

Para una interpretación sociológica de “Cien años de soledad”

AGUSTÍN CUEVA

— I —

En el presente trabajo nos proponemos mostrar de qué manera la estructura literaria de *Cien años de soledad* se encuentra determinada, en múltiples planos, por la estructura de la sociedad latinoamericana, y cómo expresa muchas de sus características y efectos particulares. Analizaremos por lo tanto la obra desde una perspectiva sociológica, pero evitando caer en alguno de los dos extremos que amenazan a este tipo de análisis: olvidar la especificidad de la literatura, que ante todo es dación de forma, o aceptar como moneda de buena ley la idea de que tal enfoque es sólo un acercamiento “externo”, que nada puede decirnos sobre la naturaleza misma de la obra. Tan convencidos estamos de lo contrario, que la primera hipótesis que queremos formular aquí es la de que la propia forma genérica de *Cien años de soledad* resulta inexplicable si no se toma como marco de referencia un hecho fundamental: la gran heterogeneidad estructural de las formaciones sociales latinoamericanas.

En efecto, *Cien años de soledad* no deja de presentar cierta “ambigüedad” cuando se la examina a la luz de la teoría de los géneros literarios. De una parte, claro está, no cabe duda de que tal narración constituye una novela, no sólo porque su autor la concibió como una práctica artística inserta en este campo histórico, sino también porque posee ese “exceso” de conciencia del escritor frente al mundo narrado, que según una tradición crítica que va de Lukács a Lucien 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*; Lu-

kács, *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".¹

Humorismo o ironía que en *Cien años de soledad* determinan no sólo un distanciamiento del autor frente al mundo narrado, sino incluso un deterioro expreso de lo heroico, como cuando se insiste, de manera abrupta y categórica, en que el coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos.

Pero, de otra parte, no es difícil detectar en la obra algunas características importantes que la alejan del tipo de novela producida en Europa a partir del siglo xviii, para acercarla en cierto sentido al modelo de la epopeya. *Cien años de soledad* no es 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; como lo veremos más adelante, se trata más bien de verdaderos arquetipos culturales. La obra posee además una dimensión temporal tan vasta, que supera a la de cualquier novela; pretende recrear globalmente la idiosincrasia de un pueblo y técnicamente está construida sobre la base de una trama abierta, con gran autonomía de episodios; rasgos, todos éstos, que no dejan de recordar los de la antigua epopeya.

De suerte que, si estas observaciones son pertinentes, nos encontraríamos ante una forma literaria heterogénea, caracterizada por una estructura jerarquizada de elementos novelísticos y epopéyicos, que mal puede explicarse por la evolución interna y autónoma de uno u otro de esos géneros, cuyos modelos europeos hemos manejado aquí con fines exclusivamente heurísticos.²

A nuestro juicio, dicha forma no sería otra cosa que la expresión literaria de la heterogeneidad estructural del referente empírico de la narración: América Latina en general y Colombia en particular; y reflejaría la ambigüedad de una praxis compleja, procedente de niveles distintos de una misma formación social que articula en su seno modos diversos de producción y fases asimismo diversas del modo de producción (capitalista) dominante.

Tendríamos, pues, en primer lugar, la experiencia en la gran urbe organizada bajo la hegemonía del capitalismo en su fase más avanzada, cuyos efectos sobre las relaciones humanas y el modo de vida en general determinan una forma de conciencia que, proyectada al plano de la crea-

ción narrativa, no puede engendrar otra cosa que una forma novelesca. No se trata, claro está, de un dato universal de la vida urbana, sino de la forma de conciencia de aquellos grupos medios de intelectuales sometidos en la urbe a un doble "marginamiento": el que padecen siempre en un espacio social regido omnímodamente por la economía de mercado ("alienación" del artista en la sociedad capitalista), más el originado por su desplazamiento reciente de la aldea a la gran ciudad.

Ese conflicto del artista con la economía de mercado, García Márquez lo ha plasmado con nitidez en por lo menos uno de sus cuentos: *La prodigiosa tarde de Baltazar*, donde a través de la antagonica relación del creador con el burgués se plantea la oposición irreconciliable entre valores de uso y valores de cambio.

