad muchas veces de que se amplíen las posibilidades polisémicas de cada uno de los cuentos, se debe, entre otras razones, a que las referencias político-sociales que afectaron aquella producción se encuentran

ya alejadas en el tiempo, para los lectores contemporáneos, en especial, para los más jóvenes. Esto, como ya se dijo, no impide en absoluto el placer de la lectura o la relación dialógica entre texto y lector, pero la limita. Por otra parte, hay también una escasez de proyectos que abordan este tema entre nosotros, estudiantes de grado de la UFC, pese a su gran recurrencia en los cuentos de estos y otros autores que integran nuestro acervo académico.

Para la elaboración de este texto, se toma en cuenta algunas hipótesis que pueden explicar la conducta de los dos personajes, ante situaciones semejantes. El dato puesto es el de que los autores crean finales trágicos para sus personajes, quienes, provocados por situaciones insólitas que no llegan a resolverse y que inciden trágicamente sobre sus vidas, no parecen reaccionar adecuadamente. Para Botão-de-Rosa y María el silencio será, antes, en él, o después, en ella, la única respuesta. Cabría pues indagarse si esas tragedias silenciadas, ocasionadas por una supuesta fatalidad - frente a la que hay una actitud de resignación - no serían más bien un espejo de la realidad deliberadamente distorsionada, a revelarse de forma encriptada al lector.

Ambos cuentos están contruidos en el universo de lo insólito, tal vez para criticar algunas esferas del poder o ciertas instituciones sociales en momentos en que la condición esencial humana ha sido desconsiderada. Un aspecto más, en los cuentos, para constatar un diálogo con la realidad, dice respecto a que las dos historias inducen el lector a una reflexión sobre la pasividad y la indiferencia sociales, agentes importantes en el desenlace trágico de los personajes.

Para este análisis, será de fundamental importancia tener en cuenta la fortuna crítica de los autores, en especial la crítica que realza características de naturaleza político-social en los cuentos elegidos. Además, se recurre al ensayo canónico y al más actual sobre el Realismo Mágico en Latinoamérica, tema que se hace preceder de una breve revisión sobre lo Fantástico en nuestra literatura y a lo esencial a cerca de la literatura comparada. También se hace un recorrido sobre la biografía de Rubião y de García Márquez para ampliar el análisis de los cuentos elegidos, en los que la resignación, presente en ambos, será el elemento a partir del cual se concentran la atención y los postulados. La investigación se fundamenta en las teorías de Todorov (1975), Camarani (2014), Ferrer (1990), cuando el tema es la Literatura Fantástica y el Realismo Mágico en Hispanoamérica, y en Schwartz (1982) y Gonçalves (2020) para conocerse la biografía de los autores; Como se dijo anteriormente, el análisis de los cuentos encuentra en la literatura comparada una línea de apoyo fundamental Tânia Carvalhal (1986) y Guillén de Castro (2005) serán los guías. Sobre la teoría del cuento, acudimos a Nadia Gotlib (1985) para enmarcar la especificidad de este género narrativo.

El trabajo se divide en cinco secciones: Esta introducción, en la que se discurre sobre el proyecto de investigación y sus presupuestos; una segunda parte, que aborda la Literatura Fantástica, desde Europa hasta sus manifestaciones en Brasil y que trae una breve biobibliografía de Rubião; La tercera sección que direcciona el foco hacia el *Boom* de la literatura latinoamericana y el Realismo Mágico, como el movimiento que encauza el fenómeno editorial, además de una breve biobibliografía de García Márquez, con énfasis en su cuentística; Una cuarta sección en la que se produce el cotejo mismo entre los dos cuentos, exhibiendo sus convergencias y las diferencias, con igual atención a estas últimas, que constituyen la firma personal de cada escritor, para llegar, por fin, a las consideraciones últimas que anteceden la biografía de este artículo.

2 LO FANTÁSTICO, DE EUROPA A LAS MINAS GERAIS, DE MURILO RUBIÃO.

La Literatura Fantástica remonta al siglo XVIII y en su principio era caracterizada por una escrita rellena de monstruos, fantasmas y otros elementos misteriosos o sobrenaturales, capaces de despertar el miedo. En las narrativas fantásticas ocurrían situaciones sorprendentes, asombrosas y emocionantes, o sea, literalmente fantásticas.

En la obra *O Fantástico*, Selma Calasans Rodrigues explica:

El término Fantástico (del latín *phantasticu*, a su vez del griego *phantastikós*, ambos derivados de *phantasia*) se refiere a lo creado por la imaginación, lo que no existe en la realidad, lo imaginario, lo fabuloso. Se aplica, por tanto, mejor a un fenómeno de carácter artístico, como la literatura, cuyo universo es siempre ficticio por excelencia, por mucho que se quiera aproximar a lo real. (Rodrigues, 1988, p. 9. traducción nuestra.)⁷

En otras palabras, lo que quiere decir Rodrigues es que lo Fantástico es simplemente cualquier creación inspirada en la imaginación humana y que sus elementos realmente solo existen en nuestra imaginación, simulan una realidad, pero no pasan de ficción.

Pero, avancemos hacia una especificidad dentro ya del escopo de la literatura, es decir, si por fantástico Calasans apunta, primeramente, para la obra de ficción, en general, conviene, dentro de esta, entender mejor lo que en ella se suele llamar de Fantástico. En su obra *Introdução à Literatura Fantástica* (1975), Tzvetán Todorov señala que: “Lo Fantástico es la vacilación que experimenta un ser que no conoce más que las leyes naturales, ante un hecho

⁷ Rodrigues (1988, p. 9) “O termo Fantástico (do latim *phantasticu*, e do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real”.

aparentemente sobrenatural” (1975, p.16. traducción nuestra)⁸. Teniéndolo presente, queda claro que una de las características de lo Fantástico es el espanto ante lo sobrenatural, pues nosotros, como seres humanos, comúnmente solo experimentamos en nuestras vidas hechos reales basados en leyes naturales, y cuando introducidos a un contexto antinatural nos quedamos estupefactos. Aún según Todorov (1975) “lo Fantástico se define a partir de la incertidumbre y de la hesitación provocada en el lector frente un acontecimiento sobrenatural”. El autor usa el ejemplo de *Alice en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll, en el que el personaje Alice es flagrada, al inicio de la narrativa, en una reunión familiar, luego, por quedarse aburrada va a los jardines de su casa y ve a un conejo blanco, entonces lo persigue y cae en un agujero muy profundo. A partir de entonces, hay una inmersión en otra dimensión, ya que, al levantarse, ella entra en una puerta y sale en el país de las maravillas y allí ve a animales que hablan, a personajes locos, y a todo un universo imposible, pero al ser despertada por su hermana, percibe que todo no pasaba de un sueño. Esta narrativa es un ejemplo de la Literatura Fantástica pura, pues se percibe en la narrativa que no hay la fusión de las acciones reales con las sobrenaturales.

Sin embargo, con el pasar del tiempo y el experimentalismo propio del arte, la Literatura Fantástica pasa por cambios. En el siglo XX, nuevas generaciones de escritores retratan al hombre contemporáneo sometido a un mundo complejo. En los enredos ficcionales, la irrupción, en la realidad, de algo sobrenatural, capaz de provocar el miedo, el pavor o la sorpresa asombrada, cede paso a un tratamiento distinto, que se concede - en el plan interno de la obra - a la irrupción de lo antes pavoroso. En medio a nuevas perspectivas que surgen, se confiere al elemento sobrenatural menor extrañeza, sometiéndolo a nuevos sentimientos humanos, que ya no pasan por la extrañeza o el miedo. El desdén, el asco, antes que el miedo, puede entenderse como forma de denuncia de lo absurdo de la condición humana o, incluso, de la propia deshumanización.

En lo que a esa perspectiva respecta, vale el paradigmático ejemplo de Franz Kafka (1883-1924), escritor responsable por una nueva perspectiva de lo Fantástico, cuando en su obra, *La metamorfosis* (1915), retrata el caso de Gregor Samsa. Este, era un hombre común, que trabajaba y vivía con su familia, un día al despertarse percibe que ya no tiene forma humana pues se ha transformado en un insecto. Después de ese acontecimiento, su familia lo mantiene encerrado en su habitación. Cuidado al inicio por su hermana, será, con el pasar del tiempo, tratado como un animal hasta que, por fin, muere de inanición. O sea, en esa nueva perspectiva

⁸ Todorov (1975, p. 16) “O Fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

de la Literatura Fantástica, el autor lanza luces sobre las condiciones sociales y humanas propias del siglo XX, provocando así una reflexión acerca de esa problemática. Parte de la crítica considera que Kafka creó algo distinto a lo Fantástico, en la medida en que no se orienta por la preceptiva todoroviana.

