

## ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo primero: las coordenadas	7
1.1 - ¿Dónde?	7
1.2 - ¿Cuándo?	15
1.3 - ¿Quién?	25
Capítulo segundo: la materia	33
2.1 - Las temáticas	33
2.2 - Realidad y fantasía	43
2.3 - Autointertextualidad	56
Capítulo tercero: la forma	69
3.1 - Estrategia narrativa y técnica estilística	69
3.2 - Una historia “en abyme”	79
Capítulo cuarto: una novela total	85
Bibliografía	97



## INTRODUCCIÓN

Cada lector ha amado en su vida un libro que muchos otros han abandonado porque demasiado largo, demasiado confusionario, demasiado aburrido, demasiado estático o dinámico, demasiado material o espiritual.

Cada lector tiene su propio libro. Y, como cada lector, yo tengo el mío.

He encontrado esta novela caminando por un mercado del usado de Valencia, durante mi año de Erasmus: dos euros para trescientas y quince páginas amarillentas y frotadas, tan tupidas que parecían escritas expresamente para ser leídas de un tirón, una historia lejana años luz de mí en el espacio y en el tiempo, que me ha transportado en una dimensión de sueño como nunca, antes de aquel momento, me había pasado con ningún otro libro. Lo he terminado sin ni siquiera darme cuenta. A la primera lectura, ha sido maravilla. A la segunda, tenía que escribir mi tesis sobre aquella maravilla.

Para hacer una panorámica sobre una novela tan rica de informaciones, temáticas, significados y perspectivas, he empezado este trabajo con un primer capítulo en tres partes, donde me he focalizado en los datos basales de cualquier obra de literatura: el lugar en que se desarrolla la narración y todos los elementos espaciales que la caracterizan; el tiempo de la novela y los aspectos temporales tanto de la historia en sí, como de la técnica narrativa; y los personajes, cuyas vidas y aventuras hacen de fulcro y de empuje a la narración, incluyendo en el texto el esquema del árbol genealógico que nos ayuda a dar orden en el subseguirse de las generaciones y de los nombres.

En el segundo capítulo me he detenido sobre la materia, también esta vez con una división en tres partes: las temáticas de fondo, las relaciones y proporciones entre la realidad y la fantasía, y la autointertextualidad que caracteriza todo el conjunto de materiales narrativos del autor.

Entre los argumentos de mayor espesor narrativo sobresalen la soledad, rasgo caracterial típico que se transmite hereditariamente desde el patriarca de la estirpe a todos los descendientes; la atracción ancestral hacia la endofilia, el papel fundamental del destino, la violencia de la realidad, de los actos y de los sentimientos, el deseo de modernidad y la parábola de desarrollo de la familia, del pueblo, y de la sociedad desde la fundación hasta la destrucción.

A propósito del conjunto realidad/fantasía, he analizado la abundancia de elementos exóticos, mágicos, milagrosos, mítico-legendarios, y fantásticos puros; el contrapunto entre lo real objetivo y lo real imaginario del universo ficticio; el significado y las características de lo real maravilloso (o realismo mágico).

En el tercer capítulo he analizado la forma, es decir la estructura y escritura de la novela, evidenciando su semejanza y asociación a la narración oral, los procedimientos de construcción más utilizados - enumeración, repetición, exageración -, el dinamismo y la ritmicidad con que todos es contado, y, por último la sorpresa de la construcción *en abyme* de una historia dentro de otra historia.

En el cuarto capítulo, que hace de resumen y conclusión, he vuelto a todos los argumentos anteriores a la luz del intento totalizante del autor, que se da en cada aspecto de las coordenadas, de la materia y de la forma.

A la pregunta “¿de qué habla *Cien años de soledad*?”, la respuesta resulta tan larga y articulada que la primera cosa que me viene a la mente es siempre la misma: habla de un mundo. Habla de cien años y habla de soledad, pero no solo. Habla de una familia, de un pueblo, de un tiempo remoto en un lugar desconocido.

La narración es larga y llena de personajes, casi todos llamados Buendía, que comparten el mismo espacio, el pueblo ficticio de Macondo: la historia del pueblo es la historia de la familia y al revés; son dos entidades que nacen, se desarrollan y mueren juntas, y cuyos destinos caminan paralelos desde el principio hasta el final de la novela.

*Cien años de soledad* es el gran fresco de un microcosmo latinoamericano que recoge en sí los aspectos diferentes de una realidad histórica, concreta y cotidiana y al mismo tiempo de una realidad imaginaria y sorprendente, de aventuras y sentimientos

variegados, de altibajos entre desarrollo y regreso, en un remolino de acontecimientos que tiene constantemente enganchado al lector desde la primera hasta la última página. Al lado de la realidad concreta y objetiva de los acontecimientos del siglo de vida de Macondo, hay una realidad imaginaria que añade una plenitud y una densidad de significado difícilmente alcanzables a través de la mera enunciación de los hechos. Los dos aspectos coexisten indisolublemente y son puestos al mismo nivel en la construcción de la novela.

*Cien años de soledad* es también el dibujo literario completo de un microcosmo, alimentado, por etapas, por un trabajo magistral; es el producto final, rico en cantidad y calidad, que agrupa y fusiona perfectamente los materiales que el autor había ya en su bolsillo, junto al bagaje de sus experiencias personales: el autor se “apropia” de su propio material literario, de sus apuntes, recuerdos e historia no sólo “insertando” trozos a voluntad, sino según criterios precisos y razonados, aportando las necesarias modificaciones, añadidos y sustracciones, con el intento de llegar a la creación de su realidad ficticia, que todo abarca y todo completa.

En la composición de su obra maestra, García Márquez ha logrado imponer a su universo ficticio uniformidad y coherencia, tanto en la abundante y variegada materia como en la forma y en la técnica narrativa. Ha incorporado y amalgamado en un único y extraordinario producto final todos los aspectos y las dimensiones de la realidad, a través una escritura extremadamente fluida y dinámica, en la que el placer de la lectura sobrepasa la cantidad de informaciones y las eventuales dificultades en recordar las concatenaciones de nombres, acontecimientos, referencias, causas y efectos.



## CAPÍTULO PRIMERO: LAS COORDENADAS

### 1.1 - ¿DÓNDE?

Una de las primeras informaciones que habitualmente interesan al lector de una obra es, sin duda, el lugar donde se desarrolla la historia. A partir de las primeras páginas, el intento es de reunir todos los datos posibles para entender el contexto en que el todo se sitúa: ¿En qué lugar nos encontramos, en qué País?, ¿Se menciona una ciudad, un pueblo, una casa?, ¿Estamos al interior, al exterior, ambos? ¿Hay referencias a una plaza, una calle, una playa, una selva?, etc.

Según las intenciones del autor, podemos encontrar un gran número de maneras diferentes en que las coordenadas espaciales son presentadas: descripciones más o menos precisas, referencias más o menos detalladas, mayor o menor semejanza a la realidad.

En el caso de *Cien años de soledad*, nos encontramos en Macondo, que aparece en la primera página, sin referencia geográfica alguna, como la forma embrionaria de un pueblo desconocido, que todavía no ha hecho su ingreso en la historia:

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, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.<sup>1</sup>

A partir de esta primera introducción, Macondo atravesará, en un arco temporal que dura aproximadamente un siglo, muchísimas transformaciones desde el punto de vista social, económico, institucional, militar e histórico, que se verán bien descritas en

---

<sup>1</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, RBA Editores, S. A. , Barcelona, 1994, p. 7

todas partes de la narración. Sin embargo, a lo largo de toda la novela no encontramos muchas referencias geográficas útiles para encuadrar con precisión Macondo en el mapa. Puesto que es un pueblo ficticio, podemos captar las primeras pequeñas y vagas informaciones de la directa experiencia de los personajes:

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 Rioacha. [...] Al sur estaban los pantanos, cubiertos de una eterna mata vegetal, y el vasto universo de la ciénaga grande.<sup>2</sup>

Rioacha, sierra, ciénaga son las únicas palabras que nos ayudan en nuestro intento de colocación. Sin embargo, tenemos que contentarnos con un indefinido punto de Colombia, cerca de la Sierra Nevada de Santa Marta, y no es una casualidad que esta sea la misma zona de origen de García Márquez. De hecho, Germán Vargas, uno de los miembros del grupo de Barranquilla (del cual forma parte precisamente nuestro autor), en su escrito *García Márquez, el autor de una obra que hará ruido* afirma:

al describir el referente geográfico del que partía el autor para recrear el universo ficcional, anclaba sus coordenadas en el mapa caribeño colombiano: Macondo, el pueblo costero de sol abrumador y calor inaguantable y de amplias calles arenosas, es la Aracataca natal del autor, un poblado magdalenense que vivió mejores épocas en los años de auge del cultivo y exportación de banano.<sup>3</sup>

Además, en una entrevista de Claudio Lazzaro a García Márquez publicada en el *Europeo*, podemos leer:

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 14

<sup>3</sup> Oscar R. Lopez, *Macondismos y otros demonios: Cien años de soledad*, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/macondis.html>

È chiaro che tra Macondo e Aracataca esiste una parentela: è inevitabile, perché i miei sono libri di ricordi. Anche il nome Macondo viene dal mio villaggio: era il nome di una piantagione di banane, dalle parti di Aracataca.<sup>4</sup>

La impresión de los lectores al acercarse a esta desconocida realidad, es la de una “República de Utopía”. Macondo aparece como el único pueblo en el mundo fuera del espacio y del tiempo, un mecanismo que se autogestiona, según pocas y sencillas reglas de convivencia, amistad y bienestar común:

La primera imagen histórico-social que tenemos de Macondo es la de una pequeña sociedad arcádico-patriarcal, una comunidad minúscula y primitiva, autárquica, en la que existe igualdad económica y social entre todos sus miembros y una solidaridad fundada en el trabajo de la tierra.<sup>5</sup>

De hecho, al momento de su fundación, es un lugar idílico y prehistórico donde la vida se desarrolla de manera extremadamente sencilla, una realidad comunitaria que vive de agricultura y de crianza de animales de corral, donde las invenciones más a la vanguardia - el imán, el catalejo, la lupa, el astrolabio, el sextante, etc. - son traídos del exterior por un grupo de gitanos y acogidos como instrumentos portentosos, y donde los conocimientos científicos más basilares - «La tierra es redonda como una naranja.»<sup>6</sup> - son considerados tonterías.

En línea general, desde un punto de vista histórico, la vida de Macondo sigue un camino bastante realístico de desarrollo, que puede parecerse al camino de cualquier sociedad subdesarrollada del contexto latinoamericano, y del tercer mundo también.

Después de una primera fase de vida “primitiva”, en que solo es necesario ocuparse de las necesidades primarias, los habitantes empiezan a tomar conciencia de los pasos sucesivos necesarios para el mejoramiento y el bienestar de la comunidad.

---

<sup>4</sup> Ferdinando Castelli, *In nome dell'uomo*, Editrice Massimo, Milano, 1980, p. 409

<sup>5</sup> Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Monte Avila Editores C.A., 1971, p. 576

<sup>6</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 9

Con el descubrimiento de una ruta para salir de la ciénaga, Macondo tiene sus primeros contactos con el resto del mundo, llegan los primeros inmigrantes y, además de la agricultura, los habitantes empiezan a dedicarse también a la artesanía y al comercio (por ejemplo el trabajo de la plata del primer Aureliano y los animalitos de caramelo de Úrsula).

La sociedad, que hasta entonces tenía carácter tribal, se transforma en una institución más “gubernamental”, en principio con la llegada del primer corregidor - Don Apolinar Moscote - y con la instalación de una fuerza de policía y, después de las guerras civiles, con la transformación de Macondo en Municipio, con su propio alcalde - el general José Raquel Moncada; también la religión se “institucionaliza” con la llegada del primer cura - padre Nicanor Reyna - y Macondo empieza a tomar el aspecto de una verdadera pequeña ciudad.

Después de los trastornos de las guerras civiles, que dejan Macondo en cierto receso histórico durante muchos años, el período de paz lleva prosperidad y adelantos de la ciencia y de la técnica (telégrafo, ferrocarril, electricidad, cine, gramófono, teléfono): los talleres artesanos y los pequeños comercios de carácter familiar dan un paso adelante hacia la producción industrial (por ejemplo la fábrica de hielo y de helados de uno de los Aurelianos hijos del Coronel).

Otro importante momento histórico de Macondo es marcado por la llegada de la Compañía Bananera procedente de los Estados Unidos, que causará muchos cambios en la economía del pueblo, en la situación social de los habitantes, y hasta en las pequeñas actividades de la vida cotidiana: la que antes era una comunidad independiente, pasa a ser dependiente porque asalariada bajo una potencia extranjera; con la grande inmigración de forasteros nace un segundo pueblo dentro del pueblo, totalmente separado físicamente y socialmente; cambian también las autoridades y los funcionarios, lo que comportará al principio simples conflictos y después fuerte descontento, huelgas y levantamientos que desembocarán en la huelga general suprimida en la sangre.

La decadencia de Macondo, que ya había sufrido la explotación feroz de la compañía norteamericana, toma otro golpe con el infinito diluvio de «cuatro años,

once meses y dos días»<sup>7</sup> que lo reducirá a un pueblo en putrefacción tanto física como de espíritu.

La condición inicial de retraso en que se encuentra la aldea es evidente en todas páginas; sin embargo, el fundador José Arcadio Buendía demuestra desde el principio el fuerte deseo de salir de aquella situación, de emprender un camino de progreso que lleve - ¿porqué no? - lucro y poder.

Gracias a la amistad siempre más profunda con Melquíades por un lado, y a la llegada de técnicos, estudiosos y emprendedores forasteros por el otro, la ciencia llega a Macondo repetidamente y cada vez con mayor efecto sobre el *statu quo*, desalojando de la vida del pueblo todo lo “natural” que estaba, para hacer espacio a los artificiales e inhumanos inventos que querían tomar el sitio de la Divina Providencia.

Esta escalada hacia el progreso corresponde a un descendimiento cada vez más rápido hacia la corrupción de los costumbres; las guerras civiles antes y la explotación salvaje por la Compañía Bananera después, ponen en marcha un proceso de “secularización”, desgaste y destrucción que llevará inevitablemente Macondo al momento bien conocido del final.

Es interesante señalar como el aspecto espacial sea tratado de dos maneras distintas según se considere Macondo en relación con el mundo exterior o viceversa. En el momento en que se ha fundado el pueblo - etapa absolutamente casual de una larguísima peregrinación - su colocación en el mundo aparece lejana años luz de cualquier otro lugar y, entonces, el emblema del aislamiento. De hecho, aparecen largos y difíciles los primeros intentos de poner Macondo en contacto con el resto del mundo y los macondinos se resignan inicialmente a vivir cerrados en sus límites y en sí mismos. En cambio, resulta mucho más fácil el movimiento contrario emprendido por los otros: los gitanos, los visitantes, las diferentes oleadas de inmigrantes, los emprendedores de la compañía bananera y sus obreros parecen llegar a Macondo sin

---

<sup>7</sup> Gabriel García Márquez, cit., p. 239

ningún esfuerzo o dificultad y el pueblo se convierte en punto de atracción y arribada social y económica desde todas partes.

Ya desde el principio de la novela, nos damos cuenta que Macondo tiene su fulcro en la familia Buendía, ejemplo para los habitantes del pueblo en lo que atañe a todos los aspectos de la vida cotidiana. Y la familia Buendía tiene su propio fulcro en la casa, que ocupan todos los miembros, sin exclusión alguna, desde la primera hasta la última generación, quien desde el nacimiento hasta la muerte, quien solo por una parte de su vida. Aquí es la punta del compás, por todos los personajes que la viven, por los que la frecuentan, por todos los acontecimientos que en ella pasan.

A este propósito, Pier Luigi Crovetto, afirma:

La casa è in effetti il perno formidabile attorno cui ruota il *pueblo*, vi si esercita e si moltiplica la forza gravitazionale che vale a rinsaldare il precario equilibrio che regge Macondo.<sup>8</sup>

Y no es una casualidad que la casa de los Buendía desempeñe un papel tan fundamental en el conjunto de la novela:

«Mi recuerdo más vivo y constante no es el de las personas, sino el de la casa misma de Aracataca donde vivía con mis abuelos.» es la frase de apertura de la larga entrevista que García Márquez concedió a su amigo escritor Plinio Mendoza, y que éste recogió en el libro titulado *El olor de la guayaba*. [...] Nuestro novelista habría comenzado a escribir *Cien años de soledad* a la edad de dieciocho años: «se llamaba *La casa* porque pensé que toda la historia debía transcurrir dentro de la casa de los Buendía.»<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Materiali Critici. Gabriel García Márquez.*, a cura di Pier Luigi Crovetto, Tilgher-Genova, Genova, 1979, p. 122

<sup>9</sup> Antonio Gargano, *La sombra de la teoría: ensayos de literatura hispánica del Cid a Cien años de soledad*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2007, pp. 275-276

La casa de los Buendía se encuentra en el centro exacto del Macondo y es un modelo para las casas de todos los otros habitantes. Así como el pueblo, vive diferentes fases de desarrollo, en las cuales García Márquez se detiene ampliamente con generosas y detalladas descripciones: al limitado, modesto y rudimentario edificio del principio, en que prevalecen las necesidades primarias de la familia y en que se nota la armonía con la naturaleza - «que es tanto el fruto de una sapiencia originaria como el índice de una impresionante pobreza»<sup>10</sup> -, se sobrepone una nueva casa, más espaciosa, cómoda y destinada al entretenimiento de los huéspedes y a las ocasiones sociales y, consecuentemente al mejoramiento de las condiciones económicas de la familia, los materiales utilizados por la construcción, los muebles, los adornos y todos los objetos en su interior sufren un salto de calidad nada indiferente. En palabras de Vargas Llosa:

La casa de los Buendía da, con su mudanzas, la medida de los adelantos de Macondo. A través de ella vemos convertirse la exigua aldea casi prehistórica en una pequeña ciudad activa de comerciantes y agricultores prósperos. [...] Lo que estamos viendo crecer no es sólo la casa de los Buendía: el pueblo entero aparece transformándose, enriqueciéndose, avanzando en el espacio. Pero, al mismo tiempo, es una casa específica, que podemos ver, casi palpar.<sup>11</sup>

En las fases sucesivas, la casa oscilará entre los delirios de ostentación y hospitalidad de Aureliano Segundo - ciegamente devoto al valor de omnipotencia del dinero - y la imposición de rígidas reglas de conducta y de organización doméstica de Fernanda del Carpio - perdida en el resplandor nobiliario de su pasado.

En los últimos capítulos de la novela, paralelamente a lo que pasa con el pueblo, ya en fase de decadencia imparable, la casa sufrirá asimismo la devastación de la naturaleza despiadada - véase el diluvio de «cuatro años, once meses y dos días»<sup>12</sup> - contra la cual se intentará muchas veces poner remedio a través de intentos de

---

<sup>10</sup> Antonio Gargano, cit., p. 278

<sup>11</sup> Mario Vargas Llosa, cit., p. 574

<sup>12</sup> Gabriel García Márquez, cit., p. 239

reparación sin esperanza. Con la muerte de la matriarca Úrsula, los otros miembros de la familia se rinden a la prepotencia de la naturaleza invencible, abandonando todo a su destino.

En la definición de los espacios, pasamos de un pueblo a una casa específica y ahora de una casa a una habitación específica como lugar central y fundamental de lo narrado: el cuarto que hospeda, en momentos diferentes, los estudios, los trabajos, el aislamiento y las obsesiones de diferentes personajes.

