Escritos / Medellín-Colombia / Vol. 33, N. 70 / pp. 1-17
enero-junio, 2025 / ISSN-e: 2390-0032

Cómo citar este artículo en Chicago: : Piedrahita Lara, F. A., Mejía Holgín D. J . P., Martínez, J. D., y Builes Vélez, A. E. (2025). "El ahogado más hermoso del mundo", de Gabriel García Márquez: un devenir de la lectura, la escritura y lo vivido como hermenéutica transtextual desde la perspectiva de Gérard Genette. *Escritos, 33*(70), 1-17.
https://doi.org/10.18566/escr.v33n70.a01

Fecha de recepción: 14 de enero 2025

Fecha de aceptación:13 de junio 2025

"El ahogado más hermoso del mundo", de Gabriel García Márquez: un devenir de la lectura, la escritura y lo vivido como hermenéutica transtextual desde la perspectiva de Gérard Genette

"The Handsomest Drowned Man in the World", by Gabriel García Márquez: A Becoming of Reading, Writing and Lived Experience as Transtextual Hermeneutics from Gérard Genette's Perspective

Faber Andrés Piedrahíta Lara[1]
Danny Jean Paul Mejía Holguín[2]
Juan Diego Martínez[3]
Ana Elena Builes Vélez[4]

1 Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia.
2 Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia.
3 Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia.
4 Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia.

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

RESUMEN
En este artículo se plantea la lectura del cuento "El ahogado más hermoso del mundo", de Gabriel García Márquez (1927-2014), publicado en el año 1972, como una hermenéutica transtextual desde la perspectiva de Gérard Genette. Esto significa que la escritura de la obra no es solamente una especie de imitación de un texto anterior para dar lugar a uno nuevo, sino que es el producto de un proceso creativo por parte del autor, quien pone a dialogar los textos en función de una nueva obra. De acuerdo con esto, este texto se apoya en tres referentes para la escritura del cuento, que, en conjunto, también pueden contribuir a una lectura más comprensiva del universo simbólico, cultural y poético narrado en la historia. Estos son las transtextualidades, las técnicas de escritura y las experiencias vividas por el autor. Estos elementos constituyen el cuerpo del texto, en el que se introducen las interpretaciones idiosincráticas, literarias y míticas, contrarias a las posturas ideológicas referidas a la conquista española o a las peculiaridades folklóricas del orden local. Esto da una imagen de Gabriel García Márquez no solo como autor, sino también como lector diacrónico que escribe lo vivido desde la reinterpretación de los referentes de la literatura, la historia y la cultura. Se considera que el contexto del autor y su formación, tanto como ser humano como escritor, hacen fecunda su sensibilidad y proveen recursos para encontrar posibles sentidos en su obra.

Palabras clave: Escritor, Cuento, Literatura colombiana, Literatura del Caribe, Hipertexto, Hermenéutica, Lectura, Escritura.

ABSTRACT
This article considers the reading of Gabriel García Márquez's 'The Handsomest Drowned Man in the World', published in 1972, by Gabriel García Márquez (1927-2014), as a transtextual hermeneutic from the perspective of Gérard Genette. This means that the writing of the work is not only a kind of imitation of a previous text to produce a new one, but it is the product of a creative process on the part of the author, who sets the texts into a dialogue in terms of a new work. Accordingly, this paper relies on three referents for the writing of the story, which together can also contribute to a more comprehensive reading of the symbolic, cultural and poetic universe narrated in the story. These are transtextualities, writing techniques and the author's lived experiences. These elements constitute the body of the text in which idiosyncratic, literary and mythical interpretations are introduced, contrary to the ideological positions referring to the Spanish conquest or the folkloric peculiarities of the local order. This gives an image of Gabriel García Márquez not only as an author, but also as a diachronic reader who writes what he has lived from the reinterpretation of the referents of literature, history and culture. It is considered that the author's context, his formation as a human being and writer, bring him closer to his sensibility and provide resources to find possible meanings for his work.

Keywords: Writer, Tale, Colombian literature, Caribbean literature, Hypertext, Hermeneutics, Reading, Writing.

"Todo es real en Latinoamérica".
"El escritor debe contar honestamente lo que cree que es capaz de contar porque lo ha vivido, antes de contar con la misma honestidad lo que le indica su posición política que deba ser contado, aunque tenga que inventarlo".

Gabriel García Márquez, "Gabriel Gacía Márquez: un narrador singular e imaginador de mundos y eventos peculiares"

Introducción

Cuando se habla de hipertexto, Genette no solo lo define como una imitación, sino también como una transformación a través de un proceso complejo en el cual una obra deviene, de manera creativa, en otra.[5] En el universo del cuento de Gabriel García Márquez es posible afirmar que se trata de un hipertexto; esto es, una deriva poética de una obra anterior o, como se verá a lo largo del texto, el conjunto de textos que obran como trasfondo literario desde el que se ejerce una fuerza creadora para contar una historia. Esto hace posible la mirada al autor no solo como escritor, sino como lector. En este punto, es posible hablar de un lector multiforme; es decir, un lector que, iterativamente, dinámica y ubicuamente, se transforma en literario, lector de sí mismo y lector del mundo.

Por otro lado, lo que lo hace hermenéutico, en términos gadamerianos, tiene que ver con la experiencia que tenemos del mundo desde un horizonte vital. Para Gadamer, la tarea de la tradición filosófica ha sido vincular "[…] la capacidad humana de saber y de hacer con el conjunto de nuestra experiencia vital".[6] Así, la hermenéutica, tal como la entiende el filósofo alemán, se compone del extrañamiento estético e histórico. Este extrañamiento es algo que nos altera en la intimidad de modo correspondiente; a saber, en la estética a través de la transmisión de dicha experiencia por medio de la literatura y la historia en "[…] la recepción de los testimonios de la vida pasada".[7]

Para efectos de este texto, es posible afirmar que la experiencia de ambas formas del extrañamiento, que van desde las lecturas, pasando por la escritura y las técnicas literarias, hasta la experiencia de lo vivido por Gabriel García Márquez, constituye las fuentes literarias que fungen como tejido de este cuento de manera iterativa. De este modo, puede pensarse que, cuando Gabo cuenta, en el fondo es el sentido que él le da a su saber, a través de la capacidad cultivada de contar historias, como él mismo lo afirma: "Eso es ponerle música a la realidad".[8] Dicho de otra manera, se trata de una interpretación que, como lector

5 Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura de segundo orden* (Madrid: Taurus, 1989).

6 Hans Georg Gadamer, *Verdad y método II* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998), 213.

7 Gadamer, *Verdad y método II*, 215.

8 Gabriel García Márquez, "La vida según... Gabriel García Márquez", Escritores en el Archivo de RTVE, 1:00:07. Emitido por RTVE el 24 de septiembre de 1995, https://www.rtve.es/play/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/vida-segun-gabriel-garcia-marquez/2488243/.

multiforme, proyecta en la escritura a través de un estilo narrativo propio, producto de la experiencia de sí, y desde la que adopta y emplea técnicas de la tradición literaria, particularmente de la literatura contemporánea,[9] al tiempo que propone las propias para como ejercicio de creación literaria, lo que constituye el corolario de su ethos literario.

