



VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ,
EN BUSCA DE LA VERDAD POÉTICA

«La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla». Esto declara Gabriel García Márquez en el pórtico de su autobiografía y, a la luz del aviso, resulta bien significativo que comience *Vivir para contarla* evocando el viaje que hizo con su madre a Aracataca para vender la casa en la que había nacido y vivido una infancia paradisíaca hasta la muerte de su abuelo, el coronel don Nicolás Márquez. Era en 1950 y, con sus veintitrés años, olvidada la carrera universitaria de Derecho y ayudándose de colaboraciones periodísticas, estaba decidido, por encima de todo, a ser escritor.

De ello habló varias veces con su madre en aquel viaje de retorno al maravilloso mundo idealizado de sus raíces. Al llegar, el choque con la realidad fue terrible. Se encontró con un pueblo polvoriento y caluroso que parecía un pueblo fantasma: no había un alma en las calles y los dos avanzaban con el sufrimiento creciente de ver cómo había pasado el tiempo por aquel entrañable lugar. Así, hasta que su madre entró en una pequeña botica en la que una señora estaba cosiendo, y, acercándose a ella, le dijo: «¿Cómo está, comadre? Ella levantó la vista y se abrazaron y lloraron durante media hora. No se dijeron una sola pala-

bra, sino que lloraron durante media hora». Él las miraba, dice, «estremecido por la certidumbre de que aquel largo abrazo de lágrimas calladas era algo irreparable que estaba ocurriendo para siempre en mi propia vida».

García Márquez ha repetido muchas veces que en ese momento le surgió la idea de contar por escrito «todo el pasado de aquel episodio». En realidad, desde hacía más de un año andaba ya enfrascado en una novela larga —sus amigos la llamaban «el mamotreto»— que se titulaba, precisamente, *La casa*, y que estaba tejida con recuerdos de la infancia. Allí estaba ya el mundo de Macondo. Pero el encuentro con la realidad de Aracataca le hizo sentir como falso lo que, al hilo de los recuerdos, iba escribiendo sobre una pauta realista, y le abrió los ojos a una realidad nueva. «El pasado de aquel episodio» del llanto sin palabras era otra cosa distinta y García Márquez comprendió que él mismo «no creía lo que estaba contando [...], no disponía de los elementos técnicos y del lenguaje para que aquello fuera creíble, para que fuera verosímil. Entonces —añade— lo fui dejando y trabajé cuatro libros mientras tanto».

Habla, naturalmente, de *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mamá Grande* y *La mala hora*, que vendrán a integrarse, en distinto grado, como materiales de *Cien años de soledad*. «El paquete», como a García Márquez le gusta llamarlo, estaba ahí desde el principio: memoria de la historia familiar; historia política y social de la zona bananera y de Colombia en general; leyendas, tradiciones y costumbres... Cada uno de esos cuatro libros precedentes significa un tanteo de aproximación en busca de la perspectiva adecuada, indispensable para hallar el tono y el lenguaje justos. La accidentada historia de su redacción y edición —también, en

parte, la de su recepción— revela a la par el esfuerzo titánico del escritor por encontrar su camino, apoyado en lecturas y relecturas analíticas de una larga nómina de autores, y el desencanto de no acabar de encontrarla.

La referencia de contraste era siempre la misma: aquella iluminación de Aracataca que, como asegura en su autobiografía, vino a demostrarle que cuanto escribía «era una pura invención retórica *sin sustento alguno en una verdad poética*». Subrayo por mi cuenta esto que me parece sustancial: trabajando desde los comienzos de la redacción de *La casa* con unos mismos materiales, lo que el escritor persigue es la *construcción de una verdad poética*. Cuando tras quince años de trabajo se halla al borde del desencanto, una nueva iluminación le hace intuirlo. Fue, como es bien sabido, un día de enero de 1965, yendo en automóvil de Ciudad de México a Acapulco: el escritor vio de pronto enteros el mundo y la historia atisbados en Aracataca, lo que estaba detrás del largo llanto sin palabras de su madre y la esposa del boticario. No solo lo vio como en una película. Tenía claras la estructura de la narración y el modo de contar, sentía el tono y disponía del lenguaje. A partir de ahí la escritura fluyó, laboriosa pero fácil, en *Cien años de soledad*.

