

## “CIEN AÑOS DE SOLEDAD” Y LA NOVELA MUNDO LATINOAMERICANA

Por

ROSA FORTUNA BOLDORI

*“Soy escritor por timidez. Mi verdadera vocación es la de prestidigitador, pero me ofusco tanto tratando de hacer un truco, que he tenido que refugiarme en la soledad de la literatura”.*

Gabriel García Márquez

### ENTRADA PRELIMINAR

Ingresar a la lectura de *Cien años de soledad* es internarse en un mundo fascinador y monstruoso a la vez que cotidiano, tan increíble y simbólico cuanto aceptado y familiar. Esta ambigüedad deslumbrante transporta permanentemente al espíritu del lector hacia múltiples dimensiones, a medida que el interés de la aventura lo arrastra página tras página, configurando así el hechizo de un clima mezcla de lucidez racional y borrachera poética, que se conoce como “realismo maravilloso”. Tal circunstancia, unida a una trabajada elaboración del estilo, y a la clara conciencia de responsabilidad del escritor, configuran quizás la clave del éxito extraordinario obtenido por esta novela, una de las más valiosas representantes de lo que ya es lugar común llamar el “Boom novelístico hispanoamericano”.

*Cien años de soledad*, aparecida en 1967, es la culminación del ciclo narrativo de este colombiano de 41 años y típica figura latina que es Gabriel García Márquez, la "novela de novelas" que venía escribiendo desde siempre, desde que publicó en 1955 *La Hojarasca*, donde ya rondan los fantasmas que lo asediarían en todas sus obras posteriores, hasta encontrar en *Cien años de soledad* una ubicación cosmológica definitiva. Es al análisis de esta novela cumbre que se limitará este ensayo, venciendo la tentación constante de escaparse por las vías de la literatura comparada, y de rastrear las líneas tendidas como rayos hacia sus otras obras, donde la visión, como enfocada con una lupa, se completa con el agregado de alguna nueva circunstancia, o con la dilación de la trayectoria de algunos personajes. Pero una ampliación en este sentido (que me llevaría a exceder largamente el límite impuesto a este trabajo) sería, aunque enriquecedora, no indispensable, por cuanto toda novela lograda (y ésta lo es en todo sentido) configura en sí misma una unidad con su sentido pleno implícito, aun cuando cada una de sus páginas pueda apuntar hacia infinitos caminos de diversificación y acabamiento, como debe ser, y así ocurre efectivamente, con una vida humana y cada una de sus jornadas.

En la obra que tratamos, como en todas esas grandes novelas totalizadoras de las últimas generaciones latinoamericanas (*Rayuela*, *Paradiso*, *La Casa Verde*, *Cien años de soledad*, *La región más transparente*, etc.), escritas por exilados entre dos nostalgias: la del suelo natal y la de una Europa prestada<sup>1</sup>, subyace una vivencia básica y englobadora: la pretensión de fundar una cosmogonía americana en la cual puedan encontrar ellos mismos una ubicación definitiva y relevante, una estirpe de estirpes que tenga en estas tierras fecundas y

<sup>1</sup> Como el sabio catalán de la novela que está en Europa "aturdido por dos nostalgias enfrentadas como dos espejos". CAS (*Cien años de Soledad*) Bs. As., Sudamericana, 2ª ed., junio de 1967, pág. 339, renglón 7 (339,7). Esta será en adelante la edición y la forma de abreviar que maneje en toda cita.

desgraciadas su nacimiento y su Apocalipsis. Ellos buscan la gesta americana, la saga autóctona, la epopeya raigal y perenne, de vitalismo actual y trascendencia universal, no colonialista como lo fue siempre nuestra literatura, ni tampoco folklórica; esa epopeya que otras culturas ya han vivido, pero que las nuestras crean y recrean a diario, con caracteres inalienables. Y para hacerlo deben repetir el ciclo casi infinito hasta tocar fondo, retroceder "ab ovo" para desde allí emprender trabajosamente el camino de la "novela total".

Por eso aquellos pueblos míticos como Comala y Macondo, por donde desfilan generaciones entre humanas y bestiales, a medio camino entre la vida y la muerte, arrastrando con cruces infinitas un inventario completo de virtudes y vicios, repitiendo espirales cuyo fin inexorable es el retorno a la edad del polvo o de la piedra, porque ellos "no tendrán una segunda oportunidad" y "serán borrados para siempre de la faz de la tierra".

De aquí el estilo bíblico y la multiplicidad de perspectivas, condicionadas por las motivaciones profundas que han llevado a García Márquez, según se desprende de sus declaraciones y del análisis de su obra, a la construcción del laberinto novelesco: una "vocación apremiante"; la necesidad de "contar una historia", a través de la cual el autor pueda liberarse de sus obsesiones, exorcizar sus nostalgias, gritar con afán crítico y voz sincera cuál es la realidad de su pueblo colombiano, de esa América en la que se formó su vida, con toda su implicancia de maravillas y monstruosidades; la búsqueda desesperanzada de un paraíso perdido, y la necesidad de recrear, en suma, el mundo:

"Yo buscaba la novela total y creo que todos nosotros en América Latina estamos buscando la novela total; y en una novela tiene que ir todo: las convicciones, obsesiones, tradiciones, leyendas"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Entrevista con Mario Vargas Llosa (ver Bibliogr.), pág. 45.

## COSMOGONIA BIBLICO-PAGANA

Así como las páginas de la Biblia encierran la historia completa del género humano, tras la anécdota de *Cien años de soledad* (cuyo pueblo no es el judío sino el americano, no es el elegido sino el castigado u olvidado por Dios), se oculta el símbolo del destino de la especie, en una rara sedimentación de tradiciones cristianas y paganas, de fanatismo y ateidad, de superstición popular y magia: clima heterogéneo y ambiguo que colorea todos los planos de la novela, y que conduce a una meta buscada en el lector: asombro y desconcierto, tembladeral de convicciones estatuidas y despertar de problematizaciones.

Este simbolismo se apuntala en un doble sentido no señalado declaradamente (recordemos que la narrativa de hoy se apoya en la *sugerencia*), sino encubierto en la vivencia profunda de la culpa y el temor al castigo, en la alusión a escenas de las Sagradas Escrituras, en el estilo mismo del lenguaje, siempre imbricando, sobre el andamiaje bíblico, la cosmovisión de paganismo indígena y clasicista<sup>3</sup>, y hasta las "herejías" medievales: el Libro de la Sabiduría, en la novela, es el de un gitano trashumante y alquimista: Melquisedec, figura de dimensiones fáusticas y demoníacas retornada del Medioevo.

a) *Vivencia profunda de la culpa y el castigo*

Todo el aire de Macondo está impregnado de una pesadilla de culpa ancestral, que transforma todo el desarrollo de la acción en una larga parábola hacia el castigo final. Esta culpa es el *incesto*, y podría dar lugar a tres interpretaciones diferentes, que creo se implican y complementan en la obra, y de las

<sup>3</sup> Señalada con todo acierto, mediante una aguda comparación con las tragedias de Sófocles, por Pedro Lastra, en *La tragedia como fundamento estructural de "La Hojarasca"*.

cuales me atenderé a la primera: 1) *religiosa*: el pecado original; 2) *sociológica*: el complejo racial del mestizaje; 3) *biológica*: la degeneración de la especie.

Pero junto al incesto hay otra culpa que se arrastra desde antes de la fundación del pueblo: la *soberbia*, y también el *homicidio*. Así van apareciendo todos los pecados capitales condenados por la Biblia (y también en muchos casos por los libros sagrados de las culturas indígenas americanas), a cuyo texto nos remitiremos:

*La soberbia*, debilidad del hombre aprovechada por el diablo para hacerle comer del fruto del árbol del bien y del mal, raíz del pecado original. Recordemos también Tobías (4,14): "En el orgullo está la perdición y el desorden. Pues bien, la gesta bíblica de Adán y Eva se repite en la primera página del libro, cuando José Arcadio y Úrsula, los fundadores de la estirpe de Macondo, son tentados a llevar su afán de conocimiento hasta los límites de lo milagroso, por Melquíades, encarnación del diablo. Este personaje se presenta como "un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión", que trae al pueblo las maravillas de los sabios de Macedonia, bajo la forma de inventos que hoy nos son conocidos, pero para los habitantes de Macondo eran prodigios, pues en ese entonces "El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y había que señalarlas con el dedo". Pero más adelante demostrará poseer poderes realmente sobrenaturales, pues traerá por ejemplo un líquido que curará la peste del olvido (p. 49), y reaparecerá dos veces después de muerto, y de haber sido el primero en inaugurar el cementerio de Macondo. Veamos su descripción; más adelante:

"aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nos-tradamus, era un hombre lúgubre, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas. Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo patinado con el verdín de los siglos. Pero a pesar de su inmensa sabi-

duría y de su ámbito misterioso, tenía un peso humano, una condición terrestre que lo mantenía enredado en los minúsculos problemas de la vida cotidiana" (pág. 13).

Ursula, con su intuición femenina, dice al entrar al cuarto y sentir las emanaciones de uno de sus experimentos: "Es el olor del demonio" (p. 13,29), y lleva sus niños a rezar. Pero la tentación de Melquíades halla eco en los hombres de la familia, desde el patriarca José Arcadio, "cuya desafortada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la Naturaleza, y aún más allá del milagro y la magia" (p. 9).

Y curiosamente Melquíades, del cual contaban los trota-mundos que venía de una tribu que "había sido borrada de la faz de la tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano" (p. 40), después de haber tentado al hombre, asume la misma actitud falsa que el demonio, y el autor con él. Cuando J. Arcadio entra en la codicia del oro, "Melquíades, que era un hombre honrado, le previno: "Para eso no sirve" (p. 9,30). La soberbia la vemos relacionada aquí con el segundo pecado capital: la *avaricia*, la fiebre del oro que prenderá en todos los descendientes (recordemos a Aureliano encerrado fabricando sus eternos pescaditos de oro). Y la soberbia se continuará en todos los hombres que se encierran en el taller de alquimia para tratar de descifrar el Libro de la Sabiduría que les legó Melquíades, hasta que el último vivo de la especie, Aureliano Babilonio, en la última página del libro, alcanza por fin a descifrar los caracteres en sánscrito, y al mismo tiempo que concluye de comprender, está viniendo el viento apocalíptico que borra a Macondo para siempre de la faz de la tierra.

De soberbia pecan también Fernanda del Carpio, por considerarse superior a los demás por su abolengo. Ella practica sólo exteriormente el culto, y con razón los demás la llaman "farisea", y "santurróna", como ella misma se lamenta en su largo monólogo (p. 274,21); y en la pág. 269,15: "hacía tiempo que había medido la magnitud de su soberbia".

Hasta el padre Nicanor peca de soberbia, al pretender construir una iglesia enorme en el ínfimo caserío, empeño comparable al de la erección de la torre de Babel:

“Cansado de predicar en el desierto, el padre Nicanor se dispuso a emprender la construcción de un templo, el más grande del mundo, con santos de tamaño natural y vidrios de colores en las paredes, para que fuera gente desde Roma a honrar a Dios en el centro de la impiedad” (p. 77,6).

Por soberbia y afán de poder emprende Aureliano sus 32 guerras, conjuntamente con otro pecado capital: *la falta de amor*, y así lo comprende Ursula cuando alcanza la extraordinaria clarividencia que le dan sus cien años:

“Se dio cuenta de que el coronel Aureliano Buendía no le había perdido el cariño a la familia a causa del endurecimiento de la guerra, como ella creía antes, sino que nunca había querido a nadie, ni siquiera a su esposa Remedios o a las incontables mujeres de una noche que pasaron por su vida, y mucho menos a sus hijos. Vislumbró que no había hecho tantas guerras por idealismo, como todo el mundo creía, ni había renunciado por cansancio a la victoria inminente, como todo el mundo creía, sino que había ganado y perdido por el mismo motivo, por pura y pecaminosa soberbia. Llegó a la conclusión de que aquel hijo por quien ella habría dado la vida, era simplemente un hombre incapacitado para el amor” (p. 214,3).

Es la misma culpa de los forasteros, “que llegaron sin amor” (197,22). *La ira*, que engendra todas las formas de la *violencia* (de la cual trato en especial en el capítulo de LEITMOTIVS): las guerras continuas, los *odios* (sobre todo en Amara, vinculado con la *envidia* hacia Rebeca), inclusive el en-

tretenimiento preferido de muchos de los varones: los gallos de riña. El *incesto*, culpa ancestral como ya se dijo, castigado según creencia popular con el nacimiento de hijos con cola de cerdo, había sucedido ya entre una tía de Ursula y un tío de José Arcadio (hermanos entre sí), que tuvieron aquél primo con cola de cerdo que tuvo que andar toda su vida con pantalones amplios y nunca conoció mujer; y lo mismo temen que les suceda a José Arcadio y Ursula, que son primos entre sí; de ahí el temor ante cada embarazo y cada nacimiento, y el castigo final del último nacido en la familia, también con su grotesco apéndice: “el hijo de Amaranta Ursula y Aureliano Babilonio (tía y sobrino). El incesto se repite en la pasión de Arcadio con Pilar Ternera (su madre), de Aureliano José con Amaranta, su tía, quien le dice: “Soy tu tía”. “Es casi como si fuera tu madre, no sólo por la edad, sino porque lo único que me faltó fue darte de mamar” (132,1); en los manoseos de Amaranta con José Arcadio “no como una abuela con un nieto, sino como una mujer con un hombre” (236-7).

Recordemos la Biblia: Levít, 20: “Si uno se acuesta con la mujer de su padre... los dos serán castigados con la muerte; caiga sobre ellos su sangre” (11); “Si uno toma a su hermana... es un crimen, y los dos serán borrados de su pueblo...” (17); “No descubras la desnudez de la hermana de tu madre ni de la hermana de tu padre, porque es descubrir tu propia carne. Llevarán sobre sí su iniquidad” (19). “Si uno se acuesta con su tío... llevarán sobre sí su iniquidad: no tendrán hijos” (20); “Si uno toma mujer de su hermano, es una inmundicia... no tendrán hijos” (21) (y los dos gemelos: José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo comparten la misma amante: Petra Cotes; así como José Arcadio y el coronel Aureliano conviven en concubinato con Pilar Ternera).

La *lujuria*, propia del clima de sordidez y vitalismo barroco de todo el libro, llega al desafuero y a la blasfemia; pero es preciso hacer notar que ello responde a la intencionalidad del autor de mostrar un ambiente, y de ninguna manera el

libro es pornográfico: no se solaza, podemos decir, en la depravación, ni se sobrecarga de términos groseros, sino que por el contrario, cuando éstos aparecen cumplen una función realista justificada por el contexto y su fuerza expresiva. Además, subyace siempre la fatalidad del castigo, el condicionamiento consciente e inconsciente de la moral cristiana, a pesar de que la intención del libro no sea moralizante, al menos en el sentido tradicional del término: así como el incesto origina no sólo los hijos con cola de cerdo que avergüenzan y degeneran a la estirpe (y recordemos de paso que en la Biblia el cerdo es símbolo de inmundicia), sino la destrucción total del pueblo, junto con los otros vicios, como sucedió con Sodoma.

Los ejemplos de lujuria desenfadada abundan: recordemos la prostitución en la tienda de Catarino y en las matronas francesas, aquéllas “hembras babilónicas adiestradas en recursos inmemoriales” que trajo un día el tren; y llegan a lo blasfemo en la alusión indirecta a lo clerical, cuando Aureliano Segundo “le compró a Petra Cotes una cama con baldaquín arzobispal” (218) y rodeó la cama de espejos; y se exaspera al final, cuando Aureliano y Amaranta Ursula llegan a la “idolatría de sus cuerpos” (341,35), agregándose además el *adulterio* (Amaranta Ursula estaba casada con Gastón), poco antes de morir ambos en la destrucción total. Levít, 20,20,10: “Si adultera un hombre con la mujer de su prójimo, hombre y mujer adúlteros serán castigados con la muerte”.

Otras abominaciones que condena la Biblia: la *relación con animal* (Lev. 18, 23), que cometen Petronio, el sacristán del padre Antonio Isabel con una burra y en que cae José Arcadio Segundo, irónicamente llevado por la curiosidad que le despertó la pregunta en el confesionario, donde podemos ver implícita una crítica a ciertas prácticas de la Iglesia (pág. 163). También la *homosexualidad* (Lev. 18,22), que practica nada menos que el joven destinado por la familia a Papa: José Arcadio, hijo de Fernanda (314). Y concluye Levíticos después de las prohibiciones de estos pecados: “No os manchéis con

ninguna de estas cosas, pues con ellas se han manchado los pueblos que yo voy a arrojar de delante de vosotros. Han manchado la tierra; yo castigaré sus maldades, y la tierra vomitará a sus habitantes" (18,24:5).

Otro precepto muy importante violado es *no matar*. La causa del éxodo de José Arcadio y Ursula y el origen de la fundación de Macondo fue que el fantasma de Prudencio Aguilar, muerto por José Arcadio después de una riña de gallos, que los persigue y no les permite hallar paz. Este episodio es autobiográfico, pues el mismo García Márquez, en un reportaje, contó acerca de su abuelo; interesa ver cómo el autor reelabora experiencias obsesionantes:

"Fíjense que era un señor que yo encuentro después en mi libro. El, en alguna ocasión, tuvo que matar a un hombre, siendo muy joven. El vivía en un pueblo y parece que había alguien que lo molestaba mucho y lo desafiaba, pero él no le hacía caso, hasta que llegó a ser tan difícil su situación que, sencillamente, le pegó un tiro. Parece que el pueblo estaba tan de acuerdo con lo que hizo que uno de los hermanos del muerto durmió atravesado, esa noche, en la puerta de la casa, ante el cuarto de mi abuelo, para evitar que la familia del difunto viniera a vengarlo. Entonces mi abuelo, que ya no podía soportar la amenaza que existía contra él en ese pueblo, se fue a otra parte... se fue lejos con su familia y fundó un pueblo". "...y lo que yo más recuerdo de mi abuelo es que siempre me decía: "Tú no sabes lo que pesa un muerto". (entrev. con Mario Vargas Llosa, págs. 13-14).

La *glotonería*, como la de Aureliano Segundo en la época de la extraordinaria reproducción de animales en lo de Petra Cotes:

"El prestigio de su desmandada voracidad, de su inmensa capacidad de despilfarro, de su hospitalidad sin

precedente, rebasó los límites de la ciénaga y atrajo a los glotones mejor calificados del litoral" (219,26).

Y esto lo llevó al duelo de voracidad con Camila Sagastume, "La Elefanta".

La *envidia*, encarnada sobre todo en Amaranta contra Rebeca, que la lleva a obstaculizar su matrimonio (para proporcionarle sin querer otro mejor) y tejerle la mortaja para envolverla cuando muriera (y fue Amaranta quien murió primero, y hubo de tejerse su propia mortaja).

