

LA ESPIRAL DEL SUBDESARROLLO  
EN LAS ESTRUCTURAS SIMBÓLICAS DE  
*EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA*  
Y *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*<sup>1</sup>

EL ESCRITOR EN SU LABERINTO

Las dos grandes obras de Gabriel García Márquez incluidas en el presente volumen tienen en común un rasgo genético que tal vez no carezca de significado: ambas irrumpieron cual intrusas en los planes de trabajo del novelista colombiano, atropellaron otros proyectos en marcha y salieron airoosamente a la luz en momentos inesperados. Intrigado por esta “anomalía”, Plinio Apuleyo Mendoza preguntó al autor lo siguiente:

—Sé que llevabas bastante tiempo trabajando *El otoño del patriarca* cuando lo interrumpiste para escribir *Cien años de soledad*. ¿Por qué lo hiciste? No es frecuente interrumpir un libro para escribir otro.

---

<sup>1</sup> El presente texto constituye el “Prólogo” escrito por Agustín Cueva a la edición de *El coronel no tiene quien le escriba* y *Cien años de soledad*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 148, octubre de 1989. Se publica la presente edición con expresa autorización de la Biblioteca Ayacucho.

A lo que García Márquez contestó:

—La interrupción se debió a que estaba escribiendo *El otoño* sin saber muy bien cómo era, y por consiguiente no lograba meterme a fondo. En cambio, *Cien años*, que era un proyecto más antiguo y muchas veces intentado, volvió a irrumpir de pronto con la única solución que le faltaba: el tono. En todo caso, no era la primera vez que me pasaba. También interrumpí *La mala hora*, en París, en 1955, para escribir *El coronel*, que era un libro distinto incrustado dentro, y que no me dejaba avanzar [...] <sup>2</sup>

Para quien conoce de cerca la obra de García Márquez, estas irrupciones e interrupciones no parecen tener, sin embargo, nada de sorprendente. En cierto sentido, todos los relatos anteriores a *Cien años* constituyen sendos intentos de modelar una materia prima a la vez obsesionante y escurridiza, muy particular, para cuya aprehensión el autor tardó mucho en encontrar la perspectiva justa y el tono adecuado, literariamente convincente. En su libro *García Márquez: historia de un deicidio*, Mario Vargas Llosa refiere que:

[al terminar su primera novela] García Márquez experimentó un sentimiento de frustración: no era lo que había querido escribir, la realización estaba por debajo del proyecto. Había planeado una ficción que contendría toda la historia de Macondo, y el texto ofrecía una imagen fragmentaria de ese mundo. Este mismo sentimiento de fracaso lo dominará al terminar todos sus libros siguientes, hasta *Cien años de soledad*, y es la razón del desgano con que tomó la publicación de esas ficciones. Todas se editaron bastante tiempo después de ser escritas. <sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Gabriel García Márquez, *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1982, p. 87.

<sup>3</sup> Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 38.

Dentro de esa empecinada búsqueda de una forma que corresponda a aquella materia prima (no olvidemos que el llamado “proceso de creación” consiste, antes que nada, en una “dación” de forma), *El coronel no tiene quien le escriba* ocupa un lugar muy especial: es la primera obra en la que García Márquez logra convertir ese material narrativo singular en un universo artístico acabado, aunque todavía sin el espesor que adquirirá después, en *Cien años de soledad*.

Pero no vayamos tan de prisa. Recordemos que *La hojarasca*, que el futuro Premio Nobel comenzó a escribir cuando tenía apenas diecinueve años, es el ensayo inicial de plasmación de un Macondo que, a pesar de su insipiencia, aparece ya con un conjunto de rasgos que en adelante le serán típicos: por un lado, es “la tierra prometida, la paz y el ‘Vellochino’”, como se dice en la propia novela; mientras por otro lado, ocurre “como si Dios hubiera declarado innecesario a Macondo y lo hubiera echado en el rincón donde están los pueblos que han dejado de prestar servicios a la Creación”. En cierto sentido, Macondo es la materialización de la infancia, individual y social, la nostalgia de esta etapa lúdica y apromblemática que la memoria busca perpetuamente fijar en una especie de “tiempo eterno”, cristalino; mas también es un espacio de degradación, de desgaste, sujeto a la acción de un “tiempo líquido”<sup>4</sup> que todo lo corroe.

El mismo título del libro alude a un sino del cual no podrá escapar el pueblo mítico: la llegada de la compañía bananera y, con ella, el desencadenamiento de un menoscabo existencial promovido por “la hojarasca”, es decir por esos advenedizos enseñados “a no creer en el pasado ni en el futuro”, sino sólo “en el momento actual y a saciar en él la voracidad de sus apetitos”. Todo lo cual conduce al ineluctable desenlace: “la compañía bananera había acabado de exprimarnos, y se había ido de Macondo con los desperdicios de los desperdicios que nos había traído”.

---

<sup>4</sup> Las expresiones “tiempo eterno” y “tiempo líquido” son tomadas de *La hojarasca*.

La idea de fatalidad está, pues, presente, aunque todavía no es plasmada como la parte declinante de una gran parábola épica, sino que más bien es concebida en un plano abstracto, casi metafísico, de tragedia antigua, con una perspectiva que no pareciera ser la más ajustada al universo macondino. Así, el misterioso médico, taciturno y solitario, que termina suicidándose, es un personaje configurado en el mejor estilo trágico; pero quizás por esto mismo tiene mucho de artificial. El autor salva la situación presentándolo como un “extranjero”,<sup>5</sup> en un clima que, por lo demás, no deja de recordar la influencia de Albert Camus: justamente del Camus de *El extranjero* y *La peste*.

El coronel encargado de dar sepultura al suicida desempeña, a su vez, un papel sublime, mas el carácter bastante gratuito de su comportamiento (sin mayor lógica interna concreta que lo justifique) sólo se disipa de manera retrospectiva al proyectar sobre él, casi inevitablemente, determinados rasgos y entornos del protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*. El registro trágico se degrada, además, cuando el único enfrentamiento real del coronel de *La hojarasca* se produce con una autoridad local que no conoce otra lógica que la del soborno y el juego sucio.

Es verdad que en las páginas iniciales del relato se señala que con la llegada de “la hojarasca... los primeros éramos los últimos... éramos los forasteros... los advenedizos”; pero esta fuente eventual de conflicto, de marginación y extrañamiento, no pasa de ser un enunciado que jamás llega a plasmarse narrativamente.

Por artificiosas que parezcan, tanto la situación del médico como la del coronel plantean, eso sí, algunos de los temas centrales de la literatura garciamarquiana: la soledad, la dificultad de comunicación, cierta forma de ostracismo interior. Y lo plantean con la densidad de una soberbia escritura en cierge, de una gran capacidad de ambientación, aunque en un registro todavía metafísico, de inequívocas resonancias existencialistas, en el que incluso la búsqueda angustiosa de Dios se hace sentir:

---

<sup>5</sup> Este recurso volverá a ser utilizado en *El amor en los tiempos del cólera*, con el cautivante personaje Jeremiah de Saint-Amour, pero ya sin la menor connotación existencialista.

—Dígame una cosa, doctor: ¿usted cree en Dios?

—Es difícil saberlo...

—¿Pero no le produce temor una noche como ésta? ¿No tiene usted la sensación de que hay un hombre más grande que todos caminando por las plantaciones, mientras nada se mueve y todas las cosas parecen perplejas ante el paso del hombre?

Tópico que no tiene, como es obvio, nada de reprochable en sí, pero que tampoco pareciera ser característico del universo macedonio y de las preocupaciones vitales de sus habitantes.

En fin, *La hojarasca* es probablemente la única obra de García Márquez en la que se detecta una real influencia de Faulkner, más allá de tal o cual recurso técnico. Nos referimos a cierto trasfondo puritano, acompañado de la idea de culpa, de pecado, de un Mal con mayúscula: “Se habían ido a vivir juntos, como dos cerdos, sin pasar siquiera por la puerta de la iglesia, a pesar de que ella era mujer bautizada”.

Incluso a “la hojarasca” se le reprocha “que se revolcaba en su ciénaga de instintos y encontraba en la disipación el sabor apetecido”; en una perspectiva tanto más insólita cuanto que ella no sólo se desvanece en la obra ulterior de García Márquez, sino que cede el paso a una exuberancia de signo estrictamente opuesto en *Cien años de soledad*.

Luis Harss ha escrito, con propiedad, lo siguiente:

Si *La hojarasca*, a pesar de sus esplendores, se malogra, es porque está escrita en un idioma prestado que nunca llega a ser un lenguaje personal. Sus tramas entrelazadas, sus episodios superpuestos, sus juegos de tiempo, con sus retrocesos y repeticiones, son recursos mal aprovechados que frustran el propósito que deberían servir. Los monólogos complementarios de los tres narradores sofocados e indistintos fracasan porque complican la acción sin matizarla. En vez de iluminar a los personajes los confunden, puesto que todos hablan con la voz del autor [...] En general se malgasta mucha

energía en *La hojarasca*, que con toda su carga emotiva queda informe y difusa.<sup>6</sup>

García Márquez continúa asediando a esa materia todavía “informe y difusa” a través de una serie de textos que le permiten experimentar distintos tratamientos y aproximaciones. Es cierto que el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, por ejemplo, no logra cuajar en forma de cuento, pero en cambio contiene un aporte substancial: el fenómeno natural de la lluvia es tratado por momentos como si fuese un *mensaje*, procedimiento que será ampliamente retomado en *Cien años de soledad*.