Apenas apareció la novela en 1967, la crítica se apresuró a señalar precedentes y concomitancias. En la maraña de lecturas aludidas por el propio García Márquez o por los amigos que con él las compartían o discutían desde que en 1947 empezó la carrera de escritor, resulta prácticamente imposible fijar una cronología detallada completa. Muchas de ellas, y desde luego las capitales, fueron referencias recurrentes, en las que en cada repaso, destripándolas para analizarlas, descubría modelos o estímulos aprovechables. De *Las mil y una noches* a *La Odisea* y

Sófocles. De Cervantes y la poesía del siglo de oro a Rabelais (o Bakhtine) y Kafka. Faulkner, siempre Faulkner maestro, pero junto a él, Hemingway, Virginia Woolf, John Dos Passos, Huxley, Joyce, Defoe y Camus. Y de los hispanoamericanos, toda la tradición contemporánea, de Rivera y Miguel Ángel Asturias a Alejo Carpentier, Rojas Herazo, Rulfo y Carlos Fuentes.

De manera paralela a la búsqueda en la literatura clásica y contemporánea de vías de acceso a la verdad poética de la novela, fue García Márquez completando la información sobre «todo el pasado de aquel episodio» del abrazo y el llanto sin palabras. En el mismo viaje de regreso de Aracataca le pidió a su madre amplia información sobre sus antepasados. Pudo saber entonces que sus abuelos, Nicolás Ricardo Márquez, de ascendencia andaluza, y Tranquilina Iguarán Cotes, medio guajira, eran primos hermanos; que el abuelo había tenido muchos hijos naturales y que... Poco tiempo después, García Márquez volvió a Aracataca y recorrió todo el valle de Upar, donde, dice, «la gente se quedó anclada en la edad de los romances antiguos». Viajaría todavía un par de veces más por el profundo sur colombiano, y en marzo de 1966, antes de terminar la novela, volvería a Aracataca para organizar un festival de música vallenata con Rafael Escalona, a quien significativamente incluirá en la novela. Digo significativamente, porque también sus cantos le revelan «todo el pasado de aquel episodio» y, como dice «La Cacica vallenata» en la biografía de Escalona, le enseña que «la cotidianidad de la vida no es sino el origen de la poesía».

La preparación de García Márquez para afrontar el reto que en 1950 se había planteado en Aracataca integra, pues, lecturas, tradición oral y asimilación del imaginario caribeño. Todo comenzaba —conviene recordarlo por

lo que iremos encontrando en la novela— con la lectura de *Las mil y una noches*:

«Tuve que vivir veinte años y escribir cuatro libros de aprendizaje para descubrir que la solución estaba en los orígenes mismos del problema: había que contar el cuento, simplemente, como lo contaban los abuelos. Es decir en un tono impertérrito, con una serenidad a toda prueba que no se alteraba aunque se le estuviera cargando el mundo encima, y sin poner en duda en ningún momento lo que estaban contando, así fuera lo más frívolo o lo más truculento, como si hubieran sabido aquellos viejos que en literatura no hay nada más convincente que la propia convicción».

EL CUENTACUENTOS CÓMPlice

Pero ¿quién es el que cuenta *Cien años de soledad*? Oímos una voz que habla en tercera persona y que, por tanto, se diría que lo hace como narrador omnisciente desde una posición ajena a la ficción. Pero al final de la novela, como ya señaló Vargas Llosa en su magistral estudio, el narrador entra a formar parte de la realidad ficticia, mientras que «lo narrado y lo sucedido se van aproximando hasta coincidir totalmente». En consecuencia, «lo que Aureliano Babilonia lee en los últimos instantes de su vida es lo que los lectores han leído hasta ese momento, lo que Melquíades escribió [...]. Melquíades es el narrador de *Cien años de soledad*». No se le escapan al crítico las dificultades de esta interpretación, y él mismo considera ese «salto cualitativo» de narrador externo a narrador implicado como sutil, porque no consta en el nivel de la escritura, y dudoso: pura apariencia, simulación o juego para subrayar que «la realidad ficticia lo es todo» y todo empieza y acaba con ella.

Para otros, por ejemplo Joset, el narrador último de la novela no es Melquíades sino «el que descubrió la clave de la traducción que [de los manuscritos] hizo Aureliano Babilonia y la puso por escrito». Si, en efecto, fuera Melquíades, el «epígrafe» que Aureliano logra interpretar —«El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas»— debería ser la frase inicial de *Cien años de soledad*. Por tanto, «el texto que tenemos ante los ojos es la reescritura de una cadena de descodificaciones sucesivas», y *Cien años de soledad* contiene más que los manuscritos de Melquíades. Contrarios también a la adscripción de la novela a la autoría narrativa de Melquíades, Túa Blesa y E. Pallarés advierten de que no se puede identificar la novela, *Cien años de soledad*, con la novela-lectura de los pergaminos de Melquíades, inscrita en ella. Los pergaminos constituyen un libro profético que Melquíades escribe prediciendo un tiempo futuro respecto del momento en que él vive, con el propósito de convocar ese futuro hacia el presente de la revelación y no hacia el presente de la lectura, que es lo que, en cambio hace el narrador.