Il *cuarto*, collaterale proiezione del disinganno e compensatoria materializzazione dell'impotenza, fa la sua comparsa segnando gli *anticlimax* della vita dell'*aldea*; accoglie i maschi Buendía nelle fasi estreme della sognante adolescenza e della delusa decrepitezza (fisica o morale). [...] Vi si definiscono le vocazioni e le attitudini, vi si scopre il corso ineluttabile della propria parabola esistenziale e vi si raccolgono le macerie e i resti (di memoria, di coscienza, di illusione) sparsi lungo i percorsi tracciati dai Buendía. [...] Le esistenze di molti dei maschi Buendía coprono, sulla scorta di quella di Aureliano, il percorso circolare che li conduce dal laboratorio al laboratorio, attraverso il passaggio per Macondo ed oltre. Ogni ciclo (ogni vita) si salda al successivo, e il *cuarto* ospita il cambio di consegne, il passaggio di mano, diacronicamente salvaguardando la trasmissione di un destino già scritto.<sup>13</sup>

Aquí es donde el fundador José Arcadio se cierra para sus estudios y sus “descubrimientos” científicos - que el resto del mundo ya conoce hace tiempo -, alejándose progresivamente del contacto humano y del contacto con la realidad; aquí es donde el primer Aureliano se dedica a sus experimentos de platería (en juventud) y a la repetitiva actividad del “hacer para deshacer” de los pescaditos de oro (en la vejez); aquí es donde Melquíades vive por un período y donde redacta y conserva sus

---

<sup>13</sup> *Materiali Critici*, cit., pp. 127-129

pergamino; aquí es donde Aureliano Babilonia se dedica - con el éxito buscado y no logrado por los gemelos Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo - al estudio y al desciframiento de los mismos pergaminos.

A medida que se procede hacia las últimas páginas, la destrucción acelera y alcanza su cumbre, reduciendo todo a unas ruinas.

Y es precisamente este cuarto - inmune, hasta aquel momento, al transcurrir del tiempo y sumamente rico de significado - a contener el último aliento de vida de Macondo, antes que todo desaparezca para siempre:

L'ultimo spazio ad essere risucchiato dal vortice della decomposizione sarà la magica stanza, la cui dissolvenza si sovrappone allo svelamento del segreto secolare: a Macondo non sarà concessa altra opportunità che quella dilapidata nei suoi luttuosi e solitari cento anni.<sup>14</sup>

El momento del desciframiento marca el momento de la fin: ya no existen la habitación, la casa, el pueblo, los Buendía y los macondinos, todo desaparece en un solo instante y la luz se apaga.

## 1.2 - ¿CUÁNDO?

Uno de los aspectos fundamentales de cualquier obra de ficción es seguramente el tiempo. Generalmente, entre la multitud de informaciones que un lector absorbe con el suceder de las páginas, hay un encuadramiento más o menos detallado del "cuando" los acontecimientos pasan: se pueden encontrar datas precisas, referencias a siglos, períodos, grandes hechos históricos inmediatamente colocables en la línea del tiempo o también otros tipos de referencias que vayan igualmente a contextualizar la narración. En el caso de *Cien años de soledad*, este aspecto narrativo resulta mucho

---

<sup>14</sup> *Materiali Critici*, cit., p. 135

más complejo que la mayoría de la novelas y, por consiguiente, se perfilan diferentes consideraciones por hacer.

En el título tenemos el primer elemento temporal, pero en realidad se trata de una duración más bien borrosa que nos dice todo y nada: nos hallamos, de hecho, en frente de una historia larga aproximadamente un siglo, durante el cual pasan muchísimas cosas y encontramos a generación tras generación de una misma familia pero no sabemos con exactitud en que época estamos, cuando empieza la historia, no tenemos ninguna fecha, ni siquiera un año a que referirnos, es un siglo de vida que no tiene ningún enganche bien definido al real desarrollo histórico. Entonces, sabemos sí “durante cuanto tiempo” pero no sabemos exactamente “cuando” es ambientada la novela.

Por lo que se refiere al tiempo narrativo de la obra, generalmente eso indica la relación en que se pone el autor con respecto a lo narrado: según el tiempo verbal que se decide utilizar - y las posibilidades son muchas - el lector se da cuenta de la perspectiva temporal que el autor asume al narrar la historia.

En el caso de *Cien años de soledad*, este aspecto formal no es fácil de encuadrar porque los tiempos verbales son extremadamente variados a lo largo de las páginas y, entonces, la perspectiva temporal no tiene una “regla” fija, sino desliza continuamente. La primera impresión, sin embargo, es que el autor se encuentra en un punto del futuro y narra hechos de un pasado muy lejos, de manera que conoce no solo los hechos, sino también el futuro de esos hechos: es el clásico narrador omnisciente que abarca con su mirada un horizonte temporal muy extenso.

La elección de un narrador omnisciente es, al mismo tiempo, “síntoma” del intento totalizante que García Márquez se ha propuesto lograr en la escritura de la novela, argumento sobre el cual me detendré más adelante.

En su interesante ensayo titulado *Il tempo curvo di García Márquez*, Cesare Segre nos señala que los cien años de soledad que titulan la obra son los de Macondo y los

de los Buendía<sup>15</sup>: la historia del pueblo es la historia de la familia y al revés; son dos entidades que nacen, se desarrollan y mueren juntas, y cuyos destinos caminan paralelos desde el principio hasta el final de la novela.

Desde el punto de vista de la narración, el tiempo de la novela se despega de dos maneras diferentes: una es la línea cronológica recta que pone los acontecimientos en orden a partir del pasado más lejano hacia adelante; la otra ve la intromisión de saltos temporales que desordenan el fluir regular de la historia. En palabras de Segre:

Ciò che caratterizza il tempo del romanzo è il sovrapporsi di una misurazione cronistica che scandisce regolarmente il ritmo delle vicende, e di pulsioni sovratemporali che anticipano l'avvenire, o protraggono il passato, facendo girare a volontà la ruota del tempo verso i momenti cruciali del secolo di Macondo.<sup>16</sup>

Siguiendo la línea cronológica recta de los cien años, leemos de la familia Buendía a partir de la pareja fundadora a lo largo de siete generaciones y, paralelamente, leyemos del desarrollo de Macondo a partir de su fundación y a lo largo de sus diferentes etapas: la organización primitiva de los primeros habitantes; la llegada de los primeros inmigrantes; los contactos comerciales con el exterior; la instalación del aspecto político, burocrático y religioso en la comunidad; los hechos que fueron causas y consecuencias de las guerras civiles; la paz, la prosperidad y el incremento demográfico y económico; el desarrollo de los medios de comunicación y de transporte; los adelantos de la ciencia y de la técnica; la llegada de la Compañía bananera y todo lo bueno y lo malo que comportó; la huelga de los trabajadores, su represión violenta y la silenciación por las autoridades; el abandono de los extranjeros, la descomposición, la ruína, y por último la irreversible desaparición del pueblo de la cara de la Tierra.

Sin embargo, ya desde el principio de la novela, es evidente que las pulsiones sobretemporales prevalecen netamente sobre el mero fluir de los eventos. De hecho,

---

<sup>15</sup> Cesare Segre, *Il tempo curvo di García Marquez, en I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969 p. 251

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 251-252

García Márquez utiliza en muchísimas ocasiones una estructura narrativa de tipo “circular”: se menciona un cierto episodio dando inmediatamente un salto hacia el futuro; de allí se da un salto hacia el pasado remoto del mismo episodio, y del pasado remoto se procede con la narración lineal del episodio - es decir en su orden cronológico - hasta llegar otra vez al momento futuro que ha abierto la unidad narrativa, de manera que el episodio empieza y termina en el mismo punto, exactamente como cuando dibujamos un círculo, o, en palabras de Vargas Llosa, como un «episodio que se muerde la cola».<sup>17</sup>

El primero de estos ejemplos - y seguramente uno de los más conocidos - lo encontramos ya al principio del primer capítulo, que se abre exactamente con la mención del hecho principal desde una perspectiva muy futura:

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.<sup>18</sup>

El autor da enseguida un salto hacia un pasado muy lejano, y a partir de allí, cuenta de manera lineal todo lo que pasa en el pueblo, a partir de los primeros momentos de su fundación y de todas las etapas que se subsiguen, hasta llegar otra vez - doce páginas más adelante - al hecho principal con que la unidad narrativa se había abierto, es decir el encuentro con el hielo:

Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar:

- Es el diamante más grande del mundo.
- No - corrigió el gitano - Es hielo.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Mario Vargas Llosa, cit., p. 637

<sup>18</sup> Gabriel García Márquez, cit., p. 7

Este tipo de estructura es constantemente presente en la novela y Mario Vargas Llosa nos describe ampliamente muchísimos casos en que esta narración circular es adoptada. Naturalmente, los círculos no son estructuras fijas, sino pueden tener diámetros variables según la cantidad de informaciones que el autor quiere poner en su interior: hay ejemplos en que el episodio es narrado en pocas páginas, como el de la muerte de Melquíades, de la muerte de Remedios Moscote, del baile inaugural para la nueva casa Buendía; otros recubren un capítulo entero, o casi, como precisamente el del encuentro con el hielo o también el diluvio de «cuatro años, once meses y dos días»<sup>20</sup>; otros más recubren hasta más de un capítulo e introducen una cantidad más grande y variegada de informaciones.

El más significativo de estos es, sin duda, el relativo a la vida del Coronel Aureliano Buendía, que abre el capítulo sexto, proporcionando muchísimos elementos, tanto de su vida pública como de la privada, y encierra en su propio interior otros círculos más pequeños, de diferente diámetro, que se cierran en momento diferentes, pero todos antes del círculo principal:

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, 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 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 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

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 19

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 239

siempre al frente de sus hombres, la única herida que recibió se la produjo él mismo después de firmar la capitulación de Neerlandia que puso término a casi veinte años de guerras civiles. Se disparó un tiro de pistola en el pecho y el proyectil le salió por la espalda sin lastimar ningún centro vital. Lo único que quedó de todo eso fue una calle con su nombre en Macondo.<sup>21</sup>

Como nos señala Segre, asistimos a vueltas más o menos amplias de la rueda del tiempo, cuya función es de crear una “perspectiva memorial”: aludiendo, a principio de cada ciclo narrativo, a su propia conclusión, el presente de cada acontecimiento es percibido al mismo tiempo como pasado, porque se lo está mirado desde una perspectiva futura. A este respecto, Franco Moretti:

Futuro, passato, futuro. È un gioco di prolessi e retrospezione che conferisce al romanzo la sua peculiare indimenticabilità: annunciare un fatto molto prima che si verifichi, e rievocarlo poi a grande distanza di tempo, gli conferisce una grandezza davvero epica.<sup>22</sup>

Como sugiere Pier Luigi Crovetto, el tiempo de la novela no es el tiempo de la vida<sup>23</sup>, porque estamos, naturalmente, en presencia de una obra artística, el producto artificial de las capacidades de un gran escritor.

Las coordenadas temporales no poseen en *Cien años de soledad* una connotación unívoca: no es un tiempo solo lineal o solo circular, sino uno y otro contemporáneamente, también en el espacio de pocas páginas, e incluso de pocas frases. Es un atributo multiforme de la narración, a disposición del autor para ser moldeado y utilizado a placer, según necesidades específicas. A este respecto, apropiadas resultan las palabras de Emir Rodríguez Monegal:

---

<sup>21</sup> Gabriel García Márquez, cit., p. 83

<sup>22</sup> Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994, p. 228

<sup>23</sup> *Materiali Critici*, cit., p. 135

El día en que García Márquez descubrió que el tiempo no podía ser rectilíneo y uniforme, que su tiempo narrativo podía ser circular o estarse quieto, o recorrer veredas distintas, diferentes campos magnéticos, laberintos, espejos, ese día García Márquez descubrió la forma interior de su novela.<sup>24</sup>

Otra interesante reflexión es la que atañe al tiempo en correlación con el espacio, ambas coordenadas fundamentales de cualquier narración. Orlando Araújo Fontalvo, en su artículo *Cronotopía y Modernidad en Cien años de soledad*<sup>25</sup> nos introduce el interesante concepto de “cronotopía”, que es precisamente la interconexión entre el aspecto temporal y el espacial, que ponen las bases artísticas de una novela.

La importancia del nivel cronotópico radica en la constatación de que la concepción del tiempo es rigurosamente correlativa con la concepción del mundo. [...] A través del cronotopo se organizan los eventos narrativo de la obra y se posibilita la visión del tiempo en el espacio. La cronotopía permite, asimismo, la comunicación de la información narrativa. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un modo intelegible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.<sup>26</sup>

En el caso de *Cien años de soledad*, el lector puede “ver” el transcurrir del tiempo en las transformaciones concretas de los lugares, de los edificios, de los objetos de la

---

<sup>24</sup> Emir Rodríguez Monegal, cit. en Orlando Araújo Fontalvo, *Cronotopía y Modernidad en Cien años de soledad*, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/cronogm.html>

<sup>25</sup> Orlando Araújo Fontalvo, op. cit.

<sup>26</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237, cit. en Orlando Araújo Fontalvo, op. cit.

vida cotidiana, a partir de aquella «aldea de veinte casas de barro y cañabrava»<sup>27</sup> del principio, hasta el «pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico»<sup>28</sup> que había completamente borrado el pueblo entero de la cara de la Tierra. Tiempo y espacio corren del brazo desde la génesis hasta el apocalipsis de la narración, en todas sus diferentes fases. Y muchas resultan, efectivamente, las fases del desarrollo histórico, social y económico de Macondo, si pensamos que a partir de una comunidad idílica con una organización tribal, fuera de las reglas de la sociedad civil, llegamos a un verdadero pueblo, con sus instituciones, su economía, y todos los altibajos que lo llevarán al momento último de su existencia.

Siempre en el ámbito de la cronotopía, podemos decir también que la fórmula recurrente de la narración “circular”, a la cual García Márquez es aficionado, produce una unidad de tiempo que es posible gracias también a la unidad de lugar: la condisión del mismo lugar natal, hace de manera que las vidas de todos (o casi) los personajes de la familia se desarrollen de manera igual o similar, que los mismos acontecimientos pasen más de una vez, que las actividades cotidianas, los trabajos, los usos y costumbres sean circunscriptos dentro del mismo marco vital y experiencial.

Esto es seguramente uno de los aspectos que otorgan ciclicidad a la narración, y el lector se da cuenta que son los personajes mismos que la advierten, como una suerte de *déjà-vu*. De hecho, muchas veces en sus palabras o pensamientos leemos la impresión que pasen los mismos acontecimientos, tanto al mismo personaje, como a personajes diferentes:

Esta mañana, cuando me trajeron, tuve la impresión de que ya había pasado por todo esto.<sup>29</sup> [Coronel Aureliano Buendía]

Ya esto me lo sé de memoria...es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio.<sup>30</sup> [Úrsula Iguarán]

---

<sup>27</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 7

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 315

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 97

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 133

Y una vez más se estremació con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo.<sup>31</sup>

[Úrsula Iguarán]

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.<sup>32</sup> [Pilar Ternera]

Una última reflexión sobre este argumento es la que atañe al conjunto tiempo - destino - instante:

Nelle ultime pagine del romanzo - tra le più belle, dense di *pathos* tragico - la presenza del destino è trascritta con evidenza plastica. Quando Aureliano Babilonia riesce a decifrare le pergamene di Melquíades, vi trova trascritta la storia dei Buendía con cent'anni di anticipo. Affascinato dalla scoperta, legge a voce alta e gli si rivelano segreti della famiglia.<sup>33</sup>

Aureliano Babilonia empieza a leer página tras página de lo que ha pasado a su familia y a su pueblo a partir del momento en que todo empezó, y a medida que avanza se da cuenta que las palabras se acercan siempre más rápidamente a los hechos, hasta llegar a leer del momento mismo de su desciframiento:

...y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 168

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 224

<sup>33</sup> Ferdinando Castelli, cit. p. 423

<sup>34</sup> Gabriel García Márquez, cit., p. 315

El tiempo ha seguido su curso, ora rectilíneo, ora curvo e irregular, para llegar al inevitable destino de aquel instante en que todo y todos serán reducidos a cenizas y olvido:

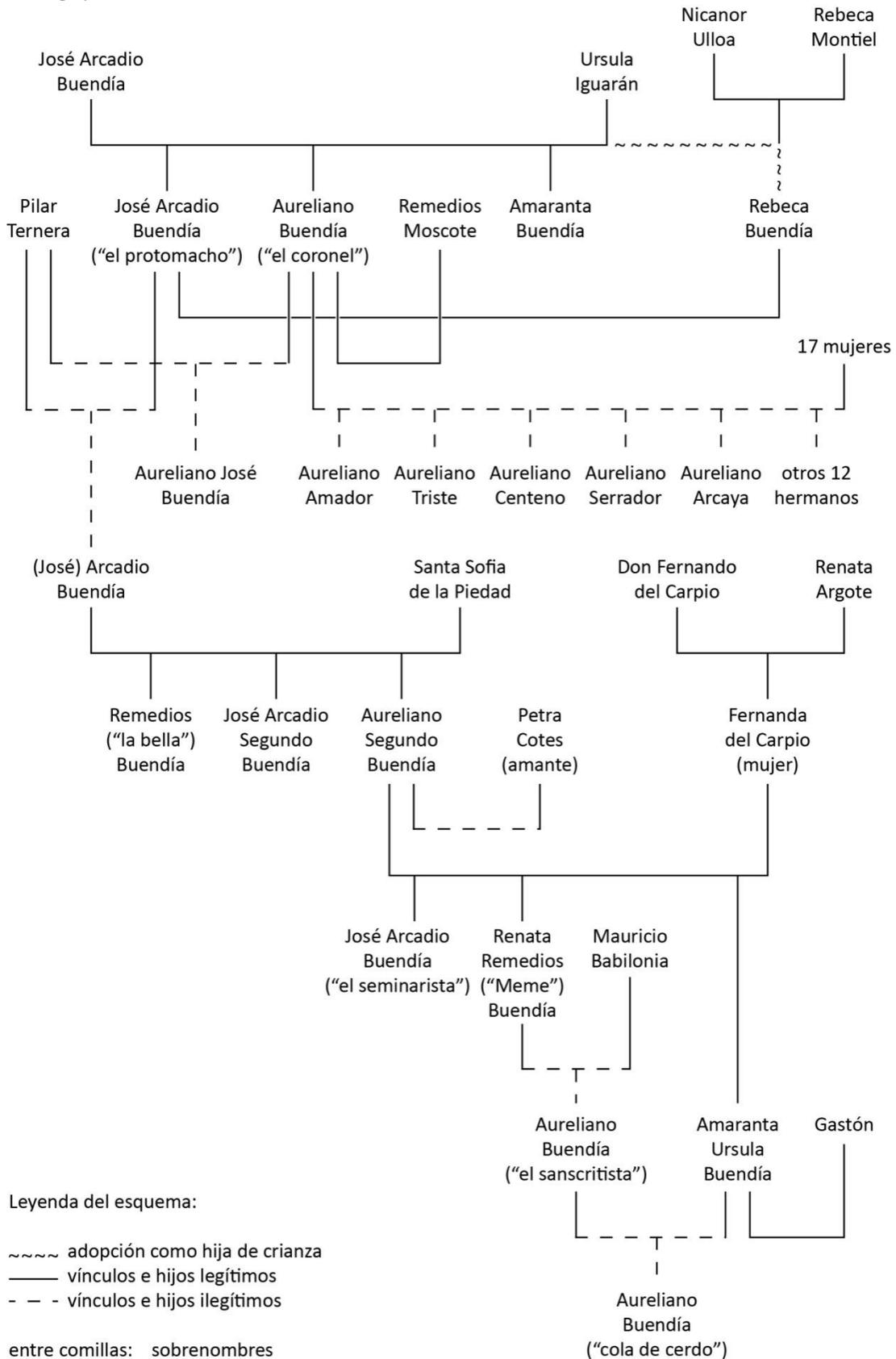
...ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.<sup>35</sup>

Los pergaminos de Melquíades revelan su secreto y la novela culmina y se acaba a la vez. La última página de la novela nos enseña la anulación de la vida, de los personajes, de los acontecimientos, del espacio y del tiempo en un único, sublime y feroz acto final.