Los cuentos incluidos en el libro *Los funerales de la Mamá Grande* son bastante irregulares, ya que van desde esa pequeña obra maestra titulada *En este pueblo no hay ladrones* (donde, dicho sea de paso, García Márquez usa magistralmente un diálogo al que se supone le da muy poca importancia en su obra),<sup>7</sup> hasta algunos relatos tan laxamente estructurados que, como alguna vez lo observara Ernesto Volkening,<sup>8</sup> incluso carecen de desenlace. Pero, en medio de este paisaje accidentado y fragmentario, sin duda va conformándose un denso ambiente físico, con su correlato subjetivo: tenemos el calor agobiante, el sopor de la tarde, la siesta y la desolación, las calles polvorientas y los inevitables almendros, el advenimiento de un octubre siempre aciago. Macondo posee, así, su propio “clima”, y con él sus pájaros agoreros y sus ratones muertos, heraldos de una descomposición que no tardará en venir. Pero no todo es desolación: junto al deterioro y

---

<sup>6</sup> Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 397.

<sup>7</sup> En *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba*, op. cit., pp. 33-34, García Márquez explica que usa poco ese recurso: “Porque el diálogo en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco”.

<sup>8</sup> Cf. Ernesto Volkening, “Los cuentos de Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado”, en *Isabel viendo llover en Macondo*, Buenos Aires, Estuario, 1968, p. 34.

a la muerte, están también la poesía, el invento, la maravilla. En este caso, la jaula encantadora de Baltasar:

Puesta en exhibición sobre la mesa, la enorme cúpula de alambre de tres pisos interiores, con pasadizos y compartimientos especiales, para comer y dormir, y trapecios en el espacio reservado al recreo de los pájaros, parecía el modelo reducido de una gigantesca fábrica de hielo (*La prodigiosa tarde de Baltasar*).

El hielo, el resplandor, la transparencia: nuevamente la infancia. Entre tanto, Macondo se ha ido poblando de aquellos seres que ya no lo abandonarán: el coronel Aureliano Buendía y su hermano José Arcadio, el Judío Errante y el duque de Malborough, la Mamá Grande y el padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero. Con estos dos últimos personajes la longevidad se instala, además, en la comarca, entre decrepita y ufana, sumando alrededor de dos siglos que luego serán de soledad. Y el incesto ronda ya por aquellos dominios, como un presagio más:

La rigidez matriarcal de la Mamá Grande había cercado su fortuna y su apellido como una alabrada sacramental, dentro de la cual los tíos se casaban con las hijas de las sobrinas, y los primos con las tías, y los hermanos con las cuñadas, hasta formar una intrincada maraña de consanguinidad que convirtió la procreación en un círculo vicioso.

El cuento *Los funerales de la Mamá Grande*, que no en vano presta su título al libro, posee un interés muy especial en la medida en que a través de él García Márquez pareciera tomar plena conciencia de la *sui generis* cualidad de la materia prima con la cual ha venido trabajando. Explícitamente declara que ella representa toda “una edad histórica”, una estructura de poder y una mentalidad muy particulares, y que por ende requiere un tratamiento específico: el de la *crónica*. Percibe que sus personajes tienen que ser “destilados por la leyenda” sin restricción alguna, y no vacila,

acaso por vez primera, en latinoamericanizar, tropicalizar, desacralizar (que para el caso da lo mismo), las más sublimes realidades. El papa asiste “naturalmente” a los funerales de la Mamá Grande, con todas las consecuencias que ello implica: “Su Santidad padeció esa noche, por primera vez en la historia de la Iglesia, la fiebre de la vigilia y el tormento de los zancudos”.

Estamos lejos, ahora sí, de la solemnidad de la tragedia antigua, y cerca, muy cerca, del tono mesuradamente humano, dolorido, cotidiano, que caracterizará a *El coronel no tiene quien le escriba* o a *El general en su laberinto*. A pesar de esas exitosas libertades y líneas de fuga, el cuento en cuestión tiende, en su conjunto, a acercarse a cierto realismo criollo del período precedente y a ser con frecuencia retórico. El tema del poder, por ejemplo, es tratado de una manera demasiado discursiva, sin el vuelo imaginativo ni la dimensión poética desplegados en *Cien años de soledad* e incluso en *El otoño del patriarca*:

Durante muchos años la Mamá Grande había garantizado la paz social y la concordia política de su imperio, en virtud de los tres baúles de cédulas electorales falsas que formaban parte de su patrimonio secreto [...] Ella era la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria, el predominio de la clase sobre la plebe, la trascendencia de la sabiduría divina sobre la imposición mortal.

Texto discursivo, como discursiva es —aunque no carezca de humor e interés— esta sátira que el autor hace de la ideología dominante de su Colombia natal, inventariada a título de “patrimonio invisible” de la Mamá Grande:

La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de belleza [...] [etcétera]



Si a través de la Mamá Grande García Márquez intenta recrear algunos supuestos y mecanismos del poder tradicional y su ideología, con *La mala hora* entra de lleno en el tema del ejercicio terrorista de aquel poder. Y hay que decir que en este campo el autor no carece de un abundante material de primera mano: desde 1946 para acá, la violencia política en Colombia ha dejado no menos de 300.000 muertos y el país ha vivido un casi permanente estado de sitio.<sup>9</sup> Y el resto de América Latina tampoco ha registrado una historia que pueda calificarse de pacífica: sólo en esta última década, de los años ochenta, en que todos hablamos de una transición a la democracia y de “pactos”, “convergencias” y “concertaciones”, los muertos por razones políticas sobrepasan fácilmente la cifra de 250.000: 200.000 en Centroamérica y el Caribe, 50.000 en América del Sur. En este sentido, *La mala hora* hasta puede ser catalogada como una novela “realista”, como verídica es la relación que García Márquez establece entre dicha forma de ejercer el poder y la especie de “acumulación primitiva” de capital que a partir de ese hecho se produce:

—Lindo negocio: mi partido está en el poder, la policía amenaza de muerte a mis adversarios políticos, y yo les compro tierras y ganados al precio que yo mismo ponga [...] Cuando pasan las elecciones [...] soy dueño de tres municipios, no tengo competidores, y de paso sigo con la sartén por el mango aunque cambie el gobierno [...] mejor negocio, ni falsificar billetes.

Sin embargo, *La mala hora* no vale únicamente por este elevado grado de “realismo”, sino sobre todo por la capacidad de crear un ambiente de un intenso, penetrante y decantado terror, que García Márquez demuestra a lo largo de las casi 200 páginas

---

<sup>9</sup> La bibliografía sobre este tema es muy amplia y va desde el ya clásico libro de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna: *La violencia en Colombia*, 2 vol., Bogotá, Tercer Mundo, 1962 y 1964; hasta trabajos más recientes como el impactante de Alfredo Molano, *Los años del tropel: relatos de la violencia*, Bogotá, Fondo Editorial CEREC, 1985.

de su novela.<sup>10</sup> Primero son los pasquines, colocados por una o varias manos invisibles, que nunca llegan a ser identificadas, los que siembran la zozobra y la desconfianza en un pueblo ya escarmentado por las fases anteriores de la violencia política.

Luego, hay un asesinato por motivos pasionales, azuzados por un pasquín, hecho tanto más doloroso cuanto que la víctima es Pastor, el músico y compositor de canciones, especie de Baltasar o de Francisco el Hombre, es decir, encarnación de la dimensión poética de la realidad. Adviene posteriormente el toque de queda, so pretexto de descubrir a los autores de los pasquines y, en eso, es capturado un joven al que se sorprende repartiendo hojas clandestinas: el terror estatal se instala entonces en toda su magnitud, aupado por la sevicia de los delincuentes a quienes el gobierno ha convertido en policías.<sup>11</sup> Como se dice en la última página de la novela, nunca fue más definido el silencio de Pastor que ahora, cuando en vez de sus románticas canciones se escuchan las “serenatas de plomo”.

Se ha observado que la construcción de *La mala hora* “es episódica, basada en una serie de breves impulsos algo efímeros y a veces desorientados. Los personajes aparecen y desaparecen, las escenas afloran y se marchitan sin verdadera secuencia dramática”.<sup>12</sup> Parece que el propio autor ha admitido que:

Si la obra decae un poco al final, y termina a medio camino, por así decir, es [...] porque no llegó realmente a completarla. Lo interrumpían constantemente problemas políticos y personales, hasta que un día, para satisfacer a unos amigos que querían presentarla a un concurso de la Academia de Letras colombiana, la agarró y la terminó lo mejor que pudo, dejando muchos cabos sueltos.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> De hecho, y aunque suene a herejía decirlo, la violencia nos parece mucho mejor plasmada en *La mala hora* que en *Crónica de una muerte anunciada*.

<sup>11</sup> Lo cual es también rigurosamente histórico. Cfr. los testimonios recogidos en el citado libro de Molano.

<sup>12</sup> Luis Harss, *Los nuestros*, op. cit., p. 413.

<sup>13</sup> *Ibid.*

Sea de esto lo que fuere, el hecho digno de destacar es que García Márquez abandona aquí la *trama cerrada*, propiamente novelesca, y ensaya un principio de trama abierta (la “construcción episódica”, de la que habla Harss), lo cual implica un abandono correlativo del eje biográfico individual en beneficio de la crónica de la colectividad (tal como se había propuesto ya en *Los funerales*). Inútil insistir en la importancia que esto tiene en la perspectiva de *Cien años de soledad*.