La *pereza*, una desidia monumental en la que sucumbe todo el pueblo, y de la cual tenemos un ejemplo en Aureliano Segundo, que "se quedó más de tres meses en su casa, no porque entonces se sintiera mejor allí que en la de su familia, sino porque necesitó todo ese tiempo para tomar la decisión de echarse otra vez encima el pedazo de lienzo encerado" (273). Es esa calma pueblerina del caserío natal de García Márquez, que lo llevó a buscar los caminos de Bogotá primero y Europa después, para dar expansión a sus inquietudes progresistas.

#### b) *Referencia a hechos bíblicos o formas de la liturgia*

La gesta de los Buendía reitera manifiestas coincidencias con episodios de la Biblia: el *pecado original*, como ya se dijo, el *Exodo* de José Arcadio y otros que también deciden partir de Riohacha:

"Fue así como emprendieron la travesía de la sierra. Varios amigos de José Arcadio Buendía, jóvenes como él, embullados con la aventura, dismantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que nadie les había prometido"(pág. 27).

Después de dos años de travesía por la sierra, suben a una cumbre, desde donde ven una ciénaga grande, "explayada hasta el otro lado del mundo", como el desierto que tuvo que atravesar el pueblo de Israel; más adelante José Arcadio (nuevo Moisés culposo) tiene un sueño premonitorio con una ciudad de espejos, y allí funda al día siguiente Macondo.

Se alude también a un *paraíso terrenal* (simbolismo de la nostalgia y el disconformismo del autor con los tiempos presentes): en el prostíbulo "El Niño de Oro" (notemos la ironía entre lugar, nombre y alusiones):

"El aire tenía una densidad ingenua, como si lo acaban de inventar, y las bellas mulatas que esperaban sin esperanza entre pétalos sangrientos y discos pasados de moda, conocían oficios de amor que el hombre había dejado olvidados en el paraíso terrenal" (333-32).

Muy cerca del final, Amaranta Ursula y Aureliano ante la incertidumbre del futuro vuelven el corazón hacia el pasado. "Se vieron a sí mismos en el paraíso perdido del diluvio..." (343-344).

Las *plagas de Egipto* están representadas en una serie de pestes: la del insomnio, traída por Visitación, una india guajira, la avalancha de pájaros que entran a morir en los dormitorios, que el padre Antonio Isabel atribuye desde el púlpito al Judío Errante, "un híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje", al que logran capturar y describen así:

"Pesaba como un buey, a pesar de que su estatura no era mayor que la de un adolescente, y de sus heridas manaba una sangre verde y untuosa. Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra

de rémora, pero al contrario de la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que de hombre, porque las manos eran tersas y hábiles, los ojos grandes y crepusculares, y tenía en los omóplatos los muñones cicatrizados y callosos de unas alas potentes, que debieron ser desbastadas con hachas de labrador" (292,7).

Hay también invasiones monumentales de sanguijuelas, sapos y caracoles (268), comejenes, polillas, hormigas, cucarachas (283). Recordemos algunas plagas en el Exodo de la Biblia: la 2ª: ranas; la 3ª: mosquitos; la 4ª: tábanos; 5ª: muerte del ganado (y en el libro perecerán, después del diluvio, todos los animales de Petra Cotes que otrora habían proliferado desmesuradamente).

Ursula piensa, desde su acertada óptica de mujer, que cuatro calamidades determinaron la decadencia de la estirpe: la guerra, los gallos de pelea, las mujeres de mala vida y las empresas delirantes (165,22).

El *Diluvio* del Génesis, está representado por una lluvia que duró "cuatro años, once meses y dos días" (p. 267,1), aludida siempre en la novela como "el diluvio", pero provocado no por Dios, sino por los representantes de la compañía bananera norteamericana, en cuyo poder omnímodo simboliza García Márquez la devastadora penetración imperialista; los yanquis, en complicidad con los militares, prometieron a los trabajadores conceder las mejoras exigidas para cuando escampara. Fue entonces que vino la inacabable lluvia, al final de la cual quedó todo destruído y las peticiones olvidadas. Se alude en muchas ocasiones a este origen del diluvio:

"la noche en que el Señor Brown convocó la tormenta" (267,14).

En la pág. 197 se habla de la llegada de “los gringos”:

“Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de las lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población, detrás del cementerio”.

La *adoración del Becerro de oro*, involuntariamente, por Ursula:

“En los últimos tiempos, Ursula le había puesto velas y se había postrado ante él, sin sospechar que en lugar de un santo estaba adorando doscientos kilogramos de oro” (168,27).

El *Apocalipsis*, anunciado varias veces:

“El viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra” (280,27).

“a partir de agosto... empezó a soplar el viento árido que sofocaba los rosales y petrificaba los pantanos, y que acabó por esparcir sobre Macondo el polvo abrasante que cubrió para siempre los oxidados techos de zinc y los almendros centenarios” (283,4).

Y en la penúltima página “Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico” (350,35).

El *Jubileo*, establecido en la Biblia por Dios (Lev., 25) como año sabático para descansar, es promovido en la novela por el gobierno:

“...se anunció el inesperado jubileo del coronel Aureliano Buendía, ordenado por el gobierno para celebrar un nuevo aniversario del tratado de Neerlandia” (186,6).

El *Carnaval*, fiesta pagana y cristiana, ocasión en que Aureliano Segundo conoce a Fernanda, su futura mujer.

El *origen de Moisés* (Ex., 2), en el hijo bastardo de Memé, Aureliano Babilonio, de quien se dijo que había sido encontrado flotando en una canastilla:

“—Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla— sonrió.

—No se lo creerá nadie— dijo la monja.

—Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras— replicó Fernanda, no veo por qué no han de creérmelo a mí” (254,120).

La *Asunción de la Virgen* o la *Ascensión de Jesús*, en la “subida al cielo en cuerpo y alma de Remedios, la bella”; hecho que es un recuerdo autobiográfico de García Márquez, quien contó a M. Vargas Llosa:

“Había una chica que correspondía exactamente a la descripción que hago de Remedios la Bella en “Cien años de soledad”. Efectivamente se fugó de su casa con un hombre y la familia no quiso afrontar la vergüenza y dijo, con la misma cara de palo, que la habían visto doblando unas sábanas en el jardín y que después había subido al cielo...” (entrev., 19).

Alusión al *Arcángel San Gabriel*, que en la Biblia (Dan. 8, 17-19) se aparece a Daniel y le muestra “la visión del fin de los tiempos de la ira”. Justamente por el tiempo en que Ursula queda ciega, “entra en las tinieblas” y empieza a tener una extraña clarividencia en la que se vislumbra la perdición de la estirpe, “le dio por andar con el brazo derecho levantado, como el arcángel Gabriel” (215).

La *prédica de Jesús niño entre los doctores*, en el pequeño Aureliano, cuya sabia conversación "a Fernanda le pareció una parodia sacrílega de Jesús entre los doctores" (295,36).

c) *Formas expresivas de estilo bíblico*

La intención cosmogónica bíblica del ámbito anecdótico está íntimamente engarzada con las formas expresivas del lenguaje, como se habrá podido observar en citas anteriores, y en numerosas frases escapadas al paso:

"Puesto que su casa (la de José Arcadio Buendía) fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza" (15,19).

"Le dio a beber... una sustancia... y la luz se hizo en su memoria" (49,6).

"siempre habrá un Buendía, por los siglos de los siglos" (53,4).

"desde el día en que tuvo conciencia de su desnudez" (126,31).

"todo cuanto Dios había creado con su infinita bondad, y que el Diablo había pervertido" (312,36).

"Rifas de la Divina Providencia", llama a las suyas Petra Cotes.

d) *Paganismo y condicionamiento católico ancestral*

Existe en el trasfondo de *Cien años de soledad* la presencia recurrente de creencias, supersticiones, ritos y costumbres propios de las razas indígenas americanas, o de la imaginaria popular y hasta infantil o de cuento de abuela, como aquel "triste espectáculo del hombre que se convirtió en ví-

bora por desobedecer a sus padres”, que trae el circo (p. 35), que otorgan a la novela un sabor pagano y costumbrista. Así por ejemplo aquella “misa negra” que se celebra en honor de la regente de un prostíbulo, Pilar Ternera:

“Pilar Ternera murió en el mecedor de bejuco, una noche de fiesta, vigilando la entrada de su paraíso. De acuerdo con su última voluntad, la enterraron sin ataúd, sentada en el mecedor que ocho hombres bajaron con cabuyas en un hueco enorme, excavado en el centro de la pista de baile. Las mulatas vestidas de negro, pálidas de llanto, improvisaban oficios de tinieblas mientras se quitaban los aretes, los prendedores y las sortijas, y los iban echando en la fosa, antes de que la sellaran con una lápida sin nombres ni fechas y le pusieran encima un promontorio de camelias amazónicas. Después de envenenar a los animales, clausuraron puertas y ventanas con ladrillos y argamasa, y se dispersaron por el mundo con sus baúles de madera...” (336, comienzo del último capítulo).

Asimismo la creencia de que al matrimonio consanguíneo le nacen hijos lagartijas o con colas de cerdo (condenación también pagana del incesto), el temor generalizado entre mucha gente a las fotografías, por creer que uno “se va gastando poco a poco a medida que su imagen pasa a las placas metálicas” (49); el vagabundeo de duendes, muertos y fantasmas, la irrevocabilidad de lo que dicen las barajas de Pilar Ternera. A propósito de esta última, adivina y mediadora con los muertos, recordemos la condenación bíblica (Lev., 20,6): “Si a'guno acudiere a los que evocan a los muertos y a los que adivinan, prostituyéndose ante ellos, yo me volveré contra él y lo eliminaré de en medio de su pueblo”.

La creencia griega de que "era sacrilegio execrable dejar sin sepultura el cadáver de un ciudadano" persiste trágicamente en aquel "cloc cloc" continuo que hacen los huesos de los padres de Rebeca, insepultos, que ésta trajo en una casa. Veamos al respecto lo que dice Saint-Victor:

"A fin de comprender la abnegación de Antígona, conviene tener en cuenta las ideas que se abrigan en la antigüedad respecto a la sepultura. Esta era, entonces, el verdadero fin del hombre, el fondo estrecho e inmutable de su porvenir. La salvación, en el sentido religioso de la palabra, dependía de la observancia de sus ritos. Ser enterrado o no serlo era el problema de la vida futura". (cit. por Pedro Lastra, en "La tragedia como fundamento estructural de "La Hojarasca", Rev. Letras, pág. 137).

De manera que descubrimos en el libro: un sustrato pagano proveniente de creencias y costumbres populares e indígenas asimiladas en la infancia vivida en el pueblito colombiano; una fuerte influencia de la cosmovisión judeo - cristiana, delegada tal vez por la ascendencia hispánica, con las enseñanzas de alguna "tía santurrona" o alguno de aquellos curas de aldea que deambulan por sus libros, y preparan a los niños para la comunión; y un sentido trágico de la vida de origen clásico, que pudo llegar a García Márquez a través de su formación universitaria. Los tres enfoques coexisten en una íntima y sorprendente mezcolanza, así como en el cuerpo monumental de José Arcadio lo bárbaro se da la mano con la medallita:

"Tenía una medallita de la Virgen de los Remedios colgada en el cuello de bisonte, los brazos y el pecho completamente bordados de tatuajes crípticos, y en la muñeca derecha la apretada esclava de cobre de los niños en-cruz". (pág. 83,5).

Tales contrastes deslumbran y desconciertan hasta al lector contemporáneo preparado para todas las jugarretas posibles, por su mismo aire de simpleza y credulidad, y en todo caso remiten al *humor* y al reconocimiento permanente de la *ficción* e invitan a respirar aquella atmósfera de cuento que no debe ser tomado demasiado en serio, como ya el mismo autor nos lo advierte:

“Mi conclusión es que ningún crítico podrá transmitir a sus lectores una visión real de *Cien años de soledad* mientras no renuncie a su caparazón de pontífice y parta de la base más que evidente de que esa novela carece por completo de seriedad. Esto lo hice a conciencia, aburrido de tantos relatos pedantes, de tantos cuentos providenciales, de tantas novelas que no tratan de contar una historia sino de tumbar al gobierno; cansado, en fin, de que los escritores fuéramos tan serios e importantes” (entrev. con Armando Durán, pág. 28).

Pero, ¿no se esconde tras este humor un profundo pesimismo? ¿Tras el juego la pretensión de representar y recrear un mundo? Esta es una de las tantas contradicciones íntimas que revelan el desgarramiento interior del escritor y la complejidad de esta novela, cuya principal característica podría ser que, bajo la aparente ingenuidad de una anécdota lineal, esconde un mundo íntegro y complejo, donde tienen cabida, en un juego de planos simultáneo, lo sagrado y lo herético, lo trágico y lo humorístico, la realidad más espantosamente evidente y la fantasía más alocada y banal.

#### EL CLAN DE LOS BUENDIA

Como puede verse de una simple ojeada en el cuadro genealógico, a través de una complicada maraña de matrimonios legítimos y concubinatos, se da toda una gesta familiar

que se cierra sobre sí misma con el último vástago, ese temido hijo con cola de cerdo que repite el que ya había manchado a la estirpe antes de la entrada de Macondo. Todos los personajes de esta familia tienen un rasgo común que los define inequívocamente: el aire de soledad inconfundible que permite a Ursula reconocer inmediatamente a los diecisiete nietos bastardos llegados desde distintos lugares, de la mano de madres desconocidas.

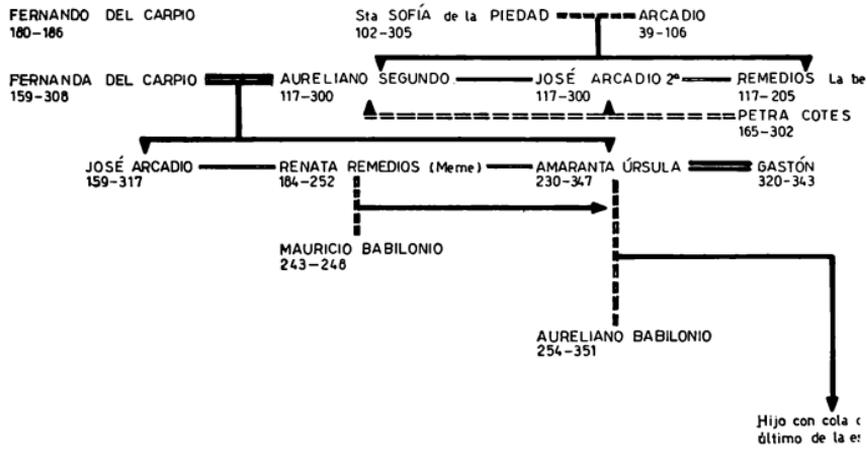
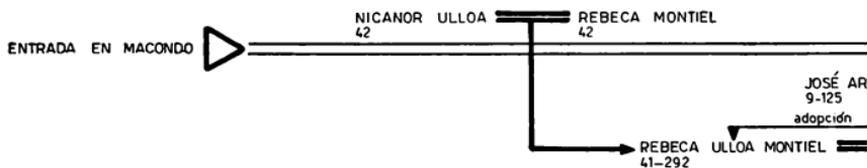
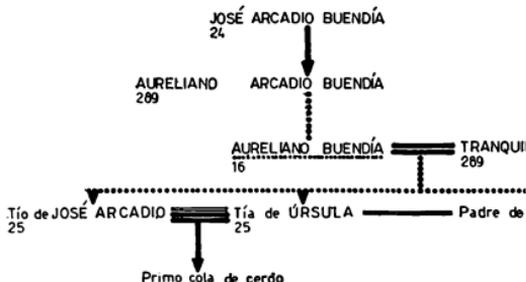
Las reiteraciones en los nombres son evidentes, y están condicionadas por la concepción circular del tiempo, de que hablaré más adelante. En un momento de lucidez, Ursula cree encontrar rasgos comunes: los Aurelianos son retraídos y lúcidos, y los José Arcadios impulsivos y trágicos. Pero ya con los gemelos José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo la cosa se complica, porque las señales usadas para individualizarlos se mezclan a poco del nacimiento, y además se los entierra confundidos. Además, la psicología de los personajes no es tan simple como parecería a un lector inadvertido, sino que por el contrario daría pie a un análisis profundo, que podría revelar mecanismos insospechados, apoyándose no sólo en la conducta declarada de los personajes y sus escasos y generalmente lacónicos parlamentos (si exceptuamos el largo monólogo de Fernanda), sino también en numerosos datos aparentemente insignificantes pero de marcado simbolismo psicológico: la costumbre de chuparse el dedo o de comer tierra en momentos cruciales de Rebeca, por ejemplo. Es Ursula, con su clarividencia centenaria, quien se encarga de advertirnos que no debemos dejarnos llevar por las apariencias, y mostrarnos motivaciones de conducta no sospechadas que destruyen o nos obligan a replantear los juicios que nos habíamos formado, sobre todo con respecto a Amaranta:

“Amaranta, ...cuya dureza de corazón la espantaba, cuya concentrada amargura la amargaba, se le esclareció en el último examen como la mujer más tierna