Del mismo modo que cambió en Europa, también en la América, hispano y luso hablante, lo Fantástico también pasó por transformaciones. Si los autores del siglo XIX ya manejaron los elementos clásicos de lo Fantástico, a ejemplo de Álvares de Azevedo en *Noite na Taverna* (1855), en el siglo XX surgen nuevas posibilidades literarias que afectan también a la Literatura Fantástica, como mejor se verá en la segunda mitad de aquel siglo, bajo el signo del Realismo Mágico, por ejemplo.

Pese a la prolífica producción de la literatura del Realismo Mágico en Hispanoamérica, también Brasil produjo una literatura confluyente hacia este movimiento. A continuación, se hablará un poco más de la Literatura Fantástica, en general, y sobre el Realismo Mágico, en particular, con foco en los escritores brasileños.

2.1 Lo Fantástico en Brasil

Teniendo en cuenta lo expuesto, según lo expuesto por Niels (2014) la Literatura Fantástica en Brasil tuvo su principio en la mitad del siglo XIX, con la apertura para los caminos de la imaginación traída por la literatura romántica. Sus influencias vinieron de naciones como Inglaterra, Alemania y Francia. Pero la Literatura Fantástica no prosperó demasiado en Brasil, en aquél siglo, curiosamente gracias a ciertos rasgos de la propia corriente Romántica, que favoreció otros proyectos, consubstanciados en sucesos editoriales de novelas tales como *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *O Gaúcho* (1870), entre otras, del autor cearense José de Alencar (1829-1877), a quien se debe un proyecto de búsqueda de una literatura auténticamente brasileña, bien en los moldes del romanticismo nacional, con narrativas que ampliaron la geografía literaria natal del autor, tomando las distintas regiones del país como integrantes de sus enredos. Alencar desarrolló así las vertientes regional y urbana, además de sus novelas indigenistas. Eso puesto, queda claro que los autores románticos buscaron definir una identidad nacional en su literatura, más que dar atención a fenómenos sobrenaturales, que grasaron en Europa. Pasado el auge del Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo obstruyeron cualquier posibilidad de surgimiento de una Literatura Fantástica brasileña bien desarrollada.

Aun así, en el siglo XIX surgieron obras con temas fantásticos, tales como el ya mencionado libro de Álvares de Azevedo, publicada póstumamente, en 1855, apenas tres años

después de la muerte de su autor. Surgieron varias otras obras del género fantástico, en fechas próximas, como algunos cuentos de Fagundes Varela, Franklin Távora y de Machado de Assis. Machado incursiona en las fronteras de lo Fantástico a partir de los elementos narrativos de su novela *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicada en 1881, que tiene como narrador, el propio protagonista que a la altura en que narra ya se encuentra muerto y en algunos de sus cuentos, como en *El Espejo*⁹

Pese a esa aproximación a lo Fantástico, en la literatura brasileña, esta no parece haberse logrado mucho espacio, ni alcanzado “nacionalizarse”, tampoco pasó por transformaciones tan profundas como aquellas que experimentaron nuestros vecinos hispanohablantes. Según Niels,

El camino que nos llevaría a la tradición de una ficción sobrenatural a la brasileña fue obstruido, por lo tanto, por el éxito del modelo de uno más basado en la realidad, como el promovido por Alencar y sus contemporáneos, llevando nuestra literatura a una tradición más realista que la de los demás países latinoamericanos, especialmente en los últimos siglos XX y XXI (Niels, 2014 pg. 186, traducción nuestra.)¹⁰

Avanzando, no obstante, por el siglo XX, cabe acusar el surgimiento de autores como José Jacinto Veiga, más conocido como J.J. Veiga, uno de los cuentistas más importantes de Brasil y de Murilo Rubião, que abrazaron, ambos, lo Fantástico. Al leer las obras de J. J. Veiga, se percibe que ellas son casi siempre ambientadas en entornos rurales pero trascienden, sin embargo, la categoría de prosa regionalista, ya que el elemento pintoresco está impregnado de conflictos universales, inherentes a la condición humana, en cualquier latitud. Este juego entre lo regional y lo universal se expresa con la presencia de elementos mágicos en la narración, característica primordial de una vertiente literaria fantástica, en la que J. J. Veiga es considerado uno de los nombres más expresivos.

Murilo Rubião, cuya biobibliografía resumimos a seguir, será quizás el nombre más conocido en la Literatura Fantástica, en Brasil. Vale antes, resaltar que, pese a que la Literatura Fantástica en Brasil haya sido cultivada sistemáticamente por J. J. Veiga y el propio Murilo Rubião, ella no logró el mismo éxito y reconocimiento que obtuvo el Realismo Mágico, desarrollado en Hispanoamérica, en los años 60, por autores tales como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y otros.

⁹ El cuento de Machado de Assis se publicó en 1882. Y tenía como personaje principal Jacobina, un hombre que en su juventud fue nombrado a un destacamento militar y a partir de entonces pasa a creer en la percepción que los otros tenían de su persona y pierde su yo interior, pero, mirarse en el espejo de su tía le ayudaba a evitar la soledad que sentía.

¹⁰ Niels (2014, p. 186) “O caminho que nos conduziria à tradição de uma ficção sobrenatural à brasileira foi obstruído, portanto, pelo sucesso do modelo de uma mais pautada na realidade, conforme o promovido por Alencar e seus contemporâneos, conduzindo nossa literatura à uma tradição mais realista que a dos demais países latino-americanos, em especial nos séculos posteriores, XX e XXI”.

2.2 Breve biobibliografía de Murilo Rubião

Murilo Eugênio Rubião (1916 - 1991) nació el 1 de junio de 1916 en Silvestre Ferraz, hoy Carmo de Minas, y creció, Según Sérgio Santana, (2016), en un ambiente en el que la literatura estaba siempre presente, ya que su abuelo, Francisco Alves de Barros Rubião y su padre, Eugênio Álvares Rubião, eran hombres de las letras. Cuando tenía siete años, su familia se trasladó a Belo Horizonte y allí Rubião terminó sus estudios fundamentales en 1928, en la escuela Alfonso Pena, y en 1935 terminó la licenciatura en Humanidades, lo que hoy corresponde a la enseñanza media, en el Colegio Arnaldo, en Belo Horizonte, habiendo sido el mejor de su clase. Posteriormente, ingresó en la Facultad de Derecho de la Universidad de Minas Gerais. Durante el curso, comenzó a involucrarse en actividades relacionadas con la literatura y, en 1938, fundó la revista Tentativa. En este período, comenzó su carrera periodística, trabajando en el periódico Folha de Minas y en la Revista Belo Horizonte.

Además del periodismo y de la literatura, la vida profesional de Murilo Rubião estuvo marcada por su trabajo en el servicio público. Más allá de ocupar importantes cargos, como el de director de radios y periódicos públicos, trabajó como jefe de gabinete de Juscelino Kubitschek (en la época, gobernador de la provincia de Minas Gerais) y fue, entre 1956 y 1960, jefe de la Oficina de Propaganda y Expansión Comercial de Brasil, en Madrid, España. Rubião murió a los 75 años, en septiembre de 1991, en Belo Horizonte.

Según Humberto Werneck (2016) la producción literaria de Rubião comenzó cuando el autor era aún joven y se prolongó durante toda su vida, escribió su primer cuento en el año de 1935, a los 19 años, y en 1939 intentó, sin éxito, publicar su primer libro. Al ser rechazado por las editoriales, añadió nuevos textos a su obra y modificó otros. Sólo en 1947 consiguió publicar *O ex mágico da taberna Minhota*, que reunía quince cuentos cortos. En 1963, publicó *A estrela vermelha* con cinco cuentos inéditos; en 1965, publicó *Os dragões e outros contos*, que traía nueve cuentos inéditos y doce textos reescritos, procedimiento que se convertiría en una constante en la obra del autor, ya que se consideraba un perfeccionista, y su libro *O convidado* tardó nada menos que 26 años en completarse. El éxito de público y de ventas no llegaría hasta 1974, con el lanzamiento de *O pirotécnico Zacarias* y *O convidado*, gracias al reconocimiento del crítico Antonio Cândido. Antes de morir, en 1991, escribió otros dos libros de cuentos, *A casa do girassol vermelho* y *O homem do boné cinzento e outras histórias*. Sus libros se han traducido al inglés, al alemán, al checo y al español, y varios de sus cuentos se han publicado en países como Canadá, Colombia, Polonia, Portugal e Italia.

