

**CIEN AÑOS DE SOLEDAD
CUARENTA AÑOS DESPUÉS**

Grínor Rojo

Este artículo celebra la cuarentena de *Cien Años de Soledad* con un análisis cuyas premisas son la heterogeneidad de la realidad social de América Latina, la ironía como base de la estructura de la novela moderna y la hipérbole irónica como figura retórica determinante del pacto entre el narrador y el lector en la obra maestra de Gabriel García Márquez. Pone así en contacto a la novela del escritor colombiano con la tradición que se inaugura en el *Quijote*, haciendo que el paso desde la hipérbole sin más en Rabelais a la hipérbole irónica en Cervantes sea equivalente al paso desde la pura hipérbole en “Los Funerales de la Mamá Grande” a la irónica en *Cien Años de Soledad*. También discute las nociones, poco finas a juicio de Grínor Rojo, de “realismo mágico” y “macondismo” aplicadas al arte de García Márquez.

GRÍNOR ROJO. Nació en Santiago. Ha enseñado en las universidades de Chile, Austral de Chile y en Estados Unidos en las del estado de California y en Ohio State University. Actualmente enseña en y dirige el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile y es profesor titular de teoría crítica en el postgrado en literatura de la misma universidad. Entre otros libros y publicaciones, es autor de *Los Orígenes del Teatro Hispanoamericano Contemporáneo* (1972); *Crítica del Exilio. Ensayos sobre Literatura Latinoamericana Actual* (1989); *Poesía Chilena del Fin de la Modernidad* (1993); *Diez Tesis sobre la Crítica* (2001), y *Globalización e Identidades Nacionales y Postnacionales... ¿De Qué Estamos Hablando?* (2006). Títulos suyos de próxima aparición: “Las Armas de las Letras. Ensayos Neoarielistas” y “Clásicos Latinoamericanos: Para una Relectura del Canon. Siglo XIX y Siglo XX”, volúmenes I y II.

Hace ya más de tres décadas, en un ensayo goldmanniano sobre *Cien Años de Soledad*, Agustín Cueva sostuvo que “la propia forma global de *Cien Años de Soledad* resulta inexplicable si no se tiene como marco de referencia la heterogeneidad estructural de América Latina”¹. Cueva estaba pensando en la existencia en nuestra región del mundo de “una praxis compleja, procedente de niveles distintos de una misma formación social que articula en su seno modos distintos de producción y fases asimismo diversas del modo de producción (capitalista) dominante”², así como en la necesidad de no perder nada de eso de vista en el momento de proponerse un análisis de la obra maestra de Gabriel García Márquez. Esa primera hipótesis, de crítica fieramente antiinmanentista, como vemos, la acompañaba él con una segunda, algo más “literaria”, relativa a la naturaleza del género. Habiéndola extraído de *Para una Sociología de la Novela*, reproduce las palabras exactas con que Goldmann la formula: “un hecho particularmente importante es que, en la novela, la situación del escritor con relación al universo que ha creado difiere de su situación con respecto al universo de todas las demás formas literarias. A esa particular situación Girard la llama *humorismo*; Lukács, *ironía*. Ambos están de acuerdo en el hecho de que el novelista debe rebasar la conciencia de sus héroes y que este exceso (llámese humorismo o ironía) es, estéticamente hablando, el elemento constitutivo de la creación novelesca”³.

Yo desarrollaré mi propia lectura de *Cien Años de Soledad* partiendo de una plataforma metodológica que es coincidente con las dos hipótesis de Cueva. Por una parte, voy a entender, como lo entendió él a principios de los setenta, que la “estructura de conjunto referencial”⁴ de *Cien Años de*

¹ Cueva, Agustín: “Para una Interpretación Sociológica de *Cien Años de Soledad*” (s.f.), p. 151.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.* La cita proviene de Goldmann, Lucien: *Para una Sociología de la Novela* (1967), p. 20.

⁴ El tecnicismo es de Tomás Albaladejo y él lo define así: “La realidad extratextual se presenta como conjunto de elementos y relaciones con los que se construirá en la producción del texto el referente. La realidad es referente en tanto en cuanto es destinada en el acto de producción lingüística a ser representada en un texto. Los autores seleccionan secciones de la realidad y las establecen como referentes de los textos que elaboran, y es, en este sentido, como una parte de la realidad que concierne a la semántica extensional general y literaria, pues ésta se interesa por la realidad en la medida en que es referente textual y se ocupa de la constitución del referente, de la estructuración del mismo y de la selección que aquélla ha puesto en relación con la realidad que no ha llegado a ser referente [...] El texto literario es una representación lingüística artística de un referente complejo o conjunto referencial, que está provisto

Soledad “representa” (en el sentido estético del término, esto es, de una manera lingüístico-artística) la realidad social *compleja* de América Latina o, en cualquier caso, esa realidad durante un tiempo asaz preciso en el desenvolvimiento de nuestra historia regional. Por otra parte, y se podría añadir que por lo mismo, me propongo dar por supuesto que existe una distancia inobviable, a la vez que también “compleja”, en *Cien Años de Soledad*, entre el enunciado y la enunciación, entre lo que en la novela se cuenta y la autoconciencia que tiene de sí eso/e que se cuenta (la “conciencia de los héroes”, en la definición de Goldmann) y el desde dónde y cómo se lo cuenta.

Agregaré luego, a esas dos hipótesis, una tercera, que Cueva no considera pero que a mí me parece tan consistente como indispensable. En mi opinión, retomando García Márquez lo que había hecho ya en “Los Funerales de la Mamá Grande”, el recurso retórico con el que moviliza el relato novelesco en *Cien Años de Soledad* de preferencia es la hipérbole irónica (el “humorismo”, en la expresión de Girard), una figura que, como lo documenté en otro sitio, le había llamado la atención desde temprano en su carrera, sobre todo porque la hipérbole irónica, aunque también puede hacer uso en su trabajo del comentario del narrador, *no requiere de él forzosamente*, sino que “se cae” —y esa había sido la expresión del propio García Márquez— “por su propio peso”⁵. Cuando es ella la que domina el relato, su eficacia puede y suele hacerse efectiva desde el interior del mismo, como uno más de los elementos que constituyen el mundo narrado. Se comprende de este modo mejor por qué en *Cien Años de Soledad* la voz narrativa *le parece* a Jorge Guzmán “coextensiva con el mundo narrado” y por qué *le parece* igualmente que “el acontecimiento narrado (vida después de la vida, muerte después de la muerte, ese portentoso crecimiento del recuerdo a medida que pasa el tiempo, mapas de los muertos) como el poeta que lo narra, son igualmente prodigiosos”⁶. No es que el mundo narrado escape en *Cien Años de Soledad* al “control” del narrador, sin embargo, o que el narrador ejerza un “control” insuficiente sobre sí mismo y sobre lo que cuenta. Es la hipérbole irónica la que, desde el interior del mundo narrado y

de una estructura inherente, por lo que también lo denominé estructura de conjunto referencial [...] La intensionalización es el proceso general por el que la extensión del texto, que está constituida por la estructura de conjunto referencial, es transformada en intensión, en estructura semántico-intensional, situada en el interior del texto”. Albaladejo, Tomás: *Semántica de la Narración: La Ficción Realista* (1992), pp. 26-28.

⁵ García Márquez, Gabriel: “Moraleja sin Fábula” (1981), p. 795.

⁶ Mis discrepancias son con algunas afirmaciones que se encuentran en el por otra parte luminoso ensayo de Guzmán, Jorge: “*Cien Años de Soledad*: En vez de Dioses, el Español Latinoamericano” (1984), p. 97.

por su contraste *implícito* con el mundo “de afuera”, hace superfluos los comentarios clarificadores del individuo que narra y, por lo tanto, hace también posible que esa impresión de doble descontrol se produzca en la conciencia del lector. Y es en esta clase de hipérbole irónica donde nosotros tenemos que localizar el recurso con el que García Márquez actualiza su novela en cuanto tal.