Empero, *La hojarasca* no desarrolla todas sus potencialidades tanto porque los personajes no reciben el tratamiento épico adecuado (a pesar de que ya comienzan a desarrollar cierta exuberancia física, por ejemplo),<sup>14</sup> cuanto porque el autor aún no consigue recrear una visión del mundo que en cierto nivel articule y confiera sentido a las situaciones, acontecimientos y personajes. Por eso la novela puede parecer a menudo deshilvanada: porque su materia narrativa continúa fragmentada, en jirones, huérfana de totalización. Como señalara Vargas Llosa, en su citado ensayo de 1971:

Esto es común a muchos cuentos de García Márquez: su naturaleza fragmentaria, ser partes de un todo omitido. Incluso *La hojarasca* y *La mala hora* tienen una personalidad algo incompleta; sólo *El coronel no tiene quien le escriba*, a pesar de haber nacido como un desprendimiento de la “novela de los pasquines”, y *Cien años de soledad*, dan la impresión de ser autosuficientes.<sup>15</sup>

En efecto, desde la primera hasta la última página de *El coronel*, se siente la obra serena, acabada, en la que nada pareciera estar demás ni hacer falta. Hay, para empezar, una notable

---

<sup>14</sup> En *La hojarasca* César Montero “era monumental, de espaldas cuadradas y sólidas, pero sus movimientos eran elásticos aún con botas de montar [...] Tenía una salud bárbara”; el juez Arcadio, que a mediodía había consumido ya una docena de cervezas, “se vanagloriaba de haber hecho el amor tres veces por noche desde que lo hizo por primera vez” y Adalberto Asís “era un gigante montaraz que se puso el cuello de celuloide durante quince minutos en toda su vida [...]”.

<sup>15</sup> Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 233.

economía de estilo, que corresponde perfectamente a la índole desamparada y miserable de la aldea del coronel. Luego, dicha austeridad estilística da la impresión de estar cortada a la medida de la taciturnidad impuesta por un pavor omnipresente y ubicuo, bajo cuyo peso la realidad toda termina tornándose hirsuta y clandestina. La obra se abre precisamente con el redoble de las campanas que llaman a un entierro al que el coronel califica de verdadero acontecimiento, puesto que es “el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años”; aún así, el cortejo no puede pasar frente al cuartel de policía por mucho que, como comenta el propio coronel, no se trate de una insurrección sino de “un pobre músico muerto”. Con este deceso, la dimensión poética de la realidad ha fenecido una vez más: le sobrevive el yermo tenebroso del estado de sitio.

El coronel ha quedado, además, “huérfano” (como él dice) de su hijo Agustín, acribillado nueve meses antes en la gallera por distribuir información clandestina. Pero este acontecimiento luctuoso no deriva en una tragedia ni, menos aún, en melodrama: de nuevo asistimos al triunfo de la estética de la sobriedad.

Por una parte, la historia se desarrolla por un atajo en el que el problema central pareciera ser la miseria material del coronel, un veterano de las guerras civiles que espera desde hace décadas una pensión que nunca llega ni llegará. Viejo, achacoso, con muchos “octubres” a costas, el ex compañero de armas del coronel Aureliano Buendía (ex tesorero de la revolución en la región de Macondo, para ser más exactos) soporta su miseria con una verdadera dignidad de hidalgo venido a menos. No usa sombrero para no tener que quitárselo ante nadie y su mujer pone varias veces a hervir piedras para que los vecinos no se enteren de que las ollas están vacías: “majestad y pobreza”, como solía decirse. Y, cual es de suponer, el universo mercantil le es completamente ajeno a este caballero, incapaz de realizar la mínima transacción comercial, por más que de ella dependa la supervivencia suya y de su cónyuge. “No tienes el menor sentido de los negocios”, le dice justamente su esposa, ya en la desesperación: “Cuando se va a vender una cosa hay que poner la misma cara con que se va a comprar”.

Y el coronel tampoco entiende, es obvio, de trámites burocráticos: simplemente espera la carta confirmativa del otorgamiento de su pensión, que “con seguridad” tendrá que llegar “hoy”. “Lo único que llega con seguridad es la muerte, coronel”, le responde el administrador.

Es la razón señorial convertida en sinrazón, desamparada en un mundo mercantilizado, burocratizado y presa del terror, en donde todas las reglas del juego “anteriores” han sido trastrocadas. Empero, el coronel no es un héroe propiamente desgarrado: tiene una distancia irónica frente a ese mundo; cierto escepticismo rayano en la resignación, que exaspera sin duda a su esposa pero que a él personalmente lo salva. No pretende ser Quijote ni redentor, y posee la virtud de verse a sí mismo con una buena dosis de humor, que termina por convertirlo en esa suerte de *antihéroe* que en alguna medida es:

—Estas en el hueso pelado —dijo [su mujer].

—Me estoy cuidando para venderme —dijo el coronel—. Ya estoy encargado por una fábrica de clarinetes.<sup>16</sup>

En otro plano de la novela, la historia del hijo asesinado sigue un desarrollo interesante en la medida en que el drama real del coronel consiste en decidir si vende o no el gallo de pelea que perteneciera al muchacho. Al final no lo hace, pero lo que en realidad importa son las resonancias simbólicas del problema.

El gallo es, desde las primeras narraciones de García Márquez, el homólogo estricto de aquellos míticos coroneles, así como la gallera lo es del campo de batalla. Ya en *La hojarasca* el niño ve a su abuelo, un coronel, “agitado y con el cuello hinchado y cárdeno, como el de un gallo de pelea”; mientras en los tiempos arcádicos de Macondo, en *Cien años de soledad*, quedan terminantemente prohibidas las riñas de gallos, ya que fue precisamente un duelo a muerte provocado en una gallera lo que motivó el éxodo a esa “tierra que nadie les había prometido”. Y en *El coronel no tiene*

---

<sup>16</sup> El mismo tipo de humor, de fina ironía con respecto a sí mismo, caracteriza al Bolívar de *El general en su laberinto*.

*quien le escriba*, el gallo de Agustín está revestido de una connotación análoga: “Esos malditos gallos fueron su perdición [dice la madre] Si el tres de enero se hubiera quedado en la casa no lo hubiera sorprendido la mala hora”.<sup>17</sup>

La culpa la tienen, pues, esas aves “malditas”, que no las hojas clandestinas. Sin embargo, el símbolo “fatídico” no deja de ser ambivalente. Si por un lado es metáfora de la “mala hora”, del enfrentamiento (político o no) violento, con su desenlace de muerte, por el otro también encarna cierta dimensión ufana, épica de la existencia. Y el pueblo, los amigos de Agustín en particular, así lo sienten. En la novela la riña de gallos evoca, en buena medida, el combate caballeresco y, a través suyo, remite a la *época de oro previa a la Caída*, anterior a la degradación; vale decir, a aquellos tiempos en que todavía no se había producido la rendición del coronel Aureliano, que “fue la que echó a perder el mundo”.

Algunos de los elementos constitutivos de esa *degradación* ya los hemos identificado: una *burocratización* casi kafkiana (“esos documentos han pasado por miles y miles de manos en miles y miles de oficinas hasta llegar a quién sabe qué departamento del Ministerio de Guerra”), en países que ni siquiera poseen complejas estructuras modernas; una *violencia* que constituye el pan de cada día y no sólo sirve como mecanismo de *dominación terrorista*, sino también como palanca de acumulación originaria dentro de un *capitalismo* verdaderamente *salvaje* (típico representante de esta forma de enriquecimiento por *expoliación*, don Sabas, compadre del coronel, se dedica a denunciar a sus copartidarios para poder comprar sus bienes a vil precio cuando el alcalde los expulsa del pueblo). En fin, y para que no falte una de las marcas más infamantes de nuestra historia, tenemos la presencia del capital en su forma imperialista, que sólo puede ser sinónimo de *depredación*. Cuando el coronel huye de la fiebre del banano

---

<sup>17</sup> Y la analogía va *más* lejos todavía en *El coronel no tiene quien le escriba*: “—Esta tarde tuve que sacar a los niños con un palo”, dijo la mujer del coronel: “Trajeron una gallina vieja para enlazarla con el gallo”. “—No es la primera vez—dijo el coronel—. Es lo mismo que hacían en los pueblos con el coronel Aureliano Buendía. Le llevaban muchachitas para enrazar”.

diciendo: “Me voy... El olor del banano me descompone los intestinos”, y, dicho y hecho, abandona Macondo “en el tren de regreso, el miércoles veintisiete de junio de mil novecientos seis a las dos y dieciocho minutos de la tarde”, todos sabemos de lo que en realidad está escapando: de esa “hojarasca” que todo lo corrompe y oxida, descomponiendo el mundo de antaño en nombre de una “modernidad” y un “progreso” que nunca llegarán para quedarse.

Enfrentado a este universo que lo estruja y sobrepasa, cansado de un tráfigo de medio siglo que no le ha dejado “un minuto de sosiego desde la rendición de Neerlandia”, el coronel tiene razón de recordar su vida de “antes” como una lejana estancia dichosa, de soñar nostálgica y candorosamente en aquel “inglés disfrazado de tigre que apareció en el campamento del coronel Aureliano Buendía”. Y desde luego tiene derecho a la pequeña ilusión, cortada a la medida de un mundo de mezquindad y miseria: la pasajera tentación de vender el gallo y disponer de dinero para comer tres años.

—La ilusión no se come —dijo la mujer.

—No se come, pero alimenta —replicó el coronel—. Es algo así como las pastillas milagrosas de mi compadre Sabas.

Frente al realismo de su esposa, el edulcorante de la ilusión...

El propio García Márquez ha señalado que *El coronel no tiene quien le escriba* “es una novela cuyo estilo parece el de un guión cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara. Y cuando vuelvo a leer el libro, veo la cámara”.<sup>18</sup> Nosotros añadiríamos que, con su parquedad (que a ratos se vuelve parsimonia) y su ascética concisión, tiene también algo de guión, de esbozo de un proyecto mayor. Es desde luego una obra redonda y acabada, autosuficiente si se quiere llamarla

---

<sup>18</sup> En *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba, op. cit.*, p. 33.

así; pero la cantidad de mundo aludido, sugerido, implícito, es inconmensurablemente mayor que la del mundo propiamente recreado.