Aún según Werneck (2016), Rubião confesó haber sido influenciado por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, por el estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849), por los alemanes Adelbert Van Chamisso (1781-1833) y E. T. A. Hoffmann (1776-1822), por la mitología griega, el folclore germánico y, de manera especial, por la Biblia, de la que tomó los epígrafes de sus cuentos, todos, sin excepción. Pero, por mucho que algunos digan que Franz Kafka (1883 - 1924) también está incluido en esta lista, por la similitud entre sus obras, se equivocan, pues no lo está, ya que, según Humberto Werneck (2016) y Álvaro Lins (2016) el autor les confiesa que no conocía a Kafka, hasta publicar el libro *O ex mágico da taberna Minhota* (1947).

Murilo Rubião, se convirtió en el precursor de la Literatura Fantástica en Brasil, a pesar de que, al menos por dos veces, la matriz de su obra fue calificada de insólita, por estar desvinculada de cualquier movimiento literario en Brasil, además, es anterior al movimiento literario conocido como Realismo Mágico o Realismo Fantástico que se inició en América Latina, en la década de los 60, con escritores tan conocidos como el colombiano Gabriel García Márquez y el argentino Julio Cortázar.

En el próximo capítulo hablaremos sobre esa literatura que florece, sobretodo, en los países hispanohablantes y cuyo nacimiento se suele referir como el *Boom* de la literatura hispanoamericana.

3 SUDAMÉRICA EN DIÁLOGO

Para comprender mejor lo que fue el llamado *Boom* de la literatura hispanoamericana se hace necesario hablar de las circunstancias en que ocurrió este fenómeno, que se dio, muy especialmente, gracias a la aparición de varios escritores de relieve en la literatura hispanoamericana, en un período relativamente corto del siglo XX. Según Sanches Ferrer (1990), este conjunto de escritores talentosos acabó generando el fenómeno editorial que recibió esta etiqueta. Antes, sin embargo, de profundizar el tema, conviene realizar un breve paseo por la narrativa en Hispanoamérica, desde el siglo XIX. Aquellos inicios no se desvinculan de la vigorosa narrativa ficcional del siglo XX.

Según lo expuesto por Ferrer (1990) la novela, género en el que muchos de los escritores del *Boom* ganaron prestigio, no había sido particularmente - y extensamente - cultivada con mucho éxito en Latinoamérica. En realidad, la prevalencia de los géneros poéticos, en su vertiente lírica, épica o en su faceta dramática (el teatro en verso) se impuso. En consecuencia, la novela había sido, durante tres siglos, un género menor, poco cultivado y apreciado en

Hispanoamérica. Se leían, sí, las novelas que eran exportadas de España, bien como de otros países europeos. Los autores de este lado del Atlántico se dedicaban a otros géneros y en los siglos que precedieron el fenómeno aludido, no parecían sentir la necesidad de hacer algo nuevo en lo que a la narrativa ficcional respectaba. De esta forma, apenas a inicios del siglo XIX, en el auge de la independencia de esos países, surgió la primera novela escrita por un autor hispanoamericano, *El Periquillo sarniento* (1816), del mexicano Fernández de Lizardi (1776-1827). Pese a su estatuto inaugural, vale resaltar que el autor seguía muy de cerca el modelo de la Novela Picaresca española, cuya obra germinal fue la anónima *Lazarrillo de Tormes* (1554).

Con la independencia de las provincias hispanoamericanas surgieron muchos intelectuales en la alta sociedad, principalmente criollos (población blanca de origen español) que estaban al frente de la independencia. Eran hombres de letras, que poseían formación humanística, eran lectores ávidos, cuyos escritos políticos eran considerados como ejemplos de la mejor prosa romántica. Fueron muchos los políticos con aficiones literarias en América lo que resultó en la figura del intelectual que se ejercitaba en la política a la par que en la literatura. Quizás eso justificaría, en otros tiempos, cuando esa cara doble de una misma moneda ya no lo fuera, que los escritores latinoamericanos se debruzaran sobre los temas sociopolíticos con tanto interés, lo que se consolida con más fuerza cuando entran en escena las dictaduras militares en la Latinoamérica.

El llamado *Boom*, empezó en los años 60 y es sin duda la etapa dorada de la novela hispanoamericana. En esa época surgió un distinguido grupo de autores que producen obras muy importantes, presentadas en medio a las más diversas circunstancias, tanto sociales como políticas, que permitieron la rápida internacionalización de sus obras. Hubo la escritura de una gran cantidad de obras y el extraordinario éxito editorial de las mismas que fueron impresas en suelo latinoamericano. Otro punto característico de este movimiento fue que casi todos los autores fueron exiliados de sus respectivos países a causa de la dictadura militar. Gabriel García Márquez fue exiliado de Colombia, en 1955, cuando denunció periódicamente la corrupción del régimen del dictador Rojas Pinilla. Ya Cabrera Infante se enfrentó al régimen castrista y se instaló en Estados Unidos y eso también ocurrió con muchos otros autores hispanoamericanos. Estas y otras particularidades del movimiento son fundamentales a la hora de entenderlo más profundamente.

3.1 El Realismo Mágico en Hispanoamérica

Según Chiampi (1980) el término Realismo Mágico surgió en 1925 con la publicación de *Nach expressiounismus* del historiador y crítico de arte Franz Roh (1890-1965). En esta obra, el autor buscaba caracterizar como realista mágica la producción pictórica del postexpresionismo alemán, que tenía como propuesta la representación de las cosas concretas y palpables, convirtiendo en visible el misterio que ocultan. Pero en este contexto, el término estaba relacionado a las artes plásticas, apenas en el año de 1948 el venezolano Arturo Uslar Pietri (1906-2001) en un ensayo titulado *Letras y hombres de Venezuela* lo aplicó a la literatura hispanoamericana. Siguiendo el sentido atribuido por Uslar Pietri, la etiqueta luego se prestó a perfección para lo que presentaron escritores tales como Miguel Ángel Asturias (1899-1974), en *Hombres de maíz* (1949) y Juan Rulfo, en *Pedro Paramo* (1955).

La crítica sigue atenta a esa corriente que deflagró el reconocimiento mundial de la literatura hispanoamericana y a ella se dedica la crítica más contemporánea que se manifiesta a partir de una mirada ya retrospectiva. La nomenclatura, que ya se convirtió en etiqueta muy específica, puede no alcanzar, porque limitadora, como suelen ser las etiquetas, la vocación diversa y renovadora de la narrativa, que se amplía y expande a lo largo de las décadas. Observemos lo que dice Sánchez Ferrer en la contraportada de su libro acerca del Realismo Mágico, en este sentido:

Es una denominación que engloba una gran parte de la novelística hispanoamericana de las últimas décadas. Probablemente, tal título no refleje con exactitud las orientaciones de una narrativa sujeta a continuas renovaciones. Pese a ello, la rica variedad temática, la exhuberancia en el uso del lenguaje y la constante presencia en las obras de una imaginación ilimitada que muestra lo que de maravilloso existen en la realidad americana justifican en parte el uso de este apelativo (Sánchez Ferrer, 1990)

En otras palabras, lo que quiere decir este autor es que, el Realismo Mágico es una corriente muy diversificada, que abarca diferentes temáticas, que van desde los problemas sociales hasta los políticos y que, en base a eso, se renueva.

En esta corriente, la magia ocurre sin desestabilizar el cotidiano de los personajes, o sorprenderlos. O sea, diferentemente del género Fantástico puro, donde hay monstruos, fantasmas y vampiros y la ocurrencia del asombro de los personajes y del narrador ante lo sobrenatural, en el ámbito del Realismo Mágico, la magia ocurre en los quehaceres del día a día y no hay el asombro de los personajes o del narrador ante los hechos absurdos, ya que lo Fantástico y la realidad se mezclan de forma tan naturalizada, así como el agua y el alcohol. Según la interpretación de Camarani, el Realismo Mágico representa una contraposición a lo Fantástico puro, al asimilar con naturalidad los hechos que en lo Fantástico tradicional asustan.