Sobre el segundo problema, disponemos de una interesante declaración del propio autor, quien refiere en estos 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".³

La praxis proveniente de este nivel originaría, pues, aquel sentimiento de soledad y ese "exceso" humorístico o irónico que estructura globalmente a *Cien años de soledad*, instituyéndola como novela. Soledad ubicua pero indeterminada en la obra, ya que pese a ser su elemento temático mayor no puede decirse que se desprenda de la configuración de los protagonistas ni de sus interrelaciones o modos de inserción en la colectividad inmediata a la que pertenecen, sino más bien que aparece proyectada sobre ellos y su mundo desde fuera, a través de la perspectiva de un narrador omnisciente. De suerte que esa conciencia "urbana" (en el sentido ya indicado) está presente en la narración, pero "en negativo", si cabe el término. Es, como diría Pierre Macherey, "esa ausencia de palabra que precede a toda palabra como su condición".⁴

Dato importante, puesto que nos permite aproximarnos al problema central de la creación de García Márquez, problema que a nuestro juicio reside en el hecho de que la forma de conciencia que acabamos de anali-

zar no opera sobre una "materia prima" proveniente del mismo nivel estructural, sino, por el contrario, sobre una materia procedente de una instancia distinta y además subalterna de una única formación social. En efecto, el referente empírico directo de todos los relatos de García Márquez es ese nostálgico espacio aldeano, recreado con el nombre de Macondo y convertido en materia obsesionante y exclusiva no sólo por corresponder a las más tempranas experiencias personales del autor, sino también, quizás, como elemento compensatorio de una traumática experiencia "urbana".

El problema se plantea, entonces, en términos virtualmente antinómicos. De una parte, un referente empírico que no puede imponer su forma propia de conciencia como perspectiva hegemónica, capaz de estructurar a la obra en la forma estética pertinente (epopeya o romance épico, por ejemplo), por hallarse ubicado en un nivel *subalterno* de la formación social que lo engloba y redefine y desde el cual sólo podría engendrarse algún género de literatura popular, que no es el caso de la de García Márquez. De otra parte, una forma de conciencia proveniente del polo social hegemónico, pero que por sí sola no basta e incluso puede convertirse en óbice para la adecuada plasmación de aquella materia prima que naturalmente posee su propio espesor, vale decir su propia *forma*, y requiere por lo tanto un tratamiento estético particular. Antinomia, ésta, que sólo se superará dialécticamente en *Cien años de soledad*.

-- II --

La hipótesis que acabamos de plantear se encuentra a nuestro juicio corroborada por la trayectoria literaria de García Márquez, cuya práctica artística anterior a *Cien años de soledad* no es otra cosa que una lucha empecinada con aquella materia prima obsesionante y fugitiva, de la que la "forma" final parece siempre escaparse.

El mismo autor ha sido consciente de este problema, que ha motivado en él una insatisfacción constante. En su libro *García Márquez: historia de un deicidio*, 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".⁵

Y García Márquez no se equivocaba en su apreciación. Pero resulta

indispensable explorar estos primeros relatos, tanto para descubrir la razón de su fracaso como para ir ubicando en ellos algunos elementos precursores de *Cien años de soledad*: el "secreto" de la acertada configuración de esta obra maestra es inseparable de su problemática incubación en los "experimentos" que la precedieron.

La hojarasca es en verdad un libro fallido, entre otras causas porque en él se intenta descifrar el mundo aldeano con un código "metafísico" que no es el suyo. Error de concepción que se refleja incluso en el plano técnico, donde, en opinión de Luis Harss, el uso del monólogo interior, los juegos temporales y la fragmentación del relato "complican la acción sin matizarla" y resquebrajan ese "bloque de acontecimientos *único y externo* que no tenía por qué haber sido fraccionado".⁶ Además, la oposición individuo/colectividad (la del coronel y sobre todo la del médico) es una inserción arbitraria de la forma de conciencia hegemónica en un referente empírico que le es ajeno; arbitrariedad que el autor busca paliar con el doble artificio de la causa "misteriosa" y el protagonista "extranjero". Sin embargo, ya en esta primera obra se percibe fugazmente una de las dimensiones capaces de dar forma artística adecuada a aquel referente: la *perspectiva legendaria*.⁷

El *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, que ni siquiera logra articularse en forma de cuento, contiene sin embargo un aporte que vale destacar: el fenómeno natural de la lluvia es tratado por momentos como si fuese un *mensaje*, procedimiento que será retomado en *Cien años de soledad*.

Las obras subsiguientes tampoco alcanzan plenitud, pero la exploración de nuevas perspectivas prosigue. Para referirnos solamente a los momentos más significativos de esa búsqueda, recordemos el cuento *Un día después del sábado*, donde se intenta procesar el conjunto de datos en una matriz ideológica ya mejor adaptada al nivel estructural a que se refiere el relato. Pero esta matriz, además de estar tímidamente utilizada, es todavía la de un solo personaje: el decrepito y centenario cura de aldea.