Por esta razón, no se podría hablar del cuento como hipertexto solamente. En el contexto literario, Gérard Genette es consciente de esto cuando afirma que no deben considerarse los cinco tipos de transtextualidad como una clasificación inmóvil, los cuales son: el architexto –géneros literarios–, el intertexto –la relación de presencia entre varios textos–, el paratexto –aparejos textuales como títulos, epígrafes, notas, etc. –, el metatexto –el comentario que vincula un texto con otro– y el hipertexto –texto que emerge de manera creativa de un texto anterior–.[10] Por el contrario, propende por una mirada dinámica con vasos comunicantes entrelazados. En el caso del cuento, no solo comprometen las lecturas del autor y las intermitencias transtextuales que pueden aparecer en este, sino que el conjunto de referentes, como las técnicas de escritura y lo vivido, también participan, lo que constituye el cuerpo architextual del cuento, aunque esto se amplía en el tercer acápite. También habría que agregar que estos tres elementos se mueven diacrónicamente en el tiempo y en el espacio. Este sería el sustento desde el cual se propone la lectura del cuento.

Entonces, al hablar de hermenéutica transtextual, se hace referencia a una manera de leer y, por tanto, de dar sentido a un texto. No se trata de un proceso de decodificación, sino de interpretación, en el que se tienen presentes los tipos de transtextualidad, indicados anteriormente, además de las condiciones del autor y su escritura, lo que deviene en el texto literario. Por supuesto, este ejercicio implica una revisión de las lecturas realizadas, con el fin de comprender cómo se ha leído y desde qué horizonte de pensamiento, con el propósito de encontrar un claro en el vasto universo de las interpretaciones, particularmente de este cuento. Esto resulta relevante para ponderar dichas posturas en relación con las condiciones de escritura, que es lo que se propone en este texto.

Con el propósito de profundizar en el relato, se considera el universo del análisis y la interpretación literaria que lo rodea, en el que confluyen diversas lecturas variopintas: desde propuestas intertextuales que revelan relaciones manifiestas o secretas entre diferentes textos, hasta la presencia de lo maravilloso en la realidad, lo mítico y el mestizaje latinoamericano como formación histórica y referente del cuento. Desde luego, estas lecturas son iluminadoras en tanto proponen un panorama amplio, fecundo y variado de sentidos sobre las posibilidades interpretativas del relato. Sin embargo, es importante considerar que estas propuestas de lectura también se encuentran en una dirección opuesta. Por ejemplo, la lectura ideológica o de "color local", entendida desde su dimensión política e histórica como la conquista española, lo que estimula aún más el estudio, la revisión y la discusión en torno al cuento, lo que intensifica el misterio del símbolo que encarna la obra y la mantiene vigente.

Este texto no pretende conjurar el universo simbólico y estético que alberga el cuento, sino que se posiciona en lo que se ha denominado hermenéutica transtextual, desde la cual se otean tres horizontes que configuran las condiciones de posibilidad de la escritura y proponen un diálogo entre la lectura y la escritura, así como la relación simbiótica lector-autor. El primer horizonte examina cómo las diversas

9 Yvez Billon y Mauricio Martínez-Cavard, dirs., *Gabriel García Márquez, la escritura embrujada*, DVD, 52:00 (Francia: *Les films du village,* 1998).

10 Genette, *Palimpsestos*.

formas de transtextualidad operan en las lecturas hermenéuticas, desde la que se revela tanto lo evidente como lo oculto, y ofrecen sustento a las propuestas de sentido del relato. Al mismo tiempo, hace patente el retrato de un Gabo lector, dadas las fecundas referencias a la tradición literaria. El segundo explora las técnicas de escritura que García Márquez emplea y propone de forma ubicua, es decir, como recurso narrativo y como símbolo. Y, por último, se presenta la vida como *habitus*, desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, y el modo como lo vivido por el autor se inscribe, de manera creadora, en el cuento. Es en este punto donde el cuento permite vislumbrar el cierre del círculo entre lectura, escritura y experiencia vivida, que luego deviene en espiral en tanto el lector regresa al texto con otra mirada.

Lecturas y transtextualidades

Como se afirmó anteriormente, la transtextualidad tiene diversas formas, aunque las que más resuenan, en este apartado, son la intertextualidad y las interpretaciones que desde ella se nutren. Por ejemplo, Graciela Maglia plantea un trazado intertextual desde el cual identifica los vasos comunicantes literarios, históricos y míticos que se alojan en el cuento de manera manifiesta o secreta. Es importante recordar que la historia inicia con un cuerpo extraordinario varado en la playa. Es así como se abre el sistema de intertextualidades para la autora. Ella ve en este cuerpo la imagen de Odiseo en las playas del país de los Feacios, "[…] en donde la princesa Nausícaa y su cortejo lo recibirán con sorpresa, con amoroso asombro ante la belleza divina dormida".[11] Este es uno de los hombres-dios que se referencian en la obra y que potencian el papel simbólico de su significación. Así, San Esteban, Sir Raleigh y Lautaro cumplen un rol de acuerdo con el nivel ideológico que, según la autora, caracteriza a América Latina: "[…] la presencia de lo foráneo invasor (tematizado en la figura inglesa de Raleigh), la de la tradición judeocristiana (San Esteban), la de lo autóctono (Lautaro) y la tradición grecolatina (Ulises)".[12]

Hay que destacar que esta interpretación de Esteban como el advenedizo conquistador que llega de las aguas del Caribe tiene resonancias importantes entre los analistas del cuento, como la misma Maglia, Hans Felten y Rafael Gómez Pardo. También cabe resaltar que estas lecturas corresponden a ámbitos de interpretación del cuento; es decir, las experiencias del lector escapan a los dominios del autor, lo cual, podría decirse, es una situación paradojal, en tanto representa tanto un límite como también una posibilidad para la obra. Para Maglia, en el cuento son transversales las antinomias de identidad-otredad y la pertenencia-alienación, que aparecen de manera figurada en el personaje de Esteban.[13] Felten asume una postura moderada al indicar que la lectura de la intertextualidad, que denomina como de "color local", se inscribe dentro del imaginario popular latinoamericano, en el que aparecen temáticas como la violencia, las mitologías indígenas, la historia precolombina, el realismo maravilloso y el colonialismo, que, según él, se concreta en la idea del gringo y, por tanto, del conquistador.[14]

11 Graciela Maglia, "Una lectura intertextual de 'El ahogado más hermoso del mundo' de Gabriel García Márquez", *Folios*, no. 15 (2002): 41.

12 Maglia, "Una lectura intertextual", 41.

13 Ibid., 43.

14 Hans Felten, "'El ahogado más hermoso del mundo': lectura plural de un texto de García Márquez", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II* (Berlín, Frankfurt am Main: Vervuert, 1989), 535-42.