Esta afirmación se fundamenta en “la compatibilidad entre lo real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural, sin crear una tensión ni cuestionar”¹¹ (2008, p.26, traducción nuestra).

Discutido brevemente el concepto de Realismo Mágico y sus particularidades respecto a lo Fantástico tradicional, cabría tratar de su florecimiento en Sudamérica. El Realismo Mágico florecerá en los libros de escritores de los años 60 y 70, que atravesaron circunstancias muy difíciles, cuando las dictaduras militares estaban en pleno apogeo en América Latina. El continente estaba plagado de regímenes totalitarios y quizás eso explique la extensión alcanzada por la corriente que reunió autores latinoamericanos de diversas nacionalidades, entre los cuales, ya mencionados, el argentino Julio Cortázar, el colombiano Gabriel García Márquez, además del peruano Mario Vargas Llosa, del mexicano Juan Rulfo, de la chilena Isabel Allende, del cubano Alejo Carpentier, entre muchos otros. Entre las obras más conocidas de esos autores figuran *Cien años de soledad* de García Márquez, de 1967, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, de 1982, *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa, de 1966, *El Reino de este mundo* de Alejo Carpentier, de 1949, *Pedro Páramo* (1955), del mexicano Juan Rulfo, y otras tantas igualmente importantes.

Las obras no tuvieron su éxito porque aludían a cuestiones candentes en su momento, sino porque tenían valor estético-literario. No obstante, hay que registrar que en sus narrativas los autores ejercían su sentido crítico respecto a las circunstancias de censura a que se les sometían esos regímenes al arte y a la vida en general de las poblaciones. Casi siempre de forma cifrada, los autores criticaban a los políticos y a los gobiernos a los que ellos se oponían, de esta manera muchos de esos autores sufrieron persecuciones políticas y tuvieron que exiliarse en otros países.

Este exilio, voluntario o forzoso, también aparecía en sus ficciones, así será el caso de los personajes latinos de G.G. Márquez, protagonistas de sus *Doce cuentos peregrinos* (1992). Además de las alusiones indirectas, de las metáforas, habrá también referencia más directas, como, por ejemplo, en el cuento *Buen viaje señor presidente* del autor, en el que el personaje principal es un ex presidente de una región no identificada del Caribe, que está exiliado en Europa tras el golpe militar que sufrió en su país. El hombre no tiene un nombre, pero es conocido como “Señor presidente” y está sufriendo de una enfermedad mortal, y, por eso, va a la ciudad de Ginebra para hacer una cirugía que puede o no traer la cura que él tanto necesita. En el mismo hospital, es reconocido por un conterráneo suyo llamado Homero Rey, que piensa

¹¹Camarani (2008, p. 26) “O Realismo Mágico representa uma contraposição ao salientar os fatores que envolvem o Fantástico tradicional, sendo essa afirmação fundamentada pela “compatibilidade entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, sem criar uma tensão ou questionamento”.

que el presidente tiene dinero. Lo invita a cenar en su casa y allí descubre que el presidente está tan pobre como él. Pero Rey y su esposa Lázara ayudan al presidente a vender sus joyas para el pago de la cirugía que necesitaba. Tras su convalecencia él se va con la promesa de que volverá a su país y que intentará volver a la política.

Gracias a la calidad y a la originalidad de su obra, el nombre de Gabriel García Márquez se destaca en el ámbito del Realismo Mágico. Quizás sea, del grupo de autores que integró el movimiento, el más popularmente conocido. Entender bien su recorrido puede lanzar luces sobre su obra.

3.3 Breve biobibliografía de Gabriel García Márquez

Gabriel José García Márquez (1927-2014) fue un importante escritor de cuentos, periodista, guionista y estuvo vinculado al activismo político colombiano. Nació el día 6 de marzo de 1927, en Aracataca, Colombia y murió el 17 de abril de 2014, en México, tras luchar contra un cáncer linfático diagnosticado en 1999.

A lo largo de toda su vida publicó a una vasta gama de obras, entre las cuales podemos destacar: *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1989), *El general en su laberinto* (1989), *Doce cuentos peregrinos* (1992), *De amor y Otros demonios* (1994), *Noticias de un secuestro* (1996), *Vivir para contar* (2002) y *Memorias de un* (2002) y *Memorias de mis putas tristes* (2004).

Sus escritos son marcados por las críticas a la dictadura y la violencia política de su país, por esta razón y por oponerse al régimen del dictador Rojas Pinilla, denunciando su corrupción periódicamente, tuvo que abandonar a su país natal, Colombia en 1955, mismo año en que publicó su primera novela *La hojarasca*.

Sus publicaciones se leen y se venden en ediciones actualizadas como una forma de reconocimiento de su maestría literaria hasta hoy. García Márquez fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1982 y es uno de los principales escritores que representan el *boom* literario latinoamericano de los años 60 como ya hemos mencionado anteriormente.

Cabe recordar que García Márquez comenzó su carrera periodística en 1948 cuando aún era estudiante de derecho, y publicó 15 cuentos en el periódico "El Espectador" entre 1947 y 1952. En el próximo capítulo nos profundizaremos en el cotejo y análisis de los cuentos de Rubiño y G.G. Márquez.

4 UN ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS INTERNOS DE LOS CUENTOS DE RUBIÃO Y GARCÍA MÁRQUEZ

Según Nadia Battella Gotlib en *Teoría del cuento* (1985), se puede decir que el cuento es un estilo literario que cuenta la historia de una historia, como dice la autora:

Así pues, mientras el poder de contar historias ha seguido siendo necesario y vigoroso a lo largo de los siglos, se ha creado paralelamente otra historia: la que trata de explicar la historia de estas historias, problematizando la cuestión de esta forma de narrar -una forma de narrar caracterizada, en principio, por la propia naturaleza de esta narración: la de simplemente contar historias (Gotlib, 1985, p. 6, traducción nuestra).¹²

Por lo tanto, partiendo de lo que afirma Gotlib, un cuento, como por demás, cualquier narrativa ficcional, siempre narra una historia, pero también es cierto que sabemos que esta historia, cuando bajo el bies de lo Realismo Mágico, desatiende más la emulación de la realidad (exterior), en la medida en que rompe la expectativa del lector en su percepción (racionalista) de lo real. La “realidad simulada” de la literatura, desde luego, no tiene cualquier compromiso con la realidad exterior a ella (como la histórica, por ejemplo)¹³, sin embargo, esa premisa se amplía en la vertiente del Realismo Mágico, que establece límites más fluidos entre la realidad comandada por la percepción racionalista, propia de la cultura eurocéntrica y aquella en la que el racionalismo no es la escuadra de medir. Con los límites más flexibles, el Realismo Mágico amplía el propio concepto de verosimilitud. Además, hace uso de muchos recursos de diversos dominios, franqueados al ámbito de la escritura literaria, como es el caso de la encriptación, para lo cual utiliza elementos propios de la literatura y del lenguaje. Entre esos elementos figuras como metáforas, analogías, símbolos, hipérboles, intertextualidad, entre otros, contribuyen para lograr este y otros objetivos.

4.1 La encriptación en “Botão de Rosa”.

Cuando se publicó *O Convidado* (1974) el país vivía el apogeo del régimen militar. En aquellos años vigoraba el Acto Institucional número 5 (AI-5), creado en 1968, en el gobierno del presidente Costa e Silva. El AI-5 permitía al Presidente de la República suspender los derechos políticos de cualquier ciudadano brasileño, también otorgaba poderes excepcionales

¹² Gotlib (1985, p.6) “Portanto, enquanto a força do contar histórias se faz, permanecendo, necessária e vigorosa, através dos séculos, paralelamente uma outra história se monta: a que tenta explicitar a história destas histórias, problematizando a questão deste modo de narrar – um modo de narrar caracterizado, em princípio, pela própria natureza desta narrativa: a de simplesmente contar histórias”.