El cuento *Los funerales de la mamá grande*, que no en vano presta su título al libro respectivo, presenta a su vez un interés muy especial, pues es aquí donde el autor toma explícitamente conciencia del estatuto particular de la materia prima sobre la que está trabajando. Afirma que ésta es representativa de toda una "edad histórica", de una estructura de poder y una "mentalidad" peculiares, y que por lo mismo merece un tratamiento estético específico: el de la *crónica*. Sin embargo, el cuento no pasa de ser una declaración de intenciones, en la medida en que dichas particularidades están intuitidas y aún enunciadas, pero no llegan a plasmarse.

En *La mala hora*, García Márquez realiza un nuevo descubrimiento al abandonar la trama cerrada propiamente novelesca y ensayar un principio de trama abierta, lo que implica un abandono correlativo del eje biográfico individual en beneficio de la crónica de la colectividad. Mas, la obra no desarrolla todas sus virtualidades, tanto porque los personajes no reciben el tratamiento epopéyico adecuado, cuanto porque el autor no consigue reconstituir una representación del mundo que en su respectivo nivel articule y confiera sentido a las situaciones y acontecimientos. El sustituto funcional de esta representación, que es el motivo de los pasquines, apenas si logra sugerir la existencia de esa dimensión "oculta".⁸

En todo caso, lo que caracteriza a estas primeras obras de García Márquez es el inacabamiento y la fragmentaridad. Vargas Llosa lo recalca en su estudio ya citado,⁹ y es importante la observación de Ernesto Volkening en el sentido de que los relatos que precedieron a *Cien años de soledad* carecen incluso de desenlace. Mas, este crítico yerra al concluir que lo fragmentario en García Márquez "forma parte de su visión de un mundo inconcluso",¹⁰ siendo que en realidad se trata de un problema todavía no resuelto de dación de forma.

No es de extrañar, entonces, que en esta etapa caracterizada por los hallazgos parciales la obra más lograda sea precisamente un relato corto, que tiene más de cuento que de novela: *El coronel no tiene quien le escriba*.

En él no se resuelve, sin embargo, el problema principal y de fondo. Mejor dicho, se lo resuelve soslayándolo. Al concentrar la tensión en las relaciones entre el coronel y la burocracia extra-aldeana, el conflicto es desplazado hacia afuera del referente empírico pueblerino, que a su vez es descrito a partir de una visión estrictamente urbana, que lo fija como un espacio social desértico, vegetativo y rutinario. En esas condiciones, no es un azar que la misma vinculación del coronel con su colectividad inmediata tenga que realizarse a un nivel bastante abstracto, gracias a la mediación simbólica de ese mítico gallo de pelea, equivalente homológico del protagonista principal. Y tampoco es casual que el éxito de *El coronel no tiene quien le escriba* radique en su rigurosa economía argumental y estilística y en la no menos rigurosa aplicación de una *estética de la exterioridad*.

— III —

Considerada a la luz de su "historia", *Cien años de soledad* ya no aparece, pues, como fruto de una creación ex-nihilo, ni como la plasmación socialmente indeterminada de las obsesiones personales de su autor, sino como producto de una práctica específica (la literaria narrativa), reali-

zada a partir de cierta forma de conciencia social, que opera sobre una materia prima también social y por lo tanto *ya conformada*.

¿Cómo recrear literariamente esta forma social ya dada, sin mutilarla ni convertirla en una simple "pantalla" en la que se refleje una conciencia proyectada desde otro nivel estructural? Tal es el problema que García Márquez sólo resolverá satisfactoriamente en *Cien años de soledad*, mediante la construcción de una forma literaria heterogénea, que articula sabiamente elementos novelísticos y de epopeya. Estos últimos no son, por lo tanto, gratuitos ni improvisados, sino producto de una prolongada práctica que los ha ido revelando como los más idóneos para la plasmación de un referente empírico que, por hallarse estructuralmente distanciado del polo social hegemónico, necesitaba ser recreado como una entidad de fisonomía propia, es decir, en términos literarios, como un *personaje colectivo*.