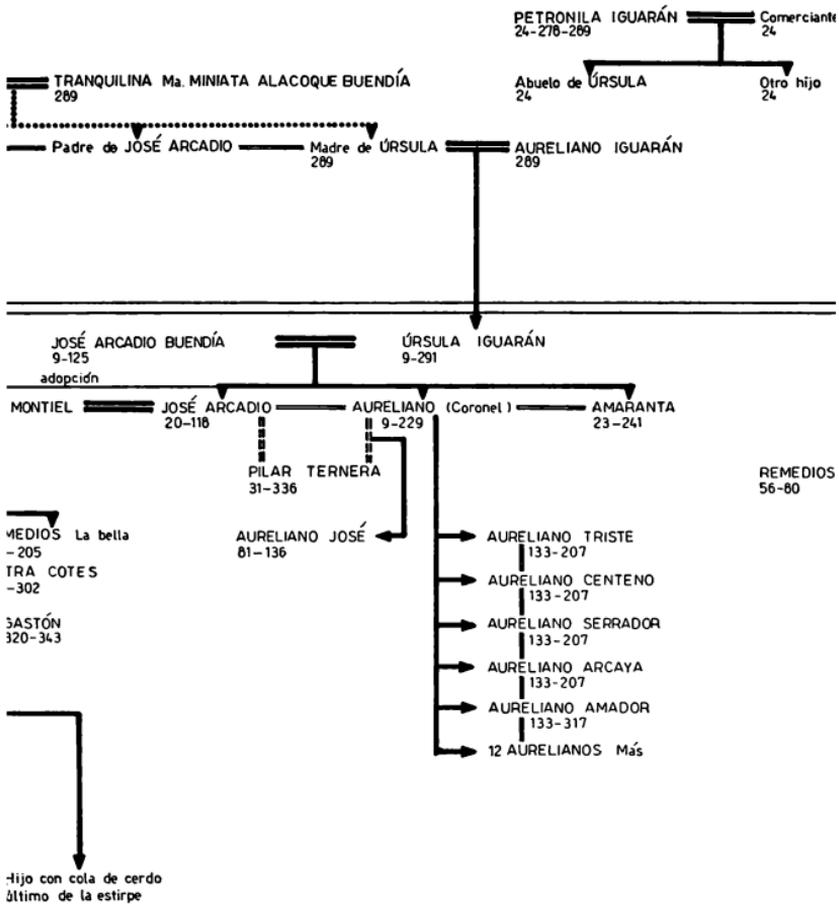
# PERSONAJES = Genealogías

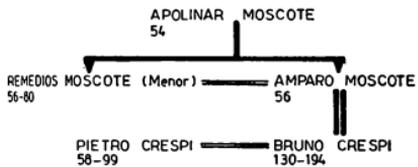
## REFERENCIAS

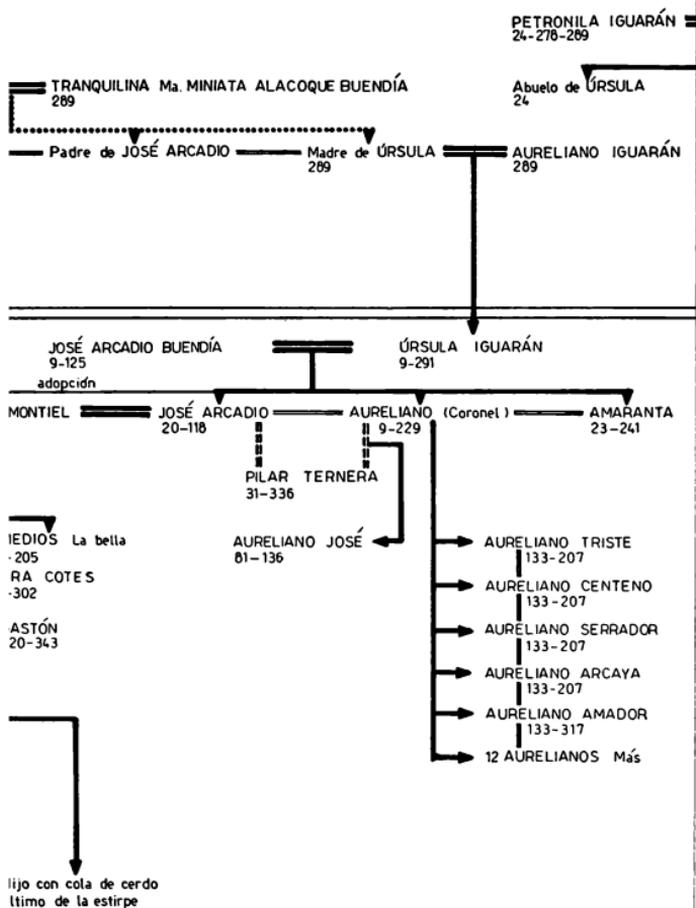
-  MATRIMONIO
-  CONCUBINATO
-  HERMANOS
-  SUPOSICIÓN



Los números que acompañan a cada personaje, corresponden a las páginas en que éstos hacen su entrada y salida, respectivamente, dentro del libro.







que había existido jamás, y comprendió con una lastimosa clarividencia que las injustas torturas a que había sometido a Pietro Crespi no eran dictadas por una voluntad de venganza, como todo el mundo creía, ni el lento martirio con que frustró la vida del coronel Gerineldo Márquez había sido determinado por la mala hiel de su amargura, como todo el mundo creía, sino que ambas acciones habían sido una lucha a muerte entre un amor sin medidas y una cobardía invencible, y había triunfado finalmente el miedo irracional que Amaranta le tuvo siempre a su propio y atormentado corazón" (214).

Remedios, la bella, nos desconcierta: se pensaba de ella que "era atrasada mental"; otros decían que "no era mujer de este mundo" (172); el coronel Aureliano repetía que ella "era el ser más lúcido que había conocido jamás, y que lo demostraba a cada momento con su asombrosa habilidad para librarse de todos" (204). Ángel o demonio, el autor no nos da las claves, y de remate concluye con el milagro de su elevación, evasión última de este extraño personaje que siempre se resistió a someterse a los hábitos "civilizados" de los demás. Creíble o no el milagro, agrega un nuevo rasgo de anomalía a aquella familia donde todos tienen algo de raros, y al referirse a la cual Ursula siempre dice "esta casa de locos".

¿Cuál sería el protagonista de la obra?

Como en "Fuenteovejuna", podríamos decir que es Macondo, o toda la familia; pero evidentemente dentro de ésta, por su influencia y reiteración en el libro, y fijándonos en el cuadro, por su posición central y la extensión de las páginas en que aparecen y salen de escena, las figuras claves son dos: Ursula y el coronel Aureliano, que aparecen desde la primera página (9) y desaparecen en la 291 y 229 respectivamente.

Ursula encarna la mujer-madre, que antes de morir con más de 130 años ha adquirido la extraña clarividencia que

le hace comprender el destino íntegro de la stirpe. Ella es la tierra, la casa, la cordura, el eje alrededor del cual giran los demás, aunque a veces momentáneamente una fuerza centrífuga los descarrile, como le sucedió a José Arcadio Segundo, que

“Andaba al garete, sin afectos, sin ambiciones, como una estrella errante en el sistema planetario de Ursula” (225,4).

El coronel Aureliano, con sus 32 guerras absurdas, sus 18 hijos bastardos y sus excentricidades caprichosas, podría encarnar a ese dictador latinoamericano cuya figura, extrañada en la inmensa soledad de su poder, obsede a García Márquez.

“A este paso”, le dice, antes de ser fusilado, el general Moncada, “no sólo serás el dictador más despótico y sanguinario de nuestra historia, sino que fusilarás a mi comadre Ursula tratando de apaciguar tu conciencia” (141).

Es interesante ver la influencia de las mujeres, en un mundo donde dominan los hombres, donde el machismo se manifiesta en la violencia, la simbología sexual, el predominio numérico (de 86 personajes que he contado, 64 son varones y 22 mujeres). Ellas son las encargadas de volver a la realidad al hombre desmesurado, fantasioso, quimérico. Ursula, por ejemplo, mantiene el hogar con su fábrica de caramelos, mientras los hombres divagan en fantásticos proyectos de alquimia o deambulan por el mundo:

“Ayudada por Santa Sofía de la Piedad había dado un nuevo impulso a su industria de la repostería, y no sólo recuperó en pocos años la fortuna que su hijo se

gastó en la guerra, sino que volvió a atiborrar de oro puro los calabazos enterrados en el dormitorio. “Mientras Dios me dé vida —solía decir— no faltará la plata en esta casa de locos” (131,7).

La misma función cumple la amante.

“Petra Cotes, consciente de su fuerza, no dio muestras de preocupación. Ella lo había hecho hombre. Siendo todavía un niño lo sacó del cuarto de Melquíades, con la cabeza llena de ideas fantásticas y sin ningún contacto con la realidad, y le dio un lugar en el mundo” (177,9).

Sin embargo, subyace el prejuicio de la inferioridad psíquica de la mujer. Ellas tienen una intuición que llega a la clarividencia, pero no votan, y son los hombres de la familia los que se encierran en el cuarto donde están los pergaminos crípticos que ellos descifrarán, llegando por el camino de la inteligencia a la clara percepción de lo que las mujeres habían intuido vagamente a través de la baraja o el puro instinto femenino.

En un mundo duro y selvático, la *animalidad* y el desenfreno son rasgos que caracterizan a la mayoría de los personajes, y de ahí las múltiples comparaciones con animales: el hombre-víbora (p. 35), las uñas de tigre del atuendo del Duque de Marlborough (145), el duelo de gula entre Camila Sagastume, alias “La Elefanta” y Aureliano Segundo, cuyo lema de toda la vida, el mismo que le sirvió de epitafio, era: “Apártense vacas. Apártense que la vida es corta”; “gallinero” llama el pueblo al sector rodeado de una valla electrificada donde viven los yanquis; “Las mujeres de esta casa

son peores que las mulas” opina Aureliano Segundo (171,30); y la similitud de Petra con su mula es evidente:

“Estaba (la mula) con el pellejo pegado a los huesos, como la dueña, pero tan viva y resuelta como ella. Petra Cotes la había alimentado con su rabia...” (282,7).

José Arcadio Buendía tiene “cara de tortuga beatífica” y aspecto “paquidérmico” (267,29); la corneta del auto del señor Brown “espantaba a los perros con sus ladridos” (206,2) (se insinúa la relación yanqui-perro); “perros de presa” llama G. Márquez al asedio sexual del sobrino de Amaranta a su tía (132,20); a Fernanda la llaman “monigote” y “lagarta” (274); Petra tiene “ojos amarillos... de pantera” (165,4); el hijo de Meme tiene un “sexo de moco de pavo”, parece “antropófago” (249); hasta llegar a aquél “animal mitológico que habría de poner término a la estirpe” (350): su último descendiente, cuyo pellejo muerto arrastran las hormigas.

Tanta animalidad es uno de los tantos símbolos de la *violencia*, uno de los principales leit-motivs del libro.

#### *Personajes secundarios*

Alrededor de los miembros del clan de los Buendía giran algunas figuras interesantes, a pesar de su papel secundario, por ser elementos representativos de la sociedad que el autor pinta con ribetes satíricos críticos: *Los amigos*: el culto a la amistad es algo muy valioso dentro del universo masculino; ellos comparten correrías, aventuras, ideales. Así *Magnífico Visbal* y *Gerineldo Máquez*, amigos del coronel, y sobre todo los cuatro camaradas de Aureliano: *Alvaro*, *Germán*, *Alfonso* y *Gabriel*. En este último, bisnieto del coronel Gerineldo Máquez, cuya homonimia con el autor es evidente, se complace éste en incluirse a sí mismo dentro del mundo literario de su novela, obedeciendo a una tentación caprichosa, un intento

de realismo, la vivencia profunda de la literatura como parte de su vida cotidiana. Los signos de esta identificación del autor con su personaje de igual nombre son numerosos: rasgos de simpatía, paralelismo de destinos:

“Aunque Aureliano se sentía vinculado a los cuatro amigos por un mismo cariño y una misma solidaridad, ..estaba más cerca de Gabriel que de los otros. El vínculo nació la noche en que él habló casualmente del coronel Aureliano Buendía, y Gabriel fue el único que no creyó que se estuviera burlando de alguien.” “De modo que Aureliano y Gabriel estaban vinculados por una especie de complicidad, fundada en hechos reales en los que nadie creía, y que habían afectado sus vidas hasta el punto de que ambos se encontraban a la deriva a la resaca de un mundo acabado, del cual sólo quedaba la nostalgia.

Los cuatro amigos abandonan Macondo para irse a Europa. Gabriel viaja a París “con dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais” (340,5). Pero, ¿qué le dice Gabriel García Márquez a Durán en sus “Conversaciones”?:

“Otro crítico se iluminó con el hallazgo de que Gabriel, que es un personaje de mi novela a quien tratan de identificar conmigo mismo, se lleva a París las obras completas de Rabelais. Esto, ha dicho el crítico, es el reconocimiento de una influencia, y ella explica los desafueros sexuales y el apetito bestial de Aureliano Segundo, y las desproporciones fálicas de José Arcadio, el tatuado, y en general, los excesos pantagruélicos de todos los personajes y aún la descmunalidad del estilo. Me divierte leer esas cosas, porque en realidad, el libro que se llevó Gabriel a París fue el *Diario del año de*

*la peste*, de Daniel Defoe; cedí a la travesura de cambiarlo a última hora para ponerle una trampa a los críticos" (p. 27).

Pero acertadamente le replica Durán:

"—Cuidado! Esa también puede ser una trampa que tu propio subconsciente te haya puesto a ti".

Doy toda la razón al crítico, y me pregunto: ¿se reconoce a sí mismo en Gabriel el autor al dar esta respuesta? ¿Cuándo hace trampas, al escribir la novela o al contestar el cuestionario? Y en último término, ¿acaso él es dueño ya del personaje? No, señor García Márquez: Gabriel, el de su novela, se llevó para siempre en su maleta las obras de Rabelais; la realidad de la literatura es una en sí misma, y ni el propio autor puede cambiarla una vez de publicada.

Finalmente, no importa tanto la minucia del título del libro llevado por el viajero a París; ambas influencias, casuales o no, son evidentes: Defoe y Rabelais; y también lo es la asociación autor-personaje, consciente o no. Lo apuntalan otras semejanzas:

"Aureliano, ...no tenía más contacto con el mundo que las cartas del sabio catalán, y las noticias que recibía de Gabriel a través de Mercedes, la boticaria silenciosa... Gabriel se había hecho reembolsar el pasaje de regreso para quedarse en París, vendiendo los periódicos atrasados y las botellas vacías que las camareras sacaban de un hotel lúgubre de la calle Dauphine" (342).

García Márquez ha contado en entrevistas que tuvo que vender botellas vacías en París; está aquí Mercedes, que fue su novia paciente que lo aguardó cuatro años en Colombia

hasta que finalmente se casaron. Y más adelante, en el mismo trozo, está su residencia en aquel cuarto "donde había de morir Rocamadour", donde se da la coincidencia García Márquez-Cortázar, dos escritores amigos y coincidentes en su condición de hombres de letras exilados en Europa y recreadores, desde allí, de la gran novela de esa Latinoamérica común, cuya nostalgia no pueden sacarse de encima.

*Los curas*: son cinco los que se suceden en la obra, y todos llevan ribetes de comicidad y burla: el P. *Nicanor Reyna* (aparece en pág. 76) es el primero en llegar a un pueblo que no le presta atención:

"Le contestaban que durante muchos años habían estado sin cura, arreglando los negocios del alma directamente con Dios y habían perdido la malicia del pecado mortal" (77,4).

"Cansado de predicar en el desierto" acude a un recurso basto y de oculta intención cómico-grotesca por parte del autor: decide realizar un milagro que convenza a la gente de la existencia de Dios, y después de tomar una taza de chocolate, se levanta unos centímetros del suelo. Sin haber mejorado las cosas y después de tantas demostraciones, consumido por su afección hepática (lógica después de tanto chocolate) es reemplazado por el P. *Coronel*, alias "*El Cachorro*" (p. 130), veterano de la primera guerra federalista, y en manifiesta complicidad con los militares que entran a dominar Macondo. Este personaje me recuerda vivamente aquél cura de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa; de quien los muchachos decían que era un hombre de verdad, porque lo habían visto tambaleante, con aliento a alcohol y ojos viciosos por las cercanías del puerto. Le sigue el P. *Antonio Isabel* (162), tan afecto a las riñas de gallos como a sus menesteres religiosos, que prepara a J.A.2º:

“Le enseñaba el catecismo mientras le afeitaba el pescuezo a los gallos. Le explicaba con ejemplos simples, mientras ponían en sus nidos a las gallinas cluecas, cómo se le ocurrió a Dios en el segundo día de la creación que los pollos se formaran dentro del huevo. Desde entonces manifestaba el párroco los primeros síntomas del delirio senil que lo llevó a decir, años más tarde, que probablemente el diablo había ganado la rebelión contra Dios, y que era aquél quien estaba sentado en el trono celeste, sin revelar su verdadera identidad para atrapar a los incautos” (162).

Es este padre quien con sus preguntas en el confesionario induce a su discípulo a preguntar a Petronio qué era “hacer cosas malas con animales”, y el sacristán lo lleva “donde las burras”; él quien manda quemar al Judío Errante, y termina conducido a un asilo por los delegados curiales (293). Lo reemplaza el padre *Augusto Angel*, “un cruzado de las nuevas hornadas, intransigente, audaz, temerario” (293) que en vano trata de que no se aletarguen los espíritus tocando las campanas varias veces al día:

“antes de un año estaba también vencido por la negligencia que se respiraba en el aire, por el polvo ardiente que todo lo envejecía y atascaba, y por el sopor que le causaban las albóndigas del almuerzo en el calor insoportable de la siesta” (293).

El último es un cura anciano “cuyo nombre nadie se tomó el trabajo de averiguar”, y que

“esperaba la piedad de Dios tendido a la bartola en una hamaca, atormentado por la artritis y el insomnio de la duda, mientras los lagartos y las ratas se disputaban la herencia del templo vecino” (340,19).

Las figuras de los curas son, como vemos, las de unos seres ridículos, inoperantes, impotentes para lograr la verdadera finalidad de la Iglesia de Cristo, débiles ante las pasiones de este mundo y la influencia aplastante del medio. Tal perspectiva implica una áspera crítica a la Iglesia, consecuente con una desesperanzada incredulidad en la posibilidad de salvación del hombre, como si en el fondo fuera posible la idea del padre Isabel: que el Diablo hubiera suplantado a Dios en el trono celeste, que si existe una potencia que nos rige es diabólica y negativa para el hombre.

*Los militares:* Dado que la crítica contra el militarismo que domina, en alianza con los viejos partidos políticos y el imperialismo yanqui, la vida en Colombia y toda Latinoamérica, es una de las intencionalidades del autor más importantes que subyacen en la obra, las figuras castrenses que aparecen en el libro se caracterizan por su brutalidad despiadada, en general, y por su afán de poder y dinero que son los únicos móviles que los llevan a la lucha y los encumbramientos, a espaldas de los intereses de la Nación.

Es en boca del general José Raquel Moncada, militar sin verdadera vocación por su carrera, donde pone García Márquez, en pocas palabras, la definición que muchos darían (y seguramente él también), de la gente de armas, importante de considerar porque emana de alguien que por su rango está interiorizado de los pormenores de su casta, y que es el único al que la simpatía del creador otorga algunos rasgos positivos:

“Consideraba a la gente de armas como holgazanes sin principios, intrigantes y ambiciosos, expertos en enfrentar a los civiles para medrar en el desorden” (129,38).

En la figura central del coronel Aureliano Buendía, y en sus 32 guerras inútiles, motivadas por la pura ambición del poder, encarna García Márquez la crítica contra la san-

grianta revolución colombiana, en la cual, como en muchas otras revoluciones americanas (el paralelismo con la Revolución Mexicana es evidente, y su figura clave Lorenzo Gavilán), se llegó a una violencia sin sentido, encabezada por bandidos sin principios:

“Por esa época convocó (el coronel Aureliano) una segunda asamblea de los principales comandantes rebeldes. Encontró de todo: idealistas, ambiciosos, aventureros, resentidos sociales y hasta delincuentes comunes. Había, inclusive, un antiguo funcionario conservador refugiado en la revuelta para escapar a un juicio por malversación de fondos. Muchos no sabían ni siquiera por qué peleaban” (145,25).

La figura militar contrapuesta a la de Aureliano es la del ya mencionado general Moncada, conservador, que llegaría a ser el primer alcalde de Macondo:

“Inteligente, simpático, sanguíneo, hombre de buen comer y fanático de las peleas de gallos, había sido en cierto momento el adversario más temible del coronel Aureliano Buendía” (129-30).

El es para Aureliano un reproche viviente, y es por eso que lo manda fusilar, sin que valieran para su defensa los clamores de las viejas fundadoras del pueblo, y escudándose en la disculpa:

“Recuerda, compadre, que no te fusilo yo. Te fusila la revolución” (140,21).