Por su parte, Gómez Pardo afirma que la identidad se manifiesta mediante símbolos y metáforas que devienen. Para el autor, la historia de "El ahogado más hermoso del mundo" es análoga a la de la civilización que llega a tierras desconocidas. A partir de ese momento, Latinoamérica, como en el cuento, se define desde el otro, porque inicia un proceso de reconstrucción de lo que somos. "El otro [Esteban] habla desde su silencio de muerte, y reasigna a cada cosa su lugar en el mundo secreto que trae. […] Esteban invade a América, arrasa con la cultura de los pueblos. Cortés se casa con una nativa, y muchos otros conquistadores dejan la semilla de una generación desplazada de su cultura, de su sangre de sus mitos".[15]

Este otro, según Gómez Pardo, se erige fácilmente como un referente que acentúa nuestras carencias, porque el mestizo no tiene identidad y la presencia corpórea de Esteban "impone"[16] un modo distinto de ver a los vivos y de verse ellos mismos en ese mundo de casas pequeñas, de tierra árida, escasa y desértica, sin flores ni agua; definitivamente, Esteban los había conquistado, como los españoles y los europeos, en general, habían conquistado a América. Para Felten, esta lectura orientada por ideas de conquista evidencia, además, las que él mismo expone sobre las mitologías o la historia indígena. Así, los temas de los conquistadores y la historia indígena se evocan simultáneamente a través del nombre de Lautaro, el héroe araucano que lucha contra los españoles y cuyo nombre es preferido por algunas de las jóvenes del pueblo sobre el de Esteban. Las mitologías indígenas, a su vez, se traslucen en el motivo del enorme tamaño del ahogado. Del dios creador peruano Viracocha se sabe que "formó los primeros hombres de un tamaño enorme, pero su obra le disgustó por lo que volvió a destruir los gigantes".[17]

Para Maglia y Felten, este sentido intertextual del texto tiene una tendencia ideológica. Los autores comparten esta idea, pero por razones diferentes. Para Maglia, esta lectura tiene un cariz ideológico, porque se presenta, de manera actualizada, "[…] la triada sincrética que caracteriza a nuestra América Latina […]":[18] el foráneo invasor, la tradición judeocristiana y grecolatina, y lo autóctono. Felten, por su parte, afirma que esta lectura del cuento desde la perspectiva de la conquista y la configuración de la identidad a partir del otro es superficial e ingenua, porque no se pregunta por los tópicos del relato y la manera de presentarlos en la historia; tampoco se cuestiona por el tipo de concientización o el modo en el que se lleva acabo.[19] Esto contrasta, de manera evidente, con el cuento, porque en este la creación de Esteban es análoga a la invención poética con la que los habitantes del pueblo elaboran su visión del mundo y de la vida. Su cuerpo es imponente, desde luego, pero no impone como sugiere Gómez Pardo, sino que insufla vida en la imaginación en las mujeres que "[…] andaban extraviadas por estos dédalos de fantasía […]".[20] Es así que invocar la imagen de Dédalo en la imaginación de las mujeres reivindica su estatuto connatural como madres de la fantasía y de los dioses que intrigan y sueñan.[21]

15 Rafael Gómez Pardo, "El ahogado más hermoso del mundo: un símbolo de lo que somos y de lo que no somos", *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, Vol. 27, no. 95 (2006): 233.

16 Gómez Pardo, "El ahogado más hermoso del mundo", 232.

17 Felten, "'El ahogado más hermoso del mundo'", 536.

18 Maglia, "Una lectura intertextual", 42.

19 Felten, "'El ahogado más hermoso del mundo'".

20 Gabriel García Márquez, *Cuentos 1947-1992* (Santafé de Bogotá: Norma, 1999), 256.

21 Jules Michelet citado en Carlos Fuentes, *Aura* (México, D. F.: Biblioteca Era, 2001). Esta referencia se puede ampliar en el epígrafe de *Aura*.

Otro asunto particular de este pasaje es la convergencia de Dédalo, como ya se ha mencionado, y también del nombre Esteban, dado que, al juntarlos, suscitan implícitamente a Stephen Dedalus, personaje de la novela *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce. ¿Coincidencia? Para 0, no se trata de un "invento crítico",[22] porque ambas referencias aparecen en el mismo párrafo, y tampoco se puede desconocer el carácter simbólico de ambos nombres y la explosión interpretativa que producen. Al primero, según Ovidio,[23] se le conoce por aplicar su ingenio en artes desconocidas; al segundo, por ser el *alter ego* de la novela semiautobiográfica del autor. En ambos casos, es evidente la intertextualidad en la referencia al personaje mítico y su cariz laberíntico, tanto en la novela como en el cuento. Por su parte, los hombres que no habían visto en su rostro que "[…] sobrellevaba la muerte con altivez […]"[24] porque tenía el rostro cubierto –un gesto hospitalario que le prodigaron las mujeres y que tiene resonancia con la hospitalidad que le ofrecen a Odiseo en el país de los Feacios–, sintieron la "[…] verdad en su modo de estar […]"[25] al ver cómo su rostro todavía conservaba el último gesto que tuvo en vida.

Junto a esta actitud crítica frente a la lectura ideológica o de color local que exponen los autores, también aparece el nombre del ahogado como elemento simbólico. Este no es un detalle menor, porque es el fruto de la compasión de la más vieja de las mujeres que también andaba por esos dédalos de fantasía y dijo: "Tiene cara de llamarse Esteban.".[26] Maglia plantea tres posibilidades: el significado del nombre, el cratilismo y la figura bíblica de San Esteban. En la primera, la autora refiere que Esteban, del griego *stéphanos*, significa "[…] diadema, corona, yelmo, guirnalda, círculo, anillo, premio, recompensa, adorno, victoria, gloria […].".[27] Este significado en el cuento crea un efecto premonitorio del final de Esteban, pero también del desenlace de la historia: "Algunas mujeres que habían ido a buscar flores en los pueblos vecinos regresaron con otras que no creían lo que les contaban, y éstas se fueron por más flores cuando vieron al muerto, y llevaron más y más, hasta que hubo tantas flores y tanta gente que apenas si se podía caminar".[28]

En la segunda se refiere, en el diálogo platónico, a la relación entre el signo lingüístico y el referente. De acuerdo con la autora, nombrar supone ser y hacerlo presente. Finalmente, esta tercera posibilidad invoca la figura de San Esteban, quien fuera elegido por los apóstoles porque estaba lleno de fe y del Espíritu Santo para ser el portavoz de la palabra de Dios; además, hacía milagros y señales entre el pueblo, pero fue injustamente condenado a muerte por supuestos falsos testimonios sobre la ley de Moisés. Lo interesante es lo que se dice en el libro de Los Hechos de los Apóstoles sobre Esteban y su relación con la historia del ahogado: "Al fijar su mirada en él todos los que estaban sentados en el Sanedrín, vieron su rostro como el de un ángel".[29] Después de la defensa, mientras lo apedreaban, él se puso a orar y, gritando, le pidió a Dios que perdonara el pecado de sus verdugos.[30] Este pasaje desata una serie de referencias

22 Michael Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito* (Madrid: Gredos, 1983), 137.

23 Ovidio, *Las metamorfosis* (México, D. F.: Porrúa, 1999).

24 García Márquez, *Cuentos 1947-1992*, 255.

25 Ibid, 256.

26 Ibid.

27 Maglia, "Una lectura intertextual", 41.

28 García Márquez, *Cuentos 1947-1992*, 259.

29 Hch 6:15 (DDB).

30 Hch 7: 59 (DDB). Esta situación se narra en el libro citado.

sobre la vista de un ángel, como la del rostro resplandeciente de Moisés al descender del Sinaí[31] y la transfiguración de Jesús.[32] Estas imágenes se mueven diacrónicas a lo largo del texto bíblico y muestran el terror sagrado que desencadena la mirada de la gloria de Dios.[33] Es en este tipo de intertextualidades que se aprecia el devenir del hipotexto en hipertexto, siguiendo la lógica que propone Genette. Al mismo tiempo, se revela cómo se refuerza la potencia de un elemento simbólico que podría sugerir que, en la mirada del ahogado, está el distintivo de la imagen de Dios, lo que les insufla una experiencia mística y trascendental. Es posible afirmar que este acontecimiento constituye el precedente de la transformación tanto en las mujeres, como en el mismo Esteban y, eventualmente, en los hombres.