Esta entidad no tiene, desde luego, una historia autónoma, como la misma *Cien años de soledad* lo demuestra. El Macondo arcádico y *autárquico* de los dos primeros capítulos —recuerdo idilizado de ciertas formas ya caducas de economía patriarcal—, no es más que un mito nostálgico forjado en pocas líneas de fulgurante poesía; mientras que el otro Macondo, el vívido y actuante del resto de la obra, va perfilándose a través de sus conflictivas relaciones con conjuntos sociales mayores, ya como instancia pre-capitalista súbitamente enfrentada al desarrollo del capitalismo agrario, ya como "localidad" inserta en las guerras "nacionales". Pero, así y todo, posee su propio espesor "cultural" que lo totaliza, y el gran acierto de García Márquez reside en haber sabido reconstituirlo.

Además, como la distancia que separa a esta entidad del polo social hegemónico no es estrictamente diacrónica —en rigor no se trata de otra época histórica—, y que incluso su autonomía cultural es sólo relativa, el autor logra recrear la idiosincrasia aldeana con una cercanía vital que le evita caer en la mera reconstrucción etnográfica o folklórica. No se trata, claro está, de un acercamiento por introspección y profundización sociológica, imposible no sólo por la distancia estructural anotada, sino además porque el modo de producción pertinente todavía no ha desarrollado a ese nivel ciertas formas históricas de individualidad: se trata, más bien, de una recreación de las principales coordenadas de una representación particular ("aldeana") de la realidad.

Gracias a esta recreación, lograda mediante el uso de procedimientos epopéyicos específicos, la aldea deja de ser ese espacio social desértico y monótono que veíamos en *El coronel no tiene quien le escriba*, para recobrar su exuberancia y sentido, sin necesidad de que una conciencia exte-

rior a ella tenga que atribuirle una esencia “misteriosa” y “oculta” como en las primeras narraciones.

Esa conciencia exterior al referente empírico desde luego subsiste en *Cien años de soledad*, y es la matriz finalmente hegemónica que totaliza a la obra como novela. Pero ahora esa conciencia ya no es la encargada de procesar directa e inmediatamente los datos, sino tal procesamiento se realiza a través de una segunda matriz, subordinada a la anterior en la medida en que no es ella la que genera las significaciones “últimas” ni impone una forma global a la narración, pero con suficiente autonomía relativa como para poder subtotalizar los datos conforme a la perspectiva particular de su nivel de procedencia.

Además, ese sentimiento ubicuo e indeterminado de soledad no es un elemento disfuncional, a pesar de no provenir del referente directo de la narración, porque en la obra se opera una apertura semántica que nos permite desplazarnos del concepto de soledad, entendido en términos individualistas, al concepto de *desamparo*, que no es otra cosa que el correlato subjetivo de la distancia que separa al polo hegemónico de la “desamparada” aldea, a la vez que el nexo anímico encargado de reconstituir la heterogénea unidad de esos dos niveles.

— IV —

Estamos conscientes de que el corte que hemos realizado entre los dos planos de la obra deslinda tajantemente elementos que de hecho se imbrican de manera muy compleja; pero nos parece el único capaz de explicar no solamente la forma genérica de *Cien años de soledad* y su relación con la sociedad pertinente, sino además otros aspectos fundamentales de la narración, como son el problema de la conformación de los campos denominados “real” e “imaginario”, la lógica de constitución de los personajes, la estructura del tiempo y algunas de las articulaciones temáticas más relevantes.

En lo que al primer punto se refiere, hay algo que debemos destacar de inmediato: el límite entre lo “real” y lo “imaginario” en *Cien años de soledad* no es otro que el que separa a dos concepciones sociales de *verosimilitud*. En efecto, lo que hace García Márquez es abandonar en cierto plano el concepto “moderno” de verosimilitud, correspondiente a un desarrollo avanzado de las fuerzas productivas, e instalarnos en el seno de una concepción “tradicional”, es decir, pre-científica, de las relaciones hombre-naturaleza.

Así, interpretados en primera instancia desde el punto de vista de una representación “aldeana” del mundo, inventos tan banales y para nosotros “verosímiles” como el imán, la lupa o una dentadura postiza, apare-

cen como objetos insólitos y maravillosos. Además, el autor reconstituye con admirable intuición esa característica de la mentalidad pre-científica que consiste en aplicar la lógica en niveles cuyo estatuto ha sido erróneamente definido. En el caso del “diluvio”, por ejemplo, tal desfasamiento 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 social (lluvia artificialmente producida por los técnicos de la compañía bananera), que es percibida 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.—, no lo son en absoluto para los macondinos, y ni siquiera para el narrador, quien, con su relación serena y transparente, filtra los datos sin interferirlos. Esta serenidad, que por supuesto traduce la distancia de la conciencia hegemónica con respecto al referente sobre el cual opera, se explica además porque el autor no pretende desarrollar en *Cien años de soledad* ninguna filosofía irracionalista, sino sólo recrear una representación del mundo que él sabe caduca y superada.