Descifrar los pergaminos de Melquíades fue un empeño familiar, largo tiempo frustrado, de los Buendía. Lo intentó primero Arcadio, a quien el propio Melquíades había atendido con especial cuidado y le había hecho escuchar, «con temblor», varias páginas que, por supuesto, no entendió «pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas» (p. 89). Cuando murió el viejo profeta, lo lloró amargamente y «con qué desesperación trató de revivirlo en el estudio inútil de sus papeles» (p. 134). Fue después Aureliano Segundo quien, en aquel «sanctasanctórum» que era el cuarto de Melquíades, leía abstraído en un libro desencuadernado —como el que había en

la casa familiar de Aracataca— *Las mil y una noches*, y luego «se dio a la tarea de descifrar los pergaminos», sin éxito, porque las letras «se asemejaban más a la escritura musical que a la literaria» (p. 214). Un día vio de pronto a Melquíades, a quien reconoció de inmediato, «porque aquel recuerdo hereditario se había transmitido de generación en generación» entre los Buendía; le comunicó durante más de dos años su vieja sabiduría, pero se negó a traducirle los manuscritos, ya que, le dijo, «nadie debe conocer su sentido mientras no hayan cumplido cien años». Encerrado en ese mismo cuarto, donde hasta se torna invisible a los soldados que registran la casa, José Arcadio Segundo será el tercero que se dedique «a repasar muchas veces los pergaminos de Melquíades, y tanto más a gusto cuanto menos los entendía» (p. 355). Los leía y releía olvidado de sí mismo y, aunque todos lo tenían por loco, era el más lúcido de la casa. Enseñó al pequeño Aureliano Babilonia a leer y a escribir, lo inició en el estudio de los pergaminos y le abrió los ojos sobre lo que de verdad había supuesto para Macondo la compañía bananera y lo que había ocurrido, en realidad, en la masacre de los huelguistas: «Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar» (p. 401). Avanzó, en fin, tanto José Arcadio Segundo en la interpretación de los pergaminos, que logró clasificar sus letras crípticas (p. 396).

Quedaba así abierto el paso a la comprensión definitiva, que iba a lograr el cuarto Buendía que lo intentaba: Aureliano Babilonia Buendía, discípulo de José Arcadio Segundo y predilecto de Melquíades, el cual le indicó que para aprender el sánscrito, lengua en la que los pergaminos estaban escritos, fuera a la tienda de un librero catalán y comprara un *Sanskrit Primer* (p. 404). Así lo hizo. Con esa gramática descubrió que el primer texto, tradu-

cido al castellano, solo ofrecía versos cifrados. Para descifrarlos se procuró en la librería del catalán otros libros recomendados por Melquíades. Había aprendido, además, inglés, francés, y algo de latín y griego. Sus conocimientos eran tan amplios, que asombraban. Cuando le preguntaban de dónde provenían, contestaba, como refiriéndose a una fuente misteriosa de saber: «Todo se sabe»; y añade a renglón seguido el narrador: «Aureliano era un hombre hermético [relacionado con las especulaciones y prácticas de Hermes], con una nube de misterio que el tiempo iba haciendo más densa» (p. 433).

Con todas estas precisiones de los conocimientos de Aureliano prepara el narrador de *Cien años de soledad* la justificación de su propia omnisciencia. Porque he aquí que una tarde en la que Aureliano Babilonia fue a la librería del sabio catalán, encontró a cuatro muchachos despotricadores discutiendo sobre los modos de matar cucarachas en la Edad Media. El librero —digámoslo ya: Ramón Vinyes, uno de los maestros del grupo de Barranquilla—, «conociendo la afición de Aureliano por libros que solo había leído Beda el Venerable», le instó a terciar en la controversia, lo que hizo explicando la tesis del deslumbramiento de las cucarachas por «el sol». «Aquel fatalismo enciclopédico fue el principio de una gran amistad» con «los cuatro discutidores, que se llamaban Álvaro [Cepeda], Germán [Vargas], Alfonso [Fuenmayor] y Gabriel [García Márquez], los primeros y últimos amigos que tuvo en la vida» (p. 439). Con ellos se reunía Aureliano todas las tardes y con ellos, que hablaban de literatura a todas horas, descubría «que la literatura era el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente», observación cuya funcionalidad en *Cien años de soledad* comprobaremos enseguida.