¹³ No es de interés aquí examinar más profundamente esta cuestión, ampliando el análisis el concepto de realismo abarcando el de mimesis, verosimilitud, sino apenas aclarar una perspectiva, la nuestra, sobre el tema.

a los gobernantes, permitiéndoles castigar arbitrariamente a cualquier ciudadano que, por cualquier motivo fuera considerado enemigo del régimen; revocar los mandatos de diputados federales y estatales; prohibir manifestaciones populares que pudieran suponerse de naturaleza política; suspender el derecho de habeas corpus en casos de delito político, contra el orden económico o contra la seguridad nacional o la economía popular; imponer la censura previa para periódicos, revistas, libros, y las artes. Se rompieron los derechos legales de la Carta Magna, se nublaron los Códigos de Leyes.

Así, observando a Rubião y el contexto en que su libro fue publicado, en 1974, pleno apogeo del régimen militar instaurado en Brasil, parece difícil creer que el escritor no haya reproducido en sus cuentos, y en *Botão de Rosa*, en particular, aquél momento tan intenso por lo cual su país pasaba. Entre otras percepciones del cuento, se nota que en él, el autor hace una paráfrasis de la vida de Jesús, transformando a *Botão-de-Rosa* en un mártir, así como Jesús lo fue, según el texto bíblico. Las semejanzas que Rubião parece establecer entre *Botão* y Jesús se pueden enumerar, incluso, literalmente, ya que aquél, como Jesús, andaba en compañía de “doce amigos”, pero queda especialmente sugerida en el final del cuento, cuando el personaje ofrece el cuello al carrasco: “Tiró lejos la capa y, desnudo, ofreció su cuello al carrasco.” (Rubião, 2010, p. 215)¹⁴. Pero, lo absurdo de la situación, disimula la sugerencia de aproximación entre los dos “corderos”.

En la narrativa de “*Botão-de-Rosa*” el tiempo es cronológico “Cuando un día de lunes del mes de marzo, las mujeres...” (Rubião, 2010, p. 207)¹⁵, “Durante la semana intentaron, sin éxito, arrancar una confesión de *Botão de Rosa*. (Rubião, 2010, p. 210)¹⁶ y es lineal, hecho que parece querer imprimirle un matiz de veracidad que no tiene consonancia con la historia misma. El narrador omnisciente, que cuenta la trágica historia de *Botão-de-Rosa*, opta por el uso de los verbos en el pasado, tomando distancia doblemente – por omnisciente y por narrar un hecho del pasado - de lo que cuenta. Saberlo todo lo que ocurrió, a ciencia cierta, disminuye el espacio de posibilidades para el lector no atento a la dimensión metafórica del texto. Además de la precisión cronológica que marca el inicio de la narrativa (una mañana de lunes, del mes de Marzo), otros muchos detalles ofrecen esta sugerencia de dominio de los hechos y de veracidad de lo narrado. En la narrativa, el protagonista, que da nombre al título, y sus doce amigos hacen parte de un conjunto de guitarras, y, cierto día del mes de Marzo, el pequeño pueblo donde viven, - dirigido por un Juez - amaneció con todas las mujeres embarazadas, “mujeres desde los

¹⁴ Rubião (2010, p. 215) “Jogou longe a capa e, desnudo, ofereceu o pescoço ao carrasco”.

¹⁵ Rubião (2010, p. 207) “Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres”.

¹⁶ Rubião (2010, p. 210) “Durante a semana tentaram, sem êxito, arrancar uma confissão de *Botão-de-Rosa*”.

80 hasta los 8 años” y Botão fue declarado culpable de lo ocurrido, por lo que unos soldados se presentaron a su casa para arrestarlo, pero él no pareció preocuparse por lo que le iba a pasar y se dedicó a arreglarse y vestirse con las mejores ropas que tenía. Momento este en que el personaje demuestra, ya en las primeras líneas de la narrativa, su pasiva actitud ante el encarcelamiento, como vemos en el extracto:

Una vez peinado, comenzó a alisarse la barba con un cepillo especial humedecido con perfume. Justo en ese momento escuchó gritos procedentes de la calle. No pudo distinguir bien lo que gritaban, pero estaba seguro de una cosa: venían a por él. - Se encogió de hombros y cogió una cinta de colores para atarse el pelo (Rubião, p. 207. traducción nuestra).¹⁷

Este pasaje está relacionado con el epígrafe de la historia, que dice: "El aroma de mirra, de áloe y casia emana de tus vestidos, desde las casas de marfil"¹⁸. El uso de epígrafes de textos bíblicos es una de las marcas de los cuentos de Rubião. Estas diferentes epígrafes de textos bíblicos están, de alguna manera, relacionadas con el desenlace del cuento, e incluso, pueden influir sobre alguna acción de los personajes centrales, como mencionado anteriormente. Pero aquí, queremos apuntar para el uso de elementos para-textuales como auxiliares de las sugerencias encriptadas, en el caso, la relación que establece entre Botão y Jesús.

La escena deja en claro que hay un presentimiento, Botão-de-Rosa ya siente que le inculparán de algo. Pese a eso, sigue su rutina de higiene, encogiéndose de hombros, como si no hubiera solución posible. Eso parece una actitud y un gesto (encogerse de hombros) de quien no tiene más ningún dominio sobre nada, intuye que ya no importa lo que él diga. Su palabra será inútil, frente a la fuerza que le aplasta. ¿Se resigna? Al parecer sí. Pero es justamente la continuidad del ritual de limpieza y arreglo personal, su aparente tranquilidad que parece querer decir más.

Tras ser abordado por la policía, el personaje es detenido y llevado a la comisaría. En la secuencia se describe que la población lo abuchea ferozmente y al llegar allá, es acusado de embarazar a todas las mujeres de la ciudad, pero en este momento el jefe de policía recibe una llamada del Juez, que cambia los cargos, acusando al encarcelado, de traficante de drogas. Observemos al fragmento:

Usted es acusado de estuprar y embarazar las...— se interrumpió para atender una llamada en el teléfono: — ¿Sí? Su señoría. Estoy atento, ¿Nuevos cargos? Cuantos quiera. ¿Encontraron drogas? Cambiaré la dirección de los interrogatorios. La llamada

¹⁷ Rubião (2010, p. 207) “Concluído o penteado, passou a alisar a barba com uma escova especial umedecida em perfume. Nesse instante ouviu gritos vindos da rua. Não distinguia bem o que gritavam, mas de uma coisa estava certo: vinham pegá-lo. - Deu de ombros e buscou uma fita colorida para prender a cabeleira”.

¹⁸ A Bíblia Sagrada (Salmos 45:8). “Aroma de mirra, de aloés e cássia exalam de tuas vestes, desde as casas de marfim”.

le había trastornado. Menos recatado, y sin afectación, se volvió para el detenido: — Hubo un equívoco. Usted está preso bajo sospecha de traficar heroína (Rubião, 2010, p. 208, traducción nuestra).¹⁹

Acá, percibimos que el Juez, “dueño” de la ciudad, da nuevas órdenes al comisario y este, duda por un momento, pero luego cumple las exigencias de aquél, pues, según la narrativa, el Juez tiene el poder sobre aquella ciudad. Es una figura autoritaria, de dictador. Véase otro momento en que el poder del Juez como líder político de la ciudad prevalece sobre el personaje: “Aquí sólo prevalece la voluntad del Juez [...] si decide que este payaso ha cometido otro delito, no nos corresponde a nosotros discutirlo, sino preparar las pruebas necesarias para su condena” (Rubião, 2010, p. 209, traducción nuestra)²⁰. Así, como en la vida real, en aquella época, si una persona fuera sospecha de ir contra el régimen, era encarcelada y los procedimientos legales no necesitaban de legitimidad ni coherencia, si una figura superior ordenase la prisión. De ahí la aparente resignación de Botão que no era más que la consciencia de que su condena ya estaba dada *a priori*.

En otro fragmento, se muestra uno de los momentos en que quedan al descubierto las irregularidades en las pruebas y en los testimonios en contra de Botão: “En cuanto a los testigos, declararon que, en el momento de la detención, el acusado llevaba heroína. La policía se dio por satisfecha con las declaraciones y las consideró suficientes para caracterizar el delito” (Rubião, 2010, p. 210, traducción nuestra)²¹. Lo mismo pasa más adelante, en el extracto en que se dice: “El fiscal estaba hablando, y trató de terminar su tedioso discurso con la lectura de una carta sin firma en la que se denunciaba al acusado como traficante de heroína y marihuana” (Rubião, 2010, p. 213, traducción nuestra)²², o sea, no les interesaba si las pruebas y testimonios eran verdaderos, sólo les cabía detener al hombre, que de alguna manera estaba perturbando la ciudad y al Juez. Como pasaba en la vida real, por causa del AI-5, los acusados no tenían derecho al *habeas corpus*, y la ley también no tenía más valor, por esta razón, las autoridades tenían el poder de castigar arbitrariamente a cualquier ciudadano que, por cualquier, o por ningún motivo, fuera considerado enemigo del régimen.