Tal es, pues, la lógica general del llamado “realismo maravilloso” de García Márquez. Hay que advertir, sin embargo, que el manejo de una matriz pre-científica de verosimilitud no implica en este caso un intento de mistificación ni una apertura a la arbitrariedad. Lo primero está corroborado por el hecho de que la matriz pre-científica opere únicamente a nivel de la percepción de las relaciones hombre-naturaleza, pero no para la captación de las relaciones propiamente sociales o políticas, enfocadas siempre, en alguna medida, desde el punto de vista concienal más alto. 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. Lo segundo, es decir la no arbitrariedad, se deriva del hecho de que aquella matriz pre-científica está históricamente determinada, construida con elementos provenientes de nuestra “cultura” tradicional, católica sobre todo.

Además, los elementos “fantásticos” de *Cien años de soledad* están destinados a expresar, plantear e incluso resolver simbólicamente algún problema. Valgan dos ejemplos ilustrativos de cómo procede el autor en esta materia.

Primero. La peste del insomnio que asuela 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 aun 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 las canciones de Francisco el Hombre, sendos antidotos contra el olvido; y obviamente remite a una concepción de la literatura como práctica cultural encargada de recuperar el devenir histórico, recreándolo. Pero la metáfora no termina allí. Dicha enfermedad se presenta como propia de los indios, es decir, del pueblo al que la conquista y la represión permanente han privado de su cultura, su memoria, su identidad colectiva. A partir de una imagen fantástica, 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 explora a menudo con el tema del incesto. Este 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 está socialmente condenada a desaparecer y es lo que expresa metafóricamente a este nivel. Pero, en otros casos el tabú del incesto es percibido como una restricción cultural impuesta por la Iglesia,¹¹ restricción que remite a la noción de pecado y, a 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 al problema de la constitución de los personajes, los que en 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 ello lo que fuere, importa señalar que los héroes de *Cien años de soledad* no se constituyen introspectivamente, ni como núcleos subjetivos irreductibles, sino que son configurados de manera epopéyica, por la descripción de rasgos culturalmente relevantes y mediante la narración de actos y comportamientos que condensan ciertas pautas y valores de la colectividad. El pasaje inicial del sexto capítulo,¹² en el que se modela en pocas líneas la figura legendaria del

coronel Aureliano Buendía, es el mejor ejemplo de ello y sirve, 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 (tras lo cual, claro está, subyace casi siempre cierta obsesión campesina de exuberancia y fertilidad).

Los núcleos temático-culturales en que cristalizan los personajes son por supuesto demasiado numerosos y complejos como para poder inventariarlos exhaustivamente en el presente trabajo; pero tal tarea es teóricamente factible en la medida en que el campo semántico del que van surgiendo está perfectamente estructurado, al menos para los personajes principales. Los personajes femeninos, por ejemplo, se agrupan en torno a tres temas básicos: la mujer ama de casa y representante del orden y la esfera "privada" en general (Ursula); la mujer agente sexual (Pilar Ternera), y la mujer objeto bello (Remédios). Luego, Ursula se opone al primer José Arcadio con 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" opuesto a lo restrictivo y convencional; oposición que de alguna manera remite a la de aldea/gran ciudad, notoria también en el caso de José Arcadio II y Pietro Crespi, que respectivamente encarnan la rudeza y el concepto aldeano de virilidad, frente al refinamiento y "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; complejidad que —no está por demás repetirlo— nada tiene de "sicológica".

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 la simbolización misma de la literatura. No es de extrañar, entonces, que con él aun el tiempo pueda detenerse y transformarse en sincronía absoluta, pues, como ya lo vimos, para García Márquez la literatura es una manera de fijar 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 de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra".

Pasaje que no apunta solamente a una concepción de la literatura, mas también a una concepción de la realidad. No de la realidad en general, sino del referente empírico directo de la obra de García Márquez, quien ya en *La hojarasca* había advertido que “es como si Dios hubiera declarado innecesario a Macondo y lo hubiera echado al rincón donde están los pueblos que han dejado de prestar servicios a la creación”.