Esto también hace comprensible que Esteban llevara la muerte con altivez, como dice el narrador, pues el Esteban bíblico muere, como el cordero, sacrificado con una actitud mansa y sosegada. Etimológicamente, sacrificio, según Maglia,[34] es un hecho sagrado. En la tradición griega, Platón habla sobre el sacrificio como ofrenda de los que aman. Y, a pesar de que los muertos van al Hades, quienes dan la vida como acción hermosa son enviados a las Islas de los Bienaventurados, donde son honrados por los dioses. Las almas de estos héroes legendarios que seguían viviendo después de la muerte vivían en unas islas ubicadas en algún lugar del océano occidental.[35]

Las referencias sobre la naturaleza mítica de Esteban no terminan aquí. Aunque ya se ha hecho referencia a Odiseo, Felten también lo relaciona con Jesús, Glauco y Dionisio. En la imaginación de las mujeres el ahogado tendría tanta autoridad que "[…] hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por su nombre […]";[36] de este modo, se le vincula, de acuerdo con el autor, al recordar la acción milagrosa de Jesús en el Lago de Genezaret,[37] además de su carácter divinal.[38] Felten también menciona que la relación con el rey Glauco se debe fundamentalmente al hecho de que, en el cuento, se dice que Esteban pesaba casi tanto como un caballo. El rey, según el autor, no permitió que los caballos se aparearan con las yeguas, lo que constituía una transgresión de la ley de Afrodita; entonces, Glauco, como demonio marino, muere amando a las ninfas del mar: las Nereidas. Esta relación entre el ahogado y los caballos no termina aquí, pues, según el autor, el protomártir San Esteban –del que se habló anteriormente– es el patrón de los caballos, de acuerdo con la creencia popular. En lo atinente a Dionisio, el autor afirma que es un dios que proviene del mar; además, es el dios de la fertilidad, la vegetación, extasía a las mujeres, pero también es un dios que sufre y muere; de esta manera, se le vincula con la muerte.[39]

Es posible advertir que esta serie de referencias míticas, religiosas y literarias no solo constituyen el marco intertextual, sino también el marco metatextual del cuento, en tanto se habla de otros textos sin citarlos y, como afirma Genette, estas formas de transtextualidad están entrelazadas de manera

31 Ex 34: 29-35 (DDB).

32 Mt 17: 2 (DDB); Mc 9: 2 (DDB); y Lc 9: 29 (DDB).

33 Estas observaciones aparecen en los comentarios de la Biblia citada.

34 Maglia, "Una lectura intertextual".

35 Platón, Diálogos (Madrid: Gredos, 1988).

36 García Márquez, Cuentos 1947-1992, 256.

37 Lc 5: 4 (DDB).

38 Felten, "'El ahogado más hermoso del mundo'".

39 Felten, "'El ahogado más hermoso del mundo'".

dinámica y capturadas en el architexto del cuento.[40] En este sentido, resulta notable ver cómo el juego de transtextualidades, en el que se entrecruza y se entrelaza la tradición literaria, permite apreciar el poder de los símbolos del cuento, pero también hace fecunda la interpretación misma del texto, lo que amplía la constelación de posibilidades.

Algunas técnicas narrativas en "El ahogado más hermoso del mundo"

Sin lugar a dudas, García Márquez es un escritor de oficio; es decir, es cuidadoso, y ejercita con disciplina y rigor la escritura literaria porque entiende que, a pesar de haberlas vivido de algún modo, no puede contar sus historias de la misma manera: existe una relación que transita entre el conjuro y el desembrujo. En la escritura del cuento se reconoce el gesto de experimentación con técnicas narrativas, entendidas como formas mediante las cuales el autor, en este caso particular, ensaya modos de contar historias que más tarde desarrollará en obras como *La hojarasca* o *El otoño del patriarca*. Se presentan tres técnicas narrativas conjuradas en la escritura del cuento: la mitificación, la técnica de los puntos de vista múltiples y la poetización. En este sentido, es la forma como se emplea la técnica y la función que cumple en el relato. Por tanto, no se trata de un asunto técnico, sino de un recurso sujeto a la intencionalidad expresiva del autor. Además, es importante reconocer el modo como se despliega en el cuento el caudal intertextual y metatextual que Gabo tiene en su haber, manifestado a través del uso de estas técnicas que remiten a su acervo lector heredado de autores como "Esquilo, Sófocles, Eurípides, Dante, Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Erasmo, Racine, Hugo, Verlaine, Proust, Rimbaud, Chesterton, Proust, Rilke, Kafka, Hesse, Mann, Huxley, Wilde, Joyce, Wolf, Shaw, Steimbeck (sic), Dreisser, Dos Pasos, Hemingway, Styron, Cadwell y Faulkner, entre otros".[41]

De esta manera, el empleo profuso y exuberante de recursos míticos en el cuento da lugar a lo que Michael Palencia-Roth denomina "las técnicas de la mitificación".[42] Esta técnica consiste esencialmente en el uso architextual del mito en general. Es importante recordar que la architextualidad son categorías generales como tipos de discurso, formas de enunciación o géneros literarios que configuran cada texto en particular. En el marco del hipertexto, las formas de transtextualidad permiten entrever la metamorfosis del texto. Esto es, del mito al cuento o a la novela. De esta forma, Palencia-Roth advierte que esta técnica se puede reconocer en *Cien años de soledad* de manera un poco más compleja y que en cuentos como "El ahogado más hermoso del mundo", "Un señor muy viejo con alas enormes" o "Los funerales de la Mamá Grande" es más difícil de aplicar por su corta extensión. A pesar de esto, Esteban se convierte en mito por medio de la hipérbole y sostiene que esto ocurre simultáneamente por obra de la mitificación.[43] Esta ubicuidad de Esteban en los referentes míticos y religiosos confronta al lector con una simbología profunda, condensada y potente, al tiempo que revela el formidable caudal literario de García Márquez, lo cual le exige rastrear la forma como actúa la verdad literaria, esto es, la verosimilitud y la ficción en las situaciones narradas en el relato.

40 Genette, Palimpsestos.

41 Conrado Zuluaga Osorio, "Biografía intelectual de Gabriel García Márquez ('Ideario' poético), *Anthropos*, no. 187 (1999): 42.