Tres impugnaciones me resultan factibles con la ayuda de la nueva precisión: la primera relativiza el vínculo que tiene *Cien Años de Soledad* con la epopeya, algo a lo que Cueva, y no sólo Cueva, concede algún valor⁷; la segunda, su enlace con las novelas de caballerías, que fue una insinuación del propio García Márquez, que se constituyó en la obsesión de Vargas Llosa a partir de 1967 y a la que no le han faltado otros adherentes⁸; y la tercera, la tipificación de la misma como una manifestación del “realismo mágico” o de “lo real maravilloso”, el paradero obligado de la crítica indocita. Ni los rasgos colectivos de *Cien Años de Soledad* ni sus acontecimientos portentosos se entienden satisfactoriamente a mi juicio reduciéndolos a una o a otra de tales atribuciones. Si, como yo lo creo, el empleo de la hipérbole irónica constituye uno de los mecanismos retóricos principales en *Cien Años de Soledad*, uno de los que hegemonizan la novela formalmente, los excesos que advertimos en su fábula, no importa de qué índole, tamaño o proveniencia ellos puedan ser —desde los cuarenta y cuatro hombres que se necesitaron para arrastrar al senil José Arcadio Buendía hasta el castaño del patio de su casa hasta las alfombras que vuelan y los muertos que regresan desde la tumba—, pueden procesarse mejor como manifestaciones variopintas de un modelo de mundo novelesco que su autor utiliza estratégica y simultáneamente, junto con el de “lo verdadero” y el de “lo verosímil”, y cuyas instrucciones “son distintas de la realidad efectiva y no son

⁷ “Pero, por otra parte, no es difícil detectar en la obra algunas características que la alejan del tipo de novela producida en Europa a partir del siglo XVIII, para acercarla en cierto sentido al modelo de la epopeya”. Cueva, Agustín: “Para una Interpretación...” (s.f.), p. 152.

⁸ Vargas Llosa, Mario: “*Cien Años de Soledad*, el Amadís en América” (1967), pp. 71-74. Repite lo mismo en 1969: “Como en los territorios encantados donde cabalgaron el Amadís y el Tirant, en Macondo han volado en pedazos las fronteras que separan la realidad y la irrealidad”. Vargas Llosa, Mario: “García Márquez: de Aracataca a Macondo” (1969), p. 143. Y por supuesto en *García Márquez. Historia de un Deicidio*, en 1971, donde dice que en *Tirant lo Blanc* “el ‘elemento añadido’ de la realidad ficticia consistía en una relación inversa de la noción de forma y contenido a la que existe en la realidad real”, en tanto que en *Cien Años...* “el ‘elemento añadido’ consiste, además del tiempo circular y finito, en una inversión de los materiales que corresponden a lo real objetivo y a lo imaginario en la realidad real”. Vargas Llosa, Mario: *García Márquez: Historia de un Deicidio* (1971), pp. 569-570.

semejantes a ella”, por lo que sus contenidos “ni son ni pueden ser parte de la realidad efectiva”⁹. En esta tarea es donde el tropo hiperbólico-irónico sirve de dispositivo ejecutor inmejorable. Son los molinos de viento que don Quijote y no Cervantes transforma en gigantes. Cervantes y su lector saben que esos molinos son molinos pero a ambos los divierte la muy estimable insensatez de don Quijote y, más importante todavía, ninguno de los dos necesita insistir mucho en ella porque es la exageración por sí sola (el “exceso” goldmanniano al hallarse situado en el adentro de la fábula) la (el) que al “caerse por su propio peso” se encarga de efectuar la denuncia.

La muy estimable insensatez de don Quijote: el camino que conduce desde *Gargantúa y Pantagruel* al *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* nosotros podríamos caracterizarlo poniendo como guía a ese oxímoron. Al contrario de los personajes de Rabelais, el de Cervantes no es un objeto de ludibrio enteramente. Hay algo que hace que la experiencia que de él nos transmite la novela sea equívoca, incluso contradictoria. En manos de Rabelais, las actuaciones de don Quijote se hubieran constituido en el blanco de una sátira sin conmiseración ni concesiones. En manos de Cervantes, ellas son el blanco de una sátira todavía, eso es verdad, pero sólo *hasta cierto punto*, porque estamos hablando en su caso de una burla que es menos despiadada, *que es y no es*, que si por un lado acarrea, como dicen los retores, una invectiva contra lo que no tiene cabida dentro de las convenciones y convenciones del satirizador (contra las novelas de caballerías y todo lo que ellas tienen de ilusorio y de frívolo en la conciencia crítica del racionalista Cervantes), por el otro se halla traspasada por una benevolencia que la matiza y desarma. Hay una parte del individuo que escribe y hay una parte del individuo que lee que hace causa común con don Quijote o, mejor dicho, hay una parte de nosotros que hace causa común con don Quijote y hay otra que se refugia prudentemente en la sensatez de don Alonso.

La novela moderna nace con esta fractura, y a esta fractura debemos referir nosotros el uso que ella hace de la ironía. En el trasfondo de la arquitectura del género se asocian de este modo una certeza y una insatisfacción primordiales. La certeza de que el mundo es el que es y que nada se puede hacer para mejorarlo, el tan mentado “realismo” de la novela moderna, que después de todo no es otra cosa que una extensión hacia el dominio estético del espíritu burgués durante sus circunstancias de triunfo y auto-complacencia consiguiente, y la profunda insatisfacción que semejante muestra de conformismo engendra en las mentes y los corazones de muchos entre aquellos que nos vemos en la eventualidad de sufrirla, nuestro

⁹ Albaladejo: *Semántica de la Narración...*, (1992), p. 56.

“antirrealismo” o nuestro “antiburguesismo”. Don Quijote es el epítome de estos muchos, es quien cabalga en el espacio de la literatura con la bandera de los inconformistas, porque él es el que discrepa y se arriesga, es el que no se resigna a nombre nuestro y está seguro de que el mundo fue mejor “antes”, cualquiera que sea ese “antes” (la perfecta armonía de la Edad de Oro, como él mismo lo proclama en su famoso discurso a los cabreros del capítulo XI), y que será mejor en el futuro, ello después que sus propias acciones y las de otros que son como él, los “caballeros andantes”, hayan puesto al derecho sus innumerables “entuerzos”. El narrador y el lector de la novela contemplan sus esfuerzos, los juzgan vanos (a don Quijote “antojó-sele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros”, comenta el narrador de Cervantes¹⁰) y se ríen de ellos, pero también piensan, para sus adentros y no sin una gota de ternura, que sería bueno que al buen caballero no le fuera tan mal como le va. Piensan, sienten más bien, que en la insensatez de don Quijote se aloja un gran pedazo de ellos mismos.

La trayectoria que ha seguido la producción narrativa de Gabriel García Márquez, desde “Los Funerales de la Mamá Grande”, que por lo que sabemos se escribió en Bogotá, a fines de 1959, a *Cien Años de Soledad*, cuya escritura empieza en 1965 y cuya publicación es de 1967, es equivalente *mutatis mutandis* al tránsito que va desde *Gargantúa y Pantagruel* (desde *Gargantúa*, que es de 1534, y desde los cinco libros de *Pantagruel*, que ven la luz pública entre 1521 y 1562/64) al *Quijote* (1605, la parte primera; 1615, la segunda). El dispositivo retórico ejecutor es idéntico en todos los casos: es la hipérbole irónica. Pero *Gargantúa y Pantagruel* y “Los Funerales de la Mamá Grande” contienen ironías que desembocan en sátiras puras, o sea que son construcciones en las que la distancia irónica entre el personaje que es el objeto del tratamiento irónico, de un lado, y el narrador y el lector que ironizan, del otro, es absoluta y por lo mismo insuperable. Para poner un nuevo ejemplo, tomado éste del libro *standard* de Highet: “A los cuatro personajes principales de *Candide*”, escribe el estudioso estadounidense, “les son infligidos casi todos los tipos de sufrimiento humano; toda suerte de injusticias y agravios, humanos y divinos, caen sobre sus cuerpos y almas. Y, sin embargo, cuando esos horrorosos desastres se reúnen en una especie de fuga cacofónica, el efecto final no es trágico. Ni siquiera es triste. Es ... satírico”¹¹. Se entiende pues que no se detecte en *Gargantúa y Pantagruel* una identificación de Rabelais y su público con los entes grotescos que son su creación y pueblan ambos libros, como no puede

¹⁰ Cervantes Saavedra, Miguel: *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. Guillermo Araya, 1975), p. 109.

¹¹ Highet, Gilbert: *The Anatomy of Satire* (1962), p. 12.

haberla de parte de Voltaire y su público con los personajes de *Candide* ni de parte de García Márquez y su público con su propia matrona feudal. La desaparición definitiva de la Mamá Grande del registro civil de los vivos constituye para todos los que acuden a sus funerales, incluidos el presidente de la república, el papa y es legítimo presumir que también para el propio cuentista, un respiro y hasta un motivo de alborozo. Es muy posible que lo que va a dispararse después de ella, la manga ávida de “los sobrinos, ahijados, sirvientes y protegidos”, que luego de su inhumación desmontan las puertas, desenclavan las tablas y desentierran los cimientos “para repartirse la casa”¹², no sea el mejor de los porvenires, pero como quiera que sea va a ser preferible al estancamiento y la podre que significaba su reino.