Mundo subalterno y superado, García Márquez ubica pues a Macondo, aun estilísticamente, en un pasado absoluto. La visión del narrador es por eso la de un tiempo linear e irreversible, sin lo cual sería incomprendible tanto el final del libro como el proceso mismo de desgaste irremisible plasmado a lo largo de la obra. La “circularidad” de que tanto se ha hablado hay que ubicarla por lo tanto a otro nivel: en la percepción de los personajes, que en realidad conciben su mundo como un ciclo de repeticiones continuas, y en el intento del autor de señalar por este medio el estancamiento de las fuerzas productivas, subrayado en otra parte con la metáfora de los pescaditos de oro que fabrica el coronel Aureliano Buendía.

De suerte que también en este plano volvemos a encontrar el procesamiento de los datos en una doble matriz: la del narrador, que es linear, y la de los personajes, que es cíclica o circular, y que corresponden a sendas representaciones culturales de mecanismos diferenciados de reproducción de dos modos distintos de producción. Doble perspectiva, pues, pero que en la obra se unifica metafóricamente gracias a aquel pasaje 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 irremediable del eje”.

Una precisión cabe hacer, sin embargo, sobre la linearidad del relato. Esta se sitúa en el nivel ya indicado, como concepción hegemónica del tiempo, y además se concreta formalmente en la medida en que, a grosso modo, los sucesos de un capítulo —de un 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 hechos, y retrocesos constantes, explicables ya no en virtud de una concepción del tiempo, sino por la trama epopéyica de una narración tejida en torno a biografías múltiples, para completar las cuales son indispensables 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 co-

mo categoría general, sino de la abolición del índice numérico que les confiere precisión. De este modo tenemos la sensación 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 también la impresión de un tiempo vivido cíclicamente o de manera circular por la colectividad.

— V —

Quisiéramos, por último, reflexionar sobre algunos aspectos específicos de la obra de García Márquez, para lo cual es necesario retomar un problema enunciado ya, pero todavía no dilucidado. Volvamos, pues, a nuestra afirmación inicial de que la narrativa de este escritor refleja de alguna manera la ambigüedad de una praxis compleja, procedente de niveles distintos de una misma formación social, pero ahora para interrogarnos sobre la perspectiva más *inmediata* desde la cual García Márquez *accede* a la realidad "aldeana". La perspectiva mediata y totalizadora ya la vimos: era la de ciertos grupos medios urbanos; mas es obvio que bajo ella subyace la huella de otra experiencia social: la propia biografía del autor atestigua que esa realidad aldeana fue también "vivida" de manera más directa y desde otro "ángulo".

Ahora bien, nuestra hipótesis es la de que a este nivel puede detectarse fácilmente la presencia de una perspectiva proveniente de aquellos grupos medios "aldeanos" cuya situación no se define por un ligamen específico con los medios de producción, sino más bien con la superestructura jurídico-política local y nacional (militares, funcionarios, notables de aldea en general); grupos impregnados de valores señoriales y que incluso pueden desempeñar en escala local el papel de "pequeña aristocracia".

Sería desde luego fácil recurrir al expediente del origen pero en verdad no se trata de aclarar lo que además de obvio es personal, sino de estudiar una obra en su dimensión en este caso ideológica. Por eso comenzaré por evocar el mismo título del primer libro de García Márquez, que nos remite a una metáfora que concentra todo un sentimiento anticapitalista, pero netamente engendrado por la nostalgia de una forma y una posición sociales que el capitalismo está en trance de cancelar: como se recordará, la "hojarasca" no es otra cosa que el nombre con que los notables locales designan a la burguesía advenediza. Es decir que, a cierto nivel, este relato está articulado desde una perspectiva de "hidalgo venido a menos", muy semejante a la que es fácil detectar en *El coronel no tiene quien le escriba*.

En otras narraciones, como las contenidas en *Los funerales de la mamá*

grande, este problema se torna más complejo, pero no por encontrarse allí una perspectiva “popular” como lo sostiene Vargas Llosa en su trabajo ya citado, sino por el entrelazamiento constante de las perspectivas de dos sectores de los grupos medios. 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 “coronel” (hombre de pelea al servicio de un grupo no claramente percibido), mientras que su comportamiento simboliza más bien la reacción anarquizante de los estratos medios marginados de la urbe. Lo mismo podría decirse 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 la perspectiva que venimos analizando. La visión de la naturaleza, por ejemplo, sobre la que Ernesto Volkening ha observado con acierto lo siguiente:

“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 avisor comparable al objetivo de una cámara fotográfica, produce una sensación de extrañeza, a la vez cautivadora e inquietante”.¹³

Vimos ya de dónde proviene esa extrañeza; sólo queda por añadir que si la naturaleza está ausente o totalmente relegada a segundo plano, es porque tanto el ángulo mediato como el inmediato desde el que se enfoca la realidad no es el de ningún grupo social orgánicamente vinculado al agro. Por eso la obra de García Márquez poco tiene de rural, y lo que tiene es sólo de manera indirecta, en la medida en que al reproducir el modelo aldeano de percepción de la realidad en *Cien años de soledad* se están reproduciendo también, necesariamente, algunos efectos ideológicos del bajo desarrollo de las fuerzas productivas.