42 Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez*,139.

43 Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez*.

Anteriormente, Palencia-Roth hablaba sobre la técnica de la mitificación y presentaba la técnica de los puntos de vista múltiples[44] empleados en el cuento, que consiste en una alteración del cambio del punto de vista narrativo: "[…] de la tercera persona a la primera y, en la frase siguiente, la vuelta a la tercera […]".[45] Aquí un ejemplo de esta fluctuación en la voz del narrador:

> Bastó con que le quitaran el pañuelo de la cara para darse cuenta de que estaba avergonzado, de que no tenía la culpa de ser tan grande, ni tan pesado ni tan hermoso, y si hubiera sabido que aquello iba a suceder habría buscado un lugar más discreto para ahogarse, en serio, me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo.[46]

Palencia-Roth advierte que este pasaje del texto es una especie de antesala del uso de esta técnica en obras como *La hojarasca* o *El otoño del patriarca*. El cambio momentáneo de la voz no tiene consecuencias en la estructura de la narración o en el tema, pues se trata de un cambio rápido que no rompe la continuidad del relato. Desde luego, no solo se trata de un cambio momentáneo de voz, también consiste en observar la función simbólica que cumple. En este pasaje hay un momento de indignación por parte de las mujeres hacia los hombres, por la actitud "insolente" con Esteban. En medio de esta tensión se eleva la voz del muerto, por primera y única vez ante los ojos del lector, en la que expresa su sentimiento de vergüenza inocente porque no tenía la culpa de estar ahí ni tenía deseos de pasar por esa situación tan penosa, que entendieran que su presencia era circunstancial, no volitiva o causal; por eso, se autoflagela con los insultos que le prodigaron, lo que produce una sensación de estar vivo y un sentimiento de compasión. El filósofo español Jorge Larrosa afirma que la imaginación como el lenguaje incrementa y transforma la realidad, no solo la produce.[47] Desde este horizonte, la técnica narrativa del cambio del punto de vista produce, incrementa y transforma la realidad del personaje de Esteban. Por tanto, no se trata del uso académico de una técnica narrativa *per se*, sino de dar vida a algo inerte por medio del lenguaje. Esto permite afirmar, además, que se trata de la representación ritual fúnebre propia de los habitantes afrodescendientes del Caribe. Este asunto se despliega con mayor detalle en el siguiente apartado.

Por su parte, la poetización del ambiente es otra técnica que García Márquez emplea en el cuento y consiste fundamentalmente en reemplazar una descripción normal por otra más común y sorprendente, pero sin pretensiones de ser bella u ornamental.[48] Esta técnica se puede observar en la obra cuando el narrador cuenta lo que ven las mujeres mientras le quitan a Esteban los matorrales marinos y la tierra del mar: "[…] cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación".[49] El aspecto hiperbólico y descomunal de Esteban ocupa un lugar privilegiado en el uso de esta técnica; además, es notable que es

44 Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez*. Denominada así por Gabriel García Márquez en una entrevista citada por el autor.

45 Ibid., 138.

46 García Márquez, *Cuentos 1947-1992*, 259.

47 Jorge Larrosa, *La experiencia de la lectura* (Barcelona: Laertes, 1998).

48 Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez*.

49 García Márquez, *Cuentos 1947-1992*, 255.

consecuente con el contenido de la historia, pues, si se asume la imaginación como una categoría con cualidades infinitas, esta se encoge o se ve minimizada con la presencia del ahogado. De este modo, se logra un efecto dramático en la manera en que las mujeres lo perciben.

Es posible pensar que estas tres técnicas, en conjunto, constituyen la poética del cuento, lo que significa que tener los referentes literarios hipotextuales no es suficiente si no hay claridad sobre qué emplear y cómo disponer de ellos creativamente, para dar lugar a una nueva obra con la tradición literaria. Para el escritor, es una especie de vigilia cuyo propósito es custodiar la experiencia onírica del lector, para que este no despierte de la obra.[50] Es posible pensar que el cuento ha devenido, hermenéutica transtextual, de la tensión creadora lectura-escritura. En otras palabras, es el sentido que el autor propone. Sin embargo, para Gabo, lo vivido –aquello que no le han contado porque ha atravesado la experiencia– se convierte en otro referente fundamental de su obra.

El influjo de lo vivido en el relato de Esteban desde el concepto de *habitus*

Los recursos que se han presentado hasta el momento, que constituyen el bastión hipertextual del cuento, tienen una valía importante en la narrativa de García Márquez por su riqueza cultural, literaria y simbólica, dado que serían los que forman la estructura de la hermenéutica transtextual. Sin embargo, no se puede soslayar lo vivido por el escritor y el influjo de sus abuelos, especialmente de su abuelo Nicolás Ricardo Márquez Mejía, sobre todo para la construcción del universo literario creado. El profesor Orlando Araújo Fontalvo interpreta este horizonte en su libro *Gabriel García Márquez. El Caribe y los espejismos de la modernidad*, partiendo del concepto de *habitus*, de Pierre Bourdieu. En este libro se lee que el *habitus* es un conocimiento adquirido en el hervidero social y en el concierto de relaciones históricas que habitan cuerpos individuales en la modalidad de "[…] esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción".[51] Para el autor, este *habitus* tiene presencia en el conjunto de las disposiciones que tuvieron algún tipo de impacto en las experiencias vividas por el escritor. De hecho, García Márquez afirma que "[…] el cuento tiene unas bases en la realidad, sin lugar a dudas. […] ninguna ficción es totalmente inventada, siempre son elaboraciones de experiencias".[52]

Una de esas experiencias fue la convivencia con los abuelos durante su infancia. Amanda Hallett sostiene que este influjo se manifiesta particularmente en una cita del cuento, cuando alguna vez su abuelo le dijo: "No puedes imaginar cuánto un muerto pesa (sic)".[53] Según la autora, su abuelo estaba hablando del peso de la conciencia de matar a alguien y en el cuento el peso se refiere a la descripción que el narrador hace del ahogado. No se trata solamente de algo que se dice, sino de algo que su abuelo vivió cuando mató a su amigo Medardo Pacheco en un duelo de honor, un día de octubre de 1908. Por esta

50 Billon y Martínez-Cavard, *Gabriel García Márquez*.

51 Orlando Araújo Fontalvo, *Gabriel García Márquez. El Caribe y los espejismos de la modernidad* (Barranquilla: Universidad del Norte, 2011), 18.