Es fama que Gabriel García Márquez, que como le dijo a Vargas Llosa tenía *Cien Años de Soledad* en el magín desde los dieciséis años y que había escrito “El Mar del Tiempo Perdido” en 1961 y publicado *La Mala Hora* y *Los Funerales de la Mamá Grande* en 1962, se pasó cinco años de sequía, de “esterilidad absoluta” (son sus palabras en la entrevista con Harss¹³), y que fue sólo en 1965, cuando estaba residiendo en México y mientras conducía un Opel durante un viaje de vuelta a la capital desde Acapulco, que se le apareció la novela entera en la imaginación¹⁴. Después de eso se encerró, como se encierra el protagonista en “La Prodigiosa Tarde de Baltazar”, y en un período de apenas dieciocho meses escribió las cuatrocientas y tantas páginas del texto. En mi propia lectura de esta anécdota y sea o no cierta la leyenda epifánica del Opel, lo que ahí se produjo fue el desenlace de un largo proceso de maduración, el cubrimiento del último tramo en la historia de la adecuación que lleva a cabo el escritor colombiano de las provisiones excepcionales que él almacenara en su conciencia durante los primeros diez años de su vida, los años de Aracataca, y los poderes de una fantasía que no es menos excepcional, con el modelo de la novela moderna de acuerdo a la fórmula que dicho modelo adopta mejor que en ninguna de sus sucesoras en el *Quijote*, y que es la razón por la cual Ortega suscribía el dictamen (según él, consabido) de que *Quijote* era la primera novela “en el orden del tiempo y del valor”¹⁵. En “Los Funerales de la Mamá Grande” encontramos muchos de los mecanismos discursivos que García Márquez pondrá a su servicio cinco años más tarde, cuando componga su

¹² García Márquez, Gabriel: “Los Funerales de la Mamá Grande” (1996), p. 194.

¹³ Harss, Luis, en colaboración con Barbara Dohmann: *Los Nuestros* (1969), p. 416.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 416.

¹⁵ Ortega y Gasset, José: “Meditación Primera (Breve Tratado sobre la Novela)” (1956), p. 83.

obra maestra, pero lo que no encontramos es la ambigüedad. Faltaba todavía aligerar a la hipérbole irónica de su carga sarcástica, transformándola en una figura de doble fondo, como en el *Quijote*, como en *Madame Bovary*, como en las *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, y que a García Márquez le permitiera lograr lo que hasta entonces no había logrado: la mezcla impura de encanto y desencanto que desde 1605 constituye el componente imprescindible en las mejores realizaciones del género.

Porque lo cierto es que a Gabriel García Márquez el pasado que es o fue previo a la modernización, irrevocablemente condenado como él se hallaba a desaparecer y cuestionable en más de un aspecto, no le era por completo repugnante. Su percepción de lo que acontece con posterioridad a ese pasado, en el orden de un tiempo histórico al que su definición moderna, que una parte de él mismo suscribe, declara ineluctable e irreversible, pero que también es el tiempo que empuja al “remolino de desperdicios” de *La Hojarasca* y a los sobrinos rapaces de “Los Funerales...”, no tiene nada de consentidora. En cambio, las figuras antiguas, el coronel y su mujer en primerísimo lugar, que como sabemos se reproducen en sus primeros escritos una vez y otra, poseen una estatura y una densidad admirables que no sólo no disminuyen sino que crecen con cada nueva encarnación. El coronel de *La Hojarasca*, el de la novela homónima y el de *Cien Años de Soledad* provienen de un único molde, sobre eso no puede cabernos duda alguna¹⁶, aun cuando en la última de las obras mencionadas el personaje prolifera y se aloje primero en la figura fundacional de José Arcadio Buendía, bifurcándose después en las dos líneas genealógicas que encabezan su desmesurado y trágico primogénito, José Arcadio como él, y Aureliano, el guerrero y orfebre. Gabriel García Márquez, conociendo y aun reprobando las debilidades de cada uno de ellos, no puede dejar de adjudicarles un trozo suculento de su simpatía (incluso a un par de personajes tan controvertibles como son Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo). Su inquina contra el anacronismo de la Mamá Grande es por eso un tanto abstracta. Adolece de la unidimensionalidad y la *self-righteousness* de la que los retores acusan a la sátira a menudo, de esa cuota de paranoia pedagógica que pareciera serle consustancial¹⁷. Esto, precisamente, es lo que se confunde y enturbia en *Cien Años de Soledad*. La hipérbole irónica sigue siendo el

¹⁶ “El abuelo era tuerto y hablaba incansablemente de su jefe durante la guerra de los mil días, el líder liberal Uribe Uribe. Don Nicolás y Uribe son el modelo de toda una genealogía en el mundo ficticio de García Márquez: los coroneles”. Vargas Llosa: *Historia de un Deicidio...* (1971), p. 28.

¹⁷ “Aquellos que la practican justifican la sátira habitualmente como un correctivo del vicio y la locura humanos”. Abrams, M. H.: *A Glossary of Literary Terms* (1985), p. 187.

tropo favorito del escritor, pero en *Cien Años de Soledad* la distancia entre la verdad de lo narrado y la verdad del narrador/autor/lector se beneficia como nunca antes de un complejo acercamiento.

La problemática histórica de *La Hojarasca* se reitera y amplifica en *Cien Años de Soledad*. Como en su primera novela, también en esta cuarta García Márquez conduce su relato teniendo como su referente un proceso de modernización por el que, debido a la influencia de factores externos, se encauza durante un cierto tiempo la vida social de su país y, por añadidura, también la de los demás países de América Latina. Este proceso contribuye con el tiempo de la estructura de conjunto referencial en ambas novelas, en *La Hojarasca* lo mismo que en *Cien Años...* En *La Hojarasca*, se trata de la fiebre modernizadora que se desató como consecuencia de las actividades de la United Fruit en un lugar como otros muchos de la costa atlántica colombiana en la primera década del siglo XX, cuando comienza allí la explotación del banano, así como de los descalabros que ocasiona el mutis que la compañía estadounidense hace veinticinco años después de ese escenario productivo. La novela de García Márquez conecta hacia atrás el proceso de carácter histórico estricto¹⁸ con un correlato universalizante, tomado éste de la *Antígona* de Sófocles (un poco artificiosamente, quizás), y hacia adelante con las experiencias particulares y concretas de una familia ficticia, compuesta por tres individuos: el coronel, su hija y un hijo de esa hija en el intercambio que cada uno de ellos establece a su manera con un Macondo que existe aún en pañales. La novela propiamente dicha es, por supuesto, la que se desarrolla en este primer plano del relato: en el plano del tiempo personal de la ficción.

Cien Años de Soledad responde a las demandas de un proyecto que es similar a ése de *La Hojarasca*, el de dar cuenta (o más bien, el de “hacer-nos el cuento”) de o sobre un cambio que se produce en el marco cronológico de una realidad que es también historiográficamente documentable, pero empujándolo en esta ocasión García Márquez hasta el máximo de su potencial de significar al dotarlo de y profundizar con ello el proyecto totali-

¹⁸ Hay ya toda una bibliografía al respecto. Por ejemplo, en Vargas Llosa, Mario: *Historia de un Deicidio* (1971), pp. 125-128; en Kline, Carmenza: *Los Orígenes del Relato. Los Lazos entre Ficción y Realidad en la Obra de Gabriel García Márquez* (1992), pp. 154-157; y en Saldívar, Dasso: *García Márquez. El Viaje a la Semilla. La Biografía* (1997), p. 54. También en el artículo de Mena, Lucila Inés: “La Huelga de la Compañía Bananera como Expresión de lo ‘Real Maravilloso’ Americano en *Cien Años de Soledad*” (1972), pp. 379-405. Por último, existe también una novela de Cepeda Samudio, Álvaro: *La Casa Grande*, cuya segunda edición prologó García Márquez (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967) y cuyo asunto es la huelga de 1928 y la matanza de la estación de la Ciénaga.

zador que había hecho su estreno en “Los Funerales de la Mamá Grande”. En la novela de 1967, al lector le resulta evidente que el tiempo de la estructura de conjunto referencial no lo suministra un episodio específico, que se lleva a cabo en un espacio también específico, como sucede en *La Hojarasca*, en *El Coronel...* y en *La Mala Hora*, sino la vida entera de “la nación”, como se observa en “Los Funerales...”. Ese tiempo total son los cien años de que nos habla el título de la novela y que nosotros no debemos descuidar en cualquier lectura que hagamos de la misma porque se trata de una era *completa y no arbitraria* en el despliegue de la historia tanto de Colombia como de América Latina en general. Ciertamente, en el comienzo de *Cien Años de Soledad* hay unas cuantas alusiones a un tiempo aún más largo, que sobrepasa al siglo de historia republicana que a mí me interesa destacar aquí, pero ése es en la novela un tiempo narracionalmente improductivo, una suerte de prehistoria inocua y nebulosa.