Por lo demás, al precisar que el punto de acceso inmediato a la realidad aldeana no es el de una clase social propiamente dicha, sino el de un grupo definido básicamente por su relación con la superestructura jurídico-política, se entiende mejor por qué la problematización tiende a producirse siempre a este nivel en la narrativa de García Márquez. Recuérdese, por ejemplo, que en los relatos anteriores a *Cien años de soledad* las relaciones reales entre la infraestructura económica y la superestructura jurídico-política llegan incluso a invertirse, o al menos se retiene sólo un momento dialéctico subordinado de ellas, de suerte que la burguesía por ejemplo (don Sabás, el rico Montiel, etc.) aparece siempre como un efecto de ciertas prácticas e instancias políticas y no inversamente.

En *Cien años de soledad* hay desde luego una superación de esta perspectiva y es ello, justamente, lo que permite al autor reconstruir las coordenadas generales de la visión del mundo de la aldea en su conjunto. Sin embargo, aquella perspectiva no está del todo ausente. La primera situación conflictiva, que motiva precisamente el éxodo inicial de la familia Buendía, es el incidente de la gallera. Dada la relación homológica entre el militar y el gallo de pelea (que ya señalamos al referirnos a *El coronel no tiene quien le escriba*), ésta sería pues una primera prefiguración de la arena política, vista desde la perspectiva ya detectada. Por eso, en la etapa idílica de Macondo se prohíben las peleas de gallos para conservar la arcádica condición del pueblo: condición efímera y apenas evocada como un sueño, que empieza a desvanecerse con el arribo de la autoridad representante del poder central; es decir, con la irrupción de la instancia político-estatal en la aldea. A partir de entonces la problemática no hace más que incrementarse, ligada siempre a la involucración del pueblo en el conflicto global del país. Y es este conflicto el que termina por arrancar definitivamente a Macondo de su "infancia" o "prehistoria" feliz, pero sin que ello signifique en estricto y unilateral sentido una degradación, sino más bien la entrada en una etapa de madurez problemática: si por un lado esto acarrea innumerables males, por otro es la ocasión propiciadora de la gesta del coronel.

La verdadera degradación sólo ocurre después, cuando la era semi-heróica de los Buendía ha concluido y entramos en la era de predominio de las prácticas burguesas, representadas por la compañía bananera. Entonces sí se desarrolla en la obra una problematización a otro nivel, que la convierte en dilatada metáfora de la explotación y la violencia en América Latina.

El eje conflictivo que hemos destacado no es sin embargo reductible a una mera visión de grupo que llevaría a concebir la instancia jurídico-política como fuente única y última de todo problema social. Hay, claro está, la determinación histórica concreta del periodo de la violencia en Colombia, que mal podía no dejar su impronta en una obra de esta magnitud. Pero sí resulta interesante observar cómo a partir de aquel eje, y recurriendo a nuevos cruces de perspectivas, García Márquez desarrolla una serie de oposiciones, que en última instancia parecen remitirnos nuevamente a la relación, percibida como antinómica, entre cierta forma de vida "aldeana" y la de la gran urbe.

En efecto, la ubicación privilegiada del conflicto en el plano político (visto desde un ángulo y en un sentido pequeño-burgués) permite al autor articular cierta concepción de lo "público", que de alguna manera se confunde con lo "nacional", y oponerlo a la esfera "privada", identifi-

cada de algún modo con lo “local”. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando el coronel Aureliano 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 Ursula para recriminar a su hijo el coronel, en una actitud perfectamente coherente en la medida en que ella encarna el ámbito de lo “privado”, en oposición a Aureliano.

Este ámbito, que por momentos se identifica con la infancia individual y la etapa arcádica de Macondo, abriendo nuevos planos de significación en la obra, es representado como un espacio nostálgico y a-problemático, opuesto a otras formas y fases de la vida social e individual. Por eso, el narrador nos recuerda que “los únicos instantes felices” del coronel Aureliano Buendía, “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 32 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”.