52 Billon y Martínez-Cavard, *Gabriel García Márquez*.

53 Keillor citado en Amanda Hallett, "El ahogado más hermoso del mundo de Gabriel García Márquez", *Cadencias* (2015): 44.

razón, "[…] abandona su pueblo natal por un caserío perdido al otro lado de la Sierra nevada".[54] Llama la atención que en el relato "Los cuentos del espíritu… para pensar y amar mejor…", del cuentista caleño Nicolás Buenaventura Vidal, aparece un enunciado similar al usado por el abuelo de García Márquez. En la historia de Buenaventura Vidal, un campesino tiene una hija hermosa que es pretendida por tres hombres. Cada uno, por separado, le pide al viejo la mano de su hija en matrimonio o que, de lo contrario, se quitarían la vida. De acuerdo con el relato, el padre estaba muy preocupado y sufría horrores, primero porque adoraba a su hija y quería encontrarle el mejor partido, y segundo porque sabía que cualquier decisión alojaría el remordimiento de por lo menos dos muertos en su conciencia: "Todo campesino humilde, atado a la tierra, sabe que los muertos pesan".[55]

La muerte como peso de la conciencia, en el testimonio del abuelo y en esta cita, ilustra cómo opera el *habitus* en la configuración de la identidad de dos escritores colombianos de zonas geográficas y generaciones diferentes. Ambos comparten una cultura cuya idiosincrasia los hace partícipes y convocados a reproducir, mediante el lenguaje, la realidad sobre la muerte. De esta forma, el *habitus* se concibe como modos de enunciación que no necesariamente están en el orden lingüístico, pero son constitutivos del lenguaje y congénitos con la formación cultural y social. En otras palabras, el *habitus* influye en la manera como un individuo se expresa e interpreta las expresiones y los actos comunicativos, tanto propios como de los demás. Así, en esencia, este se manifiesta en la forma en que una persona selecciona y usa sus palabras, el tono, el lenguaje –tanto escrito como corporal–, el canal y otros elementos de la comunicación que configuran su modo de enunciación.[56] Es desde esta perspectiva que se puede considerar que García Márquez, además, reconoce y, al mismo tiempo, formula que "El escritor debe contar honestamente lo que cree capaz de contar por haberlo vivido, antes que contar con la misma honestidad lo que le indica su posición política que deba ser contado, aunque tenga que inventarlo".[57] Es así como la vida se integra al hipertexto literario con la investidura de la hermenéutica.

Este sentido de la narración, desde la experiencia de lo vivido, le agrega plausibilidad, pues el escritor reconoce que es el elemento fundacional de su creación del universo literario. Ángel Rama coincide con la perspectiva de García Márquez y de Araújo Fontalvo al declarar que la postura creativa del Nobel está enmarcada dentro de un contexto cultural al que pertenece y que es importante para descubrir su significado, puesto que es desde este entorno cultural específico que el escritor se forma extrae su material literario. Además, Rama agrega que la realidad hispanoamericana se comprendería al reconocer áreas culturales independientes que no corresponden necesariamente con la delimitación política de las áreas nacionales de cada país. Por esto, "[…] por más que los escritores unifiquen a merced de la imitación del modelo extranjero sus productos y las creaciones literarias del continente, los rasgos específicos de la zona en la cual ellos se forman y de la cual derivan sus materiales […] hacen que cada una de estas creaciones deba incluirse en otra historia que es la historia regional: la historia de un área cultural".[58]

54 Billon y Martínez-Cavard, *Gabriel García Márquez*.

55 Nicolás Buenaventura Vidal, *Cuando el hombre es su palabra y otros cuentos* (Bogotá: Norma, 2002), 114.

56 Julieta María Capdevielle, "El concepto de habitus: Con Bourdieu y contra Bourdieu", *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, no. 10 (2011): 31-45.

57 Zuluaga Osorio, "Biografía intelectual", 43.

58 Ángel Rama, *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular* (México, D. F.: Universidad Veracruzana de México, 1991), 31.

Esto es importante comprenderlo para retratar a García Márquez como un escritor que leyó y vivió en un contexto sociocultural, lo que también se percibe en su escritura. Para dar testimonio de esto, el investigador George List publicó un artículo en la revista *Huellas*, titulado "Introducción a la música folclórica de la costa atlántica colombiana". En este texto presenta su estudio etnomusicológico en esta región del país que, dicho sea de paso, tiene resonancias importantes, pero implícitas con el escritor y su literatura. El autor señala que se denomina culturalmente costeño al que vive cerca de las costas de los departamentos de Atlántico, Córdoba, Bolívar y Magdalena. En este último nació y vivió una parte de su vida García Márquez, aunque también tuvo estancias en Barranquilla y Sucre hasta casi los dieciséis años, según Araújo Fontalvo.[59] No se incluye la región de La Guajira, afirma List, porque está habitada por aborígenes que se denominan guajiros. Esto, según el autor, ocurre porque, en la época de la conquista española, la costa atlántica estuvo poblada por varias tribus indígenas que fueron desplazadas por españoles y afrodescendientes. Así, estos grupos, al perder sus tierras, migraron hacia las montañas. En la zona donde hoy es Cartagena, puerto de distribución de esclavos traídos del África en el siglo XVII, los esclavos afrodescendientes, quienes "[…] desarrollaron una cultura panafricana y un dialecto con muchos elementos de origen africano",[60] iniciaron una revolución. Muchos huyeron hacia la selva y fundaron el pueblo San Basilio de Palenque.

En el contexto literario del cuento esto es importante por dos razones: la descripción del pueblo y el rito fúnebre de Esteban. Nótese, en primer lugar, la siguiente descripción del lugar de residencia de los campesinos del departamento de Córdoba, cerca del río Sinú: "[…] viven en chozas de bahareque, de forma rectangular y paredes de barro con techos de palma, los pisos son de tierra y el mobiliario no va más allá de unas cuantas hamacas y otras tantas sillas y mesas. La casa suele estar acompañada por una choza abierta y pequeña para cocinar rodeada de una cerca […] En los pueblos más pequeños suele no haber electricidad, ni agua potable, ni instalaciones sanitarias, ni médicos, ni sacerdotes […]".[61]

Este mundo lo conoce el escritor, porque de allí vino, a él perteneció. El mismo García Márquez también conoció y vivió un tiempo en la costa pacífica en 1954, específicamente en el municipio de Condoto, departamento del Chocó. Se trata de un reportaje en el que hace una descripción de las casas que vio: "Es un montón de espantosas cabañas apelotonadas, en las que viven mujeres de nadie con cinco hijos […] Las cabañas están construidas con tablas desperdiciadas, con rotos de techos de palma y paredes sin ventanas".[62] Si se comparan estas dos descripciones de las casas y los pueblos de las costas atlántica y pacífica colombianas y la descripción que aparece en el cuento se pueden encontrar algunas similitudes, guardando las diferencias específicas correspondientes a su idiosincrasia, que, además, sustentan las posturas de Araújo y Rama: "El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tablas, con patios de piedras sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico. La tierra era tan escasa, que las madres andaban siempre con el temor de que el viento se llevara a los niños […]".[63]

59 Araújo Fontalvo, *Gabriel García Márquez*.

60 George List, "Introducción a la música folclórica de la costa atlántica colombiana", *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, no. 27 (1989): 40-41.