Ahora bien, a mí me parece que cualquier mediano especialista en la historia de América Latina (y téngase presente que los críticos de la literatura latinoamericana no suelen ser especialistas en la historia de América Latina) podría reconocer y caracterizar esa era de cien años. Es la de las construcciones nacionales o, dicho con mayor precisión, la del largo y difícil recorrido durante el cual las colonias europeas existentes en esta porción del espacio terrestre desde el siglo XVI, después de haber obtenido su libertad en los campos de batalla durante las luchas por la independencia, se fueron integrando a sí mismas como totalidades políticas, sociales, económicas y culturales. A propósito de esto, ha escrito Jesús Martín Barbero en un artículo del 2000 que “Hasta hace no muchos años el mapa cultural de nuestros países era el de miles de comunidades culturalmente homogéneas, fuertemente homogéneas pero aisladas, dispersas, casi incomunicadas entre sí y muy débilmente vinculadas a la nación...”¹⁹. Tal vez se le pase la mano a Barbero en lo de “hasta hace no muchos años” (aunque en lo que toca a Colombia lo que él afirma pudiera ser digno de escucharse), pero que ése fue el “mapa” y no solamente cultural de nuestros países durante el siglo XIX y hasta principios del XX constituye un veredicto historiográfico incontrovertible, tan incontrovertible como el que nos comunica que los primeros éxitos integradores se produjeron durante las últimas décadas del XIX y se afianzaron en las primeras del XX, y más ahí donde más estrechos eran los vínculos entre la zona geográfica del caso, o antes bien entre ciertos enclaves productivos de la zona geográfica del caso, y el sistema económico mundial. La lógica desarrollista que se impuso a la postre entre

¹⁹ Barbero, Jesús Martín: “Globalización y Multiculturalidad: Notas para una Agenda de Investigación” (2000), p. 19.

nosotros es la misma que Anthony Giddens describe en *The Consequences of Modernity*, cuando observa que “en las sociedades premodernas, espacio y lugar [*place*] coinciden ampliamente”, mientras que “la modernidad separa cada vez más el espacio del lugar fomentando relaciones entre otros ‘ausentes’, ubicacionalmente distanciados de cualquier interacción cara a cara”. Y agrega Giddens: “en las condiciones de la modernidad, lo local es penetrado enteramente por y formado en términos de influencias sociales que están muy lejos de él. Lo que estructura lo local no es simplemente lo que se halla presente en la escena; la ‘forma visible’ de lo local disimula las relaciones distantes que determinan su naturaleza”²⁰.

La primera parte de la hipótesis doble de Agustín Cueva sobre *Cien Años de Soledad*, que yo cité al principio de este artículo, la que plantea que la novela de García Márquez no es explicable si no es poniéndola en relación con “la heterogeneidad estructural de América Latina”, que por cierto que no es deudora de Lucien Goldmann sino de José Carlos Mariátegui y que asimismo se vincula con una idea posterior y fija de Antonio Cornejo Polar, tiene que ver también con las diferencias que se producen entre los “ritmos” de la integración o, mejor dicho, según las necesidades que tienen y los beneficios que los distintos enclaves le prometen al proceso integrador. Esos ritmos serán más o menos veloces dependiendo parcialmente de factores políticos, sociales o culturales, pero sobre todo por la incidencia en el proceso de la variable económica. La existencia en la geografía latinoamericana de recursos naturales de interés para el mercado mundial fue la que determinó que a fines del siglo XIX y comienzos del XX algunos de los puntos más apetitosos de su territorio atrajeran sobre sí la voracidad nacional e internacional. Si desde el término de las batallas emancipadoras que se venía predicando sobre la necesidad de incorporar a las poblaciones respectivas dentro del cuerpo de la nación (Esteban Echeverría había escrito en 1837 que al término de la gesta libertaria los latinoamericanos heredamos “países”, y que en la hora de la hora lo que había que hacer era convertirlos en “naciones”²¹), en lo esencial por medio del alargamiento

²⁰ Giddens, Anthony: *The Consequences of Modernity* (1990), p. 18.

²¹ “Las distintas naciones de la América del Sud, cuya identidad de origen, idioma y de estado social democrático encierran muchos gérmenes de *unidad de progreso y de civilización*, están desde el principio de su emancipación de la España ocupadas de ese penoso trabajo de difusión, de ensayo, de especulación preparatoria, precursor de la época de creación fecunda, original, multiforme, en nada parecida a la española, y no pocas fatigas y sangre les cuesta desasirse de las ligaduras en que las dejó España para poder marchar desembarazadas por la senda del progreso”. Echeverría, Esteban: “La Situación y el Porvenir de la Literatura Hispano-Americana” (1972), p. 389.

hasta allí de la mano del Estado (entre los latinoamericanos y más todavía en esa época, un ente de una debilidad menesterosa), fueron finalmente los estímulos provenientes del campo económico los que lograron que el proyecto se consumara *pero con todas las deficiencias y distorsiones que son de imaginar*. Porque, integrada la comunidad remota al cuerpo de la nación en virtud de la variable económica foránea, la desaparición eventual de esa palanca integradora fue también la causa eventual del desencanche de la comunidad respecto del todo y de su descomposición. Es lo que pasó con las poblaciones del *boom* del salitre en el norte de Chile, con las del azúcar en el nordeste brasileño, con las del caucho en la Amazonía, con las del quebracho en Paraguay y norte de Argentina, con las del henequén en Yucatán, y no tiene nada de raro que haya sido también lo que pasó con las del *boom* del banano en la costa atlántica de Colombia. Que García Márquez guardaba un recuerdo particularmente vívido de todo eso, tanto en su propia memoria como en su memoria “hereditaria” (tocaré este asunto más adelante), lo confirman las páginas de la autobiografía. Estableciendo los factores del “crecimiento” y la “prosperidad” de Barranquilla hacia mediados de la década del cuarenta, que es el sitio y la época que ven la puesta en marcha de su carrera de escritor, y mirando hacia atrás en el desarrollo de la historia nacional y regional, concluye que ese crecimiento y esa prosperidad se debieron al haberse sobrepasado ya para aquel entonces “más de un siglo de guerras civiles que asolaron el país desde la independencia de España, y más tarde el derrumbe de la zona bananera malherida por la represión feroz que se ensañó contra ella después de la huelga grande”²².

El horizonte histórico al que apunta la fábula de *Cien Años de Soledad* queda de este modo definido con sumo rigor. En otra parte de las memorias, en un párrafo que también merece ser traído aquí a colación, García Márquez vuelve sobre este deslinde. Dice ahí: “Era otra vez la realidad histórica del siglo XIX, en el que no tuvimos paz sino treguas efímeras entre ocho guerras civiles generales y catorce locales, tres golpes de cuartel y por último la guerra de los Mil Días, que dejó unos ochenta mil muertos de ambos bandos en una población de cuatro millones escasos”²³.

Previo a la entrada de la compañía estadounidense en escena, el relato de *Cien Años de Soledad* recoge, con el humor carnalesco que todos conocemos pero no por eso con menor precisión, los altibajos del proyecto integrador republicano cuando éste se encuentra todavía librado ya sea a la curiosidad de unos pocos vecinos de espíritu “progresista”, José Arcadio el patriarca el primero entre ellos, ya sea al convulso y enclen-

²² García Márquez, Gabriel: *Vivir para Contarla* (2002), p. 154.

²³ *Ibidem*, p. 291.

que aparato del Estado. Pero lo cierto es que si uno examina el tiempo que cubre la estructura de conjunto referencial de la novela de 1967 en su integridad, esto es, la “era histórica” que recortan los “cien años” del título, y lo reordena linealmente, no tarda en darse cuenta de que es posible subdividirlo en tres macrosecciones ninguna de las cuales se explica por su dinámica intrínseca de índole literaria.