---

<sup>35</sup> Ibidem

### 1.3 - ¿QUIÉN?



Por lo que se refiere a los personajes, *Cien años de soledad* puede considerarse una novela coral: protagonistas son los miembros de la familia Buendía, que comparten el mismo espacio vital y casi contemporáneamente el mismo arco temporal. A partir de la pareja fundadora, José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, la historia de la novela toma cuerpo gracias a los acontecimientos y las aventuras de los componentes de siete generaciones de la misma estirpe, en que - incluyendo los esposos, los amantes, los hijos legítimos, ilegítimos y adoptados - llegamos a contar más o meno cuarenta individuos diferentes.

El primer elemento que salta a la vista, deteniéndose en el esquema del árbol genealógico, es la repetición, con o sin modificaciones, de los mismos nombres: se subsiguen José Arcadio, Aureliano, Arcadio, Aureliano José, José Arcadio Segundo, Aureliano Segundo por los hombres, y Úrsula, Amaranta, Remedios, Renata Remedios, Amaranta Úrsula por las mujeres.

Seguramente, este es un aspecto que puede crear confusión, tanto por la dificultad a destacar a cada uno de ellos como individuo a sí mismo y atribuirle con exactitud los hechos o las calidades personales que estamos leyendo - ¿Quién es quien? - , como por el hecho de que la extrema longevidad que los caracteriza hace de manera que muchos de ellos, si bien de generaciones diferentes, compartan a menudo las mismas escenas. El ejemplo más significativo a este propósito es el período de seis líneas en que aparecen cinco generaciones:

Amaranta Úrsula [quinta] y el pequeño Aureliano [sexta] habían de recordar el diluvio como una época feliz. A pesar del rigor de Fernanda [cuarta], chapaleaban en los pantanos del patio, cazaban lagartos para descuartizarlos y jugaban a envenenar la sopa echándole polvo de alas de mariposas en los descuidos de Santa Sofía de la Piedad [tercera]. Úrsula [primera] era su juguete más entretenido.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 248

Sin embargo, se puede encontrar un sistema de racionalización mental en la multitud de este conjunto en las palabras de Mario Vargas Llosa:

La estratagema que da a esta familia una dimensiones sensatas y la salva de una confusa proliferación de personas es la siguiente: la línea familiar se prolonga sólo por una rama de los varones, la de los José Arcadios. Los Aurelianos tienen descendencia que siempre queda truncada. [...] Parecería que esta ley se contradice en la cuarta generación [...] pero ocurre que los gemelos tienen caracteres y nombres trastocados.<sup>37</sup>

Además, en el caso de los hombres, donde el riesgo de confusión es más alto, muchas veces se recurre a atributos o sustantivos al lado del nombre, que van a identificar precisamente a un personaje u otro: de hecho, encontramos a José Arcadio el fundador (o patriarca), José Arcadio el protomacho, Aureliano el Coronel, José Arcadio el seminarista, Aureliano el sanscritista, Aureliano el niño monstruo (o “cola de cerdo”).

Igual a lo que pasa en todas familias, el árbol genealógico tiene raíces más vagas y borrosas a medida que se vaya hacia el pasado, sus orígenes no son establecidas con precisión, sino todo es inmerso en un aire de incertidumbre que guiña el ojo a la leyenda. Lo que sabemos del pasado remoto es que las familias de nuestra pareja fundadora - Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía - entran en contacto en un punto desconocido de la historia en las sierras de Riohacha y, a lo largo de los años, muchos de sus componentes se conocen y se casan entre ellos, aunque siendo parientes, hasta llegar a nuestros protagonistas, que son primos entre ellos y se casan a pesar de la oposición de la familia, aterrorizada por la creencia (más bien la superstición) que «dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas»<sup>38</sup>.

Este matrimonio y, sucesivamente, el desplazamiento y la fundación del nuevo pueblo de Macondo (consecuencia de una culpa, sobre la cual me detendré más

---

<sup>37</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 581

<sup>38</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 21

adelante, en el párrafo dedicado a las temáticas), marcan el límite temporal y espacial entre una “prehistoria” desteñida y una “historia” rica de matices.

Es importante señalar que la familia Buendía es tomada, por todos los habitantes de Macondo, como punto de referencia y buen ejemplo en todas las actividades de la vida cotidiana: entonces, hay como un alineamiento entre las acciones y decisiones de los Buendía y las de los otros macondinos. Además, la naturaleza de la institución familiar y el carácter prehistórico y subdesarrollado de la comunidad de la que forma parte, se encuentran perfectamente al unísono:

[La familia] crece con las nuevas generaciones y con la adopción de nuevos miembros por crianza o matrimonio, mantiene su carácter piramidal y una férrea solidaridad entre sus miembros, fundada no tanto en el afecto o el amor, como en un oscuro y poderosísimo instinto gregario tradicional, típico de instituciones primitivas como el clan, la tribu y la horda.<sup>39</sup>

No resulta una sorpresa que la organización de los papeles y de las tareas vea una neta diferenciación entre hombres y mujeres, tanto en el ámbito doméstico como en el social y económico. De hecho, los hombres son dueños de sí mismos y del mundo, trabajan, producen y ganan para el bienestar de la familia, van a pelear y guerrear cuando necesario, cortejan a las mujeres también fuera del vínculo matrimonial y tienen hijos ilegítimos sin escandalizar a nadie.

Por el contrario, las mujeres son dueñas del hogar, se dedican casi exclusivamente a limpiar la casa y cuidar a los niños; a veces se interesan en la lectura o en la música y solo en casos excepcionales de necesidad pueden realizar alguna pequeña actividad económica; son inferiores a los maridos y a los padres, y no tienen absolutamente la misma libertad amorosa y sexual, es más, llegan vírgenes al matrimonio, conocen solo a sus maridos y son moralmente obligadas a la fidelidad y al respeto de los votos matrimoniales, pena la vergüenza y el deshonor por sí mismas y por toda la familia.

---

<sup>39</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 580

Además de ser una novela colectiva, *Cien años de soledad* pone de relieve también la individualidad de los personajes y se focaliza, a menudo, sobre los de ellos que se destacan del conjunto. Papeles fundamentales en la narración son los desempeñados por la matriarca Úrsula Iguarán, el Coronel Aureliano Buendía y el gitano Melquíades - que no pertenece a la familia pero cuya importancia vamos a descubrir al final como una sorpresa portentosa que nos lleva a reevaluar toda la novela bajo una luz completamente nueva.

Como la familia Buendía es el centro y el punto de referencia del pueblo, así la matriarca Úrsula es el centro y el punto de referencia de la familia. A pesar de ser mujer, y entonces, limitada al hogar y a las tareas domésticas, ella es la verdadera columna portante de la casa y de todos los individuos que la habitan:

La menuda, activa, infatigable, magnífica Úrsula Iguarán, guía esa casa de locos con puño firme a través de todas sus peripecias, y solo se resigna a morir después del diluvio, cuando ya el desastre final parece inevitable<sup>40</sup>,

y lo seguirá haciendo hasta de ultracentenaria, ya casi ciega y aturdida por el sentido del tiempo.

También importantísimo en el siglo de vida de Macondo es el coronel Aureliano Buendía, hijo introvertido y callado de la pareja fundadora, que pasará a ser el héroe de las guerras civiles, y cuyo nombre resonará de boca en boca como una leyenda, y después volverá a cerrarse en su cuarto y en sí mismo y a dedicarse a la solitaria actividad del “hacer para deshacer” de los pescaditos de oro.

Muy significativa resulta, al principio del sexto capítulo, la descripción de su vida en síntesis:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete

---

<sup>40</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 607

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 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 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 que puso término a casi veinte años de guerras civiles. Se disparó un tiro de pistola en el pecho y el proyectil le salió por la espalda sin lastimar ningún centro vital. Lo único que quedó de todo eso fue una calle con su nombre en Macondo.<sup>41</sup>

Una pseudo-biografía de una veintena de líneas nos da exactamente el sentido de la grandeza de este personaje, que tanto físicamente, como “espiritualmente” es siempre presente en la novela, también cuando es ocupado en una guerra de veinte años que lo lleva lejos de su pueblo.

En la creación de los personajes, García Márquez ha querido concretizar todos los mil tallados de la humanidad: además de los protagonistas, descritos en sus profundos detalles, todos los otros no van a formar un conjunto de seres banales, sino cada uno tiene su propio carácter y sus particularidades: al leer, comprobamos «la variedad de tipos humanos y la minucia con que está descrita la intimidad de ciertos individuos»<sup>42</sup>, igual que «el gran número de registros, de matices que la vida es capaz de adoptar en un solo ser»<sup>43</sup>. En la familia encontramos la belleza y el horror, los diferentes tamaños

---

<sup>41</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 83

<sup>42</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 607

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 607

del cuerpo, todos tipos de sentimientos y de conductas, los aspectos de la psicología, de la moralidad y de la razón, tanto en la pluralidad de los individuos, como en la individualidad de uno solo.

A pesar de la variedad exterior e interior de los individuos, el rasgo caracterial común a todos los miembros de la familia es precisamente la soledad que titula la novela - y que trataré más ampliamente en el párrafo sobre las temáticas - aunque, al encontrar la multitud de personajes que llenan las páginas, pudiera parecer cosa extraña: sin embargo, a pesar de la compresencia de decenas de personas en la casa y centenares en el pueblo, la soledad es un sentimiento y, como tal, se siente también en el medio del gentío; es una condición psicológica y personal que a partir de José Arcadio el fundador pasa a todos sus descendientes, cada uno con su acepción específica y su manera de sentirla y vivirla.

A pesar de la centralidad y omnipresencia de la familia Buendía, el papel más importante y sorprendente de toda la novela es desempeñado por el único que a ella no pertenece, es decir Melquíades, que inicialmente es presentado solo como uno de los miembros del grupo de gitanos ambulantes que cada año llegan a Macondo. En la primera parte de la novela es el portador de los inventos procedentes de todas partes del mundo, que aparecen cada vez más prodigiosos en los ojos “prehistóricos” de los macondinos; con el tiempo, la amistad con la familia Buendía lo vuelve en uno de ellos: vive en su casa, en el famoso cuarto convertido en laboratorio, enseña, antes a José Arcadio el fundador y después a los otros varones de la familia, cosas que nunca hubieran ni soñado, y redacta en sánscrito, en el tiempo recortado por sí mismo, los pergaminos que señalarán el destino irreparable de Macondo.

Melquíades no es un personaje como todo los otros: medio brujo y medio profeta, no puede encuadrarse en las características típicas de los humanos porque no está sujeto, como los otros, a las leyes naturales y a la ineluctabilidad del transcurrir del tiempo. De hecho atraviesa años y siglos gracias a sus poderes extraordinarios, muere y vuelve en vida, pasa de la vejez a la juventud, y de ser hombre a fantasma. Tanto en

su forma humana como en la de espíritu, su vida es entrecruzada a la de los Buendía y de Macondo porque - y esta es la inimaginable sorpresa final - él es el autor de la crónica de la familia y del pueblo, escrita con cien años de anticipación que será descubierta y descifrada solo en las últimas páginas, en un juego de *myse en abyme* sobre el cual me detendré más adelante, que lo hace tanto personaje como autor.

## CAPÍTULO SEGUNDO: LA MATERIA

### 2.1 - LAS TEMÁTICAS

*Cien años de soledad* es el gran fresco de un microcosmo latinoamericano que recoge en sí los aspectos diferentes de una realidad histórica, concreta y cotidiana y al mismo tiempo de una realidad imaginaria y sorprendente, de aventuras y sentimientos variegados, de altibajos entre desarrollo y regreso, en un remolino de acontecimientos que tiene constantemente enganchado el lector desde la primera hasta la última página. Como todas sagas familiares, se centra en la vida, las relaciones y las acciones de la estirpe de los Buendía, contadas a lo largo de siete generaciones que se subsiguen durante un período de más de un siglo. Paralelamente, sigue el nacimiento y la larga historia del pueblo de Macondo, fundado por el patriarca de la familia, que será el trasfondo espacial de casi todos los acontecimientos de la novela.

Entonces, ante todo, tenemos en las manos la historia de una familia que procede junto a la historia de su pueblo, según una curva parabólica que nos enseña el camino y las diferentes etapas que ambas entidades cumplen, desde su génesis hasta su destrucción.

En una historia “verticalmente” tan llena de personajes; la vida y la muerte se subsiguen recíprocamente, escandiendo casi rítmicamente el tiempo de la narración, y el autor se detiene con atención sobre la existencia de cada uno: a partir de su nacimiento, hasta su último aliento de vida, encontramos amplias descripciones, cuentos y anécdotas de los diferentes aspectos que los caracterizan y que componen la realidad de la que forman parte, vagando entre la banalidad de lo cotidiano, los altos ideales, las pequeñas realizaciones personales y las grandes transformaciones históricas.

El elemento temático más importante que distingue la novela nos resulta evidente ya a partir del título: la soledad será el rasgo caracterial común a todos los miembros de la familia, cada uno en su propia acepción, el hilo conductor de la historia y el destino último que abarcará el pueblo y sus habitantes en el momento de la destrucción final. Seguramente un estado de ánimo como la soledad parece curioso como atributo de personajes que no se encuentran nunca solos en el desarrollo de los acontecimientos, en una familia que puede contar en su interior decenas de miembros, en una casa constantemente poblada de hijos, esposos y huéspedes, y en un pueblo que hace de atracción social y económica para las poblaciones del alrededor e incluso para los emprendedores estadounidenses. A pesar de esto, es el estado de ánimo innato que, a partir del patriarca José Arcadio Buendía, se transmite a sus descendientes como una marca indeleble que lleva en ella la tragicidad de la existencia:

La storia di Macondo è un intreccio di solitudini; ogni personaggio ha la sua e la porta piantata nel cuore come la bandiera del destino.<sup>44</sup>

La soledad es la compartida situación mental de los Buendía, que se mueve en diferentes direcciones según el carácter específico de cada uno: a veces los empuja hacia febriles y paranoicas actividades de estudio y experimentación, a veces los recluye en los espacios sofocantes de los recuerdos y en el rechazo del mundo.

En el caso de los hombres, el carácter aparece predeterminado del nombre asignado a cada uno, alineándose a una de las dos ramas de descendencia, de los José Arcadios y de los Aurelianos:

Il variare dei caratteri e delle vicende nella famiglia non è che un assortimento dei tipi di *soledad*: permanente in alcuni, acquisita in altri, secondo una rotazione che comporta fasi e alternanze, e che è segnata dal ripetersi dei nomi nella numerosa discendenza: nomi fatidici, perché

---

<sup>44</sup> Ferdinando Castelli, cit. p. 420

«mientras los Aurelianos - riflette la matriarca Úrsula - eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadios eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico.<sup>45</sup>

Portaestandarte de este sentimiento es seguramente el coronel Aureliano, de índole silenciosa y solitaria desde la niñez, que sufrirá por la muerte del único amor de su vida - Remedios Moscote -, se lanzará con frustración y rabia en las aventuras militares, volverá a casa en completa desilusión y se dedicará a la obtusa e inútil actividad de orfebrería, sin abandonar jamás, tanto en la vida pública como en la privada, los límites de su ensimismamiento. Sus aventuras heroicas, emprendidas con orgullo para seguir grandes ideales de justicia y equidad social y terminadas en fracaso una tras otra, lo llevarán a la anulación de todos sentimientos y deseos, a la autoreclusión en la habitación-laboratorio hasta su muerte, a la inutilidad de la actividad manual, al rechazo del futuro y a la putrefacción del alma.

Siguiendo la líneas de los Aurelianos, donde la soledad es a primera vista más explícita, José Arcadio Segundo (que es en realidad Aureliano Segundo, por el intercambio de nombres entre los gemelos) se refugia en el mismo laboratorio para escapar del recuerdo horrible de la matanza de los trabajadores, cerrándose en sí mismo y en su miedo y dedicándose, sin éxito, al estudio de los pergaminos de Melquíades.

Análogamente, Aureliano Babilonia se dedica a los pergaminos en el mismo cuarto, llevando la soledad física al máximo nivel, haciendo del estudio una devoción tan obsesiva que le quita todo interés para lo que pasa al exterior.

Por lo que se refiere a la línea de los José Arcadios, ellos son solo aparentemente exentos de este estado de ánimo: físicamente mastodónticos y dedicados a gozar de los placeres de la vida, esconden la soledad en el fondo de su alma, junto a la desilusión del fracaso de sus empresas frenéticas y a la constante incertidumbre existencial.

---

<sup>45</sup> Cesare Segre, cit. p. 256

También las mujeres son portadoras del mismo rasgo hereditario, pero para ellas la soledad asume una conotación más compleja y a menudo casi fúnebre, porque llevada al extremo por los sentimientos negativos que atormentan el alma: como ejemplos podemos citar el apego morboso de Fernanda del Caprio a la compostura y al prestigio de sus orígenes aristocráticos, que la dejarán siempre como un pez fuera del agua en la caótica familia y comunidad de las que entra a formar parte; la autoreclusión forzada de Rebeca después de la misteriosa muerte de su marido, que parece un entierro en vida antes que una manera de elaborar su propio luto; la dedicación solitaria e infinita con la cual Amaranta, a la espera de la muerte, cose y borda su sudario.

Como hemos visto, a nivel individual la soledad se declina en una gama diversificada de acepciones, según la situación específica y el personaje que la vive. Pero, si nos desplazamos a nivel colectivo, la soledad de la familia tiene un común denominador, una fuerza secreta y ancestral que lleva los hechos a su trágica fatalidad: el empuje hacia la endofilia y las relaciones incestuosas.

José Arcadio Buendía, “paciente cero” del virus de la soledad, es portador de una maldición que lo acompaña desde los primeros momentos de su matrimonio con Úrsula:

Estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí. [...] Aunqu su matrimonio era previsible desde que vinieran al mundo, cuando ellos expresaron la voluntad de casarse, sus propios parientes trataron impedirlo. Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas. Ya existía un precedente tremendo.<sup>46</sup>

La atracción endofiliaca, que en el caso de los patriarcas se convierte en endogamia (es decir el matrimonio entre miembros de la misma familia), se repite de manera desbordante a lo largo de las generaciones: muchas veces es actuada en concreto -

---

<sup>46</sup> Gabriel García Márquez, cit., pp. 20-21

José Arcadio (el protomacho) y su hermana de adopción Rebeca, llegan a casarse y solo en aquel momento descubren que no son consanguíneos - y muchas otras veces deseada - Amaranta atrae y es atraída por su sobrino Aureliano José y su sobrino segundo José Arcadio (el seminarista); Arcadio llega al umbral del incesto por antonomasia con Pilar Ternera, antes de descubrir que se trata de su madre.

El terror irracional de Úrsula de que naciera un niño con la cola de cerdo - que al principio de su matrimonio la obliga a negarse a los “deberes matrimoniales” - no abandona ni por un momento sus pensamientos y sus pesadillas, para realizarse solo cien años más adelante, con el fruto de la relación incestuosa entre Aureliano Babilonia y su tía Amaranta Úrsula, como si todo lo que ha pasado en el largo siglo de vida de Macondo fuera destinado precisamente a aquel último momento de creación y destrucción:

Sólo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake había asaltado a Rioacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe.<sup>47</sup>

El último nacido, también llamado Aureliano, sellará el destino de extinción de la estirpe, llevando así a cumplimiento las palabras contenidas en los pergaminos de Melquíades, finalmente descifrados: «El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.»<sup>48</sup>

Siempre en el ámbito de la soledad colectiva, la atención y la atracción hacia los componentes de la propia familia denota a menudo un rechazo de las relaciones exteriores y de la realidad que se encuentra fuera de sus propias paredes domésticas; a pesar de su centralidad en el pueblo, los Buendía no son, o no quieren ser, realmente incluídos en la comunidad:

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 315

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 314

I Buendía sono i fondatori di Macondo, prendono parte, spesso dominante, a tutti gli episodi della sua fortuna e sfortuna, eppure restano isolati dalla popolazione: la casa in cui continuano a vivere, allargandola e riadattandola con crescere del loro numero, ha un'aria di fortezza. All'unico grande ricevimento che organizzano, vengono invitati soltanto i discendenti degli altri fondatori di Macondo, con una selezione sintomatica. Altre volte invece la casa si spalanca, ma in modo più principesco che ospitale, più stravagante che generoso. [...] Troppo o niente, e nessun rapporto continuato e normale col paese.<sup>49</sup>

La de los Buendía, se revela, entonces, una familia muchas veces cerrada en sí misma, aislada tanto físicamente como mentalmente de los demás, y lo mismo pasa con el pueblo de Macondo en general: como en una serie de círculos concéntricos, cada uno mira a lo que pasa en su interior y no se interesa a lo que está más allá de su propio delimitado horizonte, creando, de esta manera, distintos niveles de soledad plural que se unen formando una única grande soledad total.