¹⁹ Rubião (2010, p. 208). “— O senhor é acusado de estupro e de ter engravidado as... — Interrompeu a frase para atender ao telefone: — Pronto. Às ordens, meritíssimo. Estou atento. Novas diligências? Quantas quiser. Encontraram drogas? Mudarei o rumo dos interrogatórios. O telefonema perturbara-o. Menos empertigado e sem afetação, voltou-se para o detido: — Houve um equívoco: você está preso sob suspeita de traficar heroína”.

²⁰ Rubião (2010, p. 209) “Aqui só prevalece a vontade do Juiz [...] se decidiu que esse palhaço cometeu outro delito, não nos cabe discutir e sim preparar as provas necessárias à sua condenação”.

²¹ Rubião (2010, p. 210) “Ao chegar a vez das testemunhas, estas asseguraram que, no momento da prisão, o indiciado carregava heroína consigo. A polícia deu-se por satisfeita com os depoimentos e considerou-os suficientes para caracterizar o delito”.

²² Rubião (2010, p. 213) “O promotor falava [...] tratou de terminar o enfadonho discurso com a leitura de uma carta sem assinatura, na qual denunciavam o acusado de traficante de heroína e maconha”.

Después de que Botão llegara a la comisaría, empieza el interrogatorio y el acusado, permanece en silencio durante todo el proceso. Veamos el siguiente extracto: "Hace algún tiempo también le hicieron esta pregunta y no respondiera nada. También ahora, y en los días siguientes, permanecería en silencio" (p. 209).²³ Este es un de los fragmentos en el cual se percibe la imposibilidad de comunicación del personaje frente al interrogatorio y también a los posteriores procedimientos que anteceden al juzgamiento. Ya en el juzgamiento mismo, traen nuevas pruebas contra el encarcelado y este permanece una vez más en silencio, dejando en claro, una vez más, su imposibilidad de comunicación, de que se le permita defenderse: "¿Inocente o culpable? - fue la última pregunta que le hicieron y la repitió para sí mismo, dejando trasparecer alguna turbación en el rostro [...] aunque no sea obligado a nos responder, su silencio podrá ser interpretado en perjuicio de la propia defensa" (Rubião, 2010, p. 212)²⁴. Botão queda en silencio, pues sabía que nada de lo que hiciese haría con que fuera exonerado de las acusaciones. Rubião deja este hecho en claro, nos deja saber que su personaje tenía consciencia de eso.

Otro momento en que el personaje parece tener sus derechos constitucionales negados es durante el juzgamiento en el cual el presidente del jurado le sentencia a pena de muerte, pues en la ley de la ciudad - que parecía ser diferente de la conocida por el abogado -, el criminal era juzgado por el tribunal del jurado popular²⁵ - medio que solamente juzga crímenes dolosos - y la sentencia de los transgresores de la ley de los narcóticos variaba entre penas de diez años de reclusión, prisión perpetua o la muerte. El abogado intenta defender a su cliente e incluso se aplica a la lectura de del Código de Proceso Penal, apenas para descubrir que todo lo que conocía estaba allí cambiado y también él se dio cuenta de la inutilidad de su labor: "se mostró consternado por la preocupación del legislador de cercenar la defensa de los delincuentes [...] de estupefacientes [...] las penas iban desde los diez años de prisión hasta la cadena perpetua o la muerte." (Rubião, 2010, p. 211, traducción nuestra)²⁶; luego descubre que estaba en lo cierto: "el presidente del tribunal leyó la sentencia que condenaba Botão-de-Rosa a pena de muerte"

²³ Rubião (2010, p. 209) "Tempos atrás também lhe fizeram essa pergunta e nada respondera. Também agora, e nos dias subsequentes permanecería calado".

²⁴ Rubião (2010, p. 212) "— Inocente ou culpado? - Foi a última pergunta que lhe fizeram e a repetiu para si mesmo, deixando transparecer alguma turbacão no rosto. O magistrado encerrou a inquirição com uma advertência: - Embora não esteja obrigado a nos responder, o seu silêncio poderá ser interpretado em prejuízo da própria defesa".

²⁵ El jurado popular está previsto para un único conjunto de delitos: los delitos dolosos contra la vida, en grado de tentativa o cometidos. Estos delitos son el homicidio doloso, el infanticidio, el aborto o la participación en el suicidio. Cabe señalar que los delitos culposos no se juzgan ante un jurado popular.

²⁶ Rubião (2010, p. 211) "Se abismava com a preocupação do legislador em cercenar a defesa dos transgressores [...] dos entorpecentes [...] as penas variavam entre dez anos de reclusão, prisão perpétua ou morte".

(Rubião, 2010, p. 214, traducción nuestra)²⁷. De nada sirve el empeño del abogado para trasmutar la sentencia y este acaba también tragado por la maquinaria injusta de la Justicia al rendirse a sus propias conveniencias y desistir del recurso. El cuento termina relatando detalles de los últimos momentos del protagonista, yendo a encontrarse con el verdugo y la segura muerte.

Al finalizar la lectura del cuento, el lector queda reflexionando sobre los motivos que llevó el personaje a mantenerse callado en tres momentos del cuento: durante su prisión, durante el interrogatorio y durante el juicio. Es posible que le asalten las siguientes dudas: ¿No tenía él esperanzas suficientes para creer que la defensa del abogado le exoneraría de la condena, o estaría tan horrorizado por la conducta de la gente, que se había resignado a aceptar su destino? ¿El trágico destino de Botão, sería una fatalidad del destino? O penetrando más en el texto sería posible deducir que toda la historia, tal como la concibe su autor, sería una manera de hablar de un tema que de otra forma no podría hacerlo sin riesgo personal, o sea, ¿habría en “Botão-de-Rosa” una encriptación de la realidad?

La teoría de la encriptación se apoya en que queda claro que Botão no hizo aquello de lo que se le acusaba, - en ningún momento el cuento lleva a los lectores a sospechar del personaje – pero, su silencio lo incriminaba, ya que él no se defendía, ni ayudaba el abogado a defenderle ¿Por qué no se defendía? ¿Sería posible que haya embarazado a todas las mujeres del pueblo? Definitivamente no es un traficante de drogas. Pero, Botão no se defiende y se resigna a su infeliz destino, ya que, desde su prisión, todo caminaba para este fin trágico y él ya lo sabía (por eso, se encogió de hombros), por esta razón, se mantenía en silencio. Rubião crea esta historia que, sin basarse en un hecho o persona real, hace surgir a Botão-de-Rosa, un mártir, un chivo expiatorio, que parece, en esta condición, representar la nación brasileña, aplastada irremediablemente por la pesada mano, no de un Juez, sino de una Dictadura.

Una vez realizada nuestra teoría sobre el cuento brasileño y su autor, cabe, en la secuencia, analizar el cuento del autor colombiano.

4.2 La encriptación en “Sólo vine a hablar por teléfono”.

Las circunstancias bajo las que menta García Márquez la historia de su María, en su cuento, no es diferente de la que vimos sobre Rubião y su cuento. Colombia también ha pasado por muchos problemas sociales y políticos y por la triste experiencia de una dictadura militar

²⁷ Rubião (2010, p. 214) “O Presidente do Tribunal leu a sentença que condenava Botão-de-Rosa à pena de morte”.

que perduró por sólo 4 años (1953-1957) bajo el general Rojas Pinilla, pero cuyos efectos se prolongaron por mucho tiempo. El período fue corto, pero las consecuencias fueron desastrosas, ya que, según Villegas (2019), la fuerza aérea de Colombia recurrió a medidas punitivas extremas, como el uso de bombas de napalm y el establecimiento de "campos de concentración", con el objetivo de quebrantar la resistencia de las comunidades campesinas. Estas acciones representan una forma de terrorismo de Estado, aplicada de manera sistemática en el país entonces, basada en la agresión militar del Estado contra regiones agrarias que, en muchos casos, se caracterizaban por su pacifismo. Este tipo de violencia estatal ha sido utilizado como una herramienta de control, dirigido principalmente contra poblaciones campesinas que se resisten a las políticas impuestas. Así siendo, un importante intelectual como lo ha sido García Márquez, usó su pena en el periodismo, pero también en su literatura de ficción para denunciar abusos de poder.