La primera de esas macrosecciones es la de la unión de los fundadores y el nacimiento de la segunda y tercera generación de los Buendía en el reducto privado, que es el de la casa, y la de la fundación de Macondo en el ámbito público, que es el del pueblo. Se reproduce en consecuencia, desde el comienzo de *Cien Años de Soledad*, el esquema básico de funcionamiento de *La Hojarasca*, que consultaba ya este mismo diálogo coincidente y simultáneo entre la comunidad y la familia, pero multiplicado ahora varias veces en ambos extremos. Para comprobarlo, basta fijarse en la aparición apenas perceptible, como si dijéramos todavía entre visillos, de los habitantes de Macondo en *La Hojarasca* y en las diferencias de tamaño de la familia allá y acá. Acontecimientos mayores en la primera macrosección son los siguientes: el origen incestuoso de los Buendía a partir del matrimonio entre los primos Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía; la peregrinación desde Riohacha, a causa de la culpa por la muerte de Prudencio Aguilar, durante la cual nace el primogénito, también llamado José Arcadio; la llegada a la tierra que nadie les había prometido y la fundación allí de la casa y el pueblo; la exploración del norte y el hallazgo del galeón español, lo que desde luego remite al lector a la prehistoria inocua y nebulosa que ya mencioné; los primeros contactos con el mundo externo (primeros gitanos; el imán, el astrolabio, etc.; segundos gitanos: el hielo; terceros gitanos: la estera voladora, con ellos se aleja del pueblo el primogénito); la infancia y adolescencia de la segunda generación (José Arcadio, Aureliano, Amaranta y Rebeca); la peste del insomnio y la desmemoria, asociados ambos fenómenos al tránsito civilizatorio por excelencia que es el que va de la oralidad a la escritura; la primera prosperidad de Macondo y primera transformación de la casa; el nacimiento de la tercera generación (Arcadio y Aureliano José); la llegada de las autoridades política y religiosa (la llegada del corregidor, don Apolinar Moscote, quien se empeña en hacer pintar las casas del pueblo de azul “para celebrar el aniversario de la independencia nacional”²⁴ [148] y la del cura, el levitante padre Nicanor Reyna); la instalación de la

²⁴ García Márquez, Gabriel: *Cien Años de Soledad* (ed. Jacques Joset, Cátedra, Madrid, 2001). Nuestras próximas citas de *Cien Años...* son de esta misma edición crítica y al referirlas daremos sólo el número de página entre paréntesis en el texto mismo.

pianola en la salita el de la casa y los amores en definitiva contrariados de Aureliano y de Amaranta; la segunda muerte de Melquíades; la vejez de José Arcadio y su apartamento de la familia después que lo transportan hasta el castaño del patio; el regreso del primogénito y su escandaloso matrimonio con Rebeca; y, finalmente, el estallido de la guerra. Figuras protagónicas en esta macrosección son José Arcadio padre, el fundador, y Úrsula, su mujer. José Arcadio pasará de patriarca a alquimista/protocientífico, a hombre de empresa, a daguerrotipista y a loco perdido. Úrsula, en cambio, es un personaje estático, que no evoluciona. Constituye una estrella inmóvil en el firmamento doméstico de los Buendía prácticamente hasta el desenlace mismo de la novela, piedra angular de la stirpe, y es, por lo tanto, esencial²⁵. Personajes secundarios memorables son Melquíades y la némesis de Úrsula, Pilar Ternera. Personajes terciarios, los de la segunda generación, las autoridades civil y religiosa, Francisco El Hombre, Pietro Crespi y algunos otros, como Amparo y Remedios, las dos hijas de Moscote.

La segunda macrosección es la de las guerras civiles y empieza en el capítulo sexto, aunque había quedado no sólo bosquejada sino concretada en buena medida al final del capítulo anterior a través de la conversión del juvenil Aurelito en el coronel Aureliano Buendía²⁶. Éste será de ahora en adelante el protagonista de la fábula, reemplazando en esa postura al fundador José Arcadio, y de ahí que lo más importante que se cuenta a lo largo de estas páginas se encuentre unido a su existencia. El mejor sumario de ella lo da el narrador en el primer párrafo del capítulo seis:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta 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, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar a un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción

²⁵ Todo lo cual no le impide hacer su gran arrancada, cuando con el pretexto de ir en busca de su hijo José Arcadio, ella se va de la casa y no sólo no encuentra al hijo que persigue sino que algo más le pasa, pues lejos de Macondo, dice el narrador, “ya no pensó en regresar”, y al volver, “llegó exaltada, rejuvenecida, con ropas de un estilo desconocido en la aldea” (pp. 121-123).

²⁶ “No me vuelva a decir Aurelito, que ya soy el coronel Aureliano Buendía” (p. 199).

y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo. Aunque peleó siempre al frente de sus hombres, la única herida que recibió se la produjo él mismo después de firmar la capitulación de Neerlandia (p. 200).

De esta “presentación panorámica”, en el sentido que le daba al tecnicismo Percy Lubbock²⁷, se concluye que la apertura de la segunda macrosección de la fábula de *Cien Años de Soledad* coincide con el estallido de la guerra en el ámbito público y en el privado con la conversión de Aurelito, en tanto que su conclusión la señala el término de la guerra y el retiro del coronel al taller de orfebrería. Con razón dice Vargas Llosa que “las guerras civiles sólo dejan de ser un contexto en *Cien Años de Soledad*; allí constituyen uno de los ejes de la ficción y aparece su precisa ubicación en la historia de la realidad ficticia”²⁸. Los acontecimientos principales corresponden ahora a las circunstancias que son propias de una comunidad que ya ha entrado en funciones como tal y que procura estabilizarse pero sin conseguirlo. Ellas son: el despótico gobierno liberal de Arcadio en Macondo; el suicidio de Crespi por el amor de Amaranta; la unión de Arcadio con Santa Sofía de la Piedad y sus negociados corruptos con José Arcadio, los mismos que transforman a José Arcadio en un poderoso terrateniente; la derrota liberal y el fusilamiento del déspota; el fusilamiento fallido del coronel y la seguidilla de sus “levantamientos”; la misteriosa muerte de José Arcadio y el encierro de Rebeca; el rechazo de Gerineldo Márquez por parte de Amaranta y los amores incestuosos de ésta con Aureliano José; la muerte del fundador; las negociaciones de paz y la prosecución de la guerra por parte del coronel; el ascenso de Macondo a municipio; el cambio de párroco y las grandes novedades que significan para los habitantes del pueblo la llegada del teatro y la escuela; la aparición de los diecisiete Aurelianos bastardos del coronel; la muerte de Aureliano José; las transformaciones finales del coronel, que muta de guerrero fanático a guerrero desengañado y

²⁷ “¿Se nos ha puesto frente a una escena particular, una ocasión, a una cierta hora precisa en las vidas de esta gente cuyas fortunas vamos a seguir? ¿O bien, estamos contemplando sus vidas desde una altura, participando del privilegio del novelista recorriendo su historia con un amplio espectro de visión y absorbiendo un efecto general? [...] una presentación “escénica” y una presentación ‘panorámica’ expresan una antítesis inteligible, estricta y técnicamente”. Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction* (1957), pp. 66-67.

²⁸ Vargas Llosa: *Historia de un Deicidio...* (1971), p. 120.

de líder venerado a líder execrado, todo ello hasta que se produce la capitulación deshonrosa, seguida del intento de suicidio del coronel, su reivindicación y su retiro. Especialmente significativo es que durante esta segunda macrosección de la fábula el movimiento familiar, el que tiene por su asiento a la casa, se continúe desplegando en base al relevo de las generaciones y que el movimiento público, el que tiene por asiento el espacio del pueblo, lo determine ahora la rotación de liberales y conservadores en el poder político. En cuanto a lo primero, no me parece que esté de más recordarle al lector de estas líneas que en América Latina de Echeverría a Martí y a Rodó el relevo generacional constituye el método predilecto para la interpretación del cambio histórico. En cuanto a lo segundo, la disputa entre liberales y conservadores llena la mayor parte del siglo XIX en la arena política de la región (es la época de la “anarquía” con la que se llenan la boca los historiadores tradicionales) y sólo disminuye con el surgimiento en el horizonte histórico de un nuevo “pacto colonial”²⁹.

La tercera macrosección se abre con la modernización de postguerra en Macondo, modernización que como lo indiqué más arriba acabará consolidándose con el advenimiento de la empresa bananera aunque no sin resistencias. Las guerras civiles han concluido, por la sencilla razón de que liberales y conservadores (o, mejor dicho, los sectores hasta entonces en pugna de la oligarquía) se han puesto de acuerdo para concluir las y profitar así mejor de las oportunidades de enriquecimiento que el país les ofrece a la sazón. Esa bonanza tiene dos momentos, sin embargo. El de una breve prosperidad autónoma, que Macondo experimenta inmediatamente después del término del último conflicto y que Joset comenta atinadamente diciendo que “lo que se ficcionaliza aquí es la formación de un desarrollo económico nacional hispanoamericano [...] antes de la invasión capitalista”³⁰, de la que

²⁹ “... es éste precisamente el proceso que llena la etapa iberoamericana comenzada a mediados del siglo XIX: la fijación de un nuevo pacto colonial que, como hemos visto, había sido para algunos de sus sectores protagonistas el contenido concreto de la emancipación de España y Portugal, demorada hasta ahora, va finalmente a producirse. Ese nuevo pacto transforma a Latinoamérica en productora de materias primas para los centros de la nueva economía industrial, a la vez que de artículos de consumo alimenticio en las áreas metropolitanas; la hace consumidora de la producción industrial de esas áreas, e insinúa al respecto una transformación, vinculada en parte con la de la estructura productiva metropolitana”. Halperin Donghi, Tulio: *Historia Contemporánea de América Latina* (1969), pp. 214-215.