El personaje militar de caracteres más negros es Roque Carnicero, verdugo que llega a ser oficial de confianza del coronel Aureliano, cuyo apellido no es casual, y cuyo destino

es bien representativo de los mecanismos y valores que se manejan, dentro de la cosmovisión de García Márquez, para ascender dentro de las esferas militares.

Contornos cómicos asume la brutalidad del capitán Aquiles Ricardo, que ordena que en una representación teatral, a la obra de Zorrilla "El puñal del Godo" se le cambie el nombre por "El puñal del Zorro", porque "godos" llamaban los liberales a los conservadores.

*Los yanquis*, llamados "gringos", traen a Macondo el tecnicismo, la fiebre del banano, la explotación inhumana, algunos de los principales factores de la perdicción del pueblo, cuya incomunicación con ellos se materializa en ese pueblo aparte que se construye al otro lado de las vías del tren, cercado por una valla electrificada llena de golondrinas achicharradas, símbolo de su miedo y de la trágica muerte de la poesía, el sentimiento (las golondrinas) al estrellarse contra la tecnolatría despiadada (el cerco electrificado). Los pueblerinos llaman "el gallinero", al sector yanqui, con genial humor.

La invasión norteamericana comenzó con el rechoncho y sonriente Mr. Herbert, que probó las bananas, y arrastró tras él la avalancha de ingenieros, agrónomos, y en un tren especial el director de la compañía, Jack Brown, cuya hija, Patricia, sería la única en romper el cerco temporariamente para trabar amistad con Meme Buendía, y así asomarse al verdadero Macondo y dejarse atrapar por su nostalgia, cuando ya abuela lo recuerde algunas "noches de intolerancia y pepinos en vinagre de Prattville, Alabama" (340, 15).

Los *indios* no son figuras de relevancia; se destaca efímeramente el general Teófilo Vargas "indio puro, montaraz, analfabeto, dotado de una malicia taciturna y una vocación mesiánica que suscitaba entre sus hombres un fanatismo demencial" (145,34), hombre peligroso que desbarata una operación del coronel, y al día siguiente aparece destrozado a machetazos por una emboscada.

Visitación y Cataure son dos indios hermanos que llegan como sirvientes a la casa de los Buendía, trayendo consigo la peste del insomnio, y rodeados siempre de un halo de superstición y calado misterio. García Márquez no parece confiar en ellos para algo así como una restauración de América a través de lo folklórico indígena, pues los asimila irrecuperablemente al pasado, si bien algo de su paganismo supersticioso esté incorporado para siempre en nuestra sangre.

Los *turcos* tienen sus calles de tiendas; los *negros* también tienen su calle; las negras o mulatas que aparecen son prostitutas: Petra Cotes, mulata portadora de sífilis; Nigromanta, “una negra grande.. de caderas de yegua...” (325,2) silbando a los hombres por las noches tras los árboles de la plazoleta; y las discípulas del prostíbulo de Pilar Ternera, son todas mulatas.

Un oscuro prejuicio racial, proveniente del inconsciente colectivo, parecería ensombrecer el mundo de *Cien años de soledad*.

*Personajes misteriosos* son Melquíades, y los muertos que deambulan por toda la obra, así como aquel mitológico Judío Errante.

*Personajes literarios* son aquéllos que provienen del mundo de la literatura, y se entremezclan en un doble juego de ficciones con los otros personajes exclusivos del universo ficticio de García Márquez: *Francisco el Hombre*, trotamundos de 200 años que podría parangonarse con nuestro Santos Vega, porque “derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos” (50,34); aquel forastero gallardo y hermoso que aparecía los domingos para contemplar en misa a Remedios, la bella, “como un *príncipe de cuento*, con un caballo con estribos de plata y gualdrapas de terciopelo” (171, 9): el *Caballero de la Rosa*, *Lorenzo Gavilán*, coronel de la Revolución Mexicana exilado en Macondo, compadre de *Artemio Cruz* (254),

ambos pertenecientes a "La muerte de Artemio Cruz", de Carlos Fuentes; *Víctor Hughes*, personaje de "El siglo de las luces" de Alejo Carpentier; el mismo autor dice que está convencido de que la monja que lleva al último Aureliano en una canastilla es la *Madre Patrocinio* de la "La Casa Verde", de Vargas Llosa (aunque en realidad, no se den en el libro mismo referencias que justifiquen tal relación).

Tales pasajes de personajes de una obra a otra, en cuanto a la novela latinoamericana, tienen la siguiente explicación:

"Es que hay un nivel común y el día que encontremos cómo expresar ese nivel, escribiremos la novela latinoamericana verdadera, la novela total latinoamericana, la que es válida en cualquier país de América Latina a pesar de diferencias políticas, sociales, económicas, históricas" (entrev. con Vargas Llosa, pág. 39).

Además, la coexistencia de personajes "reales", cotidianos, reconocibles a cada paso, con otros que sólo tienen vida en la realidad ficticia de la literatura, es una señal de cómo el autor vive lo literario de una manera tan real como todos los demás ámbitos de su vida diaria, cómo la actividad literaria es parte de su vida, cómo se toma muy en serio su oficio (con una disciplina férrea de seis horas diarias de máquina, más sus lecturas), aun cuando diga que lo hace por pura broma. Para definirlo con las mismas palabras que puso García Márquez en boca de uno de sus personajes: aquél sabio catalán que instaló en Macondo una librería de incunables y ediciones originales, y enseñó a los cuatro amigos a leer a Séneca y Ovidio cuando todavía estaban en la escuela primaria:

"Su fervor por la palabra escrita era una urdimbre de respeto solemne e irreverencia comadrera" (337, 13).

## EL REALISMO MARAVILLOSO

La coexistencia de lo heterogéneo que ya señalamos en los otros planos de la obra, se da asimismo en el asombroso aire de ingenuidad con que García Márquez instala el milagro en medio de lo cotidiano, lo sólito con lo insólito, otorgando a toda la novela una dimensión de maravilla que finalmente el lector se acostumbra a considerar como algo familiar, ínsito en la vida. Para lograr tal clima, la experiencia periodística anterior le ha sido de gran utilidad al autor, que así lo declara, descubriéndonos su "receta" para "hacer tragar la píldora" al lector:

"A un escritor le está permitido todo, siempre que sea capaz de hacerlo creer. Eso, en general, se logra mejor con el auxilio de ciertas técnicas periodísticas, mediante el apoyo en elementos de la realidad inmediata. Yo estoy convencido de que un lector de *Cien años de soledad* no creería en la subida al cielo de Remedios, la bella, si no fuera por las sábanas blancas. Tú mismo crees que el padre Nicanor se eleva diez centímetros sobre el nivel del suelo, porque lo que se toma es una taza de chocolate. Piensa en cualquier otra bebida y verás que no sube. Esas precisiones convincentes, creo yo, son recursos de periodista". (Conversaciones con Durán, p. 26).

Asimismo la maravilla es elegida a conciencia por el autor, para dar el tono de poesía que colorea íntegra a la obra. Así, respecto a la milagrosa ascensión en cuerpo y alma de Remedios, la bella, ya sabemos las dos dimensiones del hecho (de que se trató en la pág. 35 de este trabajo): una, la anécdota real, que ella se fugó con un hombre; otra, la del milagro de la subida al cielo que difundieron para ocultar su deshonra.

Pues bien, García Márquez, después de contarnos las dos versiones, nos declara :

“En el momento de escribir, prefiero la versión de la familia, la versión con la que la familia protege su vergüenza, la prefiero a la real, que se fugó con un hombre, que es algo que ocurre todos los días y que no tendría ninguna gracia” (entrev. con Vargas Llosa, p. 19).

Algún lector fanático del viejo “realismo fotográfico” podría objetar aquí una distorsión de la realidad; pero tal objeción no sería válida de ninguna manera, en primer lugar, porque el ámbito de la literatura es el de la libertad absoluta de su creador, y sus patrones no son los mismos que los de esa otra “realidad cotidiana”, tan subjetiva y difícil de definir, en nombre de la cual levantan su condena; y en segundo lugar (y esto es tanto o más importante que lo anterior) porque si nos tomamos la molestia de observar sin prejuicios a nuestro alrededor (leyendo, por ejemplo, la crónica policial del diario) veremos hasta qué punto lo increíble se da la mano con lo familiar, lo absurdo se instala a nuestro lado, de tal manera que la zona de contacto entre lo real y lo fantástico es una franja cada vez más estrecha que se desvanece, se borra para dar paso a otra zona donde ya no se pueden distinguir los márgenes: la de lo real maravilloso.

Es hora ya de reformar nuestros esquemas de óptica de la realidad, de ampliarlos para que nos permitan percibirla en toda su riqueza de dimensiones, y aceptar lo que es la América en que vivimos y la entidad que pueda alcanzar en su trasposición literaria. Nada mejor que transcribir las propias palabras de García Márquez, para comprender el significado de lo “real maravilloso” en su obra :

“Yo creo que particularmente en *Cien años de soledad* soy un escritor realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real... Vivimos rodeados de... cosas extraordinarias y fantásticas y los escritores insisten en contarnos unas realidades inmediatas sin ninguna importancia. Yo creo que tenemos que trabajar en la investigación del lenguaje y formas técnicas del relato, a fin de que toda fantástica realidad latinoamericana forme parte de nuestros libros y que la literatura latinoamericana corresponda en realidad a la vida latinoamericana, donde suceden las cosas más extraordinarias todos los días, como los coroneles que hicieron 34 guerras civiles y las perdieron todas, o, como por ejemplo, ese dictador de El Salvador (N. E. al pie: fue el tirano Maximiliano Hernández Martínez, 1931-1944)... que inventó un péndulo para descubrir si los alimentos estaban envenenados y que ponía sobre la sopa, sobre la carne, sobre el pescado. Si el péndulo se inclinaba hacia la izquierda, él no comía y si se inclinaba hacia la derecha, sí comía”. “Estas cosas suceden todos los días en América Latina y nosotros los escritores latinoamericanos a la hora de sentarnos a escribirlas, en vez de aceptarlas como realidades, entramos a polemizar, a racionalizar, diciendo: “Esto no es posible, lo que pasa es que éste era un loco”, etc. Todos empezamos a dar una serie de explicaciones racionales que falsean la realidad latinoamericana. Yo creo que lo que hay que hacer es asumirla de frente, que es una forma de realidad que puede dar algo nuevo a la literatura universal” (entrev. con V. Llosa, págs. 19-20-21).

Tal declaración se vincula íntimamente con la imagen del lector deseado por estos escritores como Vargas Llosa y García

Márquez: un lector lúcido y creador, consciente y críticamente ubicado en la realidad que está viviendo, pero al mismo tiempo capaz de desdoblarse (sin que ésta sea una evasión) en aquél lector contemporáneo al auge de las novelas de caballerías (género al que estos autores son muy adictos) o ese otro que devora novelas de aventuras, creyendo sinceramente, al tiempo de la lectura, en todo cuanto de inverosímil hay en estos textos; un lector, en suma, que sea capaz de asombrarse y superar el desconcierto, para preguntarse, incitado a la duda qué hay detrás.

Los recursos que emplea García Márquez para dar a su obra la dimensión de maravilla no son inventados por él; pero es su aplicación conjunta y sin forzamiento en los engarces lo que le otorga esa heterogeneidad singular que la ubica a la vez en el encuentro de coordenadas de la literatura fantástica y del realismo mágico, maravilloso y crítico (este último aspecto analizado en el capítulo siguiente): la hipérbole, el absurdo, el mito, la magia, el tratamiento especial del tiempo y del espacio, las alusiones a leit-motivs tradicionales de la literatura fantástica, el lenguaje.

1) *La hipérbole*: La desmesura pantagruélica, ese desafuero espontáneamente asociable al vitalismo barroco y a la naturaleza exuberante de América de que se ha hablado tantas veces, es una de las primeras características que salta a la vista. Hay exageración en las medidas espaciotemporales, en el amor, que es “como un temblor de tierra” (33,18), en el sexo (la masculinidad inverosímil de José Arcadio, el “vientre desaforado” de Rebeca, la fecundidad de Aureliano y de los animales de Petra Cotes, la adolescente de la tienda de Catarino, que necesitaba todavía “unos diez años de setenta hombres por noche, a veinte centavos cada uno, para pagar la deuda con su abuela”) (52,11) los proyectos y acciones de los personajes (Aureliano y sus 32 levantamientos, José

Arcadio y sus 65 vueltas al mundo, su desayuno de 16 huevos crudos, etc.) en todas las pasiones y en cada página del libro.

2) *El absurdo*: como la animización de objetos: la olla que se cae “como impulsada por un dinamismo interior” (21,1) y a la inversa, la personalización de lo inanimado: “el silencio parecía llevado de otra parte, todavía sin usar, y era por eso tan torpe para transmitir la voz” (202, 36) o su corporeización: “la melancolía de Amaranta hacía ruido de marmita” (174); las pestes y sus soluciones (como poner carteles a las cosas con sus nombres para la peste del olvido), es decir hechos inusitados; la confusión causa-efecto, como el hecho de que no enterraran los huesos de los padres de Rebeca, porque todavía no había cementerio en Macondo, como si la institución fuera anterior a las circunstancias que fundamentan su existencia.

3) *El mito*, dimensión a la que se alude directamente al final, cuando se menciona “el animal mitológico que habría de poner término a la estirpe”, (350, 34), apoya todo el contenido de la narración; ese hijo-lagartija o cerdo de simbolismo pagano; el Judío Errante, mezcla de tradición judeo-cristiana y pervivencia bárbara, como tantos otros del mismo origen, y también los que se crea el propio García Márquez, como la leyenda del flujo de Remedios, la bella, que impregnaba a los hombres más allá de la muerte (pág. 202) o la del olor a pólvora imbatible del cadáver de José Arcadio.

4) *La magia*, como aquellas consultas de barajas, predicciones y maleficios de Pilar Ternera, que a veces se cumplen, pero en una ocasión le fallan: cuando interpreta el mal de Aureliano Segundo como resultado de las hechicerías de Fernanda, y a pesar de que éste, como ella le dijo, enterró una gallina clueca viva bajo el castaño, y mejoró al principio, a los seis meses “comprendió que por muchos pesarios mágicos que des-

truyera y muchas gallinas de conjuro que remojará, la única y triste verdad era que se estaba muriendo" (297, 32). Como vemos, no hay maniqueísmo en el mundo de García Márquez la convivencia de magia y realidad científica: el cáncer (esas "tenazas de cangrejo que lo estrangulaban por dentro" (297,31) lo reitera.

5) *El tratamiento del tiempo* es un importantísimo aspecto que condiciona toda la cosmovisión del libro y también su expresión formal. Respecto a este punto las convenciones son varias:

a) *La personalización del tiempo*: éste ha dejado de ser una categoría abstracta del pensamiento humano, para adquirir categoría ontológica; de ahí que como la materia pueda dividirse en trozos o mantenerse íntegro, y que también pueda desgastarse con su propio transcurrir:

"Los había visto al pasar, ... sintiendo transcurrir un tiempo entero, un tiempo sin desbravar, porque era inútil dividirlo en meses y años, y los días en horas, cuando no podía hacerse nada más que contemplar la lluvia" (273,5).

"Ambos descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron que José Arcadio Buendía no estaba tan loco como contaba la familia, sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en el cuarto una fracción eternizada" (296, 19).

Veamos las coincidencias de esta concepción del tiempo con la que tenían algunos indígenas americanos, según señala Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad* (Méx., FCE, 1964):

“Según ocurre con muchos otros pueblos y civilizaciones, para los aztecas el tiempo no era una medida abstracta y vacía de contenido, sino algo concreto, una fuerza, sustancia o fluido que se gasta y consume. De ahí la necesidad de los ritos y sacrificios destinados a revigorizar el año o el siglo”.

b) La *nostalgia del pasado*: por cuanto el tiempo se desgasta, cada vez viene peor, y esto acarrea una profunda sensación de nostalgia:

“Fue entonces cuando se le ocurrió que su torpeza no era la primera victoria de la decrepitud y la oscuridad, sino una falla del tiempo. Pensaba que antes, cuando Dios no hacía con los meses y los años las mismas trampas que hacían los turcos al medir una yarda de percal, las cosas eran diferentes. Ahora no sólo crecían los niños más de prisa, sino que hasta los sentimientos evolucionaban de otro modo” (215-216).

“Asombrado, le preguntó a Ursula si todo aquello era verdad, y ella le contestó que sí, que muchos años antes los gitanos llevaban a Macondo las lámparas maravillosas y las esteras voladoras.

—Lo que pasa —suspiró— es que el mundo se va acabando poco a poco y ya no vienen esas cosas” (161, 12).

Ese sentimiento nostálgico del pasado evidencia una proyección de la añoranza del autor del lugar, la credibilidad maravillosa y la inocencia de la niñez, en un momento de su vida en que bordea el límite de la juventud (tenía 39 años al publicar el libro) y se encuentra en el exilio, y él también podría escribir lo que escribía ese sabio catalán con el que también se identifica, y que desde Europa, “aturdido por dos nostalgias enfrentadas como dos espejos”, mandaba a decir a sus amigos

“que en cualquier lugar que estuvieran recordaran siempre que el pasado era mentira, que la memoria no tenía caminos de regreso, que toda primavera antigua era irreparable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una verdad efímera” (339, 12).

Tal vivencia del tiempo es acorde con otro aspecto:

e) El sentimiento de la *fugacidad del tiempo* y el *intento de supervivencia*: que angustia al hombre y puede vencerse (quizás ilusoriamente) a través de la literatura, o alguna foto:

“se vio a sí mismo y a toda su familia plasmados en una edad eterna sobre una lámina de metal tornasol” (49, 23).

Pero a pesar de que el pasado es irrecuperable, las situaciones vuelven a repetirse de manera semejante (nunca totalmente igual). Esto nos lleva a un punto muy importante:

d) *La concepción circular del tiempo*: su transcurrir no es una recta infinita, sino una espiral progresiva, al final de la cual está el terrible hueco del interrogante sobre nuestro destino. Tal fatalismo es también consecuente con la visión indígena. Sigamos con la cita de Octavio Paz:

“Pero el tiempo —o más exactamente: los tiempos— además de constituir algo vivo que nace, crece, decae, renace, era una sucesión que regresa. Un tiempo se acaba; otro vuelve. La llegada de los españoles fue interpretada por Moctezuma —al menos al principio— no tanto como un peligro “exterior” sino como el acabamiento interno de una era cósmica y el principio de otra”.

Las citas del libro sobre este tópico serían inacabables.

Veamos algunas:

Aureliano, en la cárcel, habla con Ursula: "Esta mañana, cuando me trajeron, tuve la impresión de que ya había pasado por todo esto". En verdad, mientras la muchedumbre tronaba a su paso, él estaba concentrado en sus pensamientos, asombrado de la forma en que había envejecido el pueblo en un año. Los almendros tenían las hojas rotas...

—“¿Qué esperabas? —suspiró Ursula—. El tiempo pasa. —Así es —admitió Aureliano—, pero no tanto” (111,24).