En el cuento que analizamos, "Solo vine a hablar por teléfono", Gabriel García Márquez hace uso de algunos recursos coincidentes con los que usó Rubião en "Botão-de-Rosa". La narrativa se desarrolla en un tiempo cronológico: "Una tarde de lluvias primaverales" (García Márquez, 1992, p. 33); [...] "El verano llegó sin anunciarse el primer domingo de junio" (García Márquez, 1992, p. 38), pero hay en ella, la superposición de un tiempo psicológico que adensa el clima de pesar que se arrastra por la trama y que contamina también al lector, sobre todo porque consigue antever el destino trágico del personaje central. El texto cuenta también con un narrador omnisciente, de tercera persona, que provocaría la misma sensación del cuento de Rubião no fuera por el recurso al discurso directo que se alterna con dicha narración. El cuento nos depara ya en el inicio con un trágico acontecimiento en la vida del personaje central, María de la Luz Cervantes, que cambiará su vida para siempre. María es una mexicana que vive en Barcelona a unos cuantos años con su marido Saturno - un mágico de salón - y regresaba en un coche alquilado de la casa de unos familiares que vivían en Zaragoza, pero en el camino, su coche sufre una avería, y después de un largo tiempo en la carretera, un autobús para y la ayuda. María deja el coche allí y entra en el autobús, que llevaba varias mujeres desconocidas. Al llegar al local de destino, María, que quería solamente un teléfono para avisar a su marido lo que le había pasado, no se da cuenta inicialmente de que aquél sitio se trataba de un sanatorio para enfermos mentales. Pese a que haya explicado varias veces a los funcionarios, que estaba allí solamente para dar un telefonema, la confundieron con las demás pacientes y no le hicieron caso:

María empezó a correr hacia la entrada del edificio. Una guardiana trató de detenerla con una palmada enérgica, pero tuvo que apelar a un grito imperioso: «¡Alto he

dicho!» María miró por debajo de la manta, y vio unos ojos de hielo y un índice inapelable que le indicó la fila. Obedeció. Ya en el zaguán del edificio se separó del grupo y preguntó al portero dónde había un teléfono. Una de las guardianas la hizo volver a la fila con palmaditas en la espalda, mientras le decía con modos muy dulces: — Por aquí, guapa, por aquí hay un teléfono (García Márquez, 1992, p. 33).

Finalmente al darse cuenta de donde está, María corre, pero una de las guardianas la captura, y su petición repetitiva por el teléfono, solamente la hizo confundir aún más con una enferma mental.

A partir de entonces, la vida de María cambia de manera trágica. Ella no podrá utilizar el teléfono para hacer llamadas, y por intentar resistir y huir de allí, la drogan y encierran en un cuarto. “Para que María durmiera la primera noche, tuvieron que inyectarle un somnífero. Antes del amanecer, cuando la despertaron las ansias de fumar, estaba amarrada por las muñecas y los tobillos en las barras de la cama. Nadie acudió a sus gritos” (García Márquez, 1992, p. 34). En aquel ambiente, era común que los pacientes “agitados”, fueran tratados de manera violenta, hasta deshumana, al correr, una de las guardianas la atrapa a María de manera violenta: “una guardiana gigantesca con un mameluco de mecánico la atrapó de un zarpazo y la inmovilizó en el suelo con una llave maestra. María la miró de través paralizada por el terror” (García Márquez, 1992, p. 34). Después la ataron y la drogaron, sin su consentimiento, e, incluso sin certificarse si ella era realmente una de las pacientes, una negligencia, ya que todas las enfermas tenían su nombre cosido en sus ropas y sus nombres también estaban en una lista del sanatorio, y el de María no estaba en la lista y ni vestía ella, una ropa igual a la de otras pacientes, así mismo, ignoraron este detalle y la trataron como las demás. Es como si no importaran los datos que probasen que ella debería estar en el sanatorio, lo que importaba era que ella estaba allí y que merecía ser tratada como las otras, como una loca. Hay, entonces una imposibilidad de comunicación que se podría achacar no apenas a la “supuesta” locura atribuida a María, sino a la indiferencia. El lector queda en la expectativa de que con el nacer de un nuevo día, el equívoco pueda ser aclarado, pero tras despertarse María, aparece el médico, - que también era director del sanatorio- al cual, el personaje cuenta todo lo que le pasó y pide por el teléfono para llamar a su marido, pero el médico no parece creer en su relato, y la trata con una condescendencia que juzga adecuada para los locos. María fue inscrita en el sanatorio ese mismo día con la calificación de agitada, o sea, nadie allí creía en su relato e imaginaban que ella era loca y adicta a los teléfonos.

Pasados unos meses, María no se había acostumbrado aún a la vida en el sanatorio y seguía pidiendo por el teléfono, pero, al cabo de algunas semanas, ella empezó a incorporarse poco a poco a la rutina: “(...) pero a partir de la tercera semana fue incorporándose poco a poco

a la vida del claustro. A fin de cuentas, decían los médicos, así empezaban todas, y tarde o temprano terminaban por integrarse a la comunidad” (García Márquez, 1992, p.37). Sin embargo, sentía falta de su antigua vida y de su marido y había momentos en que María parecía estar a punto de enloquecer: “pues la obsesión de fumar había llegado a ser tan intensa como la del teléfono [...] lo más duro era la soledad de las noches. Muchas reclusas permanecían despiertas en la penumbra, como ella, pero sin atreverse a nada” (García Márquez, 1992, p.37). Por eso, creían que era loca, a causa de la obsesión por el teléfono y también porque dormía muy mal por la noche “¿Dónde estamos? [...] la voz grave y lúcida de la vecina le contestó: — En los profundos infiernos” (García Márquez, 1992, p.37). Acá ella parecía estar delirando, no sabía más si era realidad o pesadilla.

Mientras estaba en aquel lugar, María, además del sufrimiento que pasaba por estar presa, era sedada y amarrada, se tentaba huir o si desobedecía, y también sufría acoso de una de las guardianas nocturnas, que le prometía todo para que la paciente tuviera un romance con ella, pero María la rechazó y la guardiana le atacó en una noche, y por eso el personaje vivía todo el tiempo en vigilancia y con miedo. María no se olvidaba de su hogar, y cierto día aprovechando que ocurría una confusión y que todos estaban ocupados, acabó encontrando un teléfono y llamó a su marido, inmediatamente, cuando le contestó, Saturno la humilló y colgó la llamada, pues pensaba él que ella le había traicionado y escapado con otro hombre. Tras eso María tiene un ataque de furia:

María descolgó en el refectorio la litografía del generalísimo, la arrojó con todas sus fuerzas contra el vitral del jardín, y se derrumbó bañada en sangre. Aún le sobraba para enfrentarse a golpes con los guardianes que trataron de someterla, sin lograrlo, hasta que vio a Herculina plantada en el vano de la puerta, con los brazos cruzados, mirándola. Se rindió (García Márquez, 1992, p. 38)

En este momento ella rompe la litografía de Francisco Franco, el dictador de España, lo que resulta un índice cronológico inequívoco, además de un acto claramente simbólico, que además de poner en pauta el deseo de acabar con el autoritarismo, también haría referencia al apagamiento de las mujeres durante al gobierno franquista, en que las mujeres tuvieron retrocesos en varios derechos que tenían, en el país. Queda clara, en este fragmento, la lucha de María contra el sistema que todavía intentaba silenciarla, también se acusa la manera brutal, violenta y autoritaria con que el sistema la reprime:

La arrastraron hasta el pabellón de las locas furiosas, la aniquilaron con una manguera de agua helada, y le inyectaron trementina en las piernas. Impedida para caminar por la inflamación provocada, María se dio cuenta de que no había nada en el mundo que no fuera capaz de hacer por escapar de aquel infierno (García Márquez, 1992, p. 38)

Acá María se da cuenta de que no importa lo que haga, nada la sacará de aquel lugar, y parece resignarse una vez más, aceptando el silenciamiento de su voz. Pero, este apagamiento no estaba de todo completo, por eso, ella más tarde hace un acuerdo con la guardiana nocturna, para que esta, llame a su marido a cambio de los favores que la mujer tanto deseaba. En esta acción más una vez, se percibe la influencia del autoritarismo sobre el personaje, ella se resigna y acepta la represión (el acoso), a través de ello, se ve que María los derechos que le son negados, pueden recuperarse, parcialmente, pero a un costo muy alto.