Aureliano Babilonia empezó a sentirse más cerca de Gabriel desde un día en que, en un burdelito de mentiras, defendió la existencia real del coronel Aureliano Buendía, que otros allí presentes creían invención del gobierno para matar liberales, y que, en cambio, según Gabriel, había sido compañero de su bisabuelo, el coronel Gerineldo Márquez, hijo de uno de los fundadores de Macondo. Solo ellos dos defendían la realidad de los tres mil muertos en la huelga de los trabajadores de Macondo, frente a quienes sostenían «que la compañía bananera no había existido nunca». De modo que Aureliano y Gabriel estuvieron pronto «vinculados por una especie de complicidad, fundada en hechos reales en los que nadie creía, que habían afectado a sus vidas hasta el punto de que ambos se encontraban a la deriva en la resaca de un mundo acabado, del cual solo quedaba la nostalgia» (p. 442). Ese mundo no es otro, claro, que Macondo.

Con Gabriel y en su complicidad con Aureliano, entra técnicamente en la novela el tiempo real, el cual, de modo automático, se transfigura en tiempo mágico de ficción, en un tiempo de espejos. El trato de ambos se hace familiar: Aureliano acoge a Gabriel varias noches en su taller de platería y lo encomienda a Nigromanta, dueña de tantos secretos de familia. Con Aureliano, en el burdel zoológico *El Niño de Oro*, pudo oír Gabriel cómo Pilar Ternera, que desde que había cumplido ciento cuarenta y cinco años «continuaba viviendo en el tiempo estático y marginal de los recuerdos, en un futuro perfectamente revelado y establecido [...], evocaba el pasado, reconstruía la grandeza y el infortunio de la familia y el arrasado esplendor de Macondo» (p. 447). De una y otra fuente obtiene Gabriel en este tiempo de la novela información privilegiada, en clave, digamos, macondina: acorde con

el tiempo estático en que vive Pilar Ternera, la cual se expresa en un «futuro perfecto» que se hace presente, en un proceso análogo al de Aureliano, a quien «la memoria se le convertía en un pólipo petrificado» y que, en su actitud hermética, postulaba la posibilidad «de ver el futuro transparentado en el tiempo como se ve a contraluz lo escrito en el reverso de un papel» (p. 443).

En el discurrir del tiempo real de la novela nos dará cuenta Gabriel del regreso a España del sabio librero, de la ida de Álvaro a los Estados Unidos y de la partida de Alfonso y Guzmán de Mancondo; de las visitas de Aureliano a la botica donde vivía Mercedes, «la sigilosa novia de Gabriel», y de la marcha de Gabriel a París (pp. 452-457). Pero la incursión del tiempo real en el tiempo mágico de la novela no se ciñe a la época que va desde el encuentro de Aureliano con Gabriel y el grupo de Barranquilla hasta el final. Por Gabriel y a través de su narración, cuanto se mueve en su tiempo real —el de García Márquez— actúa retroactivamente desde el comienzo de *Cien años de soledad*. El cuentacuentos cómplice puede así incorporar a la narración conocimientos y experiencias propias del autor García Márquez, y hacer el contrapunto de la historia de los Buendía con la historia personal, familiar y social de su región caribeña. Fundirá en consecuencia la realidad histórica, ya contaminada con el imaginario popular y la tradición mítico folklórica, con la fantasía mágica de la propia ficción.

El novelista ha insistido muchas veces en que *Cien años de soledad* está llena de guiños, no solo de intertextualidad literaria sino de referencia al mundo compartido con los amigos (la literatura como juguete). Un repaso rápido a la autobiografía de García Márquez —en definitiva, memoria *literaria*— revela a cada paso el contrapun-