Como se ha dicho antes, el conjunto de la historia sigue diferentes etapas, delineando una trayectoria de forma parabólica, en la cual el autor se detiene con la misma atención y esmero de los detalles tanto en la fase "ascendente" como en la "descendente" y donde podemos destacar la fundación del pueblo por un lado, y su definitiva eliminación por el otro, como los puntos de partida y de llegada de su intento narrativo.

Lejos de razonar por compartimientos estancos, la materia puede ser a grandes líneas dividida en las dos partes que componen esa "parábola": a la primera mitad corresponde la fase positiva de crecimiento y desarrollo del pueblo, a la segunda, la fase negativa de decadencia, ruina y destrucción, ambas causadas tanto por la voluntad activa de los macondinos - y especialmente por el espíritu de empuje del fundador

---

<sup>49</sup> Cesare Segre, cit. p. 269

José Arcadio Buendía - como por la intromisión de agentes externos que van a revolucionar el natural fluir de los eventos.

La atracción hacia el progreso resulta una de las temáticas principales de la novela, aunque se trata de un progreso constantemente anhelado pero nunca logrado realmente. A este propósito, García Márquez narra profundizadamente los intentos y los fracasos de poner en relación una pequeña aldea equatorial y atrasada con la distante modernidad. En las distintas fases que se subsiguen, se mueven en esta dirección muchos personajes: encontramos el optimismo y el espíritu emprendedor del patriarca Buendía, que, entusiasmado por las novedades traídas a Macondo por el grupo de gitanos, se deja arrastrar por la fascinación de la ciencia y de la técnica y se aventura en el estudio y en los experimentos más disparatados; encontramos el deseo de progreso social y político y de mejoramiento de las condiciones de vida en las treinta y dos guerras civiles entre liberales y conservadores, promovidad y pérdidas por el coronel Aureliano Buendía; encontramos el progreso técnico y económico traído forzosamente en la zona por el deseo de provecho de los emprendedores norteamericanos de la compañía bananera. Su intromisión y colonización causará solo temporáneamente un período de bienestar, porque los procesos de producción se convierten casi enseguida en una explotación feroz que reducirá todo en ruinas.

El camino de progreso tiene su reverso de la medalla en el inevitable regreso de la sociedad, de la naturaleza, de la moralidad y de los costumbres; el deseo de salir de una situación de arraigado atraso y los empujes de mejoramiento de las condiciones económicas y del bienestar colectivo llevan al resultado exactamente opuesto; la decadencia se asoma a la vuelta de la esquina y enseguida se abate con toda su fuerza sobre el pueblo, sus habitantes y la tierra que los rodea, cada intento de desacelerarla o pararla se revela inútil y contraproducente, como a demostrar que la voluntad del hombre no puede nada contra la de un hipotético Dios o de una Providencia, y que la historia y el destino de cada individuo y cada colectividad sigue un camino preestablecido y misterioso al cual no se puede oponer resistencia alguna.

El destino juega un papel extremadamente importante en el desarrollo de los acontecimientos, y resulta una de las temáticas que hace de hilo conductor de toda la historia. El concepto de destino en *Cien años de soledad* se diferencia tanto de la concepción laica según la cual el hombre es el artífice de su propia suerte, como de la concepción religiosa que nos pone todos en las manos de Dios, en una historia ya escrita pero fuera de nuestro alcance y de nuestra comprensión: el destino de los Buendía y de Macondo es predeterminado por los pergaminos de Melquíades, el hombre que encarna en sí el papel del mago y el del profeta a la vez y que, a espaldas de todos, ha redactado en una lengua incomprensible y en un código cifrado inexpugnable la crónica de la familia y del pueblo antes que todo sucediera:

Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. [...] 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 en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.<sup>50</sup>

El destino, sirviéndose de la fuerza destructora de la naturaleza, se revela en toda su omnipotencia tanto al último sobrevivido de la estirpe, como al incrédulo lector: en las páginas que cierran la novela no hay posibilidad alguna de salvación o redención, la historia ha seguido su rocambolesco camino para llegar exactamente al punto donde estaba dirigida, al momento final de la comprensión revelada, de la aceptación inerme y de la destrucción apocalíptica.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 314-315

A pesar de la proliferación de la vida, del subseguirse de las aventuras, de los deseos de progreso que animan tanto a la familia Buendía, a partir de su fundador, como al pueblo entero, Giuseppe Bellini señala otro aspecto constantemente presente en el desarrollo de la historia, es decir la realidad cruda y violenta, declinada en diferentes formas en las diferentes partes que componen la novela.

La violencia asume un peso preponderante en la narración, llegando casi a superar, tanto en cantidad como en intensidad, las otras grandes temáticas que componen el conjunto. Entre la varias declinaciones en que se nos muestra, se destacan las largas guerras civiles y la explotación salvaje de la tierra y de los trabajadores por la compañía multinacional procedente de los Estados Unidos:

Se si considera che dei venti capitoli - non numerati - di cui si compone il romanzo, cinque - dal quinto al nono - trattano in prevalenza il tema della guerra e, dopo soli due capitoli - decimo e undicesimo -, nei quali Macondo è presentato nell'età più prospera, ma di effimera durata, il dramma della presenza economica straniera, la «bananera», ne occupa altri quattro - dal dodicesimo al quindicesimo -, per concludere nel clima di progressiva decadenza cui è dedicato il resto del libro - dal sedicesimo al ventesimo capitolo -, appare chiaro quanto peso abbia la realtà nell'opera di García Márquez.<sup>51</sup>

Los actos de violencia se subsiguen y se generan uno con otro: en una concatenación de acontecimientos, la discutible legalidad y moralidad de los procedimientos electorales conduce al disgusto y al descontento de los ciudadanos, a los levantamientos armados, a la imposición de la ley marcial por las autoridades, a la crueldad gratuita de los militares y al terror de los civiles. En todo esto, los muertos y heridos no se cuentan, la sangre se derrama sin escrúpulos y sin reconsideraciones y toda la violencia ejercitada “de arriba” se silencia cada vez para salvar las apariencias cuanto más posible.

---

<sup>51</sup> Giuseppe Bellini, *Gabriel García Márquez: un'epopea della sconfitta*, Bulzoni Editore, Roma, 2006, p. 64

Los militares son protagonistas también de la salvaje carnicería de obreros en huelga para las condiciones deshumanas de su trabajo, y son una vez más los que se ocupan de reprimir con amenazas cada objeción y acusación pública y de silenciar el suceso, contraponiéndole, como un lavado de cerebro, la versión oficial de que en Macondo no había pasado nada.

La violencia que permea la realidad pertenece tanto al ámbito material como al ámbito emotivo: los sentimientos negativos se encuentran por todas partes y mueven los pensamientos y las acciones de los personajes. El primer ejemplo de este aspecto es presente ya en la “prehistoria” de Macondo y es la causa desencadenante del desplazamiento de los jóvenes José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, en el período inmediatamente sucesivo a su matrimonio, y de la fundación del pueblo de Macondo: herido en su orgullo y en su virilidad por las palabras de Prudencio Aguilar, José Arcadio Buendía lo mata y, a pesar de que «el asunto fue clasificado como un duelo de honor»<sup>52</sup>, él queda atormentado por el fantasma del muerto y por el peso de su propia conciencia. El malestar se convierte cada día en más insoportable, tanto que obliga a la pareja a recoger sus cosas e irse para siempre de allí.

Entre los otros ejemplos, podemos citar el odio profundo y recíproco que acompaña a Amaranta y Rebeca para toda su vida, y el visceral deseo de infelicidad que cada una espera para la otra, llegando también a la hipótesis del homicidio, y la cruel falta de humanidad con la cual Fernanda del Carpio se alegra del incidente fatal que reduce a Mauricio Babilonia a la cama por el resto de su vida, porque culpable de haber dejado embarazada a su hija Meme fuera del vínculo matrimonial.

La violencia de los sentimientos y de las acciones humanas encuentra su correspondencia en el regreso de la sociedad y en la oposición de la naturaleza soberana: con el infinito diluvio, se pone en marcha una espiral de decadencia que afecta todos los aspectos de la cotidianidad, en un clima crepuscular y mortífero que predomina el último cuarto de la novela, y que conduce, sin posibilidad de fuga, a la reducción en ruinas del pueblo y de sus habitantes.

---

<sup>52</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 22

En conclusión, en un conjunto de vida, muerte, violencia, maldiciones, atracción ancestral, soledad, profecías y destino, García Márquez pinta un cuadro multiforme en que, a pesar de los aspectos imaginarios presentes por todas partes (como veremos más adelante), nos damos cuenta del peso que la realidad concreta y cruda asume en el mundo.

## 2.2 - REALIDAD Y FANTASÍA

En toda la materia de *Cien años de soledad*, sobresalen dos aspectos narrativos que podrían parecer antitéticos pero, en realidad, son las dos caras que constituyen la misma medalla de la novela.

De hecho, al lado de la realidad concreta y objetiva de los acontecimientos del siglo de vida de Macondo, hay una realidad imaginaria que añade una plenitud y una densidad de significado difícilmente alcanzables a través de la mera enunciación de los hechos. Los dos aspectos coexisten indisolublemente en todas partes de la novela, en las descripciones como en los diálogos, en los simples asuntos cotidianos como en las grandes aventuras, en las cosas del cuerpo como en las del alma.

Lo imaginario permea las páginas de *Cien años de soledad* en diferentes acepciones: de hecho, según una categorización de Mario Vargas Llosa, encontramos elementos mágicos, milagrosos, mítico-legendarios, y fantásticos según la situación específica en que nos hallamos:

«Llamo 'mágico' al hecho real imaginario provocado mediante artes secretas por un hombre ('mago') dotado de poderes o conocimientos extraordinarios; 'milagroso' al hecho imaginario vinculado a un credo religioso y supuestamente decidido o autorizado por una divinidad, o que hace suponer la existencia de un más allá; 'mítico-legendario' al hecho imaginario que procede de una realidad 'histórica' sublimada y pervertida por la

literatura, y ‘fantástico’ al hecho imaginario «puro», que nace de la estricta invención y que no es producto ni de arte, ni de la divinidad, ni de la tradición literaria: el hecho real imaginario que ostenta como su rasgo más acusado una soberana gratuidad.»<sup>53</sup>

Por lo que se refiere a lo “mágico”, se destaca sobre todos la figura de Melquíades, el gitano ambulante que muchas veces viene y se va de Macondo con sus conocimientos extraordinarios y sus capacidades prodigiosas, que nadie allí había experimentado antes. Sin embargo, si es verdadero que él posee y practica la magia, la alquimia y el exoterismo, que puede hacer cosas increíbles gracias a conocimientos que no son de este mundo, hay también que decir que en Macondo hasta las simples invenciones del mundo moderno aparecen como fuera del común: véase, por ejemplo, la enorme reacción de maravilla de los macondinos a la vista del hielo y a la demostración del uso del imán.

En este ámbito podemos añadir las facultades adivinatorias de Pilar Ternera, la proliferación reproductiva de los animales causada involuntariamente por las actividades amorosas de Petra Cotes, y una serie de pequeños elementos “mágicos”, también involuntarios y sin explicación, como los ocasionales presagios del coronel Aureliano Buendía, las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia, la lluvia de flores amarillas a la muerte del patriarca José Arcadio Buendía, y muchas más.

Diferentemente del primer caso, lo que pertenece a lo “milagroso” presupone la existencia de Dios y su voluntad de intervenir en los acontecimientos.

Naturalmente no hablamos de un Dios cualquiera, sino casi todo lo milagroso que pasa en la novela se refiere al culto cristiano, con sus leyes, sus creencias y sus rituales. Entre los múltiples ejemplos que podemos sacar del texto, la levitación del padre Nicanor Reyna gracias a una taza de chocolate, la cruz de ceniza en la frente de los diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía, la ascensión al cielo de Remedios la Bella como la Virgen María y el infinito diluvio tan parecido al diluvio universal del Antiguo Testamento.

---

<sup>53</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 613

Muchos otros ejemplos de los hechos milagrosos de la novela tienen que ver con la muerte: encontramos fantasmas y seres resucitados como Melquíades, Prudencio Aguilar y la misma Muerte personificada; leemos de cartas puestas en los ataúdes para ser llevadas a los queridos del más allá y también del tiempo que pasa, de la soledad y del sufrimiento que se experimentan en la dimensión espacio-temporal de la muerte.

El aspecto “mítico-legendario” de la materia imaginaria tiene que ver principalmente con la figura del Judío Errante, que es presente en los cuentos de muchas culturas diferentes, y mencionado varias veces en *Cien años de soledad* con temor e incredulidad a la vez.

En esta acepción de imaginario pueden ser incluidos los hechos históricos que se han convertido en leyenda con el pasar del tiempo - por ejemplo la fama de héroe del Coronel Aureliano Buendía - y también los hechos que se ha querido deliberadamente borrar de la memoria común y poner en una perspectiva irreal, como la sangrienta supresión de la huelga de los trabajadores.

Todo lo imaginario que no es ni mágico, ni milagroso, ni mítico-legendario va a caer en la gran “caldera” de lo “fantástico”: no es creado o causado por ningún agente externo humano o divino, no tiene referencias a ninguna fe, creencia o historia del pasado, es simplemente producto de la imaginación más pura, que no tiene enlaces con las leyes del mundo natural. Entre los muchísimos ejemplos de materiales imaginarios que enriquecen la novela, encontramos objetos que se mueven solos, niños que lloran en el vientre de las madres, tesoros que resplandecen desde debajo de la tierra, el hilo de sangre que camina por todo el pueblo conectando el cuerpo del fallecido con su madre y - seguramente los más reconocidos - la cola de cerdo del último Buendía, la peste del insomnio y la del olvido.

A lo largo de toda la novela encontramos la constante utilización de elementos y materiales que pertenecen a todas las categorías de imaginario que he precedentemente ilustrado.

Junto a «objetos insólitos, seres pintorescos y extravagantes, aventureros, inventores, practicantes de oficios extraños o anacrónicos»<sup>54</sup>, el texto abunda en

---

<sup>54</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 669

referencias a lo exótico, uno de los ámbitos en que la imaginación puede despegarse sin freno alguno:

«[Lo exótico] es por definición *lo distinto y lo distante*, lo desconocido, lo otro, lo que por venir de un lugar ‘ajeno’, difícil o imposible de identificar a través de la propia experiencia, está cargado de misterio, de imprevisibilidad, algo a lo que, por no poder verificar directamente, concedemos una libertad y posibilidades que no concederíamos a lo que nos es familiar y próximo. Imbuido de enigma y de color, lo ‘exótico’ es, dentro de la realidad real, lo que se halla más cerca de lo imaginario.»<sup>55</sup>

El primer ejemplo de exótico es representado por los gitanos, ambulantes por el mundo y sin origen bien definido, observados con una inicial desconfianza por los macondinos, pero siempre con curiosidad hacia sus poderes fuera de lo ordinario. También los objetos extraños que llevan con ellos proceden de todas partes del mundo y son considerados portadores de prodigios: entre ellos, el imán, «la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia»<sup>56</sup>, el catalejo, «el último descubrimiento de los Judíos de Amsterdam»<sup>57</sup>, etc.

En el ámbito de esta concepción de lo exótico como inclinación hacia lo imaginario, se nota en toda la novela la fascinante atmósfera creada por las numerosas referencias a lugares que no pertenecen al limitado horizonte geográfico de los macondinos:

«las menciones de lugares de Colombia son mínimas, las de América Latina escasas, y en cambio las de Estados Unidos, Europa, Asia y África muy constantes: Java, Menphis, Singapur, Armenia, Salónica, Mar Egeo, Cracovia, París, Roma, Cataluña, etc.»<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Mario Vargas Llosa, cit. pp. 669-670

<sup>56</sup> Gabriel García Márquez, cit., p. 7

<sup>57</sup> Ibidem, p. 8

<sup>58</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 671

En el trabajo de Mario Vargas Llosa, resulta de gran interés también el párrafo que ha dedicado al punto de vista del nivel de realidad<sup>59</sup> que García Márquez ha dado a su obra, es decir el plano de realidad en que se sitúa el narrador con respecto a su materia, la perspectiva desde la cual la evidencia.

*Cien años de soledad* necesita, también en este caso, de una reflexión bastante amplia, porque la relación entre los dos niveles de realidad - del narrador y de lo narrado - no es una sola, sino cambia continuamente.

La posición del narrador salta repetidamente de un plano real objetivo a uno real imaginario para narrar hechos real-objetivos o real-imaginarios: en palabras más simples, para narrar hechos “realísticos” o hechos “extraordinarios”, adopta inversamente una perspectiva imaginaria (“de maravilla”) o una perspectiva objetiva (más “realística”), creando en el lector reacciones siempre diferentes.

Para mejor entender este concepto, Vargas Llosa nos presenta dos ejemplos contrapuestos que explican la dos diferentes perspectivas: el primer encuentro con el hielo y la evaporación de un hombre, ambos episodios del primer capítulo, y pertenecientes a la misma unidad narrativa.

«Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar:

- Es el diamante más grande del mundo.

- No - corrigió el gitano - Es hielo.

[...]

Embriagado por la evidencia del prodigio, en aquel momento se olvidó de la frustración de sus empresas delirantes [...] y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamo:

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 655

- Éste es el gran invento de nuestro tiempo. »<sup>60</sup>

Este episodio narra un hecho real-objetivo que, por sí mismo, no tiene ninguna característica mágica, pero el narrador la presenta desde un punto de vista imaginario y la discrepancia entre los dos planos de realidad da a la escena un aire de maravilla porque «donde él está, resulta ‘misterioso’, ‘prodigioso’, ‘desconcertante’, ‘embriagador’, lo que en la realidad objetiva es totalmente ordinario.»<sup>61</sup>

«[José Arcadio Buendía] llegó hasta el lugar donde Melquíades solía plantar su tienda, y encontró un armenio taciturno que anunciaba en castellano un jarabe para hacerse invisible. [...] El gitano le envolvió en el clima atónito de su mirada, antes de convertirse en un charco de alquitrán pestilente y humeante sobre el cual quedó flotando la resonancia de su respuesta: «Melquíades murió.» Aturdido por la noticia, José Arcadio Buendía permaneció inmóvil, tratando de sobreponerse a la aflicción, hasta que el grupo se dispersó reclamando por otros artificios y el charco del armenio taciturno se evaporó por completo. Más tarde, otros gitanos le confirmaron que en efecto Melquíades había sucumbido a las fiebres.»<sup>62</sup>

Aquí leemos de un verdadero hecho imaginario - la transformación material y la siguiente desaparición de un hombre - pero el narrador se desplaza a un plano real objetivo y entonces lo presenta como una cosa extremadamente ordinaria, que no merece mínimamente el mismo estupor generado por el “prodigioso” bloque de hielo.