³⁰ Joset anota esto en la nota 31, p. 331, de su edición crítica de *Cien Años de Soledad*, la que venimos usando en este ensayo. Vargas Llosa se refiere a lo mismo en *Historia de un Deicidio...* y en igual sentido podemos utilizar nosotros la noción de “demora” o “larga espera” que propone Halperin Donghi para referirse a la etapa que precede a la articulación del segundo “pacto colonial”.

son signos la renovación de las casas (en primer lugar, la de los Buendía, por supuesto), la llegada de las putas francesas y la del tren de la modernidad (“El inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo”, p. 332), así como también la habilitación de la electricidad, el cine, el gramófono y el teléfono, y el que se produce a causa de y en torno a las faenas de la explotación extranjera del guineo. Al contrario del significado de la anterior, el de esta segunda expansión es equívoco:

los suspicaces habitantes de Macondo apenas empezaban a preguntarse qué cuernos era lo que estaba pasando cuando ya el pueblo se había transformado en un campamento de casas de madera con techos de zinc, poblado por forasteros que llegaban de medio mundo en el tren, no sólo en los asientos y plataformas sino en el techo de los vagones. Los gringos que después llevaron sus mujeres lánguidas con trajes de muselina y grandes sombreros de gasa, hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspa colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices. El sector estaba cercado por una malla metálica, como un gigantesco gallinero electrificado (p. 336).

Pero quien hace las observaciones más penetrantes es el coronel Aureliano Buendía:

Desde que vio al señor Brown en el primer automóvil que llegó a Macondo —un convertible anaranjado con una corneta que espantaba a los perros con sus ladridos—, 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 [...] cuando llegó la compañía bananera, los funcionarios locales fueron sustituidos por forasteros autoritarios, que el señor Brown se llevó a vivir en el gallinero electrificado, para que gozaran, según explicó, de la dignidad que correspondía a su investidura, y no padecieran el calor y los mosquitos y las incontables incomodidades y privaciones del pueblo. Los antiguos policías fueron reemplazados con sicarios de machetes. Encerrado en el taller, el coronel Aureliano Buendía pensaba en estos cambios, y por primera vez en sus

callados años de soledad lo atormentó la definida certidumbre de que había sido un error no proseguir la guerra hasta sus últimas consecuencias (pp. 349-350).

Buena y mala, verdadera y falsa, real y aparente, la prosperidad económica que los gringos llevan a Macondo se va con ellos después de la huelga, la matanza de los trabajadores, el diluvio y la retirada casi instantánea de la compañía. El diluvio (“Llovió cuatro años, once meses y dos días...”, p. 431), respecto del cual la crítica esotérica de la novela ha especulado hasta la náusea, entre otras cosas atribuyéndole connotaciones apocalípticas, de “cólera del Creador” y “protesta de la Naturaleza”³¹, constituye para mí una marca que divide las aguas. Y no es que el diluvio determine la fuga de la compañía tampoco, aunque así lo parezca. La masacre y la salida de la bananera del escenario narrativo encuentran en la inclemente caída de la lluvia sólo una metáfora idónea. Es ésta, como lo es también en el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, una metáfora del borramiento, un anticipo del fin. El hecho de que la vieja Úrsula anuncie que ella misma se va a morir cuando escampe, y que se muera en efecto, confirma la significación ominosa que posee esta imagen. La fase del descenso ha comenzado.

En el ámbito familiar, la tercera y última macrosección tiene como protagonistas a los hijos de Arcadio y Santa Sofía de la Piedad, los gemelos cuya caracterización invierte la fórmula que ya conocemos: Aureliano Segundo, el expansivo, sensual y botarate, y José Arcadio Segundo, el retraído e ineficaz. De los dos, Aureliano Segundo es el que tiene una mayor significación relativa, o quizás sería mejor decir que es un protagonista central débil respecto de su hermano que es más débil aún. Vive, por lo pronto, Aureliano Segundo una vida doble, conyugal, con Fernanda del Carpio, y extraconyugal, con Petra Cotes, siendo la extraconyugal, la que él comparte con su exuberante concubina, la más poderosa y productiva de las dos, al menos durante la fase ascendente de la macrosección que comentamos. Macondo florece y la pareja Aureliano Segundo/Petra Cotes también lo hace. Cuando después de la huelga, el diluvio y la desaparición de la compañía, Macondo decae, la pareja Aureliano Segundo/Petra Cotes se desarticula. Aureliano Segundo regresa entonces al redil familiar, a la vez que pierde su inmensa fortuna en menos tiempo del que le tomara el adquirirla. Más tarde, de nuevo en compañía de su amante, recupera el amor pero no la facundia sexual ni menos aún la fortuna. Morirá pobre, víctima de un

³¹ Gullón, Ricardo: *García Márquez o el Olvidado Arte de Contar* (1973), pp. 59-60.

cáncer de garganta y redimido por la ayuda que le presta a su hija menor para mudarse a Bruselas. Queda claro así que el ciclo histórico macondino de la postguerra se asocia con la biografía de este personaje (la vida social de Macondo acaba estabilizándose también, pero en un nivel de mera sobrevivencia), y que respecto de ella la de su hermano José Arcadio Segundo, gallero, empresario, dirigente sindical y finalmente mentor del último Aureliano, no es mucho más que una ristra de iluminaciones periféricas.

Mientras van muriendo los últimos miembros de las generaciones anteriores y con Fernanda del Carpio dirigiendo los destinos de la casa hasta su propia desaparición, muertos el coronel Aureliano Buendía, Amaranta, Gerineldo Márquez, Rebeca, Santa Sofía de la Piedad, la casi indestructible Úrsula y la poco menos que eterna Pilar Ternera, personajes principales que se incorporan en la tercera y última macrosección de la fábula, además de los protagonistas Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, son los tres hijos de éste: José Arcadio, al que su madre y tatarabuela educan para ser papa, Meme (Remedios), Amaranta Úrsula y, por cierto, el hijo de Meme y el menestral Mauricio Babilonia, el último Aureliano. Encerrados en una casa que ha perdido su centro femenino, debido al reemplazo de Úrsula por Fernanda y más cuando ésta ya no está, que además es una casa en la que la nostalgia ha empezado a rondar como una fuerza avasalladora y corrosiva (los personajes de los últimos capítulos de *Cien Años de Soledad* sienten nostalgia de la vida de los personajes de los capítulos anteriores. La nostalgia es el motivo que por contraste fija su haberse incorporado esos personajes definitivamente a la pobreza de la modernidad³²), ellos son los que ponen fin a la novela, en la medida en que en ellos se consuma tanto la decadencia definitiva de la estirpe, en la persona del floripondioso José Arcadio, el-que-iba-a-ser-papa, como la maldición

³² Cabe hacer aquí además una cierta aclaración que, aunque cae fuera de los propósitos de este análisis, yo voy a intentar de todas maneras: esta nostalgia, a la que García Márquez describe en repetidas ocasiones como “el o los espejismos de la nostalgia”, y que experimentan sobre todo los personajes modernos de *Cien Años de Soledad* (por ejemplo Amaranta Úrsula, en p. 504 *et seq*), es también la nostalgia antimoderna o contramoderna que experimentan el narrador y el lector, al menos con un lado de sus conciencias (“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 en la resaca de un mundo acabado, del cual sólo quedaba la nostalgia”, p. 516). El desenlace de *Cien Años de Soledad*, cuando el último Aureliano lee la novela en los manuscritos de Melquíades hasta llegar al momento mismo de su lectura y su acabamiento, el que se produce junto con el acabamiento de “la ciudad de los espejos (o los espejismos)” (p. 547), es también una metáfora de escritura: metáfora del exorcismo de una nostalgia a la que la escritura elimina porque ha devenido insoportable.

del incesto en el acoplamiento de Amaranta Úrsula con su sobrino, el último Aureliano.

Todo esto que acabo de reseñar es el material semántico con que García Márquez ha construido la estructura de conjunto referencial de *Cien Años de Soledad* o, dicho esto mismo con la jerga de los formalistas rusos, con el que ha construido su “fábula”. No es un material en estado bruto, sin embargo, ya que el material en estado bruto se encuentra fuera de *Cien Años de Soledad* y no está a nuestro alcance, porque no es, porque no puede ser otro que el que constituye la experiencia infantil que hacia 1965 reverberaba todavía en el recuerdo del Gabriel García Márquez adulto. Y no sólo eso, sino que también conviene introducir aquí una noción que, medio en broma y medio en serio, aparece mencionada en la novela varias veces y con la que a mi modo de ver se explican un sinnúmero de cosas. Me refiero a la noción de “recuerdo hereditario” o, en otras palabras, al recuerdo que no es personal sino familiar, y del que el niño intenta posesionarse a través de y cuando escucha hablar a sus mayores³³. Sumémosle a eso la comprensión que el escritor va a lograr posteriormente de la historia de su país, América Latina y el mundo en general, la que empezó a adquirir durante la adolescencia con sus profesores izquierdistas en el colegio de Zipaquirá y expandió posteriormente durante su paso por Barranquilla, Bogotá, Roma, París, Cuba y México, y tendremos el paradigma completo.