Cuando Saturno llega al sanatorio, el director le atiende y le informa como está su esposa: “Nadie sabía de dónde llegó, ni cómo ni cuándo, pues el primer dato de su ingreso era el registro oficial dictado por él cuando la entrevistó. Una investigación iniciada el mismo día no había concluido en nada” (García Márquez, 1992, p. 38). Aquí, se concluye que mantenían María allí, pero no sabían nada de ella desde su llegada, o sea, hubo un proceso de apagamiento de la identidad de esta mujer, a pesar de su relato del problema del coche. Nada de lo que dijo o hizo, fue recordado, sino sus acciones violentas, sus ataques de rabia y su genio fuerte: “Lo único cierto es la gravedad de su estado [...] sus arrebatos de furia cada vez más frecuentes y peligrosos” (García Márquez, 1992, p. 38), el médico, el mismo a quién María había confesado toda la confusión, solamente recordaba sus acciones negativas y tenía seguridad de decir que en ella “hay conductas que permanecen latentes durante muchos años, y un día estallan [...] con todo, es una suerte que haya caído aquí, porque somos especialistas en casos que requieren mano dura” (García Márquez, 1992, p. 38), había enloquecido de vez y que allí era realmente su correcto lugar. Con ello, Saturno fue hablar con ella en un salón reservado que más parecía el confesionario de una cárcel y allí su esposa lo recibe calmamente, pues sus esperanzas habían vuelto, pero cuando su marido le confiesa que venía a por ella solamente en los sábados, María se agarra a esta oportunidad de salir de allí con uñas y dientes, pero Herculina (la guardiana violenta), la atrapa, más una vez.

Al fin María confiesa a su esposo el apagamiento de su identidad “Ya no sé cuántos días llevo aquí, o meses o años, pero sé que cada uno ha sido peor que el otro — dijo, y suspiró con el alma—: Creo que nunca volveré a ser la misma” (García Márquez, 1992, p. 39), y suspira diciendo que nunca más volverá a ser la misma, esta acción (el suspiro), muestra que ella ya no sabía más quien era, o sea, el apagamiento ya había sido completo, además, cuando Saturno afirma “Lo que pasa es que será mucho más conveniente para todos que sigas por un tiempo aquí. En mejores condiciones, por supuesto” (García Márquez, 1992, p. 39), ella se resigna y acepta su trágico destino. Y a partir de ahí, su voz es callada, su personalidad ya no existe más, no tiene más esperanzas, ni reacciona ante el sistema, se olvida del marido y de su gato, al fin

se transforma en alguien irreconocible y resignada “María le pareció muy lúcida la última vez que la vio, un poco pasada de peso y contenta con la paz del claustro”, al fin el claustro desaparece y no sabe más de ella.

5 CONSIDERACIONES FINALES

Los cuentos *Sólo vine a hablar por teléfono* y *Botão-de-Rosa* de García Márquez y Rubião, respectivamente, comparten elementos temáticos y estilísticos, más allá de sus estilos personales, y comparten también, según hemos podido observar, una idea de que, sin perjuicio del estatuto ficcional de sus obras, estas puedan también sugerir el complejo estado de las cosas, en sus realidades nacionales, el furor del poder que se abate sin cualquier clemencia sobre los que consideran ajenos a sí.

El “simplemente contar historias” al que se refería Gotlib antes, será, quizás, un arte tan compleja, como ambicioso sea el proyecto de su creador. García Márquez y Rubião crean los personajes María y Botão-de-Rosa para vivir historias personales, que pertenecen a ellos, sin embargo, por razones que se explican apenas con la mirada más atenta, sus historias trascienden su propia existencia para decir de otra Historia también.

Las dos tramas apuntan para una misma dirección: a la tragedia. En las narrativas, el conflicto que viven los dos personajes no se resuelve, María no logra salir del sanatorio y Botão no es exonerado de la acusación. Al finalizar ambas lecturas, el lector queda con una sensación de incómodo. Los narradores no toman partido, no tejen consideraciones o dicen más que lo que objetivamente parece haber pasado a los personajes. El incómodo lo puede provocar la condena injusta de Botão y el silenciamiento de María, pero esta explicación quizás no resista a un examen más cuidadoso del lector. Es razonable entender que esta sensación está deliberadamente provocada por los autores, al final ellos crean las historias y toman las decisiones de cómo contarlas. Ojalá fuese posible indagar a ambos cuál ha sido su intención, frente a esta imposibilidad, cabe al lector inquieto buscar respuesta para las preguntas que la apertura semántica de la obra deja en abierto. Según nuestro juicio resulta pertinente concluir que ambos personajes son silenciados, porque no tienen voz frente al autoritarismo representado en las narrativas por el Juez y su sistema y por los funcionarios y director del hospital.

No ignoramos que, para tejer nuestras consideraciones, fue necesario ampliar la lectura del texto, aportándole elementos extrínsecos a él. Sin embargo, la investigación llevada a cabo para escribir este artículo jamás desechó el texto mismo y lo que él estableció de dialógico con nosotros, en la condición de sus lectores.

REFERENCIAS

- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **Murilo Rubião e o Realismo Mágico**. São Paulo: ABRALIC, 2008.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura Fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- CIFRAR. In: RAE, Real Academia Española. Madrid: ASALE, 2021. Disponible en: <<https://dle.rae.es/cifrar#313H2eG>>. Acceso en: 14/04/2022.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FATALIDAD. In: RAE, Real Academia Española. Madrid: ASALE, 2021. Disponible en: <<https://dle.rae.es/fatalidad?m=form>>. Acceso en: 14/04/2022.
- GARCÍA, Flavio. Estratégias narrativas dos novos discursos fantásticos na contística de Murilo Rubião, como via de escape aos interditos dos duros anos da ditadura militar brasileira, em “Botão de Rosa”, de *O convidado* (1974). Fantástico e imaginário: dossiê Murilo Rubião e seus arredores. **Literartes**, n. 6, p. 26 - 45. Dezembro de 2016. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/literartes/issue/view/8677>. Acceso en: 19 de agosto de 2023.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Doce cuentos peregrinos**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1992.
- GONÇALVES, Jefferson Ribeiro. **O Fantástico e o Simbolismo em “Doze contos peregrinos” de Gabriel García Márquez**. Universidade de Taubaté. Taubaté-SP, 2020.
- Guillén, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada**, Barcelona, crítica, 1985.
- LINS, Álvaro. Contos de Murilo Rubião. **Suplemento**, Belo Horizonte, Edição especial, p. 18, junho, 2016.
- NIELS, Karla Menezes Lopes. FANTÁSTICO À BRASILEIRA: O GÊNERO FANTÁSTICO NO BRASIL. **Anais do Sappil**. Niterói-RJ. 1º edição. P. 182-196. Novembro, 2014.
- NIETZSCHE, F. W. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza, São Paulo: Companhias das Letras, 2001.
- PORTO, Silvia Cristina Costa. Botão-de-rosa fantasmagorias e absurdismo no universo de Murilo Rubião. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 5, n. 12, pp. 32934-32946, dec. 2019.

- RESIGNACIÓN. In: RAE, Real Academia Española. Madrid: ASALE, 2021. Disponible en: <<https://dle.rae.es/resignaci%C3%B3n?m=form>>. Acceso en: 14/04/2022.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. Editora Ática, 1988.
- RUBIÃO, Murilo. **O convidado**. Belo Horizonte, Editora Quíron, 1974.
- RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Obra Completa**. São Paulo. Companhia das Letras, 2010.
- SÁNCHEZ FERRER, José Luis. **El Realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX**. Madrid: Anaya, cop. 1990.
- SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Murilo Rubião**. São Paulo: Abril Educação. 1982.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VILLEGAS, Miguel Ángel Beltrán. La dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957) y la construcción del “enemigo interno” en Colombia: el caso de los estudiantes y campesinos. **Revista Universitaria de Historia Militar**. Volumen 8, número 17, pp. 20-47, Año 2019
- WERNECK, Humberto. A aventura solitária de um grande artista. **Suplemento**, Belo Horizonte, Edição especial, p. 3, junho, 2016.