“José Arcadio Segundo, sin saberlo, repitió una antigua frase de Ursula.

—¿Qué quería? —murmuró—, el tiempo pasa.

—Así es —dijo Ursula—, pero no tanto”.

Al decirlo, tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del coronel Aureliano Buendía en su celda de sentenciado, y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo” (284-285).

Esa expresión de que “el tiempo daba vueltas en redondo”, es ya un leit motiv en Ursula (ver 169,28; 192,17; 253,5) y en otra mujer centenaria, una revelación de las barajas y la experiencia: Pilar Ternera, a quien

“Un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje” (334, 16).

e) La diferencia entre el *tiempo psicológico* y el real: Aureliano vivía en su taller “refugiado en otro tiempo” (50,11).

Aureliano José se afeitaba “y después de todo quedó igual que antes, pero el laborioso proceso le dejó a Amaranta la impresión de que en aquel instante había empezado a envejecer” (126, 6).

f) La *concentración del tiempo*. Respondiendo al intento de novela total, en los cien años que transcurren aproximadamente entre los sucesos de la primera y la última página, se resume simbólicamente la gesta íntegra de la Humanidad, desde el paraíso original al Apocalipsis, y no sólo eso;

“Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coincidieran en un instante” (350, 2).

g) *Ambigüedad en la referencia a fechas*: junto a expresiones que dan al tiempo una dimensión remota o mítica: “por aquellos tiempos”, “en esa época”, hay algunos datos concretos: “el próximo seis de abril” (238,16) debería comenzar Amaranta su mortaja (claro que nunca se dice de qué año); “martes, once de octubre” contesta el coronel a Santa Sofía cuando ésta le pregunta la fecha (226, 37); otras veces se habla del mes, del día, o de la hora en que están sucediendo los hechos. Pero el manejo del tiempo es tan libre, simbólico y concentrado y hasta superpuesto, que nunca sabemos en qué fecha, siglo, era, puede estar ocurriendo lo que leemos. Tal condición conduce, de intento, al desconcierto.

## 6) *El tratamiento del espacio*

La enormidad de las distancias que rodean a Macondo por todas partes y la separan de los centros principales de civilización, se exagera para dar la sensación de un lugar

perdido, aislado, inubicable, que no interesa dónde esté es un pueblito cualquiera, imaginario, situado en América para concentrar allí la historia del mundo:

“José Arcadio Buendía ignoraba por completo la geografía de la región. Sabía que hacia el oriente estaba la sierra impenetrable, y al otro lado de la sierra la antigua ciudad de Riohacha... En su juventud ... él y sus hombres ... atravesaron la sierra buscando una salida al mar, y al cabo de veintiséis meses desistieron de la empresa y fundaron a Macondo... Al sur estaban los pantanos, ... y el vasto universo de la ciénaga grande, que según testimonio de los gitanos carecía de límites. La ciénaga grande se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer... Los gitanos navegaban seis meses por esa ruta antes de alcanzar el cinturón de tierra firme por donde pasaban las mulas del correo” (16-17).

Se habla también de una “región encantada”, donde encontraron el galeón fantasma; de la “leyenda de la ubicuidad del coronel” (116,14), de la curiosa geografía que enseña José Arcadio a sus hijos:

“en el extremo meridional de Africa había hombres tan inteligentes y pacíficos que su único entretenimiento era sentarse a pensar, y que era posible atravesar a pie el mar Egeo saltando de isla en isla hasta el puerto de Salónica” (21).

No se insinúa aquí la imagen distorsionada del espacio que nos da la geografía áulica, con todas sus cartas y mapas científicos?

Claro que también se mencionan lugares concretamente existentes, algunos remotos como Tanganyika (342), Cracovia (252), y otros cercanos, de Colombia, como Manaure y Riohacha, merced a cuya referencia y otros datos como los de la ciénaga y la sierra, es fácil asociar Macondo con el poblito natal de Gabriel, Aracataca, hecho que él mismo confirma al tratar de negárselo a Vargas Llosa en su conversación en Lima, dándonos de paso la clave del origen del nombre:

“No quiero decir que Aracataca, es Macondo; para mí —no sé, espero que algún crítico lo descubra— Macondo es más bien el pasado, y bueno, como a ese pasado había que ponerle calles y casas, temperatura y gente, le puse la imagen de este pueblo caluroso, polvoriento, acabado, arruinado, con unas casas de madera, con techos de zinc, que se parecen mucho a las del sur de los Estados Unidos; un pueblo que se parece mucho a los pueblos de Faulkner, porque fue construido por la United Fruit Company. Ahora, el nombre del pueblo sale de una finca de bananos que estaba muy cerca y que se llama Macondo”. (Diálogo con V. Llosa, pág. 54).

De todas maneras, la ubicación exacta no es lo que interesa, sino precisamente la ambigüedad espacial que es uno de los aspectos de la ambigüedad total de la novela.

#### 7) *Alusiones a leit-motivos tradicionales de la literatura fantástica*

*Los espejos*, que por su realidad de reflejo y no óptica, acarrear un simbolismo de irrealidad, que transmiten a Macondo, con la cual se los asocia desde el principio al final del libro:

“José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con paredes de espejo”. (28, 15) Y allí fundó Macondo al día siguiente.

“Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres...” (351,2).

Es interesante la asociación espejos — *hielo* (del que se tratará especialmente en el capítulo de *Leit-Motiv*):

“José Arcadio Buendía no logró descifrar el sueño de las casas con paredes de espejos hasta el día en que conoció el hielo. Entonces creyó entender su profundo significado. Pensó que en un futuro próximo podrían fabricarse bloques de hielo en gran escala, a partir de un material tan cotidiano como el agua, y construir con ellos las nuevas casas de la aldea” (28, 24).

¿Hay mayor absurdo que una ciudad de hielo en el trópico ardiente?

*Los sueños*, otra forma límite de realidad-irreal muy soportada por la literatura fantástica, y más aún los sueños dentro de sueños como en cajitas chinas (tan al gusto de Borges) y recurrentes, como estos dos, tan sugerentes:

“Soñaba (J. A. Buendía) que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual, con la misma cama... el mismo sillón... y el mismo cuadro de la Virgen... De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, cuya puerta se abría para pasar a otro exactamente igual, y luego a otro exactamente igual, hasta el infinito. Le gustaba irse de cuarto en cuar-

to, como en una galería de espejos, paralelos, hasta que Prudencio Aguilar le tocaba el hombro. Entonces regresaba de cuarto en cuarto, despertando hacia atrás, recorriendo el camino inverso, y encontraba a Prudencio Aguilar en el cuarto de la realidad. Pero una noche, dos semanas después de que lo llevaron a la cama, Prudencio Aguilar le tocó el hombro en un cuarto intermedio, y él se quedó allí para siempre, creyendo que era el cuarto real" (124, 23).

Ese "cuarto intermedio" entre dos sueños, es el momento de la muerte. Notemos el simbolismo de los espejos paralelos y la zona entre los dos sueños: la vida y la muerte. Prudencio, su culpa que lo persigue en ambos.

Otro sueño que vuelve es el del coronel:

"Soñó que entraba en una casa vacía, de paredes blancas, y que lo inquietaba la pesadumbre de ser el primer ser humano que entraba en ella. En el sueño recordó que había soñado lo mismo la noche anterior y en muchas noches de los últimos años, y supo que la imagen se habría borrado de su memoria al despertar, porque aquel sueño recurrente tenía la virtud de no ser recordado sino dentro del mismo sueño" (227, 228).

Ese sueño, como el de su padre, es premonitorio de la muerte (el sueño del otro cuarto: el blanco); también como su padre, ese mismo día el coronel iba a morir, apoyado en el tronco del castaño donde su padre (el tronco de la familia) vivió atado tantos años.

*Los juegos de dobles* se repiten infinitamente en los destinos paralelos, los nombres, situaciones, manías y proyectos

reiterados; en los dos gemelos: Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, confundidos desde el nacimiento hasta la muerte:

“Era tan precisa la coordinación de sus movimientos que no parecían dos hermanos sentados el uno frente al otro, sino un artificio de espejos” (151, 26).

El paralelismo es interesante en las dos partidas simultáneas que juega José A. Segundo: la de la mesa de billar, y la interior:

“Poco después, las descargas del redoblante, los ladridos del clarín, . . . le indicaron que no sólo la partida de billar sino la callada y solitaria partida que jugaba consigo mismo desde la madrugada de la ejecución, habrían por fin terminado” (256, 35).

Las *fotos* o daguerrotipos, el *cine*, “máquina de ilusión” (194, 15).

García Márquez se ha creado dentro de su obra también su propio *símbolo*, con valor de irrealidad: el color *amarillo*, y una variante: el *anaranjado*. Así, las minúsculas flores amarillas que caen del cielo toda una noche cuando muere José Arcadio (pág. 125): adhesión del cielo al duelo por la muerte del hombre de extraordinario vitalismo y capacidad para el amor. También las mariposas amarillas que rodean permanentemente a Mauricio Babilonio, el amante de Meme, que son las mismas que se ven al paso del tren revolotear sobre las casas de los pobres (250, 24); la rosa amarilla que entrega a Remedios, la bella, el misterioso caballero que habría de morir poco después (171, 16), las filas de “luminosos discos anaranjados” (291, 12) que pasan por el cielo y anuncian la muerte de Ursula; los mismos discos que anunciaron la muerte del coronel (156, 11). El amarillo conlleva el sím-

bolo del amor, y también la muerte, asociados a hechos milagrosos; el anaranjado, solamente la muerte.

- 8) *El lenguaje*, en sus formas elusivas y las continuas referencias del vocabulario a lo irreal:

“su imagen se fue borrando en un universo de irrealidad” (142,16).

“abrumado por la impresión de estar en contacto telegráfico con un desconocido de otro mundo” (142,16).

“Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo”. (118,1). Se refiere a la muerte de José Arcadio, el marido de Rebeca.

“Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad. Era un intrincado frangollo de verdades y espejismos” (195,7).

La “región encantada” del galeón; “los médicos invisibles” de Fernanda; el “burdel de mentiras” de la pág. 328, cuyos clientes “admitían como cierto un establecimiento que no existía sino en la imaginación, porque allí hasta las cosas tangibles eran irreales”.

Amaranta Ursula y Aureliano, de tanto amor, “perdieron el sentido de la realidad, la noción del tiempo, el ritmo de los hábitos cotidianos” (341,12).

Hasta el párroco duda de su propia existencia:

“—Ay, hijo —suspiró—. A mí me bastaría con estar seguro de que tú y yo existimos en este momento” (345,2).

## EL REALISMO CRITICO

La dimensión de maravilla que se descubre como ingrediente ínsito en lo cotidiano, lejos de ser un camino hacia la evasión, es un recurso que completa necesariamente la función representativa y apelativa de novela *total* que es y quiere ser *Cien años de soledad*, y que por lo tanto conlleva, a la par de la tradicional función de juego y entretenimiento recuperada felizmente (¿por qué no?), la intención de lograr en el lector una vivencia profunda y englobadora de lo que es la realidad colombiana, y en general sudamericana, porque las analogías evidentes hacen que la reconozcamos también como nuestra. Ella acarrea, trasmutada en esa realidad que forzosamente es *otra* de la literatura, la denuncia que remite hacia el juicio crítico del lector mismo y de su contorno. Esa denuncia apunta, en general, hacia tres grandes planes: la organización social, económica y política de la sociedad, sus estructuras desgastadas, la naturaleza misma del hombre.

1) *La estructura social, económica y política de la sociedad*, es ridiculizada en las alusiones a los dos partidos que tradicionalmente se disputan el poder en Colombia: liberales y conservadores; ambos son igualmente ineficaces, los guía el puro afán de enriquecimiento y poder; el fraude y la corrupción institucionalizados indicarían el fracaso de la democracia, su falseamiento o carácter utópico en nuestros países. En la explicación que da don Apolinar Moscote a su yerno y la votación que la sigue (aun teniendo en cuenta la óptica especial de don Moscote, conservador), está todo dicho:

“Los liberales, le decía, eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos, y de

despedazar al país en un sistema federal que despojara de poderes a la autoridad suprema. Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descentralizado en entidades autónomas. Por sentimientos humanitarios, Aureliano simpatizaba con la actitud liberal respecto de los derechos de los hijos naturales... Le pareció una exageración que su suegro se hiciera enviar para las elecciones seis soldados armados con fusiles, al mando de un sargento... No sólo llegaron, sino que fueron de casa en casa decomisando armas de cacería, machetes y hasta cuchillos de cocina, antes de repartir entre los hombres mayores de veintiún años las papeletas azules con los nombres de los candidatos conservadores, y las... rojas con los nombres de los... liberales" (p. 88). En el escrutinio "Había casi tantas papeletas rojas como azules, pero el sargento sólo dejó diez rojas y completó la diferencia con azules" (89,9).

La ironía es total; uno de sus detalles, por ejemplo, son esos "sentimientos humanitarios" que llevan a Aureliano a simpatizar con los liberales, ante la posibilidad de igualdad de derecho entre hijos legítimos y naturales: son la pantalla que oculta las incalculables relaciones de bastardía de Aureliano, que una sola ojeada al cuadro genealógico confirma: cada uno adhiere al partido de sus conveniencias personales, ya no funcionan los idealismos.

Aunque ambos bandos son criticados, los dos no saben al último por quien pelean, y al último parece ser que "la única diferencia entre liberales y conservadores, es que los liberales van a misa de cinco y los conservadores van a misa

de ocho" (209,35), como da en decir el coronel, al autor se le escapa una franca adhesión hacia una figura conservadora: el general José Raquel Moncada, lo cual podría interpretarse como una muestra de su íntimo desgarramiento, de que a pesar de sus declaraciones, no se ha liberado del todo (o escribe para hacerlo), de una cierta simpatía nostálgica por una forma pasada o posible de democracia. Este general es inteligente, simpático, víctima de la violencia de Aureliano que lo manda fusilar, como ya se dijo en el capítulo de personajes. Veamos qué acertadas medidas tomó durante su gobierno como corregidor de Macondo:

"Vistió su traje civil, sustituyó a los militares por agentes de la policía desarmados, hizo respetar las leyes de amnistía y auxilió a algunas familias de liberales muertos en campaña. Consiguió que Macondo fuera erigido en municipio y fue por lo tanto su primer alcalde, y creó un ambiente de confianza que hizo pensar en la guerra como en una absurda pesadilla del pasado" (130,21).

Claro que esto no salva la crítica contra los conservadores, ni los profundos contrasentidos de sus plataformas y declaraciones, y su actuar a espaldas del pueblo, que podríamos ejemplificar con el pedido de los delegados de su partido al coronel, y su respuesta:

"Pedían, en primer término, renunciar a la revisión de los títulos de propiedad de la tierra, para recuperar el apoyo de los terratenientes liberales. Pedían, en segundo término, renunciar a la lucha contra la influencia clerical para obtener el respaldo del pueblo católico. Pedían, por último, renunciar a las aspiraciones de igualdad de derechos entre los hijos naturales y los legítimos para preservar la integridad de los

hogares". "Es un contrasentido —dijo— Si estas reformas son buenas, quiere decir que es bueno el régimen conservador. Si con ellas lograremos ensanchar la base popular de la guerra... quiere decir que el régimen tiene una amplia base popular. Quiere decir, en síntesis, que durante casi veinte años hemos estado luchando contra los sentimientos de la nación" (148-149).

Se apunta en este párrafo a tres problemas candentes: la Reforma Agraria, la dictadura militar (encarnada en Aureliano) y la complicidad de la Iglesia, constantemente actualizados.

Otro importante foco de crítica es el imperialismo yanqui, en todo el episodio de la compañía bananera, su explotación inhumana, la matanza inaudita de 3.000 personas en la estación por causa o mejor dicho, como respuesta a los pedidos de mejoras de los obreros, todo lo cual responde a una situación histórica concreta, como lo declara el mismo García Márquez en su *Diálogo con Vargas Llosa*:

"Esta historia de las bananeras es totalmente real. Lo que pasa es que hay un raro destino en la realidad latinoamericana e inclusive en casos como el de las bananeras que son tan dolorosos, tan duros, que tienden... a convertirse en fantasmas. Con la Compañía bananera empezó a llegar a este pueblito de la costa atlántica de Colombia gente de todo el mundo... había tal prosperidad... que se quemaban billetes bailando la cumbia... y esto dio por resultado que un peón de las bananeras ganaba, por ejemplo, doscientos pesos mensuales y el alcalde y el juez municipal ganasen sesenta. Así no había autoridad real y la autoridad era venal porque la compañía bananera con cual-

quier propina que les diera, con sólo untarles la mano, era dueña de la justicia y del poder en general. Llegó un momento en que toda esta gente empezó a tomar conciencia gremial. Los obreros empezaron a pedir cosas elementales porque los servicios médicos se reducían a darles una pildorita azul a todo el que llegara por cualquier enfermedad... Llegó el momento en que por esto se pidió que se mejoraran los servicios médicos, que se pusieran letrinas en los campamentos de los trabajadores porque todo lo que tenían era un excusado portátil, por cada cincuenta personas que cambiaban cada Navidad... Los trabajadores pedían que les pagaran en dinero y no en bonos para comprar en los comisariatos. Hicieron una huelga y paralizaron todo y el gobierno en vez de arreglarlo, lo que hizo fue mandar el ejército. Los concentraron en la estación del ferrocarril, porque se suponía que iba a venir un Ministro a arreglar la cosa, y lo que pasó fue que el ejército rodeó a los trabajadores en la estación y les dieron cinco minutos para retirarse. No se retiró nadie y los masacraron" (22-24).

Toda esta indignante verdad está transcrita, con escasísimas variantes, en el libro, y sin declaraciones explícitas lleva en sí misma la denuncia.

El simbolismo en el uso de los colores se manifiesta aquí también con el blanco, irónicamente: "Don Apolinar Moscote se había puesto un saco de dril, blanco como sus pantalones, sin perder en ningún momento la pureza de sus intenciones" (55,26). Pero instauro la tiranía, advierte que está armado, persiste en órdenes ridículas, como hacer pintar las casas de azul.

La crítica se extiende también a la burocracia, con toda su secuela de alienación y humillaciones kaffkianas, de pape-

leríos infinitos como los del coronel Gerineldo Márquez para obtener su jubilación:

“Hizo... la guerra triste de la humillación cotidiana, de las súplicas y memorias, del vuelva mañana, del ya casi, del estamos estudiando su caso con la debida atención; la guerra perdida sin remedio contra los muy atentos y seguros servidores que debían asignar y no asignaron nunca las pensiones vitalicias. La otra guerra, la sangrienta de veinte años, no le causó tantos estragos como la guerra corrosiva del eterno aplazamiento” (210).

La burocracia es vista con el fatalismo inevitable del progreso, de la confabulación espantosa de los grandes poderes, y porque los individuos ya no tienen la valentía de antes. Como comprende el coronel:

“El viejo guerrero se indignó con los serviles aspavientos de la gente, y se dio cuenta de que algo había cambiado en la índole de los hombres desde los tiempos en que abandonaban mujeres e hijos y se echaban una escopeta al hombro para irse a la guerra” (206,2). Llegada de los yanquis.