Respecto de la experiencia infantil, ni falta que hace decir que ella lo es de las características de la vida pública y privada en al menos una entre esas poblaciones latinoamericanas premodernas, “culturalmente homogéneas, fuertemente homogéneas pero aisladas, dispersas, casi incomunicadas entre sí y muy débilmente vinculadas a la nación...”, de las que nos habla Jesús Martín Barbero. Gabriel García Márquez redacta su trabajo echando mano de esa reserva histórico-biográfica doble, que es infantil y es adulta, y produce a partir de ella un referente en el que no todos aunque sí muchos de los elementos que lo integran son excesivos *pero irónicamente excesivos*. Es la imaginación sin fronteras del niño retrabajada años más tarde por el escepticismo zumbón del adulto. Se reactiva y complejiza en esta forma la combinatoria estética que modestamente había comenzado a insinuarse en *La Hojarasca*, en aquellos pasajes (vinculados allí también a la conciencia de un niño) en los que, además de un primer modelo de mundo verdadero y de un segundo modelo de mundo verosímil, García Márquez

³³ Esto mismo ocurre, expresamente, en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega: “En estas pláticas yo, como muchacho, entraba y salía muchas veces donde ellos estaban, y me holgaba de las oír, como huelgan los tales de oír fábulas”. *Comentarios Reales* (ed. José de la Riva-Agüero, 1990), p. 29.

introducía un tercero cuyas “instrucciones son distintas de la realidad efectiva y no son semejantes a ella, de tal manera que proyectan seres, estados, procesos, acciones e ideas que ni son ni pueden ser parte de la realidad efectiva”. Recordemos tan solo que el fantasma de Prudencio Aguilar, que se pasea por los primeros capítulos de *Cien Años de Soledad* como Pedro por su casa y que hasta se cuele en el dormitorio de Úrsula y José Arcadio, se sentaba ya todas las noches, “sin quitarse el sombrero, a contemplar las cenizas del fogón apagado”, en la cocina de *La Hojarasca*³⁴. Esto significa que sobre un cimiento constituido por el “así fue en efecto” de la verdad histórica o, en otras palabras, por las transformaciones que comprobable y comprobadamente tuvieron lugar en la historia colombiana y latinoamericana del siglo XIX y hasta el primer tercio del XX, a la vez que por un tramo de su vida ciertamente memorable, más el “pudiera haber sido” de la verosimilitud novelesca, que es la historia de una población caribeña que es como muchas otras y de una familia caribeña que es también como muchas otras durante ese mismo período, el escritor colombiano añade, en *Cien Años de Soledad*, un modelo estético más, el de lo asombroso que “nunca fue ni pudo ser”, pero sin que ello impida que él y nosotros nos gratifiquemos asu(consu)miéndolo.

En el contrato que involucra el añadido en el registro estético de la novela de este tercer modelo de mundo convergen ambos, el narrador y el lector. A ninguno de los dos se le pasa por la cabeza la idea de que Macondo sea América Latina o Colombia o siquiera una parte de Colombia. Tampoco piensan que los Buendía (o los habitantes de Macondo) sean los latinoamericanos o los colombianos o siquiera una fracción de los colombianos. Piensan, en cambio, que hubo en el pasado colombiano y latinoamericano un estilo de vida que existió y desapareció, que ese estilo de vida tuvo virtudes encomiables y un lapso de florecimiento muy hermoso, pero que ambos resultan rescatables hoy sólo por la vía de la creación artística, ya que en la realidad de verdad estaban condenados a extinguirse más temprano que tarde. El motivo del fin de la estirpe, cuando se produce el nacimiento de un vástago con cola de cerdo, con lo que tanta bulla crítica (y enredo psicoanalítico) se ha hecho, puede leerse a nuestro modo de ver como una metáfora de esa condenación. Si el tiempo de *Cien Años de Soledad* se pone en marcha con un incesto y se detiene con otro incesto (y con la consecuencia material visible del mismo: la guagua con cola de cerdo), eso es algo que nosotros podemos leer aquí considerando que en el ámbito de la ficción literaria tales incestos constituyen los momentos de apertura y de

³⁴ García Márquez, Gabriel: *La Hojarasca* (1969), p. 66.

cierre del período histórico completo que la novela se ha propuesto abarcar. Ese período tiene por supuesto sus límites, los que involucran cortes, y cada uno de ellos constituye de suyo una desviación, un “malparto” en el transcurso apacible y “normal” de la historia. El hecho es que el narrador y el lector no le perdonan sus ilusiones ni a los Buendía ni a Macondo ni a la humanidad toda: con sus conciencias modernas saben ambos que lo que ocurre en el tiempo de los hombres se va para no volver, que los pueblos y las personas aparecen y desaparecen arbitraria y definitivamente y que el tiempo previsible, el que da “vueltas en redondo” y regresa siempre sobre el principio, del que habla Úrsula Iguarán tantas veces y en lo que la acompaña también Pilar Ternera (p. 523), no es más que una apariencia, aunque de otra parte la incorporación de ese tiempo en la fábula de la novela, a través del juego de los paralelismos, sea una de las mejores explicaciones de su eficacia poética (o del componente mítico que por lo general los críticos de esa parroquia le atribuyen).

La fábula de *Cien Años de Soledad* explota exhaustivamente las oportunidades que le ofrece la mezcla de certidumbre, posibilidad y fantasía, que como hemos visto es el contenido potencial de las creaciones novelescas modernas *in toto* y cuya activación en mayor o menor grado constituye un privilegio de aquellos que las leen. La novela moderna no es así o no tiene que ser así sólo un retrato fiel del tipo de relaciones humanas que se establecen en el espacio burgués, como sostiene una cierta perspectiva teórica. Es eso, pero también es o puede ser la rebeldía contra eso, su subversión, la filtración en el espacio y el orden burgueses de un ánimo disconforme y contestatario que los burgueses no pueden comprender ni tolerar. No otra es la función que cumple la última de las tres dimensiones que distingue Tomás Albaladejo en el repertorio estético de la novela en general y que es una dimensión que a mí me trae a la memoria ciertas palabras de Antônio Cândido, en un ensayo que me gusta mucho y en el que el crítico brasileño se refiere al derecho a la literatura nada menos que como uno de los derechos humanos: “No existe pueblo y no existe hombre”, afirma Cândido ahí, “que pueda vivir sin la literatura, esto es, sin la posibilidad de entrar en contacto con alguna suerte de fabulación”³⁵. De manera que don Quijote y Cervantes fabulan los dos, porque los dos son miembros de la especie humana, pero sólo don Quijote le otorga a la cosa fabulada un estatuto ontológico que es equivalente al de las cosas del mundo real. Don Quijote no distingue. Cervantes sí lo hace. Los personajes de *Cien Años de Soledad* no distinguen. García Márquez (o su narrador o su autor implícito), no puede menos que hacerlo.

³⁵ Cândido, Antônio: “O Direito à Literatura” (1995), p. 242.

El resultado es que así como nadie lee *El Quijote* abandonándose por completo al punto de vista de su protagonista, lo que no quiere decir que los lectores no simpaticen *de alguna manera* con su protagonista, nadie puede leer *Cien Años de Soledad* abandonándose por completo al punto de vista de sus personajes, lo que no quiere decir que sus lectores respectivos no se identifiquen con ellos también y también *de alguna manera*. O, para poner esto mismo al revés, en una versión que ha hecho fortuna entre ciertos comentaristas poco finos de la novela, aunque estemos de acuerdo en que en Macondo hay algo que es deseable, nadie que no sea el don Quijote del retablo de maese Pedro puede leer *Cien Años de Soledad* desde un punto de vista “macondista”. Plantear esa posibilidad de lectura (y también de conducta) es incurrir en una torpeza que no tiene perdón de Dios. Nos complace la fabulación, eso es cierto. Disfrutamos con ella y también advertimos que hay en ella algo más que un simple motivo de goce. Pero no creemos que ella sea una y la misma cosa con la realidad.