El mismo desplazamiento pasa en el episodio de la resurrección de Melquíades:

«Mientras Macondo celebraba la reconquista de los recuerdos, José Arcadio Buendía y Melquíades le sacudieron el polvo a su vieja amistad. El

---

<sup>60</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 19

<sup>61</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 657

<sup>62</sup> Gabriel García Márquez, cit. pp. 18-19

gitano iba dispuesto a quedarse en el pueblo. Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad. Repudiado por su tribu, desprovisto de toda facultad sobrenatural como castigo por su fidelidad a la vida, decidió refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte, dedicado a la explotación de un laboratorio de daguerrotipia. José Arcadio Buendía no había oído hablar nunca de ese invento. Pero cuando se vio a sí mismo y a toda su familia plasmados en una edad eterna sobre una lámina de metal tornasol, se quedó mudo de estupor.»<sup>63</sup>

En este ejemplo, encontramos ambos saltos de perspectiva en el mismo párrafo: un hombre que vuelve de la muerte porque sentía demasiada soledad, aparece como la cosa más natural del mundo, es más, el hecho pasa casi desapercibido, mientras el proceso normalísimo de la fotografía genera un estupor que acalla.

Estos son solo algunos de los numerosos episodios que encontramos a lo largo de todo el texto: según el mismo principio, el descubrimiento de la redondez de la Tierra es descrito como algo absolutamente pasmoso, que lleva a la locura, e instrumentos científicos como el imán, el catalejo, la brújula son objetos “mágicos”, mientras asistir a la levitación de un cura, escribir cartas a médicos invisibles e encontrar fantasmas forman parte de lo ordinario.

Interesante resulta la reflexión de Rosalba Campra:

I fatti più elementari vengono presentati col fulgore del miracolo (l'arrivo del ghiaccio, della calamita, della lente), mentre ciò che nella realtà extra testuale può apparire come straordinario (l'invisibilità ad esempio) è descritto senza sorpresa né meraviglia. Il narratore si colloca nell'ottica magica dei personaggi e a partire da essa racconta, proponendola al lettore come l'unica

---

<sup>63</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 43

posible. El riesgo del estereotipo è forte, e non sempre García Márquez riesce a evitarlo. I procedimenti dello straniamento vengono ripresi ogni volta che si descrive un oggetto definibile come “invenzione” (il giocattolo, la pianola, ecc.); quelli di banalizzazione, ogni volta che un avvenimento è definibile come “prodigio” (il sangue di José Arcadio che come un ruscello percorre il paese, l’ascesa al cielo di Remedios la bella, ecc.).<sup>64</sup>

Recurriendo otra vez a las palabras de Mario Vargas Llosa:

«Lo que en la realidad real es real objetivo, en la realidad ficticia es real imaginario, y lo real imaginario en la realidad real en la realidad ficticia es real objetivo.»<sup>65</sup>

Lo que parece un juego de palabras es simplemente la explicación de la inversión entre los dos planos de realidad, que es una de las características más reconocidas de la novela y uno de los rasgos distintivos de la narrativa de García Márquez.

Esta regla de inversión no es adoptada en la totalidad de los casos, sino encontramos también momentos en que los dos planos de realidad - del narrador y de lo narrado - coinciden y la manera de contar sigue la naturaleza de lo contado: de manera objetiva y realística leemos de episodios de particular choque emotivo - como los actos de violencia de las autoridades, las guerras civiles, la huelga de los trabajadores y su sucesiva represión omicida - que llegan al lector con fuerza y sin filtros o adornos de la imaginación, mientras en un aire de total fascinación imaginaria leemos de la “milagrosa” subida al cielo de Remedios la bella.

A pesar de las diferentes posiciones del autor hacia su materia y de las perspectivas de realidad que se vehiculan, el concepto general que está a la base de la construcción narrativa es que la realidad ficticia es totalmente independiente de la realidad real, lo

---

<sup>64</sup> Rosalba Campra, *América Latina: l’identità e la maschera*, Meltemi, Roma, 2000, p. 67

<sup>65</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 660

real objetivo e imaginario que incontramos tienen referencias a la realidad real pero no son subordinados a ella; tratándose de una novela de fantasía en que el elemento imaginario detiene un papel extremadamente importante, el autor se mueve liberamente entre los diferentes planos de realidad, utilizando cada vez la perspectiva que considera más oportuna para el desarrollo de la historia.

El contrapunto entre real objetivo y real imaginario se nota en todos los ámbitos de la novela y a menudo hechos de diferente natura - cotidiano y sobrenatural, doméstico y maravilloso - son asociados en el mismo episodio, dando un sentido realístico e imaginario a la vez:

Es el clásico uso del procedimiento de los vasos comunicantes: asociar en una unidad narrativa elementos de condición diferente para que intercambien sus cualidades respectivas y se fundan en una realidad distinta a la mera suma de sus partes.<sup>66</sup>

De hecho, la levitación es causada por una taza de chocolate caliente, la resurrección va del brazo con la hospitalidad, el éxito de los experimentos de alquimia son celebrados con dulces y galletas, y la ascensión al cielo deja el pensamiento fijado en las sábanas que seguramente no volverán atrás.

A este propósito, en términos similares se exprime también Rosalba Campra, confirmando la opinión generalizada de que en *Cien años de soledad* se funden magistralmente lo real y lo fantástico, en una forma nueva y enriquecida:

Ogni definizione in termini di “reale” o di “immaginario” diventa qui inadeguata: tutto si trova sullo stesso piano percettivo. “Reale” e “immaginario” appaiono come opposti solo se si giudica *Cent’anni di solitudine* con parametri derivati da romanzi nei quali la contraddizione è

---

<sup>66</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 664

operante: romanzi realistici, oppure romanzi fantastici. Qui ci troviamo su un altro terreno. Sul piano letterario colto, si richiede lo stesso tipo di accettazione richiesto dalla fiaba: in quest'ultima ci sono gli orchi e le fate, gli oggetti parlano e i principi si trasformano in istrici; in quell'altro nuvole di farfalle avvolgono gli innamorati, per favorire la levitazione basta una tazza di cioccolata, matriarche centenarie presiedono all'amore, alla morte, alla guerra.<sup>67</sup>

Vivificati dall'invenzione favolistica, questi schemi finiscono per imporsi come la più compiuta immagine del reale meraviglioso, raggiungendo quasi lo statuto di una precettistica. Influenza o coincidenza, si ritrovano non soltanto nella produzione successiva di García Márquez, ma anche in quella di altri autori. È la stesa proliferazione che finisce per invadere la scrittura del teorizzatore del reale meraviglioso, Alejo Carpentier. Poiché secondo la sua definizione il meraviglioso non è che una delle forme del reale, egli cerca di svelarlo in una realtà attestata extratestualmente. Si apre allora una tappa di esplorazione nell'ambito degli avvenimenti storici: il reale meraviglioso straripa dai margini dell'affabulazione - nella quale, intrinsecamente, tutto è possibile - e dilaga sulla storia.<sup>68</sup>

Efectivamente, numerosos estudiosos y críticos han analizado la novela en todos sus aspectos más detallados, en sus significados, sus perspectivas y sus símbolos, llegando a la afirmación uniforme de que *Cien años de soledad* constituye el ejemplo más rico y coherente de real maravilloso (o realismo mágico).

La expresión, acuñada en Alemania en los años Veinte en ámbito artístico/pictórico, fue adoptada por Alejo Carpentier para describir el "alma" de América Latina.

Según Carpentier,

---

<sup>67</sup> Rosalba Campra, cit. p. 67

<sup>68</sup> Ibidem, p. 68

«L'America Latina è la sede di una realtà ontologicamente meravigliosa perché la commistione di culture e di immaginari differenti produce una forma particolarmente fertile di *criollo*, *mestizaje*, di existencia ibrida.»<sup>69</sup>

Y es precisamente a partir de este carácter puramente maravilloso que permea la realidad en su conjunto, que el arte puede sacar a manos llenas para crear obras maestras.

A partir de esta línea de pensamiento, que encontramos repetidamente también en la obras principales de Miguel Ángel Asturias, de Carlos Fuentes y de Julio Cortázar, América Latina se ha consolidado, desde los años Sesenta en adelante, como la cuna del realismo mágico, en contraposición al realismo europeo.

Naturalmente, también en Europa y también en otros períodos históricos se han escrito obras que mezclan realismo y fantasía - a partir del *Orlando Furioso* (1532) hasta el bien conocido *El Señor de los Anillos* (1955) -, pero hay que decir que el realismo mágico no es la simple unión de lo real y de lo fantástico, sino una manera de narrar que funde y confunde los elementos, las jerarquías, los significados de los dos "mundos", poniéndolos al mismo nivel.

En este sentido, ya no se trata de dos diferentes estilos que se excluyen uno con otro - como podría sugerir el oxímoron entre los dos términos - sino de una complementariedad, una constante interacción entre los elementos que los caracterizan.

Las notables facultades de invención y fabulación de García Márquez han atraído la atención de público y crítica a lo largo y a lo ancho, otorgándole el papel de mayor relieve entre los escritores latinoamericanos y el mérito del inesperado y repentino auge de la "nueva novela" hispanoamericana.

Interesantes resultan las palabras del mismo García Márquez sobre el proceso de creación de su universo ficticio:

---

<sup>69</sup> Alejo Carpentier cit. en Ato Quayson, *Realismo magico narrativa e storia*, en *Il Romanzo* vol. II - Le forme, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2001, p. 616

Cuando escribo una novela o un cuento, lo hago siempre sin un plan previo, sin saber adónde voy, para descubrir la historia que cuento. Echo todas mis fuerzas en la balanza, libero mis obsesiones y mis pasiones, no reflexiono. Lo que me importa en lo inmediato no es el libro en sí, es el camino que me abre. Pueden contarse historias y deben contarse, pero sin prejuicios de ninguna clase. Hay que dejar la puerta grande abierta a la invención, y aun a todos los excesos de la imaginación.<sup>70</sup>

Entonces, el cuento es un producto de la fantasía en constante devenir, que se va formando casi autónomamente a través de la mente y de la mano del escritor.

Sin embargo, el punto de partida de la narración es siempre la realidad del contexto histórico, social, y personal del escritor: a partir de su propio “equipaje”, de sus experiencias, recuerdos y emociones, con el auxilio de la fantasía, va mezclando elemento reales, verosímiles e irreales, creando el mundo imaginado de su obra.

En varias ocasiones, García Márquez ha afirmado también que la novela se parece en muchos aspectos al sueño: fragmentos de la propia realidad - hechos de vida experimentada, lugares familiares, personas conocidas - se unen en una forma nueva y revisada que adquiere la fascinación adicional de la imaginación.

La manera extremadamente sencilla, pero al mismo tiempo de gran efecto, en que el autor ha logrado fundir realidad y fantasía, se basa en el principio de la narración “convinciente”:

Había que contar el cuento, simplemente, como lo contaban los abuelos. Es decir, en un tono impertérrito, con una serenidad a toda prueba que no se alteraba aunque se les estuviera cayendo el mundo encima, y sin poner en duda en ningún momento lo que estaban contando, así fuera lo más frívolo o

---

<sup>70</sup> Giuseppe Bellini, cit. p. 54

lo más truculento, como si hubieran sabido aquellos viejos que en literatura no hay nada mas convincente que la propia convicción.<sup>71</sup>

De esta manera, también la historia más extraordinaria se convierte en un cuento casi creíble, lo fantástico es llevado a nivel realístico y cotidiano, y ya no hay una neta separación entre dos universos distintos, sino un único nuevo universo, que amalgama llanos de otra manera incompatibles, resultado que pertenece precisamente al intento artístico del realismo mágico.

A este propósito, Ferdinando Castelli:

Il romanzo è un immenso affresco dalle cento tinte, ricco di seduzione, di movimento e di richiami. In esso i simboli e le metafore spuntano con prepotenza e si espandono in molteplicità di significati, i personaggi pullulano, si confondono, compaiono e scompaiono, si rincorrono, generando e inseguendo sogni e fantasmi, muovendosi lungo una traiettoria stabilita da sempre. [...] Le vicende hanno un sapore surrealistico che seduce il lettore e lo trasporta su lidi dove il sogno si confonde con la realtà.<sup>72</sup>

En conclusión, los personajes se mueven en una dimensión espacio-temporal en que la realidad se descompone en diferentes trayectorias, en que la maravilla es constantemente a la vuelta de la esquina, y el lector en el medio de una narración caracterizada por mil matices, pero al mismo tiempo completa y orgánica, con su propia plenitud de significado.

En un mundo donde la imaginación es deducida de la realidad y el estupor es una prolongación de la racionalidad, en un juego de fusión y concatenación donde no se puede encontrar el cabo, el lector se deja “arrastrar” sin resistencia por el fluir de las páginas.

---

<sup>71</sup> Ibidem, p. 56

<sup>72</sup> Ferdinando Castelli, p. 418

### 2.3 - AUTOINTERTEXTUALIDAD

Según una clasificación de Edward Waters Hood<sup>73</sup>, la obra narrativa de Gabriel García Márquez es permeada por el fenómeno de la repetición de materiales, la cual se puede conjugar según diferentes puntos de vista: la repetición “textual”, la clásica repetición de material en un mismo texto; la repetición “intertextual”, la repetición en un texto de material de otro autor o autores; y la repetición “autointertextual”, la repetición en un texto de material de otros textos del mismo autor.

Por lo que se refiere a las repeticiones dentro de la misma novela, a lo largo de las páginas el autor se detiene a menudo en la narración de comportamientos y rutinas que se repiten casi compulsivamente: además de los caracteres individuales que pasan hereditariamente de padres a hijos, con sus vicios y virtudes, encontramos la tendencia al “hacer para deshacer” (veáse la cíclica e inútil actividad de los pescaditos de oro del coronel Aureliano o el tejido del sudario de Amaranta), el comer tierra de Rebeca, el volver siempre al castaño de José Arcadio el fundador, el volver siempre a la guerra del coronel Aureliano; el impulso de limpiar y ordenar la casa de Úrsula, la ansiedad de Gastón mientras se pasea repetidamente por la calle y mira al cielo esperando la llegada del avión, et cetera.<sup>74</sup>

Waters Hood nos indica también que son los mismo personajes a tomar consciencia de la repetición de sus comportamientos:

«La clave de este comportamiento en *Cien años de soledad* se da casi al final de la novela, cuando Úrsula, ya casi ciega descubre que los habitantes de la casarepite todos los días las mismas acciones y palabras.»<sup>75</sup>

Partiendo del principio general que no hay texto literario que nazca del vacío y que siempre hay influencias literarias de diferente proveniencia, tanto en la forma como en

---

<sup>73</sup> cfr. Edward Waters Hood, *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad*, Lang, New York [etc.], 1993, p. 1

<sup>74</sup> cfr, *Ibidem*, pp. 35-36

<sup>75</sup> Edward Waters Hood, *cit.* pp. 35-36

el contenido, podemos sin duda afirmar que cada texto literario nace a partir de conexiones y reescrituras y, por consiguiente, que la literatura es una única grande intertextualidad.

El interés de García Márquez para la intertextualidad literaria se nota en toda su producción en las numerosas referencias directas a otros autores y libros, tanto de la misma América Latina como de Europa y Estados Unidos: en *Cien años de soledad* aparecen varios personajes de novelas de otros autores, como Alejo Carpentier, Artemio Cruz, Carlos Fuentes y Julio Cortázar; en las otras novelas y cuentos podemos encontrar reenvíos a Sófocles, William Faulkner, Charles Dickens, Victor Hugo, Joseph Conrad, Lewis Carroll, Ernest Hemingway, et cétera.<sup>76</sup>

Sin embargo, la autointertextualidad es la práctica dominante: entre sus cuentos y novelas encontramos continuamente referencias y reenvíos multidireccionales, a pesar de la trama diferente de cada uno de ellos, y parece casi como si el autor hubiera creado un mundo literario único, en el que de vez en cuando se ha focalizado en un particular aspecto o argumento.

Mientras en una primera fase de su novelística predomina un tipo de repetición autointertextual “mimética” - es decir solo con un mínimo de variación respecto al texto precedente - a partir del denominado “ciclo de Macondo” y de su producto final, *Cien años de soledad*, el autor decide conscientemente pasar a una etapa más “original” de su producción literaria, en la que, sí, sigue repitiendo elementos y materiales, pero con mayor variación.

De hecho, como señala Edward Waters Hood:

García Márquez es un escritor muy consciente respecto a la estructura formal de sus textos. En cuanto a los usos de la repetición es un artesano

---

<sup>76</sup>cfr. Edward Waters Hood, pp. 47-48-49

genial. Por lo tanto, la repetición en sus textos puede en su mayor parte considerarse el resultado de una consciente estrategia textual por parte del autor.<sup>77</sup>

Siguiendo su la reflexión:

La autointertextualidad en sí como aproximación a un texto literario es illimitada. Puede ser interna (literaria) o externa (basada en un referente socio-histórico). [...] Para ejemplificar estas relaciones se puede considerar al coronel Aureliano Buendía: un personaje que aparece o es mencionado en varios textos del autor como uno de los protagonistas de las innumerables guerras civiles colombianas. Él es un ejemplo idóneo de lo que llamamos la autointertextualidad interna, ya que se trata de un personaje ficticio que aparece, o cuyo nombre aparece, repetidamente. Las guerras representan bien, a su vez, la autointertextualidad externa porque se refieren a las guerras civiles que ha experimentado Colombia desde la Independencia y son un elemento reiterado.<sup>78</sup>

Haciendo referencia también al trabajo de Mario Vargas Llosa, el discurso sobre la autointertextualidad es estrechamente conectado con el intento totalizante que García Márquez ha querido lograr con la escritura de *Cien años de soledad* (y sobre el cual me detendré en más detalle en el último capítulo).

La realidad ficticia que la novela describe es “total” en relación a las etapas anteriores del mundo literario que el autor ha construido hasta aquel momento. La novela recupera, enlaza y reordena diferentes elementos de las obras precedentes, remodelándolos en una única, grande obra final.

Temas y motivos son recobrados y asimilados entre ellos, a veces mediante desarrollos y ampliaciones y a veces sólo con la simple mención o recuerdo,

---

<sup>77</sup> Edward Waters Hood, cit. p. 2

<sup>78</sup> Ibidem, cit. p. 5

“canibalizando” de esta manera, directamente o indirectamente, lo que había precedentemente narrado en otras obras: personajes que antes no se “conocían” porque evidentemente pertenecían a obras distintas, aquí pueden ir a ocupar los mismo espacios e inevitablemente a encontrarse en situaciones comunes y hechos que habían sido escritos como independientes se revelan elazados de una u otra manera.

Ningún cabo ha sido dejado suelto porque los que antes tenían cierta autonomía han sido vinculados y, al volver a los cuentos y novelas precedentes a toro pasado, la sensación es casi como si fueran piezas del mismo puzzle que sólo ahora van a dar el cuadro completo, un cuadro maravilloso y dramático que, desafortunadamente, en el instante mismo de su definitiva integración, cae al suelo desintegrándose por completo.

*Cien años de soledad* va a retomar un gran cantidad de materiales de las obras precedentes, a veces contando, resumiendo, ampliando o cambiando los acontecimientos, a veces sólo mencionando los nombres, que, quizás, un lector ávido de García Márquez irá inmediatamente e inconscientemente a buscar en su memoria, porque lo ha ya encontrado en otra novela o en otro cuento.