Es decir, otra contradicción interna en García Márquez: por un lado ataca la violencia; por el otro, insinúa la necesidad de una reforma radical, una operación conjunta y sin términos medios contra el imperialismo, el militarismo, las dictaduras, los partidos políticos desgastados. Tantas contradicciones como las que ya hemos señalado, son el reflejo de una situación ideológica conflictiva, no bien definida, aunque como veremos, apunta en sus declaraciones netamente hacia el socialismo y sin que, como ya se señaló, pueda desprenderse del todo de ese mundo en que se formó y por el

cual siente nostalgia. Veamos sus respuestas a reportajes, que indican a las claras cuál es su posición, y también deja entrever sus dudas:

“Siempre, en la buena literatura, encuentro la tendencia a destruir lo establecido, lo ya impuesto y a contribuir a la creación de nuevas formas de vida, de nuevas sociedades; en fin, a mejorar la vida de los hombres. Me resulta un poco difícil explicar esto porque en realidad yo funciono muy poco en la teoría. Es decir, no sé muy bien por qué pasan estas cosas. Ahora, lo cierto es que el hecho de escribir obedece a una vocación apremiante...” (pág. 8). “Yo creo que... si es deliberada la fuerza, la función subversiva del libro que se está escribiendo, desde este momento ya el libro es malo”. (8-9). “Cuando yo me siento a escribir un libro es porque me interesa contar una buena historia. Lo que sucede es que yo también tengo una formación ideológica; creo que el escritor... tiene su formación ideológica y si ella es firme y si es escritor sincero en el momento de contar su historia, ya sea la de Caperucita Roja o una historia de guerrilleros, ... esta posición ideológica se verá en su historia, es decir, va a alimentar su historia y es a partir de este momento que esa historia puede tener esa fuerza subversiva de que hablo. No creo que sea deliberada, pero sí que es inevitable” (9). “Antes que todo yo creo que el principal deber político de un escritor es escribir bien. No sólo escribir bien en cuanto a escribir en una prosa correcta y brillante, sino escribir bien, ya no digo sinceramente, sino de acuerdo con sus convicciones. A mi me parece que al escritor no hay que exigirle concretamente que sea un militante político en sus libros como al zapatero no se le pide que sus zapatos tengan contenido político” (41).

De su entrevista con Carlos Ortega en el Suplemento Dominical de "El Comercio" de Lima, 10/9/67, pág. 11:

"GM—O sea que estoy con el socialismo

CO — ¿Con cuál?

—Pues con el socialismo, con Cuba si se quiere. Puedo tener discrepancias en todo caso adjetivas pero creo en la Revolución.

—¿Con guerrillas y todo, es decir el camino de la violencia?

—En ese sentido no he tomado partido, no tengo las cosas muy claras.

—¿Tu novela tiene ideología?

—Tiene contenido".

Y he aquí algunas de sus declaraciones en sus Conversaciones con Armando Durán, Rev. Nac. de Cultura de Caracas, julio-setiembre 1968:

"Yo creo que tarde o temprano el mundo será socialista, quiero que lo sea, y mientras más pronto mejor. Pero también estoy convencido de que una de las cosas que pueden demorar el proceso es una mala literatura. Ahora bien, mis reservas personales sobre lo que se conoce como novela social, que es la nota más alta de la novela comprometida, se fundan en su carácter fragmentario, excluyente, maniqueísta, que condenan al lector a una visión parcial del mundo y de la vida" (28-29). "En síntesis, creo que el deber revolucionario del escritor es escribir bien. Ese es mi compromiso. La novela ideal sería una novela absolutamente libre, que no sólo inquiete por su contenido político y social, sino por su poder de penetración en la realidad; y mejor aún si es capaz de voltear la realidad al revés para mostrar cómo es del otro lado" (29).

Creo que todas estas manifestaciones son sobradamente explícitas acerca de su posición ideológica, que aunque declaradamente confía en un futuro socialismo y lo desea, teme en el fondo llegar a él por el áspero camino de la violencia (que sabemos es el único camino que nos podría conducir hacia tal organización social, política y económica), y arrastra aun sin saberlo toda la tradición de la cultura cristiano-occidental y de las culturas autóctonas asimiladas en la infancia, que tan honda huella dejan en el hombre. Por eso su novela no da salidas ni soluciones (lo cual, opino, no debe exigírsele al novelista), sino que al final se cierra, desesperanzada, sobre una destrucción apocalíptica cuya explicación estaría en el punto siguiente al que converge su crítica:

*La "condición humana" total, pecaminosa y falible, condenada a "no tener una segunda oportunidad" como la estirpe de Macondo, y arrastrando sus culpas en una espiral de tiempo continua cuyo eje, al desgastarse, lleva al aniquilamiento. Visión profundamente pesimista, como vemos.*

*La crítica a las estructuras desgastadas de la sociedad, como por ejemplo a los métodos de educación por el terror, como en el caso del hijo de Fernanda, a quien querían preparar nada menos que para Papa; las amenazas de Ursula con los muertos deambulantes, "con las mujeres de la calle, que echaban a perder la sangre; las mujeres de la casa, que parían hijos con cola de puerco" (312), miedo a los gallos de pelea, a la guerra, a las empresas fantásticas, le infunden, al fin, miedo al mundo. Al proyectar Ursula sobre el niño sus propios temores, lo lleva a resultados desastrosos: la masturbación primero incestuosa, y luego la homosexualidad. El mismo García Márquez nos cuenta cómo en esto hay mucho de autobiográfico, pues en la casona donde pasó su infancia había un cuarto donde había muerto una tía, otro cuarto donde falleció otro pariente, y de noche era terrible caminar por esa casa.*

“A mí me sentaban a las seis de la tarde, en un rincón, y me decían: “No te muevas de aquí porque si te mueves va a venir la tía Petra que está en su cuarto, o el tío Lázaro, que está en otro”. Yo me quedaba siempre sentado... En mi primera novela, “La Hojarasca”, hay un personaje que es un niño de siete años que está, durante toda la novela, sentado en una sillita. Ahora yo me doy cuenta que ese niño era un poco yo, sentado en esa sillita, en una casa llena de miedos” (entrev. Vargas Llosa, 14-15).

La crítica apunta también a la pacatería religiosa, encarnada, junto con una concepción de superioridad social de mausoleo, en Fernanda del Carpio.

También se ridiculiza al burgués, y a los vicios que trajo consigo la colonización española, como por ejemplo el desprestigio de las tareas manuales. Así, la figura gorda y sanguínea del marido de Fernanda es la del burgués típico, y sólo se mejora cuando, por puro aburrimiento, abandona su vida de placeres improductivos para dedicarse a tareas manuales (a las que Gabriel es muy afecto, pues ha contado que cuando se cansa de escribir, toma su caja de herramientas y se pone a hacer algunos trabajos por la casa):

“Ajustó bisagras, aceitó herraduras, atornilló aldabas y niveló fallebas. Durante varios meses se le vio vagar con una caja de herramientas... y nadie supo si fue por la gimnasia involuntaria, por el tedio invernal o por la abstinencia obligada, que la panza se le fue desinflando poco a poco como un pellejo, y la cara de tortuga beatífica se le hizo menos sanguínea, y menos protuberante la papada, hasta que todo él terminó por ser menos paquidérmico y pudo amarrarse otra vez los cordones de los zapatos” (267, 23).

La crítica apuntaría, en último término, hacia la rutina, hacia los hábitos tradicionales del pensar y del actuar, que repetidos automáticamente nos quitan albedrío y dignidad humana; se buscaría una nueva actitud que nos devuelva al paraíso perdido, que las costumbres tradicionalmente adquiridas nos ocultan, como cuando Fernanda buscaba el anillo “únicamente en los trayectos de su itinerario cotidiano, sin saber que la búsqueda de las cosas perdidas está entorpecida por los hábitos rutinarios, y es por eso que cuesta tanto trabajo encontrarlas”. Y sería Ursula, ya ciega, pero con su maravillosa intuición y la sabiduría práctica adquirida en su siglo de vida, quien iba a encontrar el anillo.

Una visión crítica total, en fin, de la realidad colombiana, americana, y de toda esta humanidad descarriada que busca en las tinieblas, entorpecida por los hábitos y las estructuras aplastantes, una luz que a veces entrevé pero no se percibe claramente, que le está permitido gozar en los breves momentos del amor, de los proyectos alimentados por un ideal, del trabajo productivo y voluntario.

#### “LEIT-MOTIVS”

El desarrollo de *Cien años de soledad* se maneja con una amplísima gama de hilos conductores cargados de profunda significación, entre los cuales hay algunos temas de larga tradición literaria: *La Soledad, La Muerte, El Amor, La Culpa, Los Recuerdos, La Nostalgia del Pasado, El Destino Circular*; y varios motivos que adquieren en el libro un matiz simbólico especial: *La Violencia, El Miedo, El Sexo, Lo Fecal, El Tren, El Circo, El Hielo, Los Gitanos, Los Cien Años*.

*La soledad*, nominada desde el título, impregna todo el libro, caracteriza a los miembros de la familia por el “aire solitario” (160,14), el “sino solitario” (223,5), hasta alcanzar categoría ontológica y espacial, hasta ser como el ámbito hue-

co dentro del cual se desenvuelve la historia de Macondo y de cada uno de sus habitantes, esa "dura cáscara" que "rasguñó Aureliano durante muchas horas, tratando de romperla" (149,2):

"el coronel Gerineldo Máquez contempló las calles desoladas, el agua cristalizada en los almendros, y se encontró perdido en la soledad" (144,6).

"Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad" (204,36).

"A medida que avanzaba el embarazo (del último de la estirpe) se iban convirtiendo (Aureliano y Amaranta Ursula) en un ser único, se integraban cada vez más en la soledad de una casa a la que sólo le hacía falta un último soplo para derrumbarse" (345,6).

La soledad del hombre es total, y se manifiesta en muchas maneras: la *soledad de la muerte*, como lo sabemos por Melquiádes, que "Había estado en la muerte... pero había regresado porque no pudo soportar la soledad" (49,16); la soledad del hombre *sin amor* y la *soledad del amor*:

"recluidos por la soledad y el amor y por la soledad del amor... Aureliano y Amaranta Ursula eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra" (340,24).

Está la *soledad del ser distinto, incomprendido*, como Remedios, la bella, la del *hombre sin fe*: recordemos las palabras de Octavio Paz, en el trozo anteriormente citado de *El laberinto de la soledad*, que continúa:

"Se olvida con frecuencia que pertenecer a la fe católica significaba encontrar un sitio en el Cosmos. La huida de los dioses y la muerte de los jefes habían dejado al indígena en una soledad tan completa como difícil de imaginar para un hombre moderno".

La *soledad del desarraigo*, que experimentan los que se van de Macondo, como Gabriel, el sabio Catalán, Amaranta Ursula que al fin regresa.

La *soledad del poder*, encarnada en el coronel Aureliano; éste:

“Extraviado en la sociedad de su inmenso poder, empezó a perder el rumbo” (146,24).

Símbolo de la soledad de Aureliano es el círculo de tiza que lo rodea:

“Al principio, embriagado por la gloria del regreso, por las victorias inverosímiles, se había asomado al abismo de la grandeza... Fue entonces cuando decidió que ningún ser humano, ni siquiera Ursula, se le aproximara a menos de tres metros. En el centro del círculo de tiza que sus edecanes trazaban dondequiera que él llegara, y en el cual sólo él podía entrar, decidía con órdenes breves e inapelables el destino del mundo” (145,4).

García Márquez ha declarado en varias ocasiones que está preparando un libro sobre un dictador latinoamericano que está completamente solo en su enorme palacio, y “tiene tanto poder que ya no necesita mandar”:

“son elaboraciones poéticas de experiencias personales mías que me sirven para expresar lo que quiero en este caso, que es la inmensa soledad del poder; y creo que para expresar la soledad del poder no hay ningún arquetipo mejor que el del dictador latinoamericano que es el gran monstruo mitológico de nuestra historia” (entrev., 10).

Todo converge, en suma, hacia la *soledad total* del hombre:

“En realidad no conozco a nadie que en cierta medida no se sienta solo. Este es el significado de la soledad que a mí me interesa. Temo que esto sea metafísico y que sea reaccionario y que parezca todo lo contrario de lo que yo soy, de lo que yo quiero ser en realidad, pero creo que el hombre está completamente solo” (Diálogo con V. Llosa, p. 11).

*La muerte* está siempre presente en Macondo; podría decirse que, como Comala en *Pedro Páramo*, de Rulfo, Macondo es un pueblo de muertos. La Muerte personalizada se le aparece a Amaranta, como una “mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado” (238, 8), y Amaranta vio que “no había nada de pavoroso” en ella.

La muerte, situación límite del hombre, es presentida, se anuncia, y su proximidad confiere una especial clarividencia, que lleva al ser humano próximo a morir a la captación englobadora de su destino, al recuerdo de los momentos más significativos de su vida; esto se relaciona con una de las formas expresivas reiteradas en el libro muchas veces, e inclusive la fórmula que abre la novela: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento... habría de entender...”.

*El amor* casi no existe en Macondo, y es esta falta lo que le confiere su entrañable soledad. Generalmente se lo confunde con el desafuero sexual, “es como un temblor de tierra”, lo define José Arcadio (33,18). Con ironía dice el autor que el hijo con cola de cerdo último de la familia, era “el único en un siglo que había sido engendrado con amor” (346, 37), y por lo tanto podría purificarla de sus vicios; su padre, Aureliano Babilonio, también había sido concebido con amor. Lo diferente en la pareja última, Amaranta Ursula y Aureliano Babilonio, es que ellos quedaron solos en la casa que se derrumbaba, y llegaron a comprender la profunda soledad del amor. Hay otro personaje que también supo comprender esta

soledad: Rebeca, la única que según Ursula había tenido la valentía sin frenos que ella había deseado para la estirpe, y que en su larga y callada viudez supo de la soledad del olvido del pueblo y la pérdida del amor.

*La culpa*, de cuyo sentimiento ya se trató en el capítulo *Cosmogonía Bíblico-Pagana* en cuanto a su vinculación con la idea cristiana del pecado original, fatalismos paganos y una oscura sensación de inferioridad racial frente a Europa, tiene vigencia atávica en el *inconsciente colectivo* de la familia, que la transmite de generación en generación en la vocación por el incesto acarreada por la sangre, así como la mente es portadora y acumuladora de la sabiduría y los recuerdos.

Es interesante ver cómo se cumple este atavismo en dos personajes, por ejemplo: *Amaranta* y *Remedios*. Respecto a la primera el autor ha dicho:

“El único (crítico) que le ha dado una interpretación correcta, partiendo de su definida vocación incestuosa, fue el alemán Ernesto Volkening. Parece ser que Amaranta, en efecto, tenía la aptitud psicológica y moral para concebir el hijo con cola de cerdo que pusiera término a la estirpe, y el origen de su frustración es que en cada oportunidad le faltó valor para asumir su destino” (Convers. con Durán, 27-28).

Pero lo notable es que cuatro generaciones más adelante aparecerá *Amaranta Ursula*, que se liberará de la represión del subconsciente familiar y tendrá con su sobrino Aureliano (el mismo nombre del sobrino de la primera Amaranta, con quien ésta tenía relaciones incestuosas que nunca llegaron a la consumación total del acto sexual) ese hijo que efectivamente lleva la marca del pecado. Y notemos que el segundo nombre de la segunda Amaranta es Ursula, y en ella se realiza también el mismo temor de la primera Ursula que entra en Macondo.

Con Remedios, la bella, y la otra Remedios que la sigue una generación después: Renata Remedios (Renata para su madre Fernanda, pero Remedios para los Buendía, que oscuramente presentían su destino), sucede algo similar: "la bella" sube al cielo, virgen; Meme, la otra Remedios, tiene relaciones con un mecánico que son el escándalo de la madre al descubrirse; es enviada lejos, y da a luz un hijo "en un tenebroso hospital de Cracovia"; y ese hijo es el Aureliano que atraído por la sangre va a regresar a Macondo para cumplir el destino de la familia amancebándose con su tía, Amaranta Ursula. Los hilos se han atado perfectamente, el inconsciente colectivo se ha liberado castigándose a sí mismo.

Pero en este mundo donde todo parece caótico pero nada carece de motivación, es el mismo autor quien al elaborar todo el sistema se está liberando de sus obsesiones (como ya vimos, por ejemplo, con respecto a los terrores de su infancia): ya conocemos las dos versiones de la historia de Remedios, y cómo el autor ha confesado que en el momento de escribir, prefirió la de la familia, que para ocultar su vergüenza, dijo que la chica había subido al cielo; pero la otra, que se fugó en realidad con un hombre "lo cual sucede todos los días y no tenía ninguna gracia", le cosquilleaba de alguna manera a García Márquez; lo obsesionaba; quería ser, de alguna manera, profundamente sincero. Y entonces instauró en el mundo de su libro a la otra Remedios, la que no se reprime, y quedó en paz consigo mismo y con la familia Buendía.

*Los recuerdos* tienen en *Cien años de soledad* la particularidad de transmitirse en el inconsciente de la familia, y así veremos al pequeño Aureliano Segundo discurrir "como Jesús entre los doctores" contando la historia de la masacre en la estación, ocurrida años antes de él nacer, y vista por su abuelo José Arcadio, sin que nadie se la hubiera contado. Además, ellos se agolpan en la mente de los hombres que están a punto de morir, y de este recurso se vale el autor para darnos las claves

de los momentos más importantes de la vida del personaje: el descubrimiento del hielo, la llegada del circo, una actitud de su mujer, etcétera.

*La nostalgia del pasado y el destino circular* son otros temas muy importantes para el desarrollo del libro, que ya se trataron al hablar de la concepción del *tiempo* en García Márquez, en el capítulo *Realismo maravillo*.

Hay un aire borgeano en esa precisión matemática con que se cumplen los atavismos, con que los personajes regresan al punto predestinado en el orbe familiar, con que al mismo tiempo que se está concluyendo el desciframiento de los pergaminos de Melquíades que contienen la historia de la familia, se está comprendiendo que se termina el ciclo familiar, y con él el libro de Melquíades que lo está explicando, y con él el libro de García Márquez... algo similar a lo que ocurre en "La muerte y la brújula", por ejemplo. Algo curioso en García Márquez y en muchos escritores que declaran simpatizar con el socialismo, es que dicen detestar a Borges, al mismo tiempo que consciente o inconscientemente son sus alumnos. Gabriel, por lo menos, es sincero y lo confiesa:

"Le tengo una gran admiración, lo leo todas las noches. Vengo de Buenos Aires y lo único que compré en Buenos Aires son las "Obras Completas" de Borges. Ni las llevo en la maleta, las voy a leer todos los días, y es un escritor que detesto... Pero en cambio, me encanta el violín que usa para expresar sus cosas. Es decir, lo necesitamos para la exploración del lenguaje, que es otro problema muy serio. Yo creo que la irrealidad en Borges es falsa también; no es la irrealidad de América Latina" (entrev. con Vargas Llosa, pág. 40).