Pero, ¿qué es eso que hay en la fabulación de Macondo que es más que un simple motivo de goce? ¿Qué es eso que hay en la fabulación novelesca que cala más hondo de lo que calan la fascinación y el deleite desinteresado kantiano? La incordura de las treinta y dos guerras iniciadas y perdidas por el coronel Aureliano Buendía es flagrante, tan flagrante como la incordura de los lances en que también para menoscabo de su integridad mental y física se mete el Caballero de la Triste Figura. Los dos intentan cambiar lo que existe, y no por una sobreabundancia suya de energía, como pudiera pensarse, sino porque eso que existe es deficitario a todas luces y amerita ser cambiado. Son protagonistas por lo tanto de una insatisfacción y de un deseo, el que a su vez es origen de una fabulación. Fabulan porque no les gusta o les queda corto lo que tienen alrededor suyo, y entonces desean, y la forma que adopta su deseo es la del ser, el estado, el proceso, la acción o la idea desbordada.

He llegado ahora hasta el punto al que me había propuesto llegar con este análisis. En el interior de la fábula de *Cien Años de Soledad*, la hipérbole formaliza unas salidas de cauce que constituyen una virtualidad siempre abierta tanto en el mundo de la novela moderna como en la experiencia de los individuos de la modernidad, lo que quiere decir que la hipérbole es la herramienta con que los personajes o ciertos personajes de la obra de García Márquez inyectan un suplemento en la “prosa del mundo”, como decía Hegel, pero un suplemento que contiene en sí mismo, en su diferencia con el testimonio de la lógica o el del sentido común, el pretexto para su descalificación. Sus proveniencias son variadas y la crítica las ha puesto de relieve muchas veces: filiaciones religiosas algunas, sacadas del Génesis, el Éxodo

o el Apocalipsis; fantásticas otras, las que provienen de *Las Mil y una Noches* o del mundo de la alquimia, la magia y la profecía; también clásicas, como en el episodio de la sirena fatídica que es la perdición de los hombres o en el de la tejedora de su propia mortaja; histórico-legendarias otras tantas, como las que se vinculan con la literatura de la Conquista o las que se refieren a Francis Drake, al duque de Malborough, a Sir Walter Raleigh o al Judío Errante; y folklóricas por doquier, y éstas incluso con el *twist* que les da Jorge Guzmán, como un aprovechamiento de frases hechas, del *ready made* narrativo que se halla inscrito en el español “mestizo” de América Latina³⁶. Etcétera.

El narrador y el lector se refocilan ambos con la aventura equívoca que les deparan las diferentes aristas de ese suplemento fantasioso, son cómplices con los personajes de la novela en la cuota de compensación existencial con que ellas los abastecen, pero sin la ingenuidad de los personajes. Para los personajes de *Cien Años de Soledad* es un hecho que Remedios la Bella se va al cielo. Para el narrador y el lector no lo es, *no puede serlo*, pero tampoco basta con decir que la aceptación de ese acontecimiento y de los demás que se le parecen desde el costado autorial y lectivo del relato se debe a que los tales constituyen para sus usuarios una fuente de entretenimiento y nada más.

Mi tesis es entonces la siguiente: la presencia de “seres, estados, procesos, acciones e ideas que ni son ni pueden ser parte de la realidad efectiva”, en la estructura de conjunto referencial de *Cien Años de Soledad* y en la de la novela moderna en general, cuando ella se produce, lo que es harto más frecuente de lo que se cree (el propio Jorge Guzmán anota los casos del *Orlando* de Virginia Woolf y la *Serafita* de Balzac, entre numerosos otros, aunque los considere anomalías que van en “contra el esquema de la novela moderna”³⁷), junto con constituir una causa de goce estético para el autor y el lector, y eso no hay por qué negarlo, constituye también un atentado necesario contra la pretendida ineluctabilidad que los buenos burgueses, orgullosos de su creación y rebosantes además con el grueso bulto de sus propias personas, le atribuyen al mundo real. Se hace así cargo de una tendencia al sobrepasamiento de los bordes que se halla instalada en la estructura del género desde el día uno de su aparición, porque también se halla incrustada en nuestros corazones, en los siempre deseantes corazones de los seres humanos, sobre todo los que somos pobladores del espacio y el tiempo de la modernidad, aunque por otra parte las estrecheces de

³⁶ Guzmán, Jorge: “*Cien Años de Soledad*: En vez de Dioses...”, p. 110 *et sqq.*

³⁷ *Ibíd.*, p. 96.

intelección de la realidad que ese mismo espacio y ese mismo tiempo nos imponen nos aleccionen acerca de la suprema locura o de la suprema estupidez que consiste en creer que algo de eso pudiera llegar a formar parte de nuestras vidas alguna vez.

Trabajando con un mundo histórico perdido, al que su memoria nostálgica y su conciencia moderna escéptica recomponen en el triple registro de su certidumbre histórica, su verosimilitud probable y el asombro (no la inverosimilitud) que contrabandea en él la intervención del deseo, Gabriel García Márquez ha compuesto la mejor novela del siglo XX en América Latina. La hipérbole es el recurso retórico que acoge en el interior de esta novela la magnitud del deseo y ese mismo recurso retórico, al tornarse irónico, es el que la mitiga, el que procura hacémosla pasar como una simple diversión. Y no es que esa diversión no esté ahí, el problema es que es más, mucho más de lo que ella aparenta ser. Macondo es el paraíso del que la modernidad nos privó, como lo sabemos todos, como lo sabe García Márquez y como lo saben sus lectores, y al que por lo tanto ironizamos, pero con el que a pesar de los pesares no hemos podido, no podremos nunca dejar de soñar, porque de tales sueños depende la única alternativa que nos ha sido concedida a los padecientes de las muchas mezquindades de estos tiempos modernos para tener “una segunda oportunidad sobre la tierra” (p. 548).

REFERENCIAS

- Abrams, M. H.: *A Glossary of Literary Terms*. Forth Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1985.
- Albaladejo, Tomás: *Semántica de la Narración: La Ficción Realista*. Madrid: Taurus Universitaria, 1992.
- Barbero, Jesús Martín: “Globalización y Multiculturalidad: Notas para una Agenda de Investigación”. En Mabel Moraña (ed.), *Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina. El Desafío de los Estudios Culturales*. Santiago: Cuarto Propio, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Cândido, Antônio: “O Direito à Literatura”. En Antônio Cândido, *Vários Escritos*. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- Cepeda Samudio, Álvaro: *La Casa Grande*. Con prólogo de Gabriel García Márquez. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Guillermo Araya. Santiago: Universitaria, 1975.
- Cueva, Agustín: “Para una Interpretación Sociológica de *Cien Años de Soledad*”. En *Revista Chilena de Literatura*, 5-6 (s.f.).
- Echeverría, Esteban: “La Situación y el Porvenir de la Literatura Hispano-Americana”. En Juan María Gutiérrez (ed.), *Obras Completas de Esteban Echeverría*. Buenos Aires: Antonio Zamora, 1972.

- García Márquez, Gabriel: *La Hojarasca*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- “Moraleja sin Fábula”. En Jacques Gilard (ed.), *Obra Periodística*, Vol. I. *Textos Costeños*. Barcelona: Bruquera, 1981.
- “Los Funerales de la Mamá Grande”. En Gabriel García Márquez, *Los Funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- *Cien Años de Soledad*. Edición de Jacques Joret. Madrid: Cátedra, 2001.
- *Vivir para Contarla*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- Garcilaso de la Vega (El Inca): *Comentarios Reales*. Edición de José de la Riva-Agüero. México: Porrúa, 1990.
- Giddens, Anthony: *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Goldmann, Lucien: *Para una Sociología de la Novela*. Traducción de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.
- Gullón, Ricardo: *García Márquez o el Olvidado Arte de Contar*. Madrid: Taurus, 1973.
- Guzmán, Jorge: “Cien Años de Soledad: En vez de Dioses, el Español Latinoamericano”. En Jorge Guzmán, *Diferencias Latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago: Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1984.
- Halperin Donghi, Tulio: *Historia Contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 1969.
- Harss, Luis (en colaboración con Barbara Dohmann): *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Highet, Gilbert: *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- Kline, Carmenza: *Los Orígenes del Relato. Los Lazos entre Ficción y Realidad en la Obra de Gabriel García Márquez*. Santafé de Bogotá: Ceiba, 1992.
- Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press, 1957.
- Mena, Lucila Inés: “La Huelga de la Compañía Bananera como Expresión de lo ‘Real Maravilloso’ Americano en *Cien Años de Soledad*”. En *Bulletin Hispanique*, 3-4 (1972), 379-405.
- Ortega y Gasset, José: “Meditación Primera (Breve Tratado sobre la Novela)”. En José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1956.
- Saldívar, Dasso: *García Márquez. El Viaje a la Semilla. La Biografía*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Vargas Llosa, Mario: “Cien Años de Soledad, el Amadís en América”. En *Amaru*, 3 (1967), 71-74.
- “García Márquez: De Aracataca a Macondo”. En Pedro Lastra (ed.), *9 Ase-dios a García Márquez*. Santiago: Universitaria, 1969.
- *García Márquez. Historia de un Deicidio*. Barcelona: Barral, 1971. □