De hecho, como Mario Vargas Llosa escribe en su obra:

*Cien años de soledad* es esa totalidad que absorbe retroactivamente a los estadios anteriores de la realidad ficticia, y, añadiéndoles nuevos materiales, edifica una realidad con un principio y un fin en el espacio y en el tiempo.<sup>79</sup>

A este propósito, se exprime en los mismo término Carmelo Samonà:

La maggior parte dei racconti e dei romanzi brevi scritti da García Márquez prima di *Cien años de soledad* contengono materiali destinati via via alla costruzione dell'opera maggiore: si trovano, cioè, nei confronti di

---

<sup>79</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 553

quest'ultima, in un rapporto simile a quello che ha il canovaccio o l'abbozzo verso il libro finito. A ogni passo, leggendo, prendiamo atto dell'esistenza di quella fitta «rete di richiami» (come la definì Cesare Segre)<sup>80</sup> che è, in concreto, la storia di una lenta gestazione; storia interna ai testi, naturalmente, che ci fa capire dal di dentro, e da un'opera all'altra, come l'autore abbia proceduto al disegno della leggendaria Macondo e della sterminata tribù dei Buendía per successive agglutinazioni, per continui approfondimenti di notazioni e di scorci. Indizi di questa solidarietà si rintracciano un po' ovunque fino alla vigilia del capolavoro: da *La hojarasca* ai racconti di *El coronel no tiene quien le escriba*, dalla storia della «candida Erédira» a *La mala hora*. Non che queste opere non abbiano a volte la coerenza e la robustezza di narrazioni compiute, ma tutte sembrano accennare anche alla latenza di un progetto più vasto che si va delineando in mezzo ad esse.<sup>81</sup>

Entonces, como en la carrera literaria de muchos otros autores, también en García Márquez hay repeticiones de temas, personajes, argumentos y técnicas estilísticas de un texto a otro de su misma producción:

Los cuentos y novelas que forman el “ciclo de Macondo” presentan una autointertextualidad interactiva; no sólo se repiten muchos episodios y personajes, sino que cada repetición agrega detalles que contribuyen a la interpretación de los otros textos.<sup>82</sup>

Por lo tanto, la lectura de los distintos textos va a formar un conjunto de conocimiento en que cada uno complementa a otro y *Cien años de soledad* resulta una novela enriquecida, en narración y significado, gracias a la contribución “preparatoria” de las obras anteriores.

---

<sup>80</sup> Cesare Segre, op. cit.

<sup>81</sup> Carmelo Samonà, *Gabriel García Márquez, dieci anni dopo*, in *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana*, a cura di Angelo Morino, Edizioni La Rosa, Torino, 1979, p. 214

<sup>82</sup> Edward Waters Hood, cit. p. 54

Muy importante, para este intento totalizador del autor, resulta el contexto histórico y social en que la narración es ambientada; lo narrado faltaría coordenadas si se le quitara ese trasfondo.

Se explican, en *Cien años de soledad*, sucesos, causas, efectos, motivaciones, de mucho de lo que pasa en las obras precedentes, como, por ejemplo, la fundación de Macondo, las guerras civiles, la llegada de la compañía bananera, con lo bueno y lo malo que comportó, la corrupción política, el desarrollo económico, la huelga de los trabajadores y su trágica matanza, la invasiva explotación de tierra y su ruína.

A propósito de esto, Samonà continúa en su reflexión:

In particolare richiamano la nostra attenzione: la persistenza di una certa topografia naturale o urbana (è qui [nelle opere precedenti, ndr] che nasce e si configura parzialmente il mito di Macondo e dei suoi abitanti); il rapporto iperbolico che si instaura fra la natura e l'uomo (si pensi, ad esempio, all'uragano infinito) e, dunque, l'idea di una dilatazione irreal delle misure dello spazio e del tempo; il riaffiorare continuo, pur se frammentario, di componenti antropologiche come «la grande famiglia», lo spirito tribale, la predestinazione, la decadenza, l'ereditarietà.

E non basta. Malgrado i riflessi indubbi di letture giovanili, soprattutto dell'area nordamericana (lo stesso García Márquez ha confessato in più occasioni il suo debito per Faulkner), c'è, in questi primi racconti, un'ansia di approfondimento di situazioni e di culture locali, in senso tradizionale e autoctono, che non lascia dubbi su quali fossero i codici preminenti nella fantasia dello scrittore ai suoi esordi.

Accanto agli archetipi del racconto fantastico troviamo, insomma, le premesse della scrittura come testimonianza: qualcosa come una tendenza alla delimitazione precisa del tessuto sociale e del suo *habitat*, che incide profondamente, è ovvio, anche sulle scelte letterarie. È un altro fattore importante nella formazione di questo linguaggio: grazie ad esso, sentiamo

prossimo a realizzarsi già allora quell'equilibrio fra realtà minuta e concreta e immaginazione iperbolica, fra vissuto quotidiano e dilatazione fantastica, che sarà una delle grandi attrattive di *Cien años de soledad*.<sup>83</sup>

Pasando ahora a un discurso mas detallado, vamos a señalar las repeticiones autointertextuales entre *Cien años de soledad* y las otras obras, en lo que atañe a los argumentos, a los episodios y a los personajes.

Una de las formas de repetición más interesantes y más utilizadas en la producción de García Márquez es el resumen (o recuento) de temáticas, motivos y episodios que son recuperados de las obras anteriores, e incluídos, con o sin modificaciones, en *Cien años de soledad*.

Algunos ejemplos:

- De *La hojarasca* vuelve en *Cien años de soledad* la historia de la Compañía bananera y del proceso de explotación agrícola que empezó. La palabra "hojarasca" iba en la novela anterior a designar, exactamente, el grupo de obreros que llegaron a trabajar en las plantaciones de bananos al servicio de los emprendedores estadounidenses de la compañía. La que antes era una historia bastante circunscrita y, a lo mejor, un poco "acerba", sucesivamente resulta más profundizada e integrada en la historia de Macondo. Desde el punto de vista político y social, en ambas es contada la corrupción que causa las guerras civiles y en ambas hay una marcada separación de clase entre los macondinos y los forasteros de la Compañía.

Además, vuelven de una a otra las descripciones del aspecto urbano de Macondo; los usos y costumbres de la vida cotidiana y las supersticiones y los rituales "pseudo-religiosos", como la de enterrar a los muertos con las cosas que poseían (en *Cien años de soledad*, Amaranta es enterrada con un cajón lleno de cartas y mensajes que se querían enviar a los familiares y amigos en el más allá).

---

<sup>83</sup> Carmelo Samonà, cit. pp. 214-215

- En *El coronel no tiene quien le escriba*, se contaba la historia de un coronel, veterano de las guerras civiles que espera en vano por un larguísimo período una pensión vitalicia prometida por el gobierno desde el armisticio del Tratado de Neerlandia. Este coronel resulta ser un compañero de armas del coronel Aureliano Buendía y había estado también en Macondo por unas reuniones militares.

En *Cien años de soledad* vuelve el mismo argumento de la espera de la pensión por los ex-combatientes, y el coronel Aureliano, recordando la experiencia de su compañero, decide renunciar a su pensión para no padecer la tortura de seguir esperándola por el resto de su vida.

Las dos obras tienen en común la llegada de los emprendedores estadounidenses y la época de la “fiebre del banano” y también la práctica habitual de las mujeres de enviar a sus hijas a acostarse con los militares para “enrazar”, cosa que en *Cien años de soledad* resulta en los 17 hijos del coronel Aureliano Buendía con 17 mujeres diferentes, engendrados entre una batalla y otra en el largo período de las guerras civiles.

- En el cuento *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* el tema central es la lluvia de cuatro días y medio que va desmoronando los lugares y los objetos.

En *Cien años de soledad* el diluvio de dimensión bíblica de cuatro años, once meses y dos días marca el límite entre el desarrollo y el fracaso de Macondo, es el fenómeno que empieza su ruína física, histórica y moral.

Como en el cuento, además de una catástrofe natural, es una catástrofe simbólica de la cancelación de la estirpe de los Buendía de la faz de la tierra y, con ellos, de la ciudad que han fundado, de su pasado, presente y futuro.

- En el cuento *La noche de los alcaravanes* se narra la historia cruenta de los alcaravanes que en un burdel zoológico se abalanzaron contra unos hombres y les sacaron los ojos.

El mismo episodio vuelve en *Cien años de soledad* contado por unos clientes del burdel zoológico de Pilar Ternera como una de las muchas anécdotas de sus actividades.

- En el cuento *El mar del tiempo perdido* se narra de una joven mujer que para juntar el dinero necesario para resolver un problema personal no especificado, se acuesta con cien hombres en un solo día.

En *Cien años de soledad* el coronel Aureliano encuentra una prostituta (la mulata adolescente) que resulta ser la misma joven mujer que ha tenido que acostarse con cien hombres en un solo día para resarcir a su abuela por haberle involuntariamente causado el incendio de su casa.

El mismo argumento vuelve en una novela corta sucesiva, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, que se centra precisamente en el episodio del incendio, en la avaricia y en la falta de humanidad de la abuela que obliga a su nieta a resarcir la deuda vendiendo su cuerpo.

Muchas similitudes se encuentran también con los cuentos de la colección *Los funerales de la Mamá Grande*, que a lo mejor tenía antes una presencia residual, pero, a la luz de la novela, adquiere nuevo vigor y relevancia:

- En el cuento *La siesta del martes* se narra de la viuda solitaria Rebeca que, sintiendo que alguien estaba tratando forzar la cerradura de su puerta, coge el revólver y dispara un tiro, matando al instante el supuesto ladrón. Aquí no se conoce mucho de Rebeca, sólo que es viuda y vive sola, mientras en *Cien años de soledad*, se comprende mucho más: quién es, porqué vive sola y autosecuestada, porqué es viuda y de quién, porqué es casi loca, etc. De hecho, la mujer es la misma Rebeca adoptada por los patriarcas Buendía, que después de la misteriosa muerte de su marido José Arcadio (el protomacho), se cierra en su casa en absoluto aislamiento por 28 años hasta el incidente con el ladrón, argumento que viene recuperado del cuento e incluido en la novela.

- En el cuento *Un día después del sábado* se narra la huelga de los trabajadores de la compañía bananera y su supresión sangrienta por obra de los militares, hechos que pusieron fin a la explotación agrícola en la zona del Caribe colombiano.

En *Cien años de soledad*, la misma temática resulta ser una de las fases del progreso/regreso de Macondo, uno de los focos de la narración y seguramente una de las secciones más ricas de *pathos* emotivo de la novela entera.

- Las facultades de clarividencia de la mujer ciega de *Rosas artificiales* son las de la matriarca Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad*, cuando con el pasar de los años va perdiendo la vista y se empeña a aprender silenciosamente las dimensiones de la casa, las distancias, la posición de los objetos, las voces de las personas, para hacer frente con la memoria a lo que le faltaba en los ojos. Lo consigue, ayudándose con el tacto y con los olores, como la mujer del cuento, hasta llegar a conocer tan perfectamente los espacios en que se mueve, que a veces se olvidaba también de su ceguera.

- Por último, la imponente ceremonia del entierro del fundador José Arcadio Buendía, es narrada de manera muy parecida a la de la Mamá Grande, como se encuentra precisamente en el cuento que da el título a la colección, *Los funerales de la Mamá Grande*.

Por lo que se refiere a los personajes, también en este caso García Márquez va a pescar individuos y nombres que pertenecen al “archivo” de su producción anterior, y, con o sin modificaciones de carácter, los ocupa en lugares, situaciones y papeles de *Cien años de soledad*, tanto físicamente como a través de la mención o del recuerdo:

- De *La hojarasca* vuelven personajes y nombres de como el médico francés suicida, la viuda Rebeca, el indio Cataure, Meme, el Cachorro;

- De *El coronel no tiene quien le escriba* vuelve el coronel compañero de armas de Aureliano Buendía y resulta ser Gerineldo Márquez, que frecuenta asiduamente la casa de los Buendía y empieza una relación platónica con Amaranta;

- De *Un día después del sábado* vuelve el padre Antonio Isabel;
- De *El mar del tiempo perdido* vuelve la figura del emprendedor estadounidense que corresponde en parte a Mr. Herbert y en parte a Mr. Brown y encarna de manera generalizada la avaricia y la sed de lucro del capitalismo occidental sobre los Países subdesarrollados;
- El coronel Aureliano Buendía aparece físicamente con su larga y aventurosa historia solo en *Cien años de soledad* pero se había mencionado precedentemente como figura histórico-legendaria en muchas otra obras como *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora*, y en los cuentos *La siesta del martes*, *Un día después del sábado*, *Los funerales de la Mamá Grande*.

Como el universo ficticio de García Márquez tiene su origen y hace continuas referencias a la historia colombiana del período post-colonial, a pesar de la fusión entre el realismo y la fantasía, aparecen repetidamente también personajes histórico realmente existidos: entre ellos Simón Bolívar y Cristóbal Colón como figuras fundamentales de la historia hispanoamericana, y Sir Francis Drake, Sir Walter Raleigh, el duque de Marlborough como figuras ingleses de la época colonial.

Análogamente, en la fusión entre realidad histórica y objetiva y universo ficticio, el autor utiliza en la narración personajes derivado de miembro de su familia, de sus amigos y de sí mismo:

- Gabriel, Álvaro, Alfonso y Germán son los amigos de Aureliano Babilonia y corresponden al autor y a sus amigos escritores del grupo de Barranquilla Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas;
- El coronel Gerineldo Márquez es el tío de Gabriel en la novela y es construido a partir del abuelo del autor, Nicolás Márquez, que había participado como coronel en la guerra civil de los Mil Días en las filas del general Uribe;
- Mercedes Barcha, esposa de García Márquez, en la novela es una mujer de belleza extraordinaria que llega a ser novia del personaje de Gabriel y Rodrigo y Gonzalo, hijos

de García Márquez y Mercedes son nominado como los hijos idealizados en los sueños de Amaranta Úrsula.

En conclusión, *Cien años de soledad* el dibujo literario completo de un microcosmo, alimentado, por etapas, por un trabajo magistral; es el producto final, rico en cantidad y calidad, que agrupa y fusiona perfectamente los materiales que el autor había ya en su bolsillo junto al bagaje de sus experiencias personales: el autor se “apropia” de su propio material literario, de sus apuntes, recuerdos e historia no sólo “insertando” trozos a voluntad, sino según criterios precisos y razonados, aportando las necesarias modificaciones, añadidos y sustracciones, con el intento de llegar a la creación de su realidad ficticia, que todo abarca y todo completa.



## CAPÍTULO TERCERO: LA FORMA

### 3.1 - ESTRATEGIA NARRATIVA Y TÉCNICA ESTILÍSTICA

En la composición de su obra maestra, García Márquez ha logrado imponer a su universo ficticio uniformidad y coherencia, tanto en la abundante y variegada materia como en la forma y en la técnica narrativa. Ha incorporado y amalgamado en un único y extraordinario producto final todos los aspectos y las dimensiones de la realidad, a través una escritura extremadamente fluida y dinámica, en la que el placer de la lectura sobrepasa la cantidad de informaciones y las eventuales dificultades en recordar las concatenaciones de nombres, acontecimientos, referencias, causas y efectos.

Al principio de la novela podemos notar enseguida cierta estructura narrativa que será utilizada constantemente a lo largo de todos los capítulos, es decir la introducción de un marco de referencia espacio-temporales dentro del cual se desarrollan los hechos de cada unidad narrativa.

Las indicaciones y locuciones útiles a la “orientación” del lector hacen de comienzo a mucho párrafos - Muchos años despues..., En marzo..., Para esa época..., Cuando volvieron los gitanos..., Al principio..., Desde los tiempos de la fundación..., Los primeros días..., etc. - y le comunican que se encuentra frente a una novela escrita que es al mismo tiempo narración oral<sup>84</sup>, exactamente como los cuentos de hadas o de caballeros que muchas veces hemos oído en la niñez: «Muchos años despues, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía...»<sup>85</sup>, «Érase una vez, en un reino encandado, una princesa...».

---

<sup>84</sup> cfr. Alessandro Baricco, *Senza terminare di terminarsi mai.*, en *Il Romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2001, vol. V, Lezioni, p. 587

<sup>85</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 7

El intento de García Márquez parece el de recoger toda la masa de materiales a su disposición para elaborarla de manera que fluya sin constricciones y sea percibida con naturalidad por su público:

Nel gran fiume della narrazione orale lui è una specie di diga artificiale dove la scrittura raccoglie la forza della corrente, la disciplina, e la libera di nuovo verso il mare dell'infinito ascolto collettivo. Una specie di strettoia ragionata nel flusso anarchico del racconto universale.<sup>86</sup>

Esta modalidad de escritura, típica en toda la producción de García Márquez, denota su voluntad de prescindir de pomposidades y virtuosismos estilísticos (tan en auge entre los escritores europeos contemporáneos), para devolver un cuento lo más posible comprensible, agradable y al alcance de cada tipología de lector.

Y, efectivamente, la materia de que dispone es de por sí tan rica, variegada e interesante, que no necesita de una forma particularmente elaborada o de construcción elegantes para ir a constituir una de las obras maestras de mayor éxito de todos los tiempos.

A lo mejor, esta predisposición de García Márquez puede tener que ver en parte con la situación cultural e histórica de América Latina, donde se ha dado una evolución literaria muy diferente de la europea: con la prohibición del comercio de literatura europea por obra de la Inquisición, ha tomado forma un sistema nuevo que, aunque pobre de novelas importadas, se ha revelado más rico en capacidad de fabulación simple y cotidiana: a partir de todas aquellas formas de narración pseudo-realística, mítica y legendaria, de cuentos de damas y caballeros, de animales hablantes y objetos mágicos, que han poblado la niñez de todos, en la atmósfera maravillosa de todos el subcontinente, el autor ha optado por un retorno a la narración más inmediata y evocativa, precisamente como lo contaban los adultos a los niños.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Alessandro Baricco, cit. p. 587

<sup>87</sup> cfr. Franco Moretti, op. cit. p. 221

Sin embargo, la falta de tecnicismos y elaboraciones no significa falta de estructuración. Simplemente se trata de una estructuración diferente, porque como hemos dicho la escritura de García Márquez se basa en la narración oral, y a partir de ella el autor va formando, por la mayor parte, frases bastante simples y lineales, sin incisos demasiado largos, subordinadas complicadas, o circunloquios superfluos que no aportan nada al desarrollo de la historia.

A pesar de su aparente sencillez, esas tienen igualmente sus propios procedimientos de construcción a través de diferentes técnicas - basales pero geniales - que el autor ha asumido como su propia marca de fábrica, entre las cuales nos focalizaremos más en detalle en la enumeración, la repetición y la exageración.

Según la reflexión de Baricco,

Chi entra nel gran tunnel di *Cent'anni di solitudine* si abitua presto a simili montagne russe (dove c'è solo da tenersi forte e lasciarsi andare) e finisce per non farci nemmeno più caso. Ma va ricordato che un simile modo di scrivere non è ovvio: tradisce una scelta di campo particolare, dove l'eredità della narrazione orale sostituisce le ambizioni della scrittura letteraria. [...] [García Márquez] Non scriveva facile: scriveva storie che venivano dalla narrazione orale e sapeva che andavano salvate come voci, e non ricostruite come romanzi.<sup>88</sup>

Las semejanzas con la narración oral se nota también en la cantidad y longitud de los diálogos, que, en más de trescientos páginas son utilizado poquísimas veces, preferiendo dar espacio al cuento "puro" en tercera persona más que a las voces o pensamientos de los personajes. De hecho, generalmente el discurso directo es reducido al mínimo, y solo para expresar cosas importantes o de particular efecto escénico.

---

<sup>88</sup> Alessandro Baricco, cit. p. 591

La única excepción se verifica en el larguísimo y exasperado monólogo que Fernanda del Carpio derrama sobre su marido Aureliano Segundo durante el infinito diluvio: tres páginas de palabras en una cascada torrencial, casi completamente sin puntuación, en las cuales ella se desahoga de todos los añorados y frustraciones acumulados por toda su vida.