*La violencia*, continuamente presente en el libro con las 32 guerras absurdas del coronel, los "gallos de pelea", el

machismo, los fusilamientos, las pasiones desatadas, reflejan nuestro modo de vida, con sus continuos golpes de gobierno, guerras y guerrillas, a su vez fiel remedio de la situación actual del mundo que vive, como los personajes del libro, dominado por el *miedo*. Las palabras del autor nos señalan su concepto peculiar sobre este tema:

“Cuando publiqué *La Hojarasca* (1955)... empezó a deteriorarse gravemente la situación política y social de Colombia, vino lo que se conoce por “la violencia colombiana” y entonces... tomé conciencia política y me sentí solidario con este drama del país. Entonces empecé a contar un tipo de historia que era totalmente distinto del que me interesaba antes, dramas relacionados directamente con el problema social y político de Colombia en esos momentos; pero no estaba de acuerdo con la forma cómo lo estaban tratando otros novelistas colombianos que prácticamente, trataban la violencia como un inventario de muertos, como un documento. Yo siempre pensé que lo grave de la violencia no era la cantidad de muertos sino la terrible huella que iban dejando en la sociedad colombiana... Además, había una cosa que me preocupaba mucho y en eso ya hay algo de místico, lo que tenemos de místico un poco todos los escritores: me preocupaban tanto los muertos como los asesinos. Me preocupaba muchísimo la gente que era masacrada, pero también el policía que llegaba al pueblo a masacrar. Entonces me preguntaba qué había pasado por este hombre para que llegara a este punto, de ir a matar... “La mala hora” ocurre en un pueblo en que se supone que ya pasó la violencia. Yo trato de demostrar cómo quedó ese pueblo cuando ya pasó la violencia y cómo no hay solución para esa violencia con los sistemas que se aplican, sino que esa violencia continuará y en cualquier momento habrá

un detonante que la desatará otra vez" (entrev. con Vargas Llosa, págs. 47-48).

*El sexo*, de cuya presencia abrumadora ya se habló, *lo fecal* a veces acentuado (como las 62 bacinillas), son aspectos de la vida humana que García Márquez, en cuanto escritor realista y totalizador, no podía dejar de lado; ellos contribuyen a reconocernos en la novela reflejados en una auténtica dimensión sin engaños.

*El tren* simboliza el contacto de Macondo con el exterior, la llegada de la prosperidad, el tecnicismo y el infortunio; en una sucesión de imágenes de impresionismo cinematográfico donde aparece ese "tren amarillo", cuyo color ya nos remite a la irrealidad, García Márquez va presentando la historia concentrada de la transformación civilizadora que terminaría con la ruina; desde la primera vez que aparece, ante el asombro de todo el pueblo:

"cuando se restablecieron del desconcierto de los silbatazos y resoplidos, todos los habitantes se echaron a la calle y vieron a Aureliano Triste saludando con la mano desde la locomotora, y vieron hechizados el tren adornado de flores que por primera vez llegaba con ocho meses de retraso. El inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgia había de llevar a Macondo" (193).

La gente se va transformando con la llegada del tren, va aprendiendo las artes del disimulo, los secretos de la corrupción, los síntomas de la burocracia naciente:

"Desde que el ferrocarril fue inaugurado oficialmente y empezó a llegar con regularidad los miércoles a las once, y se construyó la primitiva estación de madera con un escritorio, el teléfono, y una ventanilla para

vender los pasajes, se vieron por las calles de Macondo hombres y mujeres que fingían actitudes comunes y corrientes, pero que en realidad parecían gente de circo" (195).

"Para los forasteros que llegaban sin amor, convirtieron la calle de las cariñosas matronas de Francia en un pueblo más extenso que el otro, y un miércoles de gloria llevaron un tren cargado de putas inverosímiles, hembras babilónicas adiestradas en recursos inmemoriales, y provistas de toda clase de ungüentos y dispositivos para estimular a los inermes, despabilar a los tímidos, saciar a los voraces, exaltar a los modestos, escarmentar a los múltiples y corregir a los solitarios" (197).

Desde la ventanilla del tren en que se llevan para siempre a Meme desolada, se ven los barrios de los trabajadores, con sus niños de piel verde y las mariposas amarillas que revolotean sobre las casas (250); en otro tren "protegido por policías armados" (252) regresa Fernanda; el señor Brown, director de la compañía bananera, engancha al tren su "suntuoso vagón de vidrio" (pág. 255). Hay un tren tremendo, que lleva las víctimas de la masacre de la estación, "tren interminable y silencioso" (260,16), fantasmal, donde despierta herido José Arcadio, que lleva "200 vagones y más de tres mil muertos que serían arrojados al mar como bananos podridos":

"Era el más largo que había visto nunca, con casi doscientos vagones de carga, y una locomotora en cada extremo y una tercera en el centro. No llevaba ninguna luz, ni siquiera las rojas y verdes lámparas de posición, y se deslizaba a una velocidad nocturna y sigilosa. Encima de los vagones se veían los bultos oscuros de los soldados con las ametralladoras emplazadas" (260-261).

Y veamos cómo los trenes que se suceden van dando testimonio de la progresiva muerte de Macondo:

“Un desvencijado tren amarillo que no traía ni se llevaba a nadie, y que apenas se detenía en la estación desierta, era lo único que quedaba del tren multitudinario en el cual enganchaba el señor Brown su vagón con techo de vidrio y poltronas de obispo, y de los trenes fruteros de ciento veinte vagones que demoraban pasando toda una tarde” (293).

“compró (Alvaro, el primero en irse) un pasaje eterno en un tren que nunca acababa de viajar. En las tarjetas postales que mandaba desde las estaciones intermedias, describía a gritos las imágenes instantáneas que había visto por la ventanilla... y era como ir haciendo trizas y tirando al olvido el largo poema de la fugacidad:... la muchacha de suéter rojo que pintaba acuarelas en los lagos de Michigan, y que le hizo con los pinceles un adiós que no era de despedida sino de esperanza, porque ignoraba que estaba viendo pasar un tren sin regreso” (339).

“El pueblo había llegado a tales extremos de inactividad, que cuando Gabriel ganó el concurso y se fue a París con dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais, tuvo que hacer señas al maquinista para que el tren se detuviera a recogerlo” (340,4).

*El circo*, con su irrealidad de mascarada, vinculado al *hielo* y a los *gitanos* con su vida trashumante y su portación de maravillas, son importantes motivos que llenan los recuerdos del coronel ante el pelotón de fusilamiento, y que tienen

que ver con la vivencia motivadora de la obra, según nos lo dice el mismo Gabriel García Márquez:

“la primera idea que tuve yo de “Cien años de soledad” fue la imagen de un viejo llevando un niño a conocer el hielo. Esa imagen parte de la obsesión que tengo yo de volver a casa de mi abuelo que me llevaba al circo. El hielo era una curiosidad del circo porque el pueblo era terriblemente caliente, donde no se conocía el hielo, y entonces el hielo venía como viene un elefante o como venía un camello: en “Cien años de soledad” aparece esa imagen del viejo llevando al niño a conocer el hielo... Alrededor de eso se fue construyendo el libro” (entrev. con Vargas Llosa, 46-47).

El hielo, acerca de cuya asociación con espejos=irrealidad ya hemos hablado, tiene una significación especial. Aureliano, cuando su abuelo lo lleva donde los gitanos cobran para poder ver y tocar las barras,

“con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó: —Este es el gran invento de nuestro tiempo” (23).

Sus descendientes emprenderán la fabricación del exótico material, cuya transparencia de espejo, su derretimiento por el calor, hacen pensar en lo inconsistente y lo efímero, y cuyo frío remite a la falta de amor que condenó a la soledad a la estirpe, ese frío que acompañaría toda la vida al coronel desde el momento en que ideó lo del círculo de tiza que lo rodeara, y que lo hizo recibir envuelto en mantas a los emisarios de su partido, una calurosa tarde de verano.

*Los cien años*, significativamente aludidos en el título, entrañan una especie de superstición, de magia de los números, como la del número 13 que tiene la mujer que viaja en el tren junto a Gastón, ‘porque le parecía que era un número que se había quedado sin terminar”.

Pareciera que sólo al alcanzar los cien años el hombre adquiere la sabiduría, aquella clarividencia de Ursula que la hace andar con el brazo levantado como el Arcángel Gabriel; a los cien años se entra ya en el futuro, en el tiempo de los recuerdos, como le sucede a Pilar Ternera:

“Era Pilar Ternera. Años antes, cuando cumplió los ciento cuarenta y cinco, había renunciado a la pernicioso costumbre de llevar las cuentas de su edad, y continuaba viviendo en el tiempo estático y marginal de los recuerdos, en un futuro perfectamente revelado y establecido, más allá de los futuros perturbados por las acechanzas y las suposiciones insidiosas de las barajas” (333, 20).

Los “almendros centenarios” son un símbolo de Macondo, que aparece mencionado frecuentemente, y que recién comienzan a secarse y morir cuando le ocurre lo mismo al pueblo.

La historia del libro se desenvuelve en alrededor de cien años; y ese es el término ya prescripto por Melquíades para descifrar los pergaminos, porque como dice, al concluir, la novela:

“las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra”.

#### EL LENGUAJE

En el estrato del lenguaje, lo que más se destaca es que, tras la aparente sencillez del vocabulario, el tono popular y nada rebuscado, la facilidad en el contar, se encubre una riqueza y concentración de recursos de la más variada gama, fruto de una trabajosa elaboración del estilo.

“En mi caso, el ser escritor es un mérito descomunal, porque soy muy bruto para escribir. He tenido que someterme a una disciplina atroz para terminar media

página en ocho horas de trabajo; peleo a trompadas con cada palabra y casi siempre es ella quien sale ganando, pero soy tan testarudo que he logrado publicar cuatro libros en veinte años”,

confiesa García Márquez en su prólogo a la edición de *En este pueblo no hay ladrones*, de “Los diez mandamientos”, de Jorge Alvarez, 1966.

Característica del estilo de este autor es la reiteración de tópicos o formas expresivas, que tienden hacia la intensificación del clima de lo mágico, de la sugestión parecida a la de la conseja popular o el rumor, o la propaganda subliminal, y que están íntimamente condicionados por los leit-motivos mencionados en el capítulo anterior. Algunos de estos sintagmas u oraciones son: “años después, ante el pelotón de fusilamiento... había de recordar”; “esta casa de locos” (expresión usual de Ursula); “la cruz de ceniza” que llevan indeleblemente los 17 hijos bastardos del coronel; el “tiempo da vueltas en redondo”; “los pescaditos de oro” que fabrica el coronel; “apártense vacas, que la vida es corta” (exclamación típica de Aureliano Segundo); “la mortaja de Amaranta”; “Cuídate la boca”, exhortación de Pilar Ternera, que a veces es “Cuídate el corazón”.

La apelación al milagro, a la sugestión mágica, a lo sentimental e inenarrable, confieren a la expresión lingüística un sustrato básico de *prosa poética* que llega al climax en el trozo donde se cuenta el milagro de la subida al cielo de Remedios, del que analizaré una parte digna de una antología de la prosa poética:

“Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud, Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus polle-  
rinas y trató de agarrarse a la sábana par no caer,

en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Ursula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella, a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria" (205).

Todo en este trozo contribuye a crear el clima de lo real maravilloso: el estrato de las objetividades representadas: el milagro, la anécdota de por sí llena de poesía y misterio, el personaje juvenil y puro, la diafanidad del aire, la parábola ascensional hasta llegar a la zona donde se pierde el sentido de las categorías racionales. En cuanto a las formas de expresión de esas objetividades tenemos en el ámbito léxico las palabras que remiten a lo etéreo, intangible, sobrenatural: el "delicado viento de luz", sintagma de original valor sinestésico, el "temblor misterioso" de los pollerines, el "viento irreparable", el "deslumbrante aleteo de las sábanas", "el aire donde terminan las cuatro de la tarde" (la zona que trasciende las medidas espacio-temporales), "los más altos pájaros de la memoria", metáfora que representa la capacidad de imaginación del hombre, en su mayor grado de amplitud: lo desconocido, lo inimaginable. Serie de imágenes ascensionales que llegan hasta los límites del conocimiento, pero arrastrando algo tan material y cotidiano como una sábana: la maravilla y lo real, en íntimo enlace.

La reiteración de formas expresivas da al conjunto un aire de letanía casi mística: la fórmula "Remedios, la bella" se repite cada vez que se menciona al personaje; esta forma

apositional del apelativo sustantivado, pospuesta siempre al nombre del personaje, es un rasgo classicista; se da en las epopeyas homéricas, lo encontramos en abundancia también en un género predilecto de García Márquez: las novelas de caballería; él mismo ha reconocido la influencia de estas lecturas, y declaró que las sigue leyendo y que el Amadís de Gaula "es uno de los grandes libros que se han escrito en la historia de la humanidad".

Agreguemos la serie hipotáctica progresiva y el paralelismo en "que le decía adiós...", "que subían con ella", "pasaban con ella" y "se perdieron con ella", donde hay, además, rima con "la bella".

El uso de diminutivos y la morosidad en los detalles, confieren a la prosa de García Márquez un aire familiar y cotidiano:

El amor de José Arcadio por Remedios, la hija menor del corregidor,

"Era una sensación física que casi le molestaba para caminar, como una piedrecita en el zapato" (57,9).

La familiaridad del lenguaje llega a veces al aire de letanía popular, como aquél "cuento del gallo capón", "que era un juego infinito", de la página 46; parte de las contradicciones constantes del libro es ese mecanismo de correlaciones juego-seriedad; y está siempre el trasfondo nostálgico de la maravillosa credulidad infantil, de la naturalidad con que el niño personaliza lo inanimado, recurso también constante, del cual tenemos un ejemplo en "el agua triste" que caía sobre el ataúd de Gerineldo (271, 8).

Los juegos del lenguaje complacen al autor, lo divierten, aunque no exagera en ellos. Un ejemplo sería la alusión a

la dispersa y remota "comunidad de los Makondos" (342,14) y su evidente correlación con el nombre del pueblo; la jitan-jáfora y el trabalenguas en aquél párrafo:

"...los gitanos que volvían con su centenario y desprestigiado dale que dale de pitos y sonajas pregonando las excelencias de quién iba a saber qué pendejo menjunje de jarapellinosos genios jerosolimitanos" (193, 10).

Podemos percibir en este trozo una de las cualidades sobresalientes de García Márquez: la capacidad de adecuación a las formas expresivas populares, y de captación de los rasgos de diferenciación social mediante el lenguaje. Así, frente al hablar suelto, espontáneo, sencillo de los pueblerinos, está aquel otro "abejorreo más fluido y alto que el rumor de la lluvia", en la transcripción en estilo indirecto del largo monólogo de Fernanda del Carpio, mediante el cual son ridiculizadas las fórmulas huecas y perimidadas con que la oligarquía defiende sus fueros (págs. 274-276).

La dimensión simbólica del lenguaje ya ha sido señalada en varias ocasiones (como en el valor de los colores amarillo y blanco, en la "cruz de ceniza" de los bastardos, en la "venta negra" de Amaranta, símbolo de luto, virginidad, y en último término, miedo y autodestrucción); ella se evidencia también en el uso de los nombres, aspecto que daría pie a un vasto y detenido estudio, de asombrosas posibilidades de revelación. La onomástica se caracteriza por la repetición de los nombres (correlativa a la reiteración de los destinos, a la concepción circunferencial del tiempo) y por el valor simbólico que tienen la mayoría de ellos; así, que el verdugo se llama Roque Carnicero "era mucho más que una casualidad" (107,29); Babilonio es apellido del que descifra los pergaminos en sánscrito; lo asociamos con las antiguas culturas cuyo cielo repetimos, y que dejaron huellas de su sabiduría en pergaminos críticos; también con Babel, confusión de lenguas. Remedios sube en cuerpo y alma al cielo, como la Virgen, que en la familia Buendía parece ser devocionada bajo la advocación

de la Virgen de los Remedios, cuya medallita lleva al cuello José Arcadio, y cuyo cuadro cuelga en uno de los cuartos del sueño infinito del viejo José Arcadio; Buendía, el apellido de quienes de alguna manera representan la salutación al alba de los tiempos de la especie.

García Márquez ha encontrado, pues, el lenguaje óptimo para dar a su libro la "temperatura" que buscaba, la íntima coexistencia de lo real maravilloso con la referencia áspera al contorno; de su preocupación por la búsqueda del instrumento adecuado nos habla él mismo:

"yo creo que cada tema necesita el lenguaje que más le conviene y que hay que buscarlo. Yo no creo por eso que haya un enriquecimiento del lenguaje en *Cien años de soledad* en relación con los libros anteriores (como le manifestara Vargas Llosa), sino que la clase de material que yo estaba tratando en *Cien años de soledad* requería un lenguaje distinto. Entonces no es que haya una ruptura. Si mañana yo encuentro otro argumento que necesita un lenguaje diferente, trabajaré para encontrar ese lenguaje, el que más le convenga para que sea más eficaz el relato" (entrev., 49).

Estas manifestaciones refirman una verdad ya incuestionable, y es la de la íntima interdependencia entre contenido, mensaje y su formulación expresiva; el esfuerzo analítico que hay que hacer para estudiar separadamente aspectos que se implican unos con otros; la fatal limitación y secuencia espacial y temporal de la palabra. Por eso la lucha heroica de estos escritores nuevos con el lenguaje para encontrar esa "novela total" multifacética, abigarrada, heterogénea y compleja como la vida misma.

#### ESTRUCTURA

*Cien años de soledad* está constituida por veinte capítulos innominados, destacables a simple vista por el espacio al final de cada uno y al comienzo del siguiente, a través de los cuales

se desarrolla, de acuerdo con el intento de novela total, de cosmogonía bíblico-pagana que sustenta todo el simbolismo de la narración, la historia de la familia Buendía, y con ella la de toda la Humanidad, desde el alba de los tiempos hasta el Apocalipsis.

Podríamos reconocer, perfectamente acorde con el esquema tradicional de la novela de acontecimientos, una tripartición correspondiente a los tres momentos de: 1) *antecedentes o preparación*: abarca los capítulos primero al quinto (págs. 9-93), donde se cuentan los antecedentes de la familia a partir de la época de la conquista, el éxodo y la fundación de Macondo, la casa llena de amor con sus primeros noviazgos y casamientos (Aureliano y Remedios Moscote, Rebeca y José Arcadio), se dan las bases del sino trágico de la familia con la culpa del incesto, y con la anticipación de las pasiones nefastas del odio de Amaranta y el despertar de Aureliano a su vocación por la guerra. 2) *Desarrollo o nudo central*: capítulos sexto al décimocuarto (págs. 94-248), cuyo motivo central es la violencia, encarnada en las treintaidós guerras del coronel, todo el asunto de la compañía bananera, la llegada del tecnicismo, la proliferación de los animales de Petra Cotes, hasta concluir con la muerte del coronel Aureliano, los amores de Meme con Mauricio Babilonio y la expulsión de la familia de aquella. 3) *Conclusión o desenlace*: capítulos décimoquinto al vigésimo, con la precipitación de los sucesos hacia el final: la matanza de la estación, la peste de la lluvia, la muerte de Ursula y todos los demás miembros de la familia, el último de los cuales que nace es el hijo con cola de cerdo predestinado en el inconsciente colectivo, y el último en vivir y comprender es Aureliano Babilonio, que mientras termina de descifrar los pergaminos de Melquíades va siendo envuelto por el viento que borra a Macondo de la faz de la tierra.