La imagen de la cámara de cine vale rescatarla también como símbolo de un distanciamiento, de cierta forma *moderna*, de exterioridad. Igual que en *Pedro Páramo* (la gran novela que Juan Rulfo publicara en 1955), en *El coronel no tiene quien le escriba* (terminada de redactar en enero de 1957), se aprecia ya un proceso de alejamiento *urbano* con respecto al mundo aldeano y rural; en general, frente a todo un estrato histórico marcado por la caducidad hacia mediados de los años cincuenta, tal distanciamiento se traduce en una *estética de la reticencia*, que recrea las sombras, siluetas y reverberaciones de ese mundo, antes que su frondosidad; y por esa ya señalada economía de estilo que registra, de modo casi cinematográfico, un paisaje social en apariencia desamparado, vegetativo y rutinario, cuya monotonía sólo se rompe, por el lado positivo, con la llegada del circo, en las obras de García Márquez anteriores a *Cien años de soledad*. En todo caso, habrá que esperar hasta los años sesenta para que, desde un ángulo ya mítico (o “mágico”, si se prefiere el término consagrado), se capte la barroca exuberancia de ese mundo en mutación.

¿Puede catalogarse a *El coronel no tiene quien le escriba* como una novela corta, o más bien debería considerársele un cuento largo? García Márquez, que no se singulariza por la ternura hacia los críticos, con seguridad respondería que es la típica pregunta bizantina, proveniente de una academia que pareciera no encontrar problemas más importantes que tratar. Y en buena medida tendría razón. Aquí, nos limitaremos a observar que en virtud de su estructura interior, más que de su extensión formal, *El coronel* es sin duda una novela. Retomando algunas de las reflexiones del joven Lukács, Lucien Goldmann recuerda que la esencia de la novela consiste en la ruptura *definitiva* entre el “héroe” (protagonista) y el mundo, mientras que en el caso del cuento tal ruptura es sólo *accidental*.<sup>19</sup> La última palabra (en sentido literal y

---

<sup>19</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, NRF Gallimard, 1964, p. 24.



figurado) de *El coronel no tiene quien le escriba* (“Mierda”), que hace que el protagonista se sienta “puro, explícito, invencible”, zanja inequívocamente la cuestión: la ruptura entre el “héroe” y el mundo es terminante, imposible de restañar.

Sin embargo, y a esto era a donde en verdad queríamos llegar, ese mundo con el cual se enfrenta irreductiblemente el coronel, *en rigor* no es el suyo: aquella burocracia “kafkiana” es una instancia “superior”, ubicada fuera del escenario inmediato de la novela; la violencia y en general la política siniestra se originan también en lejanas “esferas” de poder, y, por supuesto, la “hojarasca” de la que huye el protagonista es traída por un vendaval extranjero. No se trata, por ende, de un conflicto del héroe con su comunidad de origen, con su grupo de referencia cultural y afectiva, como en el caso de la novela europea analizada por Lukács y Goldmann, sino más bien de una tensión, llevada al paroxismo, entre esa comunidad a la que el protagonista en gran medida representa, y una instancia exterior que los oprime. Estamos, por consiguiente, ante una forma literaria enmarcada en las estructuras del colonialismo interno y la dependencia.<sup>20</sup>

#### LA EPOPEYA DE UN PUEBLO OLVIDADO

*Cien años de soledad* mantiene, sin duda, una absoluta continuidad *temática* con la producción anterior de Gabriel García Márquez, pero al mismo tiempo representa un salto cualitativo en la *forma* de su obra y, lo que es más importante, constituye un verdadero parteaguas no sólo en la historia de nuestras letras sino también en lo que hoy se llamaría “el imaginario” latinoamericano. En todos esos niveles hay *un antes y un después* de 1967, año en el que se publicó por primera vez la célebre novela.

*Cien años* es, para comenzar, una obra absolutamente original tanto en sus contenidos como en su forma. En cuanto a los primeros, ya hemos visto cómo ellos se fueron forjando, de un

---

<sup>20</sup> Sobre el concepto de *colonialismo interno* cfr. Pablo González Casanova, *Sociología de la explotación*, México, Siglo XXI, 1969, pp. 223-250.

modo aluvial, a lo largo de los múltiples “ensayos” literarios de García Márquez, y de nadie más. Atrás de eso, lo que hay es el peso de una enorme tradición popular, que el autor a veces se empeña en señalarla como específicamente caribeña,<sup>21</sup> pero que en realidad es de América Latina entera. Y, como mediación entre dicha tradición y el escritor, cual fragua de un estilo de narrar, es cierto (y no una mera *boutade*) que se halla la ya legendaria figura de la abuela. “¿Cómo llegaste a encontrar ese otro tratamiento, llamémoslo ‘lo mítico de la realidad’, que te permitió escribir *Cien años de soledad*?”, le pregunta Apuleyo Mendoza. A lo que el novelista responde:

—Quizás, como te lo dije ya, la pista me la dieron los relatos de mi abuela. Para ella los mitos, las leyendas, las creencias de la gente, formaban parte, y de manera muy natural, de su vida cotidiana. Pensando en ella, me di cuenta de pronto que no estaba inventando nada, sino simplemente captando y refiriendo un mundo de presagios, de terapias, de premoniciones, de supersticiones [...] <sup>22</sup>

Lo cual en gran medida es verdad. Una de las cosas que más llama la atención en *Cien años de soledad*, en contraste incluso con las obras anteriores del autor, es el desplazamiento ocurrido en la frontera que separa a lo “real” de lo “imaginario”, gracias a la adopción de una concepción distinta de *verosimilitud*.<sup>23</sup> En efecto, lo que hace García Márquez es abandonar, *en cierto nivel*, el concepto moderno de *lo verosímil*, correspondiente a un desarrollo relativamente elevado de las fuerzas productivas, e instalarnos en el seno de una concepción “tradicional”, es decir, precientífica, de las relaciones hombre-naturaleza.

---

<sup>21</sup> En *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba, op. cit.*, pp. 64-66.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>23</sup> A partir de aquí utilizamos directamente muchos pasajes de nuestro artículo “Para una interpretación sociológica de *Cien años de soledad*”, publicado por primera vez en la *Revista Mexicana de Sociología*, año XXXVI, vol. XXXVI, No. 1, enero-marzo de 1974, pp. 59-76.

Así, interpretados desde el punto de vista de una representación “macondina” (o sea *aldeana*, y si se quiere en este plano *naïve*) del mundo, inventos tan triviales y para nosotros “verosímiles” como el imán, la lupa o una dentadura postiza, aparecen como objetos insólitos y maravillosos. Además, el autor logra plasmar con admirable intuición aquella característica de la mentalidad precientífica que consiste en aplicar un razonamiento lógico en niveles cuyo estatuto teórico no ha sido adecuadamente definido.<sup>24</sup> En el caso del “diluvio”, por ejemplo, tal desfase es evidente, aunque no sepamos con certeza si se trata de un fenómeno natural (lluvia no provocada por el hombre), que es descifrado como un mensaje, o de un fenómeno sociopolítico (lluvia artificialmente producida por los técnicos de la compañía bananera para acabar con un litigio), que es percibido por los habitantes de Macondo como un hecho sobrenatural.

Inversamente, los sucesos que, interpretados a la luz de una representación moderna del mundo resultarían inverosímiles: muertos que resucitan, alfombras voladoras, fenómenos de levitación, etc., son absolutamente “normales” para los macondinos. Muchas veces, incluso puede ser necesaria una “traducción” para nosotros extraña, como la que ocurre en *El coronel no tiene quien le escriba* cuando el protagonista, que obviamente tiene dificultad en imaginar lo que es un avión, termina por convenir en que “debe ser como las alfombras”. Sólo que en *Cien años* García Márquez lleva su complicidad con los personajes aldeanos hasta las últimas consecuencias: con una narración serena y transparente registra la percepción del mundo de esos seres “mágicos” sin interferir la serenidad de una escritura a la que el autor ha calificado de “simple, fluida, lineal”,<sup>25</sup> y que se explica por tres razones: primero, porque esa realidad es vista, en última instancia, desde un nivel de conciencia distinto, que en su momento analizaremos;

---

<sup>24</sup> A este respecto, cfr. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, varias ediciones.

<sup>25</sup> En *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba*, op. cit., p. 65.

segundo, porque el escritor no busca desarrollar ninguna filosofía irracionalista, sino recrear determinados estratos profundos de nuestro ser cultural; y tercero, porque la “materia prima” de sus narraciones constituye un mundo sin mayores tortuosidades, en gran medida “inocente”, anterior no sólo al pecado sino también al uso de razón “occidental”, si cabe el término.

Tal es la lógica del llamado “realismo maravilloso”, o “mágico”, de Gabriel García Márquez. Hay que advertir, empero, que el manejo libre y lúdico de esa matriz de verosimilitud no implica ningún intento de mistificación de la realidad, ni deviene una puerta abierta hacia la arbitrariedad. Como afirma el propio autor:

Con el tiempo descubrí [...] que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes. Uno puede quitarse la hoja de parra racionalista, a condición de no caer en el caos, en el irracionalismo total [...] Porque creo que la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Y la fantasía, o sea la invención pura y simple, a lo Walt Disney, sin ningún asidero en la realidad, es lo más detestable que puede haber.<sup>26</sup>

Así es. Por eso, aquella matriz precientífica de la cual venimos hablando, opera únicamente en el nivel de percepción de las relaciones hombre-naturaleza, mas no en el de la aprehensión de las relaciones propiamente sociales o políticas, enfocadas siempre, en mayor o menor medida, desde un nivel de conciencia más elevado. Piénsese, por ejemplo, en la decidida intervención del narrador para señalar, incluso, dónde se origina la interferencia que vuelve “ambiguo” el recuerdo que los macondinos tienen de la masacre cometida por la compañía bananera.