Pasando ahora a discurso más “compositivo”, en muchísimas ocasiones podemos notar como el autor ha seguido una cierta tendencia a agrupar los materiales en pequeñas unidades de ritmo encantatorio, en conjuntos de palabras y frases que se subsiguen unos con otros, construyendo enumeraciones que dan rapidez y musicalidad a la lectura:

[Melquíades] Sobrevivió a la pelagra en Persia  
al escorbuto en el archipiélago de Malasia,  
a la lepra en Alejandría,  
al beriberi en el Japón,  
a la peste bubónica en Madagascar,  
al terremoto de Sicilia,  
y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes.<sup>89</sup>

«[Los gitanos] ... con sus loros pintados de todos los colores, que recitaban romanzas italiana,  
y la la gallina que ponía un cenetar de huevos de oro al son de la pandereta,  
y el mono amaestrado que adivinada el pensamiento,  
y la máquina múltiple que servía al mismo tiempo para pegar botones y bajar la fiebre,  
y el aparato para olvidar los malos recuerdos,  
y el emplasto para perder el tiempo,  
y un millar de otras invenciones más...»<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 10

En algunos casos las enumeraciones se suceden unas a otras y los párrafos aparecen en un ritmo aún más rápido de lo habitual, lo que da la percepción de acelerar el tiempo en el espacio de pocas líneas. Un ejemplo es la yuxtaposición de cuatro enumeraciones que resumen las transformaciones de Macondo que no señala Vargas Llosa:

Los gringos han hecho un pueblo «con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavosreales y codornices»; los mismos gringos «modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre»; además, llevaron un tren con prostitutas ‘inverosímiles’ capaces de «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»; la calle de los Turcos se convirtió, los sábados, en una ciudad «con las muchedumbres de aventureros que se atropellaban entre las mesas de suerte y azar, los mostradores de tiro al blanco, el callejón donde se adivinaba el porvenir y se interpretaban los sueños, y las mesas de fritangas y bebidas, que amanecían el domingo desparramadas por el suelo, entre cuerpos que a veces eran de borrachos felices y casi siempre de curiosos abatidos por los disparos, trompadas, navajinas y botellazos de la pelotera».<sup>91</sup>

A través de estructuraciones de este tipo, García Márquez construye toda la novela, dándole organización y dinamismo, y haciéndola inmediatamente única y reconocible.

Como señala Vargas Llosa:

Gracias a las enumeraciones se apresa la máxima cantidad de tiempo en el mínimo espacio verbal, se narra el mayor número de hechos y se describe el mayor número de objetos con el menor número de palabras. La narración no

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 18

<sup>91</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 682

necesita detenerse a dar precisiones, a matizar, a diferenciar: la enumeración la libera de esa necesidad porque, incorporadas a esa cascada sonora, cosas y acciones se des-singularizan, se homologan, sus contenidos conceptuales pierden importancia, sus propiedades plásticas y fonéticas pasan a ser hegemónicas, y para que ellas (color, forma, música) sean perceptibles, la simple mención es suficiente. El uso continuo del procedimiento imprime por eso ciertos rasgos a la realidad ficticia: ligereza, plasticidad, y, en un sentido estricto, fugacidad. Todo en ella da la impresión de un espectáculo efímero, donde las imágenes desaparecen inmediatamente después de aparecer para dar paso a otras que a su vez desaparecen, como las figuras de un carrousel veloz o las imágenes de un film acelerado: ese ritmo y esos rasgos contribuyen a ‘diferenciar’ la realidad ficticia de la real.<sup>92</sup>

Las frases son a menudo estructurada en tres o más segmentos - algunos más breves, otros más largos - que, espaciados por el sabio uso de la puntuación, cargan la narración de energía y dinamicidad. De esta manera, la novela resulta fluida, interesante y gozable, no es recargada inútilmente, y tienen siempre alerta la atención del lector.

Vemos aquí tres ejemplos sacados todos del principio de primer capítulo, para demostrar la frecuencia con que frases de este tipo son utilizadas, resultando ser muy probablemente la estructura más típica de la novela:

«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.»<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Mario Vargas Llosa, cit. pp. 688-689

<sup>93</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 7

«El mundo era tan reciente,  
que muchas cosa carecían de nombre,  
y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.»<sup>94</sup>

«Todos los años,  
por el mes de marzo,  
una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea,  
y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos  
inventos.»<sup>95</sup>

Similarmente, es muy frecuente el uso de oraciones conjuntivas, adversativas y consecutivas, siempre bastante simples e inmediatas, que dan a la enunciación el mismo ritmo y mantienen el lector enganchado a las páginas.

Aunque en la novela haya una enorme cantidad de acontecimientos, personajes y objetos, a una atenta análisis podemos notar que, en realidad, pasan menos cosas de lo que parece, porque frecuentemente el autor cuenta las mismas cosas varias veces o cuenta diferentes cosas de la misma manera.

La repetición resulta, de hecho, una de las técnicas más utilizadas en la construcción de la realidad ficticia:

Ese incesante desfile que es todo el libro es circular: los seres, objetos y hechos que constituyen la realidad ficticia se repiten de modo que acaban por dar una impresión de infinito, de multiplicación sin término, como las imágenes que se devuelven dos espejos. Otra ley de la realidad ficticia es la repetición. El procedimiento, cuyo uso constante imprime al mundo verbal este cariz, aparece tanto en la materia como en la forma, y, dentro de la forma, tanto en la estructura como en la escritura.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Ibidem

<sup>95</sup> loc. cit.

<sup>96</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 694

Por lo que se refiere a la materia, el uso de la repetición toca comportamientos, rutinas y diálogos, personajes y nombres que vuelven cíclicamente, caracteres y sentimientos hereditarios, vicios, virtudes y maldiciones por los cuales todos los miembros son acomunados; por lo que se refiere la forma, la escritura y la estructura de la novela reflejan la misma predisposición esquemática del autor hacia su producto, que se hace evidente en el uso reiterado de los mismos procedimientos.

Uno de estos es la circularidad de los episodios, de lo que he escrito en el primer capítulo, en el párrafo dedicado al tiempo.

De hecho, García Márquez utiliza en muchísimas ocasiones una estructura narrativa de tipo “circular”: se menciona un cierto episodio dando inmediatamente un salto hacia el futuro; de allí se da un salto hacia el pasado remoto del mismo episodio, y del pasado remoto se procede con la narración lineal del episodio - es decir en su orden cronológico - hasta llegar otra vez al momento futuro que ha abierto la unidad narrativa, de manera que el episodio empieza y termina en el mismo punto, exactamente como cuando dibujamos un círculo, o, en palabras de Vargas Llosa, como un «episodio que se muerde la cola».<sup>97</sup>

Este tipo de narración es constantemente presente en la novela, y constituye uno de los aspectos más reconocibles de repetición estructural.

Naturalmente, la estructura tiene márgenes de acción bastante libres y los círculos no sigue reglas extremadamente fijas: pueden tener diámetros variables según la cantidad de informaciones que el autor quiere poner en su interior: hay ejemplos en que el episodio es narrado en pocas páginas, otros que recubren un capítulo entero, o casi, otros más recubren hasta más de un capítulo e introducen una cantidad más grande y variegada de informaciones.

Otro más de los procedimientos utilizados muy frecuentemente en la novela es la exageración, o hipérbole, que resulta ser uno de los rasgos distintivos de la fusión entre realidad objetiva e imaginaria del universo ficticio de *Cien años de soledad*.

---

<sup>97</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p.637

De hecho, la realidad de Macondo y los personajes que la habitan, llegan al lector con dimensiones descomunales rasgos amplificado, propiedades extraordinarias; además el autor utiliza muy a menudo cifras sorprendentes que añaden fuerza evocativa a la narración, haciendo aún más lábil el límite entre realidad e imaginación.

El primer ejemplo lo encontramos ya al principio de la novela en la demostración científica de Melquíades con el imán:

Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágico de Melquíades.<sup>98</sup>

Entre los muchos otros ejemplos, encontramos la descomunal fuerza física de José Arcadio el patriarca - que puede derribar un caballo agarrándolo por las orejas y contra quien se necesita de decenas de hombres para levantarlo a pulso, llevarlo al patio y atarlo a un árbol -; las dimensiones del cuerpo, la fuerza física, el estómago sin fondo y el desbordante apetito sexual de José Arcadio el protomacho; la hermosura legendaria de Remedios la bella y su efecto de seducción destructiva, aunque involuntaria, sobre los hombres; la extrema longevidad de Úrsula; las pandemias de insomnio y olvido que golpean al pueblo entero.

Muy significativo a este propósito resulta también el resumen de la vida pública y privada del coronel Aureliano al principio del capítulo sexto, ejemplo tanto de la frecuente utilización numérica, como de las hiperbolizadas (aunque fracasadas) aventuras militares, y de la increíble capacidad de escampar a la muerte:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete

---

<sup>98</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 7

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 un caballo. [...] 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 que puso término a casi veinte años de guerras civiles. Se disparó un tiro de pistola en el pecho y el proyectil le salió por la espalda sin lastimar ningún centro vital.<sup>99</sup>

Como nos señala adecuadamente Vargas Llosa,

Este procedimiento permite crear un mundo ‘fantástico’ sin poner ante el lector seres intrínsecamente imaginarios, como un unicornio o un centauro: objetos familiares, capaces de despertar su credulidad, son transformados mediante el aumento de sus propiedades en mágicos o milagrosos. Pero como esto no ocurre una ni dos veces sino constantemente, el gigantismo no se nota: hay tantos hechos, cosas y personas ‘agigantados’, que el conjunto da la ilusión de la normalidad. Todo ha sido exagerado, de tal modo que nada desentona en el cuadro. [...] La armonía del conjunto se debe al aumento de todos los elementos.<sup>100</sup>

A conclusión de esta reflexión, la grandeza y complejidad del libro resulta de la suma, de todos los elementos y los aspectos que lo componen, de las maneras y proporciones en que ha sido organizado y estructurado, de las matices y perspectivas según las cuales el autor se ha acercado a la narración, de la elección acurada de cada palabra y frase, y de cada temática y acontecimiento.

---

<sup>99</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 83

<sup>100</sup> Mario Vargas Llosa, cit. pp. 673, 675

En *Cien años de soledad* la materia, que funde real e imaginario en un conjunto homogéneo y equilibrado, va del brazo con una forma brillante que exalta todos sus aspectos y perspectivas.

Eso ha sido posible gracias a unas decisiones estilísticas y estratégicas muy precisas que han llegado a la creación de un mundo sí sorprendente y persuasivo, pero también estructurado y verosímil; aún leyendo hechos fantásticos o mágicos, hay algo extrañamente auténtico, concreto y coherente en las páginas que solo a través de un atento trabajo ha logrado asociar lo imaginario a la vida real.

### 3.2 - LA HISTORIA “EN ABYME”

La reflexión sobre la estructura de la novela merece un discurso a parte a la luz de la lectura de las últimas páginas, cuando sorprendentemente el lector se da cuenta que tiene en las mano una historia que contiene *en abyme* otra historia, que el narrador y Melquíades se conectan en un mecanismo de “cajas chinas”.

Desde el principio, y a lo largo de toda la novela, el autor nos guía a través de una narración en tercera persona, desde fuera del mundo narrado: se trata del clásico narrador omnisciente (o narrador-dios) que abarca con su mirada, en un horizonte espacial y temporal muy extenso, todo lo que ocurre en su realidad ficticia (decripciones de los lugares y de los personajes, acciones, palabras, pensamientos, sentimientos, etc.), con el poder de situarse en cualquier momento en cualquier puntos de la historia.

Melquíades es simplemente uno de los personajes de la historia, que, aunque con poderes mágicos y capacidades científicas, forma parte del conjunto de individuos que poblan Macondo. Los pergaminos que ha redactado en los años aparecen tanto a los otros personajes, como al lector, como un hecho “normal” en el curso de los acontecimientos.

El momento final de su desciframiento marca el cambio del narrador y de la naturaleza de la obra.

Según las palabras muy explicativas de Vargas Llosa:

Con Aureliano, el sanscritista que descifra esos manuscritos que ya habían intentado leer sin éxito otros miembros de la estirpe, descubrimos que allí está la historia de Macondo y de la familia «escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales con cien años de anticipación».<sup>101</sup>

A medida que procede el desciframiento, los cien años de anticipación decrecen, lo narrado en los pergaminos y lo vivido por la estirpe entera y por Aureliano se aproximan vertiginosamente hasta sobreponerse perfectamente.

Empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado.<sup>102</sup>

Lo que Aureliano Babilonia lee en los últimos instantes de su vida, lo que los lectores han leído hasta ese momento, lo que Melquíades escribió dentro de la historia que cuenta *Cien años de soledad*, es *Cien años de soledad*.<sup>103</sup>

En otras palabras: lo que los lectores han leído hasta el desciframiento de los pergaminos estaba ya contenido en los pergaminos mismos.

Se da, de esta manera, un repentino y estupefaciente cambio de narrador, tanto en su identidad, como en su posición: aun conservando su omnisciencia, pasa de ser “dios” a ser “personaje”, de una posición externa a una interna, ahora implicado concretamente en la conclusión de la historia: «lo narrado absorbe en las páginas

---

<sup>101</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 314

<sup>102</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 315

<sup>103</sup> Mario Vargas Llosa, cit. pp. 625-626

finales del libro al propio narrador»<sup>104</sup>, que ficticiamente va a desaparecer junto con la desaparición del pueblo y de sus habitantes.

Se descubre, entonces que, dentro del universo ficticio, es Melquíades a crear el desarrollo y el destino de la entera comunidad, igual que un escritor crea un texto, y el único aspecto en que se diferencia del verdadero narrador-dios García Márquez es el hecho de que se encuentra dentro de la realidad ficticia que él mismo ha creado e inevitablemente desaparece con el producto de su creación.

El narrador no era un narrador-dios, alejado de la realidad ficticia, sino un narrador-personaje (dotado de poderes mágicos, desde luego, un personaje real imaginario) que narraba la historia indirectamente, a través de unos manuscritos, escritos dentro de la novela, y que sólo en las últimas líneas descubrirá el lector que son la novela misma: Melquíades es el narrador de *Cien años de soledad*.

Así, al final, sabemos que el narrador era pieza integrante de la realidad ficticia, es decir alguien que va a desaparecer con Macondo, que va a ser destruido junto con lo narrado.

La profecía de Melquíades y sus manuscritos no han sido forjados en una exterioridad sino en el seno mismo de la realidad ficticia. En el instante en que el narrador y lo narrado coinciden, ambos desaparecen.<sup>105</sup>

El desplazamiento no consta a nivel de la escritura, porque no se da a través de un cambio en la persona gramática o en la manera de narrar, sino a través del artificio de los manuscritos, que permiten al narrador-personaje narrar de igual modo que lo hacía el narrador-dios.

Esa muda a través de la cual la realidad ficticia, en el instante de desaparecer, mediante la estratagema del desciframiento de los manuscritos,

---

<sup>104</sup> Ibidem, p. 627

<sup>105</sup> Ibidem, pp. 625-626

canibaliza a su propio narrador para destruirse con él, quiere precisamente crear la ilusión de que nada existe fuera de la propia realidad ficticia: un narrador-dios desmentía esa pretensión, implicaba la existencia de una realidad distinta (aquella desde la cual el narrador-dios narraba), la vocación de ‘totalidad’ de lo narrado quedaba de este modo minimizada o frustrada. Esa tentativa espacial de devorar al propio narrador, de perderse con él, reafirma, en el dominio espacial, esa voluntad de autosuficiencia y de absoluto presente en la materia del libro. La realidad ficticia lo es todo: en ella mismo se halla su origen, es simultáneamente quien crea y lo creado, el narrador y lo narrado, y así como su vida es toda la vida, su muerte es también la extinción de todo.<sup>106</sup>

Como nos señala también Edward Waters Hood<sup>107</sup>, el texto de *Cien años de soledad* es, en realidad, dos textos: el de García Márquez escrito después de los hechos, en español, y el de Melquiades, escrito antes de que ocurrieran los hechos, en sánscrito. Los dos cuentan los mismos sucesos, pero las diferencias de formas entre ellos son notable: la forma utilizada por García Márquez la conocemos porque acabamos de leerla, mientras «Melquiades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante»<sup>108</sup>.

Las dos versiones son radicalmente diferentes y muy parecidas al mismo tiempo, según una relación de *myse en abyme* que crea en el lector un efecto de sorpresa y estupor: a nivel menor, Melquiades ha escrito la historia de *Cien años de soledad* en las páginas de sus pergaminos con cien años de anticipación respecto al efectivo sucederse de los acontecimientos; a nivel mayor, García Márquez ha creado a Melquiades, que a su vez ha creado la historia de *Cien años de soledad*, actuando como narrador ficticio.

---

<sup>106</sup> Ibidem, pp. 627-628

<sup>107</sup> cfr. Edward Waters Hood, p. 12

<sup>108</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 314

Como toda la historia hasta aquel momento, en las líneas finales, se cumple el destino de la estirpe y del pueblo previsto por Melquíades:

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 en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.<sup>109</sup>

El momento del desciframiento, de la comprensión y de la aceptación marca la anulación del universo ficticio: en un único devastador acto final la habitación-laboratorio, la casa, el pueblo, los Buendía y los macondinos, desaparecen, arrastrando con sí el autor y la historia, el pasado y el futuro.

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 315



## CAPÍTULO CUARTO - UNA NOVELA TOTAL

*Cien años de soledad* es una obra maestra de la literatura tanto hispanoamericana como internacional. Mucho se ha dicho desde su publicación en 1967 y a lo largo de las décadas siguientes en lo que atañe a sus características temáticas, estilísticas y literarias. Seguramente los lectores que han abierto estas páginas se han encontrado en medio de algo extraordinario; a lo mejor solo los que conocen un poco la literatura hispanoamericana (o los que han leído esta y otras obras hispanoamericanas) pueden reconocer en ellas cierta atmósfera que permea más o menos homogéneamente las historias y los cuentos procedentes de esa parte del mundo.

Una ayuda enorme en escribir esta tesis en todas las secciones que lo componen ha sido para mi la obra de Mario Vargas Llosa titulada *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, con particular referencia al capítulo 7, “Realidad total, novela total”, que está centrado precisamente en *Cien años de soledad*.

Vargas Llosa define *Cien años de soledad* una “novela total”: este adjetivo tan sencillo esconde en realidad una plenitud de significado que necesita todas el mastodóntico trabajo de análisis para ser entendido a fondo, gracias a sus explicaciones profundizadas y a los numerosos ejemplos sacados del texto.

En este último capítulo voy a recuperar y condensar las reflexiones sobre todos los aspectos de las coordenadas, de la materia, y de la forma en que el intento totalizante del autor se ha hecho evidente.

Como hemos visto en la sección sobre la autointertextualidad, *Cien años de soledad* no nace de la nada como novela a sí misma, sino es la consecuencia y la ampliación de motivos, ambientaciones y temáticas ya presentes en unas historias anteriores de García Márquez; a partir de *La hojarasca*, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, *Los funerales de la Mamá Grande*, vamos conociendo no solo el pueblo de Macondo, sino también Colombia y América Latina bajo una luz inédita y extremadamente atractiva.

Estas ficciones pueden ser consideradas, a toro pasado, como esbozos y anuncios de lo que llegará, porque *Cien años de soledad* es el resultado final de un ambicioso proceso de edificación de la realidad ficticia que el autor ha recorrido durante muchos años de su carrera literaria.

En palabras de Vargas Llosa,

«*Cien años de soledad* es esa totalidad que absorbe retroactivamente a los estadios anteriores de la realidad ficticia, y, añadiéndoles nuevos materiales, edifica una realidad con un principio y un fin en el espacio y en el tiempo. [...] Es una novela “total” en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes.»<sup>110</sup>

De hecho, en las mismas páginas, encontramos un mundo cerrado, tradicional y localista que es al mismo tiempo abierto, moderno y universal; encontramos los destinos de un individuo, de una familia y de una colectividad; encontramos hechos históricos reales o verosímiles que, junto a cuentos míticos y legendarios, hacen de trasfondo a hechos cotidianos tanto materiales como espirituales.

Muchos son los aspectos de la novela en que podemos ver esta totalidad tan desiderada: en la materia, contando un mundo extraordinariamente rico de detalles y descripciones, a partir de su nacimiento y durante todas las etapas que lo llevarán inevitablemente a la destrucción, y en la forma, porque todo es organizado de manera perfectamente armónica y también porque la estructura misma de la novela la hace única e irripetible, traduciendo la destrucción de lo narrado en la destrucción del libro mismo que tenemos en las manos.