La armonía estructural es notable: de los veinte capítulos, los cinco primeros corresponden a la anticipación, los diez centrales a la euforia del desarrollo, los cinco últimos a la conclusión y anudamiento de los hilos. La extensión doble

de los capítulos centrales con respecto a los demás, son índice de la importancia que tiene la violencia, su leit-motiv, en la obra, y el coronel Aureliano, su eje, como figura nuclear.

Confirma estas apreciaciones estructurales, además de los datos ya apuntados, el estilo de los comienzos de cada una de las tres partes:

*Capítulo primero*: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre...” (pág. 9).

*Capítulo sexto*: “El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche... (sigue presentando el resumen de la historia del coronel). Sin embargo, ni siquiera eso esperaba la madrugada en que se fue con sus veintidós hombres a reunirse con las fuerzas del general Victorio Medina” (pág. 94).

*Capítulo décimoquinto*: “Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaban a vislumbrarse cuando llevaron a la casa al hijo de Meme Buendía” (pág. 249).

La figura clave, como vemos, colocada en el umbral de cada una de las tres partes del libro, es la de *Aureliano*; el coronel, en las dos primeras, y en la última el otro Aureliano, no ya Buendía sino Babilonio, su sucesor, simbolizando la suplantación de los tiempos de la violencia por los tiempos

del dominio de la ciencia; Aureliano Babilonio es el que alcanza los límites de la capacidad de conocimiento de la estirpe.

El esquema es, pues, bien clásico, y está sostenido en su desarrollo por el eje de la familia, en torno a la cual se van agregando nuevos episodios, y en cuyo seno van agregándose nuevos personajes y desapareciendo otros. En íntima conexión con la concepción circular del tiempo, los hechos van repitiéndose con algunas variantes, y el eje se va desgastando, rumbo a la catástrofe final, con algunos momentos en que un nuevo círculo de la espiral se abre, y todo parece renovarse y renacer:

*Capítulo cuarto* (págs. 58-74): "la casa se llenó de amor"; surgen romances, es pintada íntegramente de blanco, se realiza una gran fiesta, traen la pianola y con ella la lánguida y romántica figura de Pietro Crespi.

*Capítulo décimo*: (págs. 159-176): Se realiza otra fiesta: el carnaval, con cuya reina se casará Aureliano Segundo; la extraordinaria fecundidad que se despierta en los animales de Petra Cotes, llena de prosperidad las arcas familiares.

*Capítulo décimo segundo* (págs. 194-210): Llegan los forasteros que instalan la compañía bananera; se despierta la fiebre del banano y el deslumbramiento del tecnicismo.

*Capítulo décimonono* (págs. 318-335): Se da el último esplendor previo a la catástrofe final, con la llegada de Amaranta Ursula y su marido Gastón. Ella

"Se puso un gastado overol de lienzo que había llevado el esposo con otras prendas de motorista, y emprendió una nueva restauración de la casa. Desbandó las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor, resucitó los rosales, arrancó la maleza de raíz, y volvió a sembrar helechos, oréganos y begonias en los tiestos del pasamanos. Se puso al frente de una cuadrilla de carpinteros, cerrajeros y albañiles que resa-

naron las grietas de los pisos, enqiciaron puertas y ventanas, renovaron los muebles y blanquearon las paredes por dentro y por fuera, de modo que tres meses después de su llegada se respiraba otra vez el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola" (318).

Asimismo, algunos comienzos de capítulos conceden al lector anticipaciones de hechos futuros, que lejos de apagar el suspenso lo aumentan, y además otorgan ese halo de predestinación que da dimensión mítica a la novela, satisfaciendo, por otra parte, el "alter ego" del autor, su conciencia de creador omnisciente. Tales son:

*Capítulo primero*: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento...".

*Capítulo sexto*: Presentación en pocos párrafos de la vida concentrada del coronel, sus aventuras y desventuras hasta que llegara a "morir de viejo", en el momento en que se está relatando su primera salida (pág. 94).

*Capítulo décimo*: "Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar..." (pág. 159).

*Capítulo décimoquinto*: "Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaron a vislumbrarse..." (pág. 249).

No podemos dejar de mencionar una influencia que se hace evidente tras el método de engarce y ambientación de esta historia: la de Faulkner, el gran creador cuya deuda reconoce García Márquez:

"Faulkner está metido en toda la novelística de la América Latina; y... ya esquematizando demasiado y probablemente exagerando, creo que la gran diferencia que hay entre los abuelos (la generación de Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Eustasio Rivera, Ciro Alegría, llamada "costumbrista" o "nativista" o "criollista") y nosotros, es Faulkner; fue lo único que sucedió entre

esas dos generaciones". "El método "faulkneriano" es muy eficaz para contar la realidad latinoamericana. Inconscientemente fue eso lo que descubrimos en Faulkner. Es decir, nosotros estábamos viendo esta realidad y europeos no servía, ni el método tradicional español; y de pronto encontramos el método faulkneriano adecuadísimo para contar esa realidad. En el fondo no es muy raro esto porque no se me olvida que el Condado Yoknapathawpa tiene riberas en el Mar Caribe; así que de alguna manera es un escritor latinoamericano" (entrev. con Vargas Llosa, págs. 52-53).

De todas maneras, aunque no solamente Faulkner esté detrás del mundo de *Cien años de soledad*, sino, como ya lo hemos demostrado, todo el sustrato clásico, la cosmovisión bíblico-pagana, la influencia de la literatura fantástica, del realismo mágico, del realismo maravilloso y del realismo crítico y la confluencia de todos los ismos, además de técnicas propias del periodismo y del cine, tal conjunción no disminuye, sino que enriquece de una maravillosa polifonía, sabiamente orquestada, la complejidad de esta novela soberbiamente original.

#### B I B L I O G R A F I A

##### OBRAS DE FICCION DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

- La hojarasca* (novela). 1ª edic.: Bogotá. Ediciones S. L. B., 1955. 137 págs. reedic.: Montevideo, Arca, nov. 1965.
- Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (cuento). 1ª edic.: en "Mito", rev. bimestral de cultura, año I, N° 4. Bogotá, oct. 1955, pp. 221-225, reedic.: en *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo*, de Ricardo A. Latcham. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1958, págs. 241-245. Tb.: Bs. Aires, Estuario, 1967.
- El coronel no tiene quien le escriba* (novela), en "Mito". Bogotá, año IV, N° 19, mayo - junio 1958, págs. 1-38.

Reedic.: Medellín, Aguirre Editor, 1961. 90 págs. (Impreso en Buenos Aires por Américalee).

*Los funerales de la mamá grande* (cuentos); contiene: *La siesta del martes - Un día de éstos - En este pueblo no hay ladrones - La prodigiosa tarde de Baltazar - La viuda de Montiel - Un día después del sábado - Rosas artificiales - Los funerales de la mamá grande*. 1ª edic.: México (Xalapa), Universidad Veracruzana, 1962. 151 p. (Ficción, 34). Reed.: Bs. Aires, Sudamericana, 1967, 147 págs.

*La mala hora* (novela) Premio Literario Esso 1961. 1ª edic.: Madrid, Talleres de Gráficas "Luis Pérez", 1962. 224 págs.

Reedic.: México, ERA S. A., 1966. 198 págs. Con un Prólogo que dice: "La primera vez que se publicó *La mala hora*, en 1962, un corrector de pruebas se permitió cambiar ciertos términos y almidonar el estilo, en nombre de la pureza del lenguaje. En esta ocasión, a su vez, el autor se ha permitido restituir las incorrecciones idiomáticas y las barbaridades estilísticas, en nombre de su soberana y arbitraria voluntad. Esta es, pues, la primera edición de *La mala hora*. El autor".

Reedic.: Bs. Aires, Sudamericana, Col. Índice, 1968. 203 págs.

*Los funerales de la mamá grande* (el cuento del libro ya publicado, del mismo nombre), en *Antología Contemporánea del Cuento Hispanoamericano*. Lima, Institut. Latinoam. de Vinculación Cultural, 1964. Introd., sel. y notas de Abelardo Gómez Benoit. Págs. 144-162.

*Un día de éstos* (cuento, del libro ya publicado *Los funerales de la mamá grande*) en *Crónicas de la violencia*. Bs. As., J. Alvarez, 1965. Prólogo y biografías de Julio Constenla.

*En este pueblo no hay ladrones* (cuento, del libro *Los funerales de la mamá grande*), en *Los Diez Mandamientos*. Selección: Piri Lugones. Bs. As., J. Alvarez, 1966. Colección Narradores Americanos, 1966. Págs. 88-125 (VII: "No hurtar").

*Subida al cielo en cuerpo y alma de la bella Remedios Buendía* (fragmento adelantado de *Cien años de soledad*), en "Amaru", rev. de Artes y Ciencias publicada por la Universidad Nacional de Ingeniería, N° 1. Lima, enero de 1967, págs. 24-30.

*Fragmento de Cien años de soledad*, en "Eco", Rev. de la Cult. de Occidente. Bogotá, febrero de 1967, tomo XIV, N° 4, págs. 342-366.

*Cien años de soledad* (novela). 1ª edic.: Bs. As., Sudamericana, mayo 1967. 2ª edic.: junio 1967 (Colección Grandes Novelas), 351 págs.

*Un día después del sábado* (cuento ya aparecido en *Los funerales de la mamá grande*), en *Crónicas de Latinoamérica*. Bs. As., Jorge Alvarez, 1968. Págs. 25-58.

## BIBLIOGRAFIA SOBRE GARCIA MARQUEZ

*Estudios y comentarios sobre su obra, declaraciones del propio autor*

- ALAT: *Cien años de Soledad*, en diario "Expreso". Lima, 6/8/67, pág. 15.
- ALAT: *García Márquez: "Forjamos la gran novela de América"*, en "Expreso". Lima, 8/9/67, pág. 11.
- ALVAREZ, Federico (F. A.): *Los libros abiertos*. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Los funerales de la mamá grande*, en Rev. de la Universidad de México. Méx., Vol. XVII. N° 3, nov. de 1962, pág. 31.
- ANÓNIMO: *La hojarasca*, en "Mito". Bogotá, año I, N° 1, abril-mayo 1955, p. 52.
- ANÓNIMO: *Cien años de un pueblo*, en "Visión". Revista Internacional. Santiago de Chile, Edit. Zig-Zag. Vol. 33, N° 4, 21/7/67. Págs. 27-29.
- ARANGO FERREER, Javier: *Medio siglo de literatura colombiana*, en "Panoorama das literaturas das Américas" (de 1900 a actualidad). Angola, Edicao do Municipio de Nova Lisboa, 1958. Volume I, págs. 375-376.
- BENEDETTI, Mario: *García Márquez o la vigilia dentro del sueño*, en "Letras del continente mestizo". Montev., Arca, 1967. Págs. 145-154.
- CALDERÓN, Frank: *Gabriel García Márquez: "Jugando con las palabras"*, en "¿Cómo se triunfa?". Rev. Vanidades, Méx., N° 7, 7/4/69, pág. 39 (entrevista).
- CASTRO ARENAS, Mario: *García Márquez: Novelista clásico*, en supl. dominic. diario "La Prensa". Lima, 23/7/67.
- CASTRO ARENAS, Mario: *García Márquez de paso en Lima*, en "Siete Días", supl. dominic. de "La Prensa". Lima, 10/9/67.
- CASTRO ARENAS, Mario: *La novela colombiana*, en "La Prensa". Lima, 24/3/68, págs. 28-29.
- CASTRO ARENAS, Mario: *El Boom. Guerrilleros de la novela*, en "La Prensa". Lima, 18/5/69, págs. 37-43.
- CODINA, Iverna: ref. en *Novelistas contemporáneos*, cap. *Colombia*, en "América en la novela". Bs. As., Cruz del Sur, 1964, págs. 88-89.
- DORFMAN, Ariel: *La vorágine de los fantasmas*, en "Ercilla". Santiago de Chile, N° 1.617, 1/6/66, pág. 34.
- DURÁN, Armando: *Conversaciones con Gabriel García Márquez* (entrevista) en "Revista Nacional de Cultura". Caracas, Inst. Nac. de Cult. y Bellas Artes, julio-set. 1968, págs. 23-34.
- FOSSEY, Jean Michel: *Entrevista con Gabriel García Márquez*, en supl. dom. de "El Comercio". Lima, 23/2/69, págs. 36-37 (de la rev. "Imagen", Caracas).

- FUENTES, Carlos: Versiones. *García Márquez, "Cien años de soledad"*, en "La Cultura en México", supl. de ¡Siempre! Méx., N° 228, 29/6/66, p. VII.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia*, en "Tabla redonda". Caracas, Nros. 5-6, abril-mayo 1960, págs. 19-20.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *La novela en América latina: Diálogo con Mario Vargas Llosa*. Lima, Univ. Nac. de Ingeniería, coedición con Carlos Milla Batres, 1968.
- HAARS, Luis: *América, con todo: La hojarasca*, en "Primera plana". Bs. As., año IV, N° 160, 30/11 al 6/12 1965, pág. 55.
- HAARS, Luis: *Gabriel García Márquez, o la cuerda floja*, en "Los nuestros". Bs. As., Sudamericana, 1966, págs. 381-419. Reproducido en "Mundo nuevo", Rev. de América Latina. París, N° 6, dic. 1966, págs. 63-77.
- KIRSNER, Robert: *Four Colombian novels of "Violencia"*, en "Hispania", USA, Vol. XLIX, N° 1, march 1966, págs. 70-74.
- LASTRA, Pedro: *La tragedia como fundamento estructural de "La hojarasca"*, en "Letras", Rev. de la Fac. de Letras y Ciencias Humanas de la Univ. Nac. Mayor de San Marcos, Lima, Año XXXIX, N° 78-79, 1° y 2° semestres de 1967, págs. 132-148. Contiene una interesante contribución bibliográfica.
- LATCHAM, Ricardo: Crónica literaria: *El coronel no tiene quien le escriba*, por *Gabriel García Márquez*, en "La Nación", Santiago de Chile, 3/12/1961, pág. 2.
- LATCHAM, Ricardo: *Gabriel García Márquez: La mala hora*, en "La Nación". Santiago, Chile, 31/5/64, pág. 5.
- LOVELUCK, Jean: *Gabriel García Márquez, narrador colombiano*, en "Duesne Hispanic Review". USA, año V, N° 3, 1967. Págs. 135-154.
- MÁRQUEZ, Manuel: *Los padres terribles*, en "Epoca". Montev. 16/2/66, pág. 10.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (T. E. M.): *América: La gran novela. Gabriel Márquez: Cien años de soledad*, en "Primera Plana", sec. Libros. Bs. As., año V, N° 234, 20 al 26/6/67, págs. 54-55.
- ORBEGOZO, Manuel Jesús: *Gabriel García Márquez para llegar a la fama, necesitó "Cien años de soledad"*, en "El Comercio Gráfico". Lima, 9/9/67, pág. 15.
- ORTEGA, Carlos: *Gabriel García Márquez. Su clave: La sinceridad*, en supl. dom. de "El Comercio". Lima, 10/9/67, págs. 10-11.
- ORTEGA, Julio: *"Cien años de soledad", un siglo de episodios latinoamericanos*, en "Expreso". Lima, 9/9/67.
- ORTEGA, Julio: *Gabriel García Márquez: Cien años de soledad*, en "La contemplación y la fiesta". Ensayos sobre la nueva novela Latinoamericana. Lima, Edit. Universitaria, 1968. Págs. 44-58.

- OVEDO, José Miguel: *García Márquez, La infinita violencia colombiana*, en *Amaru* N° 1. Lima, Univ. Nac. Ingeniería, enero 1967. Págs. 87-89.
- OVEDO, José Miguel: "*Cien años de soledad*". *Macondo: un territorio mágico y americano*, en supl. dom. de "El Comercio". Lima, 6/8/67, pp. 30-31.
- ORRILLO, Winston: *Dice Gabriel García Márquez: Toda obra literaria tiene función subversiva*, en "Oiga". Lima, 8/9/67, N° 238, págs. 24-26.
- PINEDA, Rafael: *Cien años de soledad*, en *Rev. Nac. de Cultura*. Caracas, N° 182, oct.-dic. 1967, págs. 62-67.
- PINTO, Ismael: *América, novela con novelistas*, en "Expreso". Lima, 30/8/67, pág. 15.
- PINTO, Ismael: *G. G. Márquez, conversación informal*, en "Expreso". Lima, 13/9/67.
- RAMA, Angel: *García Márquez: La violencia americana*, en "Marcha". Montevideo, N° 1201, 17/4/64, págs. 22-23.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario: *Cien años de soledad*, en "La Nación", supl. dom., Santiago de Chile, 20/8/67, pág. 5.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Novedad y anacronismo en Cien años de soledad*, en *Rev. Nac. de Cult. de Caracas*, N° 185, julio-set. 1968, págs. 3-21.
- SCHÓO, Ernesto: *Los viajes de Simbad García Márquez*, en "Primera Plana". Bs. As., año V, N° 234, 20 al 26/6/67, págs. 52-54.
- SZICHMAN, Mario: *G. G. Márquez, un escritor que ya tiene quién le escriba*, en supl. dom. de "El Comercio". Lima, 3/9/67, pág. 30.
- TÉLLEZ, Hernando: *Gabriel García Márquez: La mala hora*, en "Cuadernos", *Rev. del Congreso por la Libertad de la Cultura*. París, N° 81, febrero 1964, págs. 87-88.
- VARGAS LLOSA, Mario: "*Cien años de soledad*", *el Amadis de América*, en "Amaru", N° 3. Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, julio-setiembre 1967, págs. 71-74.
- VOLKENING, Ernesto: *Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado*, en "Eco". *Revista de la Cultura de Occidente*. Bogotá, Tomo VII, N° 40, año 1963. Págs. 275-293.
- VOLKENING, Ernesto: *A propósito de "La mala hora"*, en "Eco". Bogotá, Tomo VII, N° 40, año 1963. Págs. 294-304. Reproducido en el Magazine dominical de "El Espectador". Bogotá, 6/9/63, págs. 8-9, con el título *La habitual maestría de García Márquez. A propósito de "La mala hora"*.
- VOLKENING, Ernesto: *Anotado al margen de Cien años de soledad*, en "Nueva Novela Latinoamericana" 1. Buenos Aires, Paidós, 1969, págs. 142-179.