61 List, "Introducción a la música folclórica", 41.

62 Gabriel García Márquez, . "El Chocó que Colombia desconoce", *Nueva época* (2014): 235.

63 García Márquez, *Cuentos 1947-1992*, 255.

Este tipo pasajes literarios son fecundos y generan en el lector un sentido de identificación con la historia. Esto es posible por el efecto de captura del ambiente. Así, se puede afirmar que García Márquez practica una escritura franca, porque cuenta cómo vivió los sucesos. Además, el escritor va más allá de la geografía colombiana con este tipo de "identificaciones", como él las llama, al referirse a aquello que reconoce en autores como Faulkner, Steinbeck y Hemingway: "[…] había una gran afinidad entre los novelistas del sur de los Estados Unidos y la realidad que yo había conocido en Aracataca por una razón sencilla […] Aracataca era una ciudad bananera […] y había sido construido [el pueblo] por la […] *United Fruit Company* y los campamentos que ellos hacían en los pueblos mismos se parecían mucho a los pueblos del sur de los Estados Unidos".[64] Con esta cita se apuntalan las inscripciones culturales que el escritor adquiere a lo largo de su vida y de las que resulta difícil sustraerse, dado que obran como extrañamientos de la conciencia histórica, lo que constituye un suministro vital del pasado expresivo que nutre su escritura.

El segundo aspecto importante de la relación del cuento con los afrodescendientes de Palenque y su historia tiene ver con el rito fúnebre y la muerte. En el cuento hay llanto por Esteban y la idea de la tristeza que trae la muerte no se puede soslayar. Sin embargo, hay una especie de mutación, de cambio, de alteración o movimiento en el pueblo en la manera de ver a este "muerto ajeno", dado que para el final de la historia le hacen un funeral espléndido, para "un ahogado expósito". Todos en el pueblo y la gente de los alrededores tenían que ver con Esteban de alguna manera. Este cuento, por tanto, relata una experiencia de transformación que no solo implica una actitud frente a la muerte, sino también una forma de vivir, que alcanza incluso un cariz festivo.

Lo curioso es que lo que se narra en el cuento, en lo atinente al rito fúnebre, tiene correspondencias con algunas prácticas de culturas indígenas y africanas documentadas en el Caribe y Centroamérica. Así lo afirman Jaume Bantulà Janot y Andrés Payà Rico, quien además sostienen que en ambas culturas creían que el espíritu tenía necesidades semejantes a las de la vida, lo que ofrece un cariz lúdico al rito fúnebre.[65] En el relato, esto le da sentido al comportamiento de las mujeres con el muerto que "[…] le taparon la cara con un pañuelo para que no le molestara la luz […]";[66] además, "[…] querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras […] una pulsera de orientación […]".[67]

Así, en las comunidades en que se celebraba el ritual hasta hace años siempre había personas que gozaban de reputación debido a sus conocimientos sobre las costumbres. Se recurría a ellas para que organizaran y dirigieran el velorio. Casi siempre se trataba de hombres de edad avanzada, caracterizados por su locuacidad y sentido del humor. Se les llamaba "maestro del velorio". Los baquinés de la costa recuerdan al *griot* del África occidental, quien, al narrar los cuentos, asumía la personalidad de los personajes: "Somos los maestros del arte de hablar: nuestros bolsillos están llenos de secretos, de nombres y hazañas, para que las historias de nuestro pueblo no caigan en el olvido. ¡Esa es nuestra misión!".[68] Así se presenta un

64 Yvez Billon y Mauricio Martínez-Cavard, dirs., *Gabriel García Márquez, la escritura embrujada*, DVD, 52:00 (Francia: *Les films du village,* 1998).

65 Jaume Bantulà Janot y Andrés Payà Rico, "La cultura lúdica en los rituales funerarios de Iberoamérica: los juegos del velorio", *STVDIVM. Revista de Humanidade*s, no. 20 (2014): 179.

66 García Márquez, *Cuentos 1947-1992*, 257.

67 Ibid., 258.

68 Laura Leal, "Los juglares africanos se llaman 'griots' y aún ejercen un oficio milenario", El país, 9 de enero de 2020, acceso 11 de julio de 2025, https://elpais.com/elpais/2020/01/08/planeta_futuro/1578477784_297707.html.

griot senegalés del pueblo de Ndiebene, lo que ofrece una idea más clara de la raigambre de la ceremonia, dado que la aparición de Esteban es un acontecimiento para los habitantes del pueblo.

Además, este ritual es relevante porque se puede vincular con la técnica narrativa del punto de vista a la que se hacía referencia anteriormente. En ambos rituales se observa algún tipo de relación con la historia, en la que la muerte, en la forma del ahogado, toma un lugar importante, porque se convierte en un acontecimiento fundacional. Todos en el pueblo, y las personas de los alrededores, quisieron estar emparentados con Esteban de alguna forma. Este cuento, por tanto, relata una experiencia de transformación que no solo confiere una actitud frente a la muerte, sino también con el modo de vivir: "[…] hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado".[69] De acuerdo con esto, se puede pensar que el cuento propone una alternativa para leer la muerte desde un horizonte vital e inaugura una nueva cosmogonía en la historia del pueblo de Esteban. Para Felten, se trata de una lectura de re-volución en el sentido de transformación, pero, al mismo tiempo, de volver a empezar siendo diferentes.[70] El muerto regresa al mar como Esteban, después de haber llegado como un muerto ajeno. Esta es la esencia del realismo mágico en García Márquez, porque se dirige a la realidad y descubre su misterio de la muerte, en el caso del ahogado, en la cotidianidad de la condición humana.[71]

Conclusiones

Al final del relato, "[…] los pasajeros de grandes barcos despertaran (sic) sofocados por un olor a jardines de mar […]":[72] son las flores sembradas en los acantilados. Esta misma imagen aparece en otro texto periodístico del escritor, titulado "Por un país al alcance de los niños". En él hace una breve referencia a la primera llegada de Cristóbal Colón a América: "La víspera de su llegada, antes de oír el vuelo de las primeras aves en la oscuridad del océano, había percibido en el viento una fragancia de flores en la tierra que le pareció la cosa más dulce del mundo".[73] Este texto fue publicado por la Comisión de Ciencias, Educación y Desarrollo en 1994. Desde luego, es anterior al cuento, aunque no es posible saber en qué momento el escritor conoció la carta de Colón. Lo que sí se sabe es que, en 1978, diez años después de la publicación del cuento, García Márquez hizo un viaje por Angola. Sus abuelos eran descendientes de gallegos y él creía que ese gusto por lo sobrenatural no solo tenía que ver con su ascendencia gallega, sino también con la africana, la cual sentía en la costa caribe colombiana: "En América Latina se nos ha enseñado que somos españoles […] el elemento español forma parte de nuestra propia identidad cultural y no puede negarse. Pero en aquel viaje a Angola descubrí que éramos también africanos […] Que nuestra cultura era mestiza, se enriquecía con esos aportes. Nunca, hasta ahora, había tenido conciencia de ello".[74]

69 García Márquez, *Cuentos 1947-1992*, 260.

70 Felten, "'El ahogado más hermoso del mundo'".

71 Ilan Stavans, *Gabriel García Márquez: los años de formación* (Bogotá: Taurus, 2015).

72 García Márquez, *Cuentos 1947-1992*, 260.

73 Gabriel García Márquez, *Por la libre. Obra periodística 4. 1974-1995* (Santafé de Bogotá: Norma, 2000), 309.

74 Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez* (Santafé de Bogotá: Norma, 1998), 72.