La materia total de *Cien años de soledad* es “hija” del importante y largo trabajo de recuperación, ampliación y explicación de muchísimos elementos que García Márquez había previamente utilizado: a partir de los materiales e instrumentos que tenía en su

---

<sup>110</sup> Mario Vargas Llosa, cit. pp. 553-554

“archivo”, después de una gestación quincenal, este «rompecabezas se arma plenamente para, en el instante mismo de su definitiva integración, desintegrarse».<sup>111</sup>

En este uso de su propio material literario, García Márquez va picoteando lo que la novela necesita para cumplirse a todo trapo: temas, símbolos, personajes, nombres, acontecimientos son recuperados y a veces solo mencionados, a veces contados tal y como eran antes, a veces modificados, ampliados o reducidos y contados diferentemente.

«El uso de materiales anteriores no es una simple apropiación; esos materiales son integrados, lo que quiere decir que, a la vez que se alimenta de esas ficciones, *Cien años de soledad* las modifica de manera necesaria a conseguir esa “totalización” de la realidad ficticia.»<sup>112</sup>

Si bien ya en las obras anteriores del autor esta interdependencia era presente, en *Cien años de soledad* alcanza su plena realización.

Por consiguiente, no se trata del resultado de una suma, sino de un producto nuevo, enriquecido cuantitativamente y cualitativamente, que respeta en todos los aspectos el proyecto del autor de llegar a la culminación y al agotamiento de su universo ficticio.

Uno de los elementos más significativos en que nos hemos focalizados es el contexto histórico-social: algunos hechos narrados en las ficciones anteriores que podían parecer sin raíces estables, en la novela son profundizados, y aspectos cruciales como la fundación de Macondo, las guerras civiles, la parábola de la compañía bananera, son tratados con mayor espesor narrativo.

La historia que se cuenta corresponde en líneas generales a la de cualquier sociedad del “tercer mundo” y en más detalles a la de las sociedades subdesarrolladas latinoamericanas. El proceso “totalizador” se ve aquí también: estos cien años de vida reproducen el nacimiento, el desarrollo, el apogeo, la eventual decadencia y la eventual muerte.

---

<sup>111</sup> Ibidem, p. 555

<sup>112</sup> Ibidem, p. 571

Este intento del autor ha encontrado su núcleo de la estructura narrativa alrededor del cual se refleja tanto lo individual como lo colectivo: este núcleo es la grande familia de los Buendía, que se pone a medio camino entre la persona singular y la sociedad entera.

Todo lo que pasa a lo largo de la novela se refracta a través del “prisma” que es la familia: Macondo, como los Buendía, nace, crece y muere; los destinos de las dos entidades se entrecruzan indisolublemente desde la primera hasta la última página, «desde siempre y para siempre».<sup>113</sup>

Son los Buendía los que viven y originan todos los importantes acontecimientos de Macondo y es Macondo, con todos sus habitantes, que abarca toda la historia, los gozos y las penas del siglo de vida narrado.

Los Buendía, a partir del patriarca, son los artífices de casi todo lo bueno y lo malo que pasa en Macondo - desde la fundación, al contacto con el mundo externo que permite la llegada de inmigrantes y gitanos, a las varias transformaciones urbanas y sociales - y, si no lo son, lo sufren a causa de intervenciones externas - la llegada de las autoridades políticas y militares, la corrupción y la violencia, la llegada de la compañía bananera, la huelga y la matanza de los obreros, la explotación que deja en ruína la tierra y el abandono final de la compañía.

Igual que lo que pasa en todas familias, el árbol genealógico tiene raíces más vagas y borrosas a medida que se vaya al revés, sus orígenes no son establecidas con precisión, sino todo es inmerso en un aire de incertidumbre que guiña el ojo a la leyenda.

Su pasado más lejano no tiene informaciones muy detalladas además del hecho de que los bisabuelos de la pareja fundadora José Arcadio Buendía-Úrsula Iguarán son los mismos y ellos se encuentran a ser primos.

En la familia, mirando atrás, se han dado en los años muchas uniones entre miembros de los dos clanes y ha sido siempre transmitida la creencia que «dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas»<sup>114</sup>. Por el miedo inveterado de dar a la luz un monstruo, los padres se oponen a su matrimonio,

---

<sup>113</sup> Gabriel García Márquez, cit. p. 315

<sup>114</sup> Ibidem, p. 21

pero los novios lo consiguen igualmente: el coronamiento de su amor y sucesivamente, el desplazamiento de la tierra nativa y la fundación del nuevo pueblo de Macondo, marcan el límite temporal y espacial entre una “prehistoria” desteñida y una “historia” rica de matices.

A partir de la fundación de la pequeña aldea, gracias al espíritu de empuje del primer José Arcadio Buendía junto a sus compañeros, se sientan las bases para que esta comunidad rural, caracterizada por un perfil arcádico-patriarcal, primitivo pero autosuficiente, conduzca al principio una vida simple, dedicada al trabajo de la tierra, en que todos participan al sustentamiento y al bienestar de la comunidad, en que todos son iguales, desde el punto de vista económico y social, también frente a una ley que aún no ha sido escrita, en que existe un fuerte sentido de adhesión y de solidaridad, y, en las fases sucesivas, una vida comunitaria que sigue las diferentes etapas de desarrollo de la sociedad.

Se trata de una sociedad solidaria, con un fuerte instinto gregario tradicional, típico de clanes y tribus, que crece con las nuevas generaciones (hijos naturales) y con la adopción de nuevos miembros por matrimonio o crianza, hasta llegar a la existencia de decenas de miembros pertenecientes a siete generaciones de la misma estirpe.

José Arcadio, punto de referencia para los otros habitantes del pueblo recién fundado, daba instrucciones para el trabajo de la tierra y para construir las casas. Se había creado un pequeño paraíso en tierra, un contexto idílico e incontaminado, sin ningún contacto con el resto del mundo, autárquico en todo los aspectos del vivir cotidiano.

La narración sigue las diferentes etapas que el pueblo alcanza en su largo camino de desarrollo: los primeros contactos con el resto del mundo, las variaciones de las actividades productivas (exclusivamente agrícolas al principio, y sucesivamente también de artesanía y comercio), las transformaciones institucionales, políticas, burocrática y religiosas, los trastornos de las guerras civiles, el período de paz y prosperidad, los adelantos de la ciencia y de la técnica (el telégrafo, el ferrocarril, la electricidad, el cine, el gramófono, el teléfono), los pequeños pasos hacia la producción industrial autónoma.

La transformación histórica más importante ocurre al llegar de la compañía bananera norteamericana que coloniza económicamente la que hasta aquel momento era una sociedad en camino de desarrollo independiente: desde este momento, Macondo se convierte en tierra monoprodutora al servicio de una potencia extranjera; los macondinos, incluso los comerciantes y artesanos, se convierten en obreros agrícolas asalariados y llegan oleadas de obreros también de los afueras - la que en una novela anterior García Márquez llama la "hojarasca"- atraídos naturalmente por la gran fuente de trabajo recién creada.

Macondo sufre muchas transformaciones desde el punto de vista de la vida cotidiana, y especialmente del trabajo, y surgen conflictos sociales y rebeliones que desembocan en la huelga de los obreros y en la sangrienta represión por obra del ejército.

El último período de Macondo es el de la decadencia que preanuncia la destrucción bíblica: un diluvio interminable de caudal catastrófico - cuatro años, once meses y dos días.

El abandono definitivo de la compañía bananera y de todos los forasteros deja una tierra explotada hasta la putrefacción y una fase de aislamiento, regresión económica y pobreza absoluta.

Cuando la tormenta final llega y descarga toda su energía destructiva, los habitantes no pueden hacer otra cosa que padecer, desamparados, su destino de aniquilamiento. La narración ha cumplido un camino en círculo que se cierra con la destrucción.

Muchas veces hemos leído historias largas y llenas de personajes, bastantes hemos tenido que apuntar sus nombres, pero muy pocas, a lo mejor casi nunca, hemos tenido que pedir ayuda a un esquema de árbol genealógico como en este caso.

En poco más de trescientas páginas encontramos en *Cien años de soledad* siete generaciones y una cuarentena de miembros de la misma familia compartiendo casi contemporáneamente el mismo espacio narrativo.

Nada demasiado raro si no fuera por sus nombres. Los José(s), Arcadio(s), Aureliano(s), Úrsula(s), Amaranta(s), Remedios(s) y sus combinaciones proliferan y se

subsiguen en las páginas y, entre maridos, mujeres, hijos naturales y de crianza, amantes e hijos ilegítimos, empiezan y cierran la historia de la estirpe, del pueblo y de la novela.

Como hemos visto en el primer capítulo, el intento “totalizante” de la novela es buscado también en lo que se refiere a los personajes: además de los protagonistas, descritos en sus profundos detalles, como el coronel Aureliano o la matriarca Úrsula, todos los otros no van a formar un conjunto de seres banales, sino cada uno tiene su propio carácter y sus particularidades: al leer, comprobamos «la variedad de tipos humanos y la minucia con que está descrita la intimidad de ciertos individuos»<sup>115</sup>, igual que «el gran número de registros, de matices que la vida es capaz de adoptar en un solo ser»<sup>116</sup>. En la familia encontramos la belleza y el horror, los diferentes tamaños del cuerpo, los mil tallados de la psicología, de la moralidad y de la razón, y muchas veces todo en el mismo individuo.

Tanto la familia como la sociedad ficticia a la que pertenece están concebidas a partir de una situación espacio-temporal, social y económica de extremo atraso, y a partir de allí el autor crea un mundo “totalizado” en la variedad de sus características y de sus aspectos, según una curva parabólica de desarrollo y regreso en que la narración se auto-agota.

El autor se detiene en el ámbito doméstico y cotidiano, en la organización de los papeles y de las tareas, en las transformaciones sociales y económicas, en las relaciones internas y externas a la familia y en todos los miembros que a ella pertenecen, en las pequeñas y grandes aventuras, en los intereses personales y colectivos, en las proporciones y jerarquías que van en conjunto a componer una realidad rica de mil tallados.

Por lo que se refiere al tiempo, hemos visto como se trata de un aspecto complejo y extremadamente variado, que utiliza referencias y expresiones que dan a la vez la impresión de precisión y de vaguedad, de movilidad y de estaticidad, en una atmósfera de repetición, ciclicidad y eternidad que permanece constante a lo largo de toda la novela.

---

<sup>115</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 607

<sup>116</sup> Ibidem

Al acercarnos a las páginas hemos notado la perspectiva del narrador con respecto a su materia: de su posición de distancia y omnisciencia, conoce no solo los hechos, sino también el futuro de esos hechos, abarcando con su mirada un horizonte temporal muy extenso. Esta situación no es rara en el mundo literario porque en muchos casos encontramos un narrador-dios; lo que sorprende es la manera en que esta amplia mirada pone los hechos en narración.

De hecho, al lado de una narración lineal que procede del pasado al presente, al futuro, en muchísimas ocasiones el “conocerlo todo” se traduce en una narración más compleja que enlaza hechos de diferente colocación temporal a través de saltos más o menos arbitrarios; se traduce, en otras palabras, en un “contarlo todo”.

La idea es que el narrador se sitúa en un punto externo pero equidistante de todos los puntos de la historia y puede mencionar y describir lo que quiera, cuando quiera, para obtener su propósito narrativo.

Lo que resulta a los ojos del lector, es una aparente confusión, una voz espontánea y sin filtros que esconde, en realidad, una organización más bien lógica y precisa: a pesar de que la totalidad narrativa no sea repartida y encuadrada en unidades o capítulos bien definidos, que los capítulos no sean numerados, que un episodio ocupe más de un capítulo o un capítulo sea ocupado por más de un episodio, que los acontecimientos sean mencionados más de una vez a distancia de muchas páginas, nos sorprende que la novela se compone de veinte capítulos que tienen la misma longitud en términos de páginas y hasta palabras.

Hemos visto además como, focalizándonos en la narración “no lineal” de los acontecimientos, resulta muy evidente, en numerosos ejemplos, una estructura de tipo “circular”: se menciona un cierto episodio dando inmediatamente un salto hacia el futuro; de allí se da un salto hacia el pasado remoto del mismo episodio, y del pasado remoto se procede con la narración lineal del episodio, es decir en su orden cronológico, hasta llegar otra vez al momento futuro que ha abierto la unidad narrativa, de manera que el episodio empieza y termina en el mismo punto,

exactamente como un círculo, o, en palabras de Vargas Llosa, como un «episodio que se muerde la cola».<sup>117</sup>

Este tipo de estructura es constantemente presente en la novela. Mario Vargas Llosa nos describe ampliamente muchísimos casos en que esta narración circular es adoptada:

«Esta ordenación temporal de los cráteres narrativos de *Cien años de soledad* como círculos, indica que el dato escondido en hipérbaton es uno de los procedimientos más usados en la organización de la materia. [...] Esta estructura temporal circular de los cráteres sugiere, lo mismo que la perspectiva espacial en que está narrada la novela, la idea de una realidad ‘totalizada’, con principio y fin, de un mundo en el que todo comienza y termina en sí mismo. La naturaleza circular del tiempo ficticio quiere eliminar la idea de un tiempo ajeno, que anteceda o siga al de la ficción. Nada representa tan perfectamente como el círculo la noción de ‘totalidad’, de entidad autosuficiente, de realidad soberana: en la masa de elementos que componen un círculo no puede sobrar ni faltar nada. Como el espacio, el tiempo tiene los exactos límites de la realidad ficticia. El punto de vista temporal persigue hacer olvidar que existe otro tiempo fuera del ‘tiempo ficticio’, así como la canibalización final del narrador por lo narrado perseguía hacer olvidar la existencia de un espacio exterior al de la realidad ficticia.»<sup>118</sup>

*Cien años de soledad* es el gran fresco de un microcosmo latinoamericano que recoge en sí los aspectos más disparatados de una realidad histórica, concreta y cotidiana y al mismo tiempo de una realidad imaginaria y sorprendente, de aventuras y sentimientos variegados, de altibajos entre desarrollo y regreso, en un remolino de acontecimientos que tiene constantemente enganchado el lector desde la primera hasta la última página.

---

<sup>117</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p.637

<sup>118</sup> Ibidem, pp. 653-654

En la novela la materia imaginaria adquiere un peso preponderante en la totalidad de lo narrado, sin convertirla en un producto de mera fantasía.

Eso ha sido posible gracias a unas decisiones estilísticas y estratégicas muy precisas que han llegado a la creación de un mundo sí sorprendente y persuasivo, pero también estructurado y verosímil; aún leyendo hechos fantásticos o mágicos, hay algo extrañamente auténtico, concreto y coherente en las páginas que solo a través de un atento trabajo ha logrado asociar la complejidad de la realidad ficticia a la de la vida real.

El carácter imaginario total de la novela es obtenido gracias a una variedad de elementos y de recursos literarios: nunca faltan a lo largo de la historia, objetos insólitos, inventos misteriosos, personalidades fuera del común, espíritus picantes y llenos de iniciativa, pasiones ardientes y deseos de aventuras.

Además de la vasta cantidad de materiales (personajes, objetos, lugares, acontecimientos, etc.), hemos visto como resultan muy importantes para el intento imaginario de la novela la organización, el orden y la estructura estilística que el autor ha querido obtener con todos ellos.

Además, el punto de vista de nivel de realidad que adopta, es multiforme y multidireccional y deja en el lector la sensación de encontrarse personalmente al centro exacto de un universo maravilloso en que no se distinguen los límites entre real e irreal, en una realidad completamente nueva que funde todas las realidades de que está compuesta.

Por último, en la sorpresa final de la historia *en abyme*, como hemos visto, la novela misma llega a su culminación:

Esa muda a través de la cual la realidad ficticia, en el instante de desaparecer, mediante la estratagema del desciframiento de los manuscritos, canibaliza a su propio narrador para destruirse con él, quiere precisamente crear la ilusión de que nada existe fuera de la propia realidad ficticia: un narrador-dios desmentía esa pretensión, implicaba la existencia de una realidad distinta (aquella desde la cual el narrador-dios narraba), la vocación

de 'totalidad' de lo narrado quedaba de este modo minimizada o frustrada. Esa tentativa espacial de devorar al propio narrador, de perderse con él, reafirma, en el dominio espacial, esa voluntad de autosuficiencia y de absoluto presente en la materia del libro. La realidad ficticia lo es todo: en ella mismo se halla su origen, es simultáneamente quien crea y lo creado, el narrador y lo narrado, y así como su vida es toda la vida, su muerte es también la extinción de todo.<sup>119</sup>

En la alternancia entre progreso y regreso, localismo y universalismo, empujes centrífugos y aislamiento, espíritu emprendedor y predestinación, y entre todos los altibajos de la vida, la historia total ha sido contada de manera que llega exactamente al punto establecido por su autor: la auto-conclusión.

García Márquez construye un mundo con principio y fin, abrazándolo por toda su anchura en los distintos niveles de que se compone.

En conclusión, el intento totalizante de García Márquez ha sido magistralmente realizado gracias tanto a la materia, rica de personajes, acontecimientos, temáticas, y aspectos de la realidad, como a la forma, que reúne y amalgama todos los planos y perspectivas de que la materia se compone, para llegar a la creación de un universo ficticio coherente, completo, en que el equilibrio es absoluto.

---

<sup>119</sup> Mario Vargas Llosa, cit. p. 627-628



## BIBLIOGRAFÍA

### EN ESPAÑOL

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, RBA Editores, S. A. , Barcelona, 1994

Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Grijalbo Mondadori, S.A., 2002

Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba (Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 3ª edición 1993

Mario Vargas Llosa, *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Monte Avila Editores, C.A., Barcelona, 1971

Antonio Gargano, *La sombra de la teoría : ensayos de literatura hispánica del Cid a Cien años de soledad*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca , 2007

Guillermo Henríquez Torres, *El misterio de los Buendía: el verdadero trasfondo histórico de Cien años de soledad*, Editorial Nueva America, Bogotá , 2003

Agustín F. Seguí, *La verdadera historia de Macondo*, Iberoamericana, Madrid, 1994

Julio Ortega (compilador), *Gaborio : artes de releer a Gabriel García Márquez*, Jorale Editores, Ciudad de México, 2003

Edward Waters Hood, *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad*, Lang, New York , 1993

Jacques Joret, *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas : Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez, Jose Donoso*, Iberoamericana, Madrid, 1995

#### EN ITALIANO

*Il Romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2001:

vol. II, *Le forme*

vol. III, *Storia e geografia*

vol. V, *Lezioni*

Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, G. Einaudi, Torino, 1994

Giuseppe Bellini, *Gabriel García Márquez: un'epopea della sconfitta*, Bulzoni Editore, Roma, 2006

Giuseppe Bellini, *Il mondo allucinante. Da Asturias a Garcia Marquez studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, Cisalpino - La Goliardica, Milano, 1976

Giuseppe Bellini, *La letteratura ispanoamericana: dalle letterature precolombiane ai giorni nostri*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano, 1970

Cesare Segre, *Il tempo curvo di García Márquez*, en *I segni e la critica* Einaudi, Torino, 1969

Rosalba Campra, *America Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, Roma, 2000

Ferdinando Castelli, *In nome dell'uomo*, Editrice Massimo, Milano, 1980

Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti.*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1993

*Materiali Critici. Gabriel García Márquez.*, a cura di Pier Luigi Crovetto, Tilgher-Genova, Genova, 1979

Carmelo Samonà, *Gabriel García Márquez, dieci anni dopo*, in *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana*, a cura di Angelo Morino, Edizioni La Rosa, Torino, 1979

## ARTÍCULOS

*De Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid:

Oscar R. Lopez, *Macondismos y otros demonios: Cien años de soledad.*

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/macondis.html>

Orlando Araújo Fontalvo, *Cronotopía y Modernidad en Cien años de soledad.*

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/cronogm.html>

Orlando Araújo Fontalvo, *El habitus de García Márquez.*

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/habitus.html>

Marta Rivera de la Cruz, *Intertexto, autotexto. La Importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez.*

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/intertex.htm>

Juan José del Rey Poveda, *Las Hipérbolas en Cien años de soledad de Gabriel García Márquez*.

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/hiper100.html>

De la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes:

Robert L. Sims, *Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: la creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez*.

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--2/html/027e4e7a-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_20.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--2/html/027e4e7a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html)