Además, aquella matriz no es arbitraria en la medida en que está históricamente determinada, esto es, construida con elemen-

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 31.

tos provenientes de nuestra más profunda tradición cultural, de origen católico en particular. En fin, los elementos “maravillosos” de *Cien años* están siempre destinados a expresar, plantear y hasta “resolver”, simbólicamente, algún problema. Valgan estos dos ejemplos para ilustrar el modo como procede el autor en este campo.

Primero. La peste del insomnio que asola a Macondo es temida por una razón muy precisa, explicitada por el narrador en los siguientes términos:

La india explicó que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aún la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado.

La metáfora del insomnio se liga entonces, orgánicamente, a otras, como la de la daguerrotipia de Melquíades, o de cualquier objeto o conjunto de objetos convertidos en “máquinas de recordar”, incluidos los líricos naipes de Pilar Ternera; y sin duda remite también a una concepción de la literatura como antídoto contra el olvido, como una práctica encargada no sólo de fabricar sueños, sino de recuperar y recrear continuamente la historia, para evitar que nos convirtamos en una “hojarasca sin pasado”. Pero la metáfora del insomnio no se agota ahí. Dicha enfermedad se presenta como propia de los indios, es decir, del pueblo al que la Conquista y la represión permanente han tratado de privarle de su cultura, de su memoria, de su identidad colectiva. A partir de una imagen insólita, pero no arbitraria, se llega pues al planteamiento de un problema importante.

Segundo ejemplo. *Cien años de soledad* está constantemente atravesada por la oposición *naturaleza/cultura*, que el autor ex-

plora a menudo con el tema del incesto que, como ya se vio, ronda por su imaginación al menos desde *Los funerales de la Mamá Grande*. Ahora bien, resulta que el incesto aparece a veces como un límite natural (amenaza de la cola de cerdo), en cuyo caso no tiene solución en la obra: la estirpe de los Buendía, en cuanto representante de cierta etapa histórica, está condenada a desaparecer, y es lo que se expresa metafóricamente en este nivel. Pero, en otros casos el tabú del incesto es percibido como una restricción cultural impuesta por la Iglesia,<sup>27</sup> restricción que remite a la noción de pecado y, través suyo, a la oposición *materia/espíritu*, susceptible ella sí, de resolución simbólica. Es lo que ocurre gracias a la mediación de Remedios, la bella: materia carnal exuberante pero inocente, la muchacha se convierte en espíritu sin perder su corporeidad al elevarse “en cuerpo y alma al cielo”.

Ejemplo que nos lleva directamente a un segundo asunto, muy importante: la forma de constitución de *personajes* de *Cien años de soledad*, quienes en estricto rigor ni siquiera serían tales, sino más bien conjuntos articulados de símbolos, si reservamos aquel nombre para el héroe individualizado y psicológicamente verosímil de la literatura occidental posterior al Renacimiento. Sea de esto lo que fuere, importa señalar que los héroes macondinos no se construyen introspectivamente, ni como núcleos subjetivos irreductibles, sino que son *configurados de una manera epopéyica*, mediante la descripción de rasgos culturalmente relevantes y con la narración de actos y comportamientos que condensan ciertas pautas y valores de la colectividad. El pasaje inicial del sexto capítulo, en el que se modela en pocas líneas la figura legendaria del coronel Aureliano Buendía,<sup>28</sup> es el mejor ejemplo de ello y sirve,

---

<sup>27</sup> “—¿Es que uno puede casarse con una tía? —preguntó Aureliano José. —No sólo se puede —le contestó un soldado—, sino que estamos haciendo esta guerra contra los curas para que uno se pueda casar con su propia madre”.

<sup>28</sup> “El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos movimientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de siete mujeres distintas, que fueron exterminados todos en una noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento [...]” Etcétera. (*Cien años de soledad*).

además, para evidenciar otro aspecto de la lógica de constitución de los héroes: el procedimiento aditivo o superlativo, que termina por convertir la cantidad en calidad, hasta forjar figuras que ya ni siquiera son típicas, sino rigurosamente arquetípicas:

Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas. [Era José Arcadio, el hijo aventurero que había vuelto y que ahora, luego de dormir tres días, despertar y servirse dieciséis huevos crudos] salió directamente a la tienda de Catarino, donde su corpulencia monumental provocó un pánico de curiosidad entre las mujeres [...] Hizo apuestas de pulso con cinco hombres al mismo tiempo [arrancó de su sitio el mostrador] lo levantó en vilo sobre la cabeza y lo puso en la calle. Se necesitaron once hombres para meterlo. En el calor de la fiesta exhibió sobre el mostrador su masculinidad inverosímil, enteramente tatuada con una maraña azul y roja de letreros en varios idiomas.

Vitalidad desbordante tras la cual subyace, muchas veces, una obsesión rural de exuberancia y fertilidad extensible, además, al reino animal.<sup>29</sup>

Los núcleos temático-culturales en donde se gestan los diversos protagonistas de la novela son, por supuesto, demasiado numerosos y complejos como para poder inventariarlos exhaustivamente aquí; pero tal tarea es teóricamente factible en la medida en que el campo semántico del cual van surgiendo está coherentemente estructurado, al menos para los personajes principales. Las figuras femeninas, por ejemplo, son bastante menos grises de lo que cierta crítica ha supuesto y se agrupan en torno de tres motivos básicos: a) el de la mujer ama de casa, representante de cierto tipo de “sensatez” (“lógica casera”, como se la llama en *Cien años*) y símbolo de la esfera “privada” en general, cual sería el caso de Úrsula; b) la mujer agente sexual, del tipo de Pilar Ter-

---

<sup>29</sup> “Sus yeguas parían trillizos, las gallinas ponían dos veces al día y los cerdos engordaban con tal desenfreno, que nadie podía explicarse tan desordenada fecundidad, como no fuera por artes de magia”. (*Cien años de soledad*).

nera, no exenta de cierta magia; y c) la mujer objeto bello, con toda su levedad, como Remedios. Pero luego, y para continuar con esos ejemplos, Úrsula se opone al primer José Arcadio como el sedentarismo al ansia de aventuras, y al coronel Aureliano en términos de lo “familiar” frente a lo “público”. A su vez, Remedios es contrastada con Fernanda del Carpio como lo espontáneo y “natural” que chocan con lo restrictivo y convencional, oposición que de alguna manera remite también a la de *aldea / gran ciudad*, más notoria aún en los casos de José Arcadio II y Pietro Crespi, que respectivamente encarnan la rudeza y el concepto aldeano de virilidad, frente al refinamiento y hasta el “amaneramiento” urbanos. La ubicación de Remedios, la bella, en varios nudos semánticos muestra, por lo demás, la complejidad que pueden ir adquiriendo los personajes según el número de variables temáticas que intervengan en su constitución (constitución que, no está por demás recalcarlo, nada tiene de psicológica).

Mención aparte merece el caso de Melquíades. Depositario de un saber, mago capaz de curar la peste del insomnio y poseedor del secreto último de Macondo, es sin duda el símbolo perfecto de la literatura y, a través de ella, del hombre como “soñador definitivo”.<sup>30</sup> No es de extrañar, entonces, que con Melquíades incluso el tiempo “líquido” pueda detenerse y transformarse en sincronía absoluta, pues para García Márquez la literatura es la “mejor forma de tentar el infinito, de fijar para siempre la realidad fugitiva”. Pero, nítida y reflexiva cual espejo, mágica y cristalina como el hielo de los gitanos, la obra literaria es también ficción, espejismo. Por eso está previsto que Macondo, “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 irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra”.

---

<sup>30</sup> Como es obvio, estoy glosando una frase del primer *Manifiesto Surrealista*, de 1924.



Pasaje final de la novela que apunta no sólo a una concepción de la literatura, mas también a determinada visión de la realidad. Mundo remoto y ahora subalterno, Macondo es en gran medida la plasmación de una nostalgia: la nostalgia de una infancia mítica perdida (lo “precientífico” es, por eso, golosamente lúdico). De ahí que, aun en el plano estilístico, el narrador se preocupe de ubicar siempre los acontecimientos en la perspectiva de un pasado absoluto:

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.

Años después, en su lecho de agonía, Aureliano II había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo.

*De te fábula narratur:* la historia de Macondo ya fue “escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación”. Sólo es cuestión de descifrar los manuscritos; de caminar a lo largo de un tiempo lineal e irreversible, donde el desgaste se producirá de manera ineluctable. El tema del deterioro irremisible es, por lo demás, una obsesión que recorre toda la obra de García Márquez, notoriamente acentuada en *El amor en los tiempos del cólera* y *El general en su laberinto*.