A pesar de las objeciones de Felten y Maglia sobre la interpretación ideológica de Esteban como la representación del español conquistador, propuesta por Gómez Pardo, no puede desconocerse el influjo de la conquista como referente para la escritura del cuento o, por lo menos, en la vida del autor. Es importante hacer notar la diferencia entre dicha interpretación y las posibles tendencias nacionalistas o xenofóbicas, como aduce C. Kline,[75] y aceptar la historia de las conquistas española y europea a América como fuente nutricia de la cultura a la que pertenece el escritor, como aparece en la cita anterior.

La hermenéutica transtextual y las lecturas plurales, por su parte, ofrecen un panorama diacrónico amplio y profundo, en el que la literatura entra en diálogo fecundo con la historia, la antropología, la religión y la filosofía, porque la literatura, como dice Gómez Pardo, "[…] es dueña del reloj interno de la historia de una cultura".[76] El autor señala que saca al texto de la planicie y genera un efecto de relieve y textura, como de cordillera, en la tradición como historia y como literatura, al mostrar que los símbolos condensados explotan en el diálogo con otros textos y formas de textualidad que se expresan en la cultura, como la música, la arquitectura o los rituales fúnebres. La lectura del cuento, desde esta perspectiva, deja entrever, en el universo de referentes, las constelaciones simbólicas, a través de un sistema de relaciones que configuran la narración. Los vacíos narrativos que el cuento deja, como la procedencia del muerto, las peripecias de los hombres o el Esteban de la anciana, el lector los puede resolver de acuerdo con su espíritu literario; así, el cuento se sigue recreando.

De esta misma manera, la vida del escritor funge como otro referente de textualidad, completando el círculo de la creación literaria. El cuento narra episodios que remiten a la vida de García Márquez, tal como se ha mostrado, pero también hay que reconocer que hay literatura en su forma de leer el mundo, una mirada que ha sido clave en su formación como escritor. En este sentido, la escritura se convierte en vértice, en el que convergen tanto las lecturas como lo vivido por el autor. Por supuesto, hay otras posibilidades de sentido que el texto no despliega, como lo femenino o la feminización de lo femenino en los hombres del pueblo, la muerte, la idiosincrasia caribeña como distintivo de la cultura colombiana o el influjo de la colonia como referente en el cuento. Por esta razón, es acuciante considerar la propuesta de Nogueira Dobarro en su editorial de la revista *Anthropos*: conocer los ámbitos social, cultural, político y profesional en los que "[…] nace y evoluciona la obra de García Márquez",[77] para tener claridades sobre su formación en la escritura, el influjo de su poética y su fuerza creadora. Estas particularidades, en conjunto, se convierten en insumo para plantear propuestas de sentido que iluminen las posibilidades del texto. Así, la lectura del cuento sobre un ahogado en un pueblo representa, como dice la poetisa María Mercedes Carranza, la manera como la vida puede, otra vez, sorprendernos.[78]

75 C. Kline citada en Anthropos, "Gabriel García Márquez: un narrador singular e imaginador de mundos y eventos peculiares", *Anthropos* (1999): 3-40.

76 Gómez Pardo, "El ahogado más hermoso del mundo", 257.

77 Anthropos, "Gabriel Gacía Márquez", 15.

78 María Mercedes Carranza, *Antología* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2004).

Referencias

Apuleyo Mendoza, Plinio y Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*. Santafé de Bogotá: Norma, 1998.

Araújo Fontalvo, Orlando. *Gabriel García Márquez. El Caribe y los espejismos de la modernidad*. Barranquilla: Universidad del Norte, 2011.

Bantulà Janot, Jaume y Payà Rico, Andrés. "La cultura lúdica en los rituales funerarios de Iberoamérica: los juegos del velorio". *STVDIVM. Revista de Humanidades*, no. 20 (2014): 167-188.

Billon, Yvez y Mauricio Martínez-Cavard, dirs. *Gabriel García Márquez, la escritura embrujada.* DVD, 52:00. Francia: *Les films du village,* 1998.

Buenaventura Vidal, Nicolás. *Cuando el hombre es su palabra y otros cuentos*. Bogotá: Norma, 2002.

Capdevielle, Julieta María. "El concepto de habitus: Con Bourdieu y contra Bourdieu". *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, no. 10 (2011): 31-45.

Carranza, María Mercedes. *Antología*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2004.

Felten, Hans. "'El ahogado más hermoso del mundo': lectura plural de un texto de García Márquez". En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, 535-42. Berlín, Frankfurt am Main: Vervuert, 1989.

Fuentes, Carlos. *Aura.* México D. F.: Biblioteca Era, 2001.

Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998.

García Márquez, Gabriel. "La vida según... Gabriel García Márquez". Escritores en el Archivo de RTVE, 1:00:07. Emitido por RTVE el 24 de septiembre de 1995. https://www.rtve.es/play/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/vida-segun-gabriel-garcia-marquez/2488243/

_____. *Cuentos 1947-1992*. Santafé de Bogotá: Norma, 1999.

_____. *Por la libre. Obra periodística 4. 1974-1995*. Santafé de Bogotá: Norma, 2000.

_____. "El Chocó que Colombia desconoce". *Nueva Época* (2014): 221-37.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura de segundo orden*. Madrid: Taurus, 1989.

Gómez Pardo, Rafael. "El ahogado más hermoso del mundo: un símbolo de lo que somos y de lo que no somos". *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, Vol. 27, no. 95 (2006): 225-39.

Hallett, Amanda. "El ahogado más hermoso del mundo de Gabriel García Márquez". *Cadencias* (2015): 44-47.

Hernández-Pacheco, Javier. *Corrientes actuales de la filosofía.* Madrid: Tecnos, 1996.

Larrosa, Jorge. *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Laertes, 1998.

Leal, Laura. "Los juglares africanos se llaman 'griots' y aún ejercen un oficio milenario", El país, 9 de enero de 2020, acceso 11 de julio de 2025, https://elpais.com/elpais/2020/01/08/planeta_futuro/1578477784_297707.html.

List, George. "Introducción a la música folclórica de la costa atlántica colombiana". *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, no. 27 (1989): 39-45.

Maglia, Graciela. "Una lectura intertextual de 'El ahogado más hermoso del mundo' de Gabriel García Márquez". *Folios*, no. 15 (2002): 41-44.

Nogueira Dobarro, Ángel. "Gabriel García Márquez: un narrador singular e imaginador de mundos y eventos peculiares". Revista Anthropos, nº 187 (1999): 3-40.

Ovidio. *Las metamorfosis*. México, D. F.: Porrúa, 1999.

Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.

_____. "La religión de la estética en Gabriel García Márquez". *Anthropos*, no. 187 (1999): 89-92.

Platón. *Diálogos.* Madrid: Gredos, 1988.

Rama, Ángel. *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular.* México, D. F.: Universidad Veracruzana de México, 1991.

Stavans, Ilan. *Gabriel García Márquez: los años de formación*. Bogotá: Taurus, 2015.

Zuluaga Osorio, Conrado. "Biografía intelectual de Gabriel García Márquez ('Ideario' poético)". *Anthropos*, no. 187 (1999): 41- 44.