O este otro pasaje, sobre el mismo coronel:

“El no le puso atención, porque estaba pendiente de los aprestos de la tropa, los toques de corneta y las voces de mando que estropeaban el alba. Aunque después de tantos años de guerra debían parecerle familiares, esta vez experimentó el mismo desaliento en las rodillas, y el mismo cabrilleo en la piel que había experimentado en su juventud en presencia de una mujer desnuda. 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. Ese estremecimiento tardío, que no figuraba en sus previsiones, le amargó el desayuno”.

El mismo tema de la gloria y el aislamiento, magníficamente representado en aquella imagen del círculo de tiza destinado a impedir que “ningún ser humano, ni siquiera Ursula”, su madre, se aproximara a menos de tres metros del coronel Aureliano, podría ser interpretado como una plasmación más del sistema de oposiciones que venimos examinando, y que ahora parece desarrollarse también hacia una contraposición de las formas llamadas “primarias” y “secundarias” de relación social.

Pérdida de la “familiaridad”, despersonalización, “opacidad” y progresiva “abstracción” de las relaciones interhumanas, he ahí unos cuantos efectos del capitalismo en el espacio urbano, efectos que en *Cien años de soledad* aparecen ligados al tema de la guerra y a la correspondiente in-

corporación problemática de los macondinos en un espacio 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 perfectamente definidos permitían establecer en cualquier momento el punto exacto en que se encontraba, y prever sus rumbos futuros. Aunque 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".

Pasaje que revela toda la maestría del autor, quien, sutilmente y sin abandonar la perspectiva de Macondo, consigue abrir un campo de significación que en este caso no remite únicamente al asunto de la guerra y sus efectos, sino que además expresa, sin necesidad de recrearla anecdóticamente, la problemática de las relaciones sociales en el polo más desarrollado de la formación social.

Reencontramos de este modo, pero ahora a otro nivel, la presencia de las instancias sociales que determinan la estructuración 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 ciertas capas urbanas echan sobre su origen pre-citadino. No es un azar que surja precisamente en el momento en que América Latina se convierte en una sociedad predominantemente urbana, y cuando la hegemonía acentuada del capitalismo industrial crea formas cada vez más complejas y problemáticas de existencia. Como tampoco es casual que esa nostalgia de una "infancia" social míticamente sencilla y transparente haya producido la novela más diáfana de este siglo. El estilo mismo de *Cien años de soledad* es un alto portador de significación

He ahí, brevemente analizadas, las principales coordenadas de este relato. A partir de ellas se levanta una gigantesca obra de arte, que por lo mismo es una fuente inagotable de mensajes. Puede ser leída como metá-

fora histórica del subdesarrollo, y en este plano de significación no sólo cuentan sus ejes estructurales sino también los materiales concretos con que está construida; la cultura es un campo en el que estos materiales no son indiferentes. En otro plano podría interpretársela como una gran cosmogonía, parábola de apertura bíblica que nos lleva del éxodo al apocalipsis. En fin, puede ser leída como una interpretación del ciclo vital del individuo. Y el psicoanálisis encontraría seguramente muchas obsesiones que descifrar, aunque sólo fuese aquella del constante acercamiento de la cópula y las cenizas. Pero esto es ya materia que escapa a nuestra especialidad.

¹ En *Para una sociología de la novela*. Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1967, p. 20.

² Explicar esta combinación por la influencia de las novelas de caballería o las crónicas del siglo xvii carece de sentido. Si tal influencia existe, ella misma reclama una explicación. Un "retroceso" de cuatro o más siglos no puede producirse por simple capricho o casualidad.

³ Reproducida por Mario Vargas Llosa en: *García Márquez: historia de un deicidio*. Ed. Barral, Barcelona, 1971, p. 29.

⁴ Cf. *Pour une théorie de la production littéraire*. Ed. François Maspero, París, 1971, p. 107.

⁵ *Op. cit.*, p. 38.

⁶ En *Los nuestros*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 397.

⁷ Cf. sobre todo las pp. 38 y 39 de la edición de Sudamericana.

⁸ Cf. el comentario de Luis Harss, en *op. cit.*, p. 413.

⁹ "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". *Op. cit.*, p. 233.

¹⁰ Cf. "Los cuentos de Gabriel García Márquez o el trópico dedembrado", en la edición de *Isabel viendo llover en Macondo*, ed. Estuario, Buenos Aires, 1968, p. 34.

¹¹ "—¿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."

¹² "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 todos 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..." Etc. Cf., p. 94.

¹³ *Op. cit.*, p. 34.