La concepción “circular” del tiempo en *Cien años de soledad*, de la que tanto y tan ligeramente se ha hablado, hay que ubicarla por ende en otro nivel: en la percepción de los personajes, que en realidad conceptúan el mundo como un ciclo de repeticiones permanentes, y en el intento del autor de señalar cierto estancamiento de las fuerzas productivas. Mas, aquí hay que tener mucho cuidado de no ver en Macondo la plasmación de una instancia puramente precapitalista, pese a no dejar de presentar muchos rasgos de este tipo. En el fondo, lo que hay es una combinación de dos elementos: la idea de “circularidad”, que efectivamente corresponde a la modalidad de reproducción *no ampliada*, característica de las

formas precapitalistas, pero aunada a una sensación de “avanzar retrocediendo” o (“retroceder avanzando”, como se prefiera), que se deriva de la percepción de los ciclos típicos del capitalismo subdesarrollado y subalterno, con su trayectoria hecha de progresos ilusorios y modernidades efímeras, alternados con prolongados períodos depresivos durante los cuales nuestros pueblos parecerían “hundirse sin remedio en el tremedal del olvido”.

De todos modos, la concepción lineal y la circular del tiempo se unifican metafóricamente en la obra, gracias a aquel pasaje famoso en que la historia de la familia Buendía es representada como “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 irreparable del eje”.

Cabe hacer, sin embargo, una precisión sobre la forma lineal del relato. Es cierto que ella existe en la medida en que, a *grosso modo*, los sucesos de cada capítulo, o de cada *episodio*, para ser más exactos, son en su parte medular cronológicamente posteriores a los narrados en el episodio precedente; pero dentro de cada episodio hay líneas de fuga hacia el futuro, que no hacen más que subrayar la fatalidad y caducidad de los acontecimientos, y retrocesos constantes, explicables ya no en virtud de una concepción del tiempo, sino por la *trama epopéyica* de una narración tejida en tomo de biografías múltiples, para completar las cuales resultan imprescindibles aquellos desplazamientos.

Obsérvese, por lo demás, que el proceso *de legendarización* se realiza en este plano mediante la difuminación de uno de los niveles del código cronológico: el de los años. No se trata de una desaparición de éstos como categoría general, sino de la abolición del índice numérico que les confiere precisión. De este modo tenemos la impresión de abandonar la historia objetiva, para sumergirnos en la imprecisa vastedad de una memoria colectiva y, como los niveles que subsisten sin difuminarse pertenecen a la parte recurrente y no lineal del código —meses, días, horas—, se crea la sensación de un tiempo vivido cíclicamente o de manera circular por la comunidad.

Legendarización, episodios en lugar de capítulos, trama épica: no es difícil detectar en *Cien años de soledad* múltiples características que la alejan del tipo de novela producida en Europa Occidental a partir de los siglos XVI y XVII, y la vinculan en cierto sentido con la epopeya. *Cien años* no es, en efecto, la historia de un héroe individual y de su “búsqueda demoníaca de valores auténticos” (para utilizar la conocida fórmula de G. Lukács en su *Teoría de la novela*), sino la historia de toda una colectividad representada por una estirpe. Consecuentemente, sus personajes no son individualidades en pugna con la colectividad inmediata a la que pertenecen, ni seres que cuestionen o problematicen los valores de ésta. Por el contrario, y como ya se vio, son seres que encarnan ufanamente tales valores. La obra posee, además, una dimensión temporal tan vasta, que supera a la de cualquier novela. Rasgos todos estos que la emparentan con la antigua epopeya.<sup>31</sup>

No obstante, *Cien años de soledad* es un gigante de “mirada triste”, a la manera de ese José Arcadio Buendía que ya conocemos. Es una epopeya atormentada por el fantasma enunciado en su título, atravesada por ráfagas constantes de melancolía, obsesionada por la memoria de la muerte que ronda todo el libro. O sea que no es únicamente infancia y júbilo, magia y aventura, sino también “madurez problemática”; no es sólo epopeya, sino igualmente novela, y de corte muy moderno. Algunos dirían que es típicamente “postmoderna”.

## LOS CAMINOS DE LA SOLEDAD

*Cien años de soledad* mal podía cuajar como una epopeya pura, por la sencilla razón de que la “materia prima” de la cual está hecha (el universo macondino) en rigor no es una entidad *antigua*, ni posee una autonomía sociohistórica que le permita globalizar-

---

<sup>31</sup> Lukács, por ejemplo, señala en su *Teoría de la novela* que: “Rigurosamente hablando, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo. Desde antiguo se ha considerado como rasgo especial del *epos* el que su objeto no sea un destino personal, sino el de una comunidad”. Cfr. George Lukács, *El alma y las formas y Teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985, p. 333.

se, configurar un *ethos* y un *epos* propios, disfrutar a plenitud la “bienaventurada totalidad existente de la vida”,<sup>32</sup> saber que “el mundo es ancho y, sin embargo, es como la casa propia”<sup>33</sup> (y no “ancho y ajeno” como en la famosa novela de Ciro Alegría).

En efecto, y miradas las cosas de cerca, resulta que el Macondo arcádico y autárquico de los dos primeros capítulos de *Cien años* no es más que el recuerdo idílico de ciertas formas hoy caducas de economía y vida patriarcales; es decir, un mito nostálgico forjado en pocas líneas de fulgurante poesía. Y el otro Macondo, el vivido y actuante del resto de la obra, se va perfilando justamente a través de sus conflictivas relaciones con conjuntos sociales mayores, ya sea como instancia precapitalista enfrentada al desarrollo del capitalismo agrario, ya como “localidad” inserta en las guerras nacionales, o bien como víctima de los huracanes portadores de “hojarasca”.

Así y todo, Macondo posee un espesor cultural específico y el gran acierto de García Márquez es haber sabido intuir sus perfiles particulares y plasmarlos con bellas imágenes no exentas de lirismo. Años de una creatividad desbordante y libérrima, los sesenta se prestaban por cierto para ello, puesto que proporcionaban ya al escritor latinoamericano suficiente distancia *urbana* como para que percibiera ese mundo tradicional en acelerada mutación (mutación cultural, sobre todo, debido al rápido desarrollo de los modernos *mass media*), como una instancia relativamente lejana y casi mítica (maravillosa, mágica, *naïve* y hasta pueril, como se ha dicho); al mismo tiempo en que todavía no lo había urbanizado ni desarraigado tanto como para que dejara de sentir ese mundo como parte entrañable de sus raíces, de su niñez, del vetusto y fantasmal caserón de sus abuelos.

Por eso, García Márquez logra finalmente recrear la idiosincrasia y en general la cultura de Macondo con una cercanía vital que le exime de caer en la mera “reconstrucción” desde afuera, de tipo etnográfico o folklórico. Pero aun así, el acercamiento no

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 297.

es por medio de una introspección y una profundización psicológicas, imposibles no sólo por razones estructurales (desniveles de conciencia muy grandes), sino también porque el grado de desarrollo histórico de Macondo resulta incompatible con ciertas formas psicológicas de individualidad. El principal problema de los primeros relatos garciamarquianos es, justamente, el de no encontrar qué tratamiento pertinente aplicar a esta “materia prima” congénitamente rebelde a determinados moldes psicológicos, filosóficos e incluso literarios de corte “occidental”.

Sólo gracias a aquellos procedimientos epopéyicos ya señalados, Macondo deja de ser ese espacio social desértico y monótono que encontramos aún en *El coronel no tiene quien le escriba* (“este pueblo de mierda”, como dice uno de sus personajes), para recobrar su vitalidad, su esplendor barroco y su riqueza de sentidos, sin necesidad de que ninguna “voz” exterior tenga que atribuirle artificialmente una esencia “misteriosa”, “oculta” o metafísica, que a lo mejor ni posee, como en *La hojarasca* y hasta cierto punto en *La mala hora*.

Una conciencia exterior a la “materia prima” macondina está presente, sin embargo, en *Cien años de soledad*, y es la matriz hegemónica que articula la obra como una novela, infundiéndole ese hálito de *soledad* que sabiamente empata con el *desamparo* aldeano. Mas ahora esta conciencia ya no es la encargada de procesar directa o inmediatamente los datos, reprimiendo o al menos censurando muchas de sus ricas significaciones, sino que tal procesamiento se efectúa a través de una segunda matriz, subordinada a la anterior en cuanto no genera las significaciones últimas ni posee la capacidad de imponer una forma “final” a la narración —o sea, de totalizarla genéricamente—, pero dotada de suficiente *autonomía relativa* como para poder subtotalizar los datos conforme a la perspectiva particular de su lugar de origen, a la sintaxis peculiar de cada mensaje.

Con todo esto, *Cien años de soledad* no deja de presentar cierta “ambigüedad” cuando se la examina a la luz de la teoría de los géneros literarios. Por una parte, pocas dudas caben sobre su condición de novela, no sólo porque el autor la concibió como una

práctica artística inserta en dicho campo, sino también porque posee aquel “exceso” de conciencia del escritor frente al mundo narrado que, según una tradición crítica que va de Lukács a L. Goldmann, es el elemento constitutivo del género novelesco:

Un hecho particularmente importante [escribe Goldmann] es que, en la novela, la situación del escritor con relación al universo que ha creado difiere de su situación con respecto al universo de todas las demás formas literarias. A esta particular situación Girard la llama *humorismo*, Lukács, *ironía*. Ambos están de acuerdo en el hecho de que el novelista debe rebasar la conciencia de sus héroes y que este exceso (llámese humorismo o ironía) es, estéticamente hablando, el elemento constitutivo de la creación novelesca.<sup>34</sup>

Humorismo o ironía que en *Cien años de soledad* determinan no sólo cierto distanciamiento del autor con respecto de la *lógica* del mundo narrado (por más acercamiento *afectivo* que haya), sino también un deterioro expreso y reiterado de lo heroico, como cuando se señala, de manera abrupta y categórica, que el coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Lo cual no anula, desde luego, la vigencia de los rasgos épicos antes señalados.