to de que hablo. Basten dos o tres ejemplos: José Arcadio Buendía llega con su familia y un grupo de leales a fundar Macondo tratando de borrar la memoria de haber matado a Prudencio Aguilar; el coronel don Nicolás Márquez llega a Aracataca después de una larga peregrinación de casi dos años por diversos lugares del Caribe, por haber dado muerte a Medardo Pacheco. —«Tú no sabes lo que pesa un muerto», oímos a José Arcadio y a don Nicolás—. El novelista le pone al primer muerto el nombre de Prudencio Aguilar, que era, en realidad, el de un contrabandista que en el viaje de Gabriel García Márquez por La Guajira trató de asustarle fingiéndose nieto de Medardo. El corregidor Moscote llega a Macondo, pueblo que hasta entonces no conocía la muerte, para alterar, con el poder político y administrativo, un modo de vida paradisíaco; al igual que en 1888 llegó a Aracataca otro corregidor, que trastornó la convivencia pacífica de indios chimilas, mestizos y colonos. El padre Nicanor Reyna levita en Macondo hasta doce centímetros a base de tomar chocolate, y los de Aracataca decían que el padre Espejo, amigo de la familia Márquez-Iguarán, levitaba durante la consagración en la misa.

No es preciso añadir más. Conviene, en cambio, precisar que la escritura de Melquíades, que se inscribe como novela dentro de la novela de *Cien años de soledad*, no es la única que se produce en su ámbito. El coronel Aureliano Buendía tenía una innata vocación de poeta. Cuando se enamoró de Remedios, toda «la casa se llenó de amor. Aureliano lo expresó en versos que no tenían principio ni fin» (p. 82), esto es, en una escritura típicamente macondina, circular, y al tiempo desbordada: los escribía en pergaminos que le regalaba Melquíades, y en las paredes y en los brazos..., «y en todos aparecía Remedios transfi-

gurada: Remedios en el aire soporífero de las dos de la tarde, Remedios en la callada respiración de las rosas». Y así siguió escribiendo mil cosas. La víspera de su proyectado fusilamiento, por la noche, estaba terminando «el poema del hombre que se había extraviado en la lluvia» (p. 149), lo que, a la luz de «Isabel viendo llover en Macondo», hemos de interpretar como «se extravió en el tiempo». En realidad, los poemas del coronel recogían «los instantes decisivos de su existencia» (p. 161). En la convalecencia del intento de envenenamiento escribe durante muchas horas, tratando de resolver «en versos rima-dos sus experiencias a la orilla de la muerte». Y entonces, «sus pensamientos se hicieron tan claros, que pudo examinarlos al derecho y al revés». Sin duda gracias al poder de la palabra poética, cuyo discurso funciona con esa dinámica. Una semana antes del armisticio, el coronel vuelve a casa y lo único que lleva consigo es «el baúl de los versos, único saldo de su antiguo equipaje imperial» (p. 200). Pocos días más tarde echaría él mismo al fuego del horno de la panadería los cinco volúmenes, y destrozaría y quemaría también el baúl que era como su arca de la alianza con la memoria: «Son cosas que se escriben para uno mismo», sentenció (p. 203). Nos privaba con ello de una versión de la historia de Macondo, paralela en su estructura a la de los versos de Melquíades y, tal vez, cercana a la de las canciones vallenatas o los romances populares de la zona.

TIEMPO Y SOLEDAD

Situémonos ahora en el punto de partida de la escritura de *Cien años de soledad*. García Márquez quiere contar «to-

do el pasado de aquel episodio» de la visita con su madre a Aracataca. La apretada descripción que de él ha hecho se enmarca en dos coordenadas: tiempo y soledad. Aquellas dos mujeres lloran sin palabras, abrazadas como dos náufragos que se reencuentran en la soledad, por todos los estragos que, en todos los órdenes, ha causado el tiempo. Es el mismo sentimiento que encontraremos hacia el final de la novela en Aureliano Babilonia y Gabriel, ambos «a la deriva en la resaca de un mundo acabado» (p. 442). García Márquez explicará más tarde a Plinio Apuleyo que «Macondo, más que un lugar en el mundo, es un estado de ánimo», sin duda el de la nostalgia.

En la novela comprobaremos que cada paso que da cada uno de los miembros de la saga de los Buendía, tratando de salir de sí mismo, lo conduce fatalmente, por destino trágico, a la soledad. Fijémonos en el coronel Aureliano Buendía. Ingresa iniciáticamente en la soledad —«en aquel silencio exasperado y aquella soledad espantosa» (p. 38)— en su primer encuentro erótico con Pilar Ternera, la mujer que compartiría con su hermano, refugiado también como él en la soledad (p. 43). Volverá a sentirse «terriblemente solo» con la mulata adolescente del burdel de Catarino (p. 66) y cuando busque y busque a la que será su esposa, Remedios, solamente la encontrará «en la imagen que saturaba su propia y terrible soledad» (p. 81). Años más tarde, cansado ya de haber promovido treinta y dos guerras para nada, «rasguñó durante muchas horas, tratando de romperla, la dura cáscara de su soledad» (p. 198). En vano. Era un «guerrero mítico» que descubría con cuarenta años de retraso los privilegios de una vida sencilla; pero ya era tarde. Cuando entre en su casa, le dirá a su hermana Amaranta: «¡Qué horror —dijo—, cómo se pasa el tiempo!» (p. 200).