De suerte que, si nuestras observaciones son adecuadas, nos hallaríamos ante una *forma literaria heterogénea*, caracterizada por una estructura jerarquizada de elementos novelísticos y epopéyicos, que mal puede explicarse por la evolución interna de uno u otro de esos géneros, ni en Europa ni en América Latina.

A nuestro juicio, dicha forma literaria sería más bien el trasunto artístico de la heterogeneidad estructural del gran referente empírico de la narración: América Latina en general y Colombia en particular; y estaría reflejando la ambigüedad de una praxis compleja, procedente de niveles distintos de una misma formación social que articula en su seno diversos modos de producción, de vida y de cultura, y fases también diversas del

---

<sup>34</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, op. cit., p. 30.

modo de producción dominante (el capitalista), en un mismo tiempo histórico.<sup>35</sup>

En contraste con el Macondo pueblerino y enraizado en el agro, del que ya tanto hemos hablado, tendríamos, pues, la experiencia de vida en la gran urbe organizada bajo la hegemonía directa del capitalismo en sus niveles más avanzados, cuyos efectos sobre las relaciones humanas y los modos de vivir en general determinan cierta forma de conciencia que, proyectada en el plano de la literatura narrativa, no puede engendrar otra cosa que una forma novelesca. No se trata, por cierto, de un dato universal de la vida citadina sino de la forma de conciencia de aquellos grupos de intelectuales sometidos a una doble marginación en la urbe capitalista: la que padecen “normalmente” en un espacio social regido omnímodamente por la economía de mercado (“enajenación” del artista que no concibe otro valor que el de uso), más la ocasionada por su desplazamiento relativamente reciente de la aldea a la gran ciudad.

Este conflicto del artista con la economía de mercado, García Márquez lo ha planteado con nitidez en por lo menos uno de sus cuentos: “La prodigiosa tarde de Baltasar”, al que ya nos referimos y en donde, a través de la antagónica relación del creador con el burgués (don Sabas), se plantea la oposición, difícil de conciliar, entre *valores de uso* y *valores de cambio*.<sup>36</sup> Con menor explicitéz, tal oposición se plantea también en la conducta del protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*, con su incapacidad, e incluso resistencia, para realizar la más sencilla transacción comercial; y por supuesto reaparece, bellamente poetizada, en la historia de los pescaditos de oro que hace y deshace el coronel Aureliano, sin mayor “lógica” desde el punto de vista de la economía mercantil (incluso mercantil simple):<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Nuestras tesis sobre la estructura del subdesarrollo latinoamericano y su historia las hemos expuesto ampliamente en el libro *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, México, Siglo XXI, varias ediciones.

<sup>36</sup> En el sentido en que Marx los define en *El Capital*, cap. I, de la sección primera, libro primero; o sea, en el capítulo dedicado a “La mercancía”.

<sup>37</sup> *Mercantil simple*, es decir, que produce ya para el mercado, aunque todavía no en forma capitalista.

Con su terrible sentido práctico, [Úrsula] no podía entender el negocio del coronel, que cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos, y así sucesivamente, de modo que tenía que trabajar cada vez más a medida que más vendía, para satisfacer un círculo vicioso exasperante. En verdad, lo que le interesaba a él no era el negocio sino el trabajo.

Sobre el segundo problema, esto es, el del contacto traumático con el contexto urbano, disponemos de una interesante declaración del propio García Márquez, quien refiere en los siguientes términos sus impresiones de desarraigo en Bogotá:

Cuando crucé frente a la Gobernación, en la avenida Jiménez, abajo de la séptima, todos los cachacos andaban de negro, parados ahí con paraguas y sombreros de coco, y bigotes, y entonces, palabra, no resistí y me puse a llorar durante horas. Desde entonces Bogotá es para mí aprehensión y tristeza. Los cachacos son gente oscura, y me asfixio en la atmósfera que se respira en la gran ciudad, pese a que luego tuve que vivir años en ella. Pero, aún entonces, me limitaba a permanecer en mi apartamento, en la universidad o en el periódico, y no conozco más que estos tres sitios y el trayecto que había entre unos y otros; ni he subido a Monserrate, ni he visitado la Quinta de Bolívar, ni sé cuál es el parque de los Mártires.<sup>38</sup>

Cierto que América Latina es bastante más compleja y “heterogénea” de lo que es dable suponer: en esta visión garciamarquiana de la ciudad “de los cachacos” se mezcla, a no dudarlo, una buena dosis de la opinión del costeño que “sube” a una sierra que nunca dejará de parecerle gris, austera y melancólica. Aun así, parece evidente que el acento está puesto en el aspecto “gran urbe”. Es sintomático, por lo demás, esta lapidaria afirmación de *La hojarasca*: “Hasta los desperdicios del amor triste de las ciudades nos llegaron en la hojarasca”.

---

<sup>38</sup> Reproducido por Vargas Llosa en *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 29.



El autor se refiere, en este caso, a la implantación de la prostitución en Macondo, y en ese plano es explícito su rechazo a la conversión de ciertos “bienes” en valor de cambio, en mercancía, como innegable es la inmediata vinculación de ello con la “tristeza” de la gran ciudad.

La experiencia citadina pareciera ser, por lo tanto, el origen de ese sentimiento de soledad, de extrañamiento, así como de ese “excedente” humorístico o irónico (distanciamiento frente al mundo narrado), que en *última instancia* estructura a *Cien años de soledad* como novela. Soledad omnipresente pero indeterminada en la obra (cual un dios, se deja sentir por doquier, aunque nadie la pueda visualizar concretamente), puesto que no se desprende de la configuración de los personajes, ni de sus interrelaciones o modos de inserción y actuación en la colectividad inmediata de la que forman parte, sino que más bien se asemeja a un estado de ánimo, a una coloración afectiva proveniente de un narrador ubicuo, a menudo cómplice hermético de sus personajes (como ya se vio), mas también omnipresente y capaz de proyectar sobre ellos y su mundo una luz ámbar, una cierta tonalidad crepuscular. De suerte que esa soledad y esa “tristeza” urbanas (que como en un juego de espejos se incorporan al juego de nostalgias de García Márquez),<sup>39</sup> están fuertemente presentes en *Cien años*, pero más como una *forma* de conciencia, como una *configuración anímica* que termina por articular una *forma literaria*, que cual una plasmación concreta de situaciones y personajes.

Por lo demás, ésta no es la única perspectiva existente en la obra. En otros niveles es posible rastrear, sin mayor dificultad, el punto de vista de muchos personajes aldeanos cuya situación no se define por un ligamen específico con los medios de producción, sino más bien con la superestructura político-jurídica local y eventualmente nacional: militares, funcionarios, notables de aldea en general. Grupos que están, a su vez, impregnados de

---

<sup>39</sup> En *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba*, op. cit., p. 80, García Márquez afirma: “Lo difícil no era entonces pasar del escenario de un pueblo al de una ciudad, sino pasar del uno al otro sin que se notara el cambio de nostalgias”.

valores señoriales, y que incluso desempeñan en escala local el papel de una “pequeña nobleza”.

Comencemos por recordar que el propio título del primer libro de García Márquez remite a una metáfora que condensa un sentimiento anticapitalista engendrado por la nostalgia de una forma y una posición sociales previas, que el capitalismo está a punto de cancelar. También de aquí proviene (además del otro núcleo de condensación detectado) aquel sentimiento *antiurbe*, *antimercancía* y finalmente *antibojarasca*; sentimiento tanto más reforzado y justo cuanto que los efectos “civilizatorios” que ahora se palparán no son otros que los derivados de la modalidad más expoliadora y depredadora del capitalismo, o sea, de su forma imperialista. Por esto no es un azar que en *toda* la obra de García Márquez tal tipo de “progreso” sea visto como un deterioro, como una decadencia precoz, como la expresión más fehaciente de esa degradación ontológica y ética que toda novela pareciera, con su sola estructura concienzual, evidenciar y denunciar.<sup>40</sup>

En otras narraciones, como las incluidas en *Los funerales de la Mamá Grande*, el problema del punto de vista se torna más complejo por el entrelazamiento constante de las perspectivas de varios sectores sociales. Sirva de ejemplo el cuento “La siesta del martes”, cuyo héroe, en tanto que ex boxeador, no hace más que reproducir por homología la situación del gallo y del coronel, pero con un comportamiento que encarna más bien la reacción de estratos marginales ya urbanos. Lo mismo cabe decir de “En este pueblo no hay ladrones” e incluso de “Un día de éstos”.

Y hay otros aspectos de la narrativa de García Márquez que tampoco podrían explicarse a cabalidad si no es a partir de las perspectivas que venimos analizando. Su *visión de la naturaleza* por ejemplo, sobre la cual Ernesto Volkening ha observado lo que sigue:

---

<sup>40</sup> “La novela se caracteriza como la historia de una búsqueda de valores auténticos en un *mundo degradado*, en una *sociedad degradada*, degradación que, en cuanto al héroe concierne, se manifiesta principalmente por la mediatización, por la *reducción de los valores auténticos al nivel implícito* y su desaparición en tanto que realidades manifiestas”. Mario Vargas Llosa en *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 35, subrayados nuestros.

Privado de sus exuberancias vegetales y riquezas cromáticas, el mundo tropical de García Márquez revela una aridez, una pobreza, una trivialidad incolora, manoseada, polvorienta e insoportable, pero con tal nitidez se dibuja el perfil del pueblo que su misma desnuda indigencia, vista por un ojo avizor comparable al objetivo de una cámara fotográfica, produce una sensación de extrañeza, a la vez cautivadora e inquietante.<sup>41</sup>

Vimos ya de dónde proviene esa extrañeza; sólo queda por añadir que si tal naturaleza está ausente o relegada a un segundo plano, es porque tanto el ángulo mediato como el inmediato desde el cual se la visualiza no es el de ningún grupo orgánicamente vinculado al agro. Por eso, la obra de García Márquez poco tiene de rural (en contraste con la mayor parte de la literatura latinoamericana de los años treinta o cuarenta), y lo que tiene es sólo de manera indirecta, por refracción: en *Cien años* ello ocurre únicamente cuando, al recrear modelos aldeanos de percepción de la realidad se terminan reproduciendo también, de manera inevitable, algunos efectos de cierto grado de desarrollo de las fuerzas productivas del entorno agrario.

La recreación de la realidad desde los puntos de vista hasta aquí señalados permite, además, conferir una especial relevancia a la *política* y al *poder* como fuentes de conflicto, lo cual, dada la concreta historia de Colombia, se refuerza más aún. Como sabemos, la primera situación conflictiva en *Cien años*, la que motiva el éxodo inicial de los Buendía y los pone en un contacto también primero con la “soledad” (con la soledad de la muerte, en este caso),<sup>42</sup> es el incidente de la gallera, que no es más que una prefiguración de la arena política. Luego, el ambiente edénico de Macondo —el de antes de que el pueblo fuera señalado por Melquíades “con un puntito negro en los abigarrados mapas de la muerte”— empieza a enturbiarse con el arribo de la autoridad

---

<sup>41</sup> Ernesto Volkening, “Los cuentos de Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado”, *op. cit.*, p. 34.

<sup>42</sup> Todas las apariciones de Prudencio Aguilar, después de muerto, tienen que ver con este tema de la muerte como soledad, como “nostalgia de los vivos”.

representante del poder central; es decir, con la irrupción de la instancia político-estatal en la aldea dichosa. A partir de entonces la conflictividad no hace más que incrementarse, siempre ligada al involucramiento del pueblo en la dinámica general del país. Es lo que termina por arrancar definitivamente a Macondo de su “infancia” o “prehistoria” feliz, a historizarlo de verdad; pero sin que ello signifique todavía una degradación (que ya sabemos con qué vendavales llegará), sino más bien el ingreso en esa “madurez problemática” que ya no sólo implicará un contacto con la “soledad de la muerte”, mas también con la “soledad del poder”.

Es lo que ocurre, y de un modo lacerante, cuando el coronel Aureliano Buendía se ve “forzado” a decidir el fusilamiento de su compadre José Raquel Moncada, en nombre de la pugna política entre liberales y conservadores: “Recuerda, compadre, que no te fusilo yo. Te fusila la revolución”. Escena en la que interviene Úrsula para recriminar a su hijo, en una actitud perfectamente coherente con su razón “privada” y “local”, que se opone a esa razón “pública” y “nacional”, “política”, que toca ya los linderos de una *raison d'État*.

Por eso, el propio coronel Aureliano terminará por descubrir, luego de raspar durante muchas horas “la dura cáscara de la soledad”, que:

[...] sus únicos instantes felices, desde la tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo, habían transcurrido en el taller de platería, donde se le iba el tiempo armando pescaditos de oro. Había tenido que promover treinta y dos guerras, y había tenido que violar todos sus pactos con la muerte y revolcarse como un cerdo en el muladar de la gloria, para descubrir con casi cuarenta años de retraso los privilegios de la simplicidad.

De este lado, la añoranza de la “simplicidad”, del espacio privado, de los pescaditos de oro con la connotación que ya conocemos. Del otro, cual resaca de una epicidad contaminada por la marea del poder, el “muladar de la gloria”; es decir, esa sustancia viscosa, turbia, comparable al “tremedal” del olvido o los “pan-

tanos” de la soledad y, por lo mismo, antípoda exacta del hielo de los gitanos, de los cristalinos ríos primigenios, de las ciudades de vidrio o la jaula prodigiosa de Baltasar.

Y el viaje por el interior de la añoranza continúa: “Pensó confusamente, al fin capturado en una trampa de la nostalgia, que tal vez si se hubiera casado con ella hubiera sido un hombre sin guerra y sin gloria, un artesano sin nombre, un animal feliz”. El mismo tema de la gloria y el aislamiento, y por lo tanto de la soledad del poder, magníficamente representado en aquella imagen del círculo destinado a impedir que “ningún ser humano, ni siquiera Úrsula”, su madre, se aproximara a menos de tres metros del coronel Aureliano, convertido en guerrero mítico, podría ser interpretado como una plasmación más del sistema de oposiciones que venimos analizando, y que ahora pareciera desplegarse también hacia una contraposición entre las formas llamadas *primarias* y *secundarias* de relación social; vale decir, entre las formas personales, directas e inmediatas de convivencia, y las relaciones impersonales, indirectas y mediatizadas, que en el límite derivan en procesos de burocratización.<sup>43</sup>

Pérdida de la “familiaridad”, despersonalización, “opacidad” y progresiva “abstracción” de las relaciones interhumanas: he ahí unos cuantos efectos del capitalismo en el espacio urbano, descritos en cualquier tratado de sociología. Efectos que en *Cien años de soledad* aparecen vinculados al tema de la guerra y a la correspondiente incorporación problemática de Macondo en una unidad social mayor:

El coronel Gerineldo Márquez fue el primero que percibió el vacío de la guerra. En su condición de jefe civil y militar de Macondo sostenía dos veces por semana conversaciones telegráficas con el coronel Aureliano Buendía. Al principio, aquellas entrevistas determinaban el curso de una guerra de carne y hueso cuyos contornos

---

<sup>43</sup> Para definir lo que es un orden burocrático y autoritario, bien se pudiera parafrasear un pasaje de *Cien años de soledad* y decir que es aquel en que “las órdenes del jefe se cumplen antes de ser impartidas, antes de que él las conciba, y siempre llegan mucho más lejos de donde él se hubiera atrevido a hacerlas llegar”.

perfectamente definidos permitían establecer en cualquier momento el punto exacto en que se encontraba, y prever sus rumbos futuros. Aunque no se dejaba arrastrar al terreno de las confidencias, ni siquiera por sus amigos más próximos, el coronel Aureliano Buendía conservaba entonces el tono familiar que le permitía identificarlo al otro extremo de la línea. Muchas veces prolongó las conversaciones más allá del término previsto y las dejó derivar hacia comentarios de carácter doméstico. Poco a poco, sin embargo, y a medida que la guerra se iba intensificando y extendiendo, su imagen se fue borrando en un universo de irrealidad. Los puntos y las rayas de su voz eran cada vez más remotos e inciertos, y se unían y combinaban para formar palabras que paulatinamente fueron perdiendo todo sentido. El coronel Gerineldo Márquez se limitaba entonces a escuchar, abrumado por la impresión de estar en contacto telegráfico con un desconocido de otro mundo.

Despersonalización e ingreso en un universo de irrealidad, que de algún modo nos recuerda los efectos de la famosa peste del insomnio, cuando los macondinos, acosados por el olvido, se exilian “en un mundo construido por las alternativas inciertas de los naipes, donde el padre se recordaba apenas como el hombre moreno que había llegado a principios de abril y la madre se recordaba apenas como la mujer trigueña que usaba un anillo de oro en la mano izquierda, y donde una fecha de nacimiento quedaba reducida al último martes en que cantó la alondra en el laurel”.

Curiosamente, los extremos se tocan: el retroceso hacia un desamparo oculto tras las barajas adivinas, y el “avance” hacia cierto tipo de desarrollo capitalista. En todo caso los dos pasajes transcritos demuestran la maestría del autor, quien, sin abandonar la perspectiva de Macondo, consigue abrir un campo de significación que no remite únicamente a la guerra y sus efectos, sino que además expresa, sin necesidad de recrearla anecdóticamente, la problemática de las relaciones humanas, cada vez más distantes y “extrañas”, del polo más avanzado de la sociedad.

Reencontramos de este modo, pero ahora en otro nivel, la presencia de las instancias sociales que determinan la estructura-

ción formal y por supuesto temática de la obra. Desde este último punto de vista *Cien años de soledad* bien podría ser interpretada como la mirada nostálgica que ciertos estratos urbanos echan sobre su origen precitadino. No es un azar que esta famosa novela haya surgido en el exacto momento en que América Latina se convertía en una sociedad predominantemente urbana, y cuando la hegemonía acentuada del capitalismo creaba formas cada vez más complejas y problemáticas de existencia. Como tampoco es casual que esta nostalgia de una “infancia” social míticamente sencilla y transparente haya producido la novela más diáfana de este siglo.

Pero no se trata sólo de esto. *Cien años de soledad* puede y debe ser leída también como una gran metáfora del subdesarrollo, y en este plano de significación no sólo cuentan sus ejes estructurales (en los que ahora hemos insistido), sino igualmente los materiales concretos con los que está construida: la cultura es un campo en el cual estos materiales no son indiferentes. En otro plano podría interpretársela como una gran cosmogonía, parábola de envergadura bíblica que nos lleva al paraíso perdido, al éxodo y al apocalipsis (aunque, novela al fin, sin la esperanza de una tierra prometida). También puede ser leída como una interpretación del ciclo vital del individuo; y el psicoanálisis encontrará seguramente muchas obsesiones que descifrar, aunque sólo fuese aquella del constante acercamiento entre la cópula y las cenizas.<sup>44</sup> Nada de lo cual agotará, felizmente, su riqueza: García Márquez es, como el Neruda que él mismo ha descrito, una especie de rey Midas que todo lo que toca lo convierte en poesía, en metáfora, en maravilla.

---

<sup>44</sup> Entre la bibliografía en lengua española existe por lo menos un intento en este sentido: es el libro de Josefina Ludmer, *Cien años de soledad, una interpretación*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.