Ya se lo había advertido su madre cuando, en una de las vueltas de la guerra, lo visitó en su celda de sentenciado a muerte —«El tiempo pasa» (p. 148)—, aunque entonces él no era consciente de ello: «Así es, pero no tanto». Ahora, en vísperas del armisticio, si bien lo reconocía, era incapaz de comprender lo que conllevaba de destrucción:

«No percibió los minúsculos y desgarradores destrozos que el tiempo había hecho en la casa [...]. No le dolieron las peladuras de cal en las paredes, ni los sucios algodones de telaraña en los rincones, ni el polvo de las begonias, ni las nervaduras del comején en las vigas, ni el musgo de los quicios, ni ninguna de las trampas insidiosas que le tendía la nostalgia».

Solo tras la cena familiar, al mirar a su madre, «la encontró despedazada»: «En un instante descubrió los arañazos, los verdugones, las mataduras, las úlceras y cicatrices que había dejado en ella más de medio siglo de vida cotidiana»; comprobó con todo «que esos estragos no suscitaban en él ni siquiera un sentimiento de piedad» (pp. 202 y s.). Era la víctima del tiempo en la más absoluta soledad. Cuando se va acabando el tiempo de la novela y poco antes de que el cuentacuentos cómplice comience su escritura, el librero catalán insta al grupo de amigos a que se vayan de Macondo, a que se caguen en Horacio, es decir, en la literatura, y recuerden que el pasado es mentira, que la memoria no tiene camino de regreso y que toda primavera antigua es irrecuperable. Y entre tanto, Macondo «seguía aniquilándose indefinidamente, consumiéndose dentro de sí mismo, acabándose a cada minuto pero sin acabar de acabarse jamás» (p. 456).

En su entrevista con Luis Harss subraya García Márquez la dificultad de encontrar «un ángulo, una perspecti-

va para afrontar la tarea cada vez más ardua de evocar un mundo que se va apagando con el transcurso del tiempo, quizá para evaporarse por completo un día» (pp. 75 y s.). En el *Teeteto* dice Platón que «uno hace claro su pensamiento por medio de la voz que se articula en verbos y nombres, expresando así la opinión, en la corriente de la boca, como si fuera en un espejo o en el agua» (206d). Esto es, glosa Lledó, el espejo se hace líquido, un espejo que transcurre, que no es espacio sino puro tiempo; «las posibles imágenes de ese espejo transformado en sonidos que alientan en el curso de la temporalidad, van dibujando una percepción distinta de la estática percepción de los ojos».

Hemos visto cómo García Márquez descubre en el modo de contar cuentos de su abuela —impasible, «con cara de palo»— el tono adecuado para expresar con capacidad de convicción la propia convicción. Es la vía fluvente de la oralidad del cuento. Pero no perdamos de vista que Melquíades había decidido no ordenar los hechos «en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante» (p. 469). Esto, inconcebible «en el tiempo convencional de los hombres», resulta posible en la escritura poética, donde las palabras fluyen con una dinámica centrípeta, originando en un modo especular recurrencias constantes que hacen que el sentido total solo se alcance en la integración simultánea de todos los elementos significativos. Y esa es la «voz poética» a la que García Márquez da curso en *Cien años de soledad*.

Justamente por ello afirma Todorov que, «construida sobre el principio de una crónica, *Cien años de soledad* concede, en realidad, a la simultaneidad un lugar más importante que a la sucesión». Los miembros de la fami-

lia Buendía —añade— «se hallan todos aislados; su soledad es el reverso de su semejanza: son la repetición de uno y otro». Úrsula descubrió un día «que cada miembro de la familia repetía todos los días, sin darse cuenta, los mismos recorridos, los mismos actos, y que casi repetía las mismas palabras a la misma hora» (p. 283). Para entonces se había percatado de que «el tiempo estaba dando vueltas en redondo» (p. 255). A Pilar Ternera, que conocía todos los misterios del corazón de los Buendía, «un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje». Por eso cuando Aureliano Babilonia le confiesa su pasión incestuosa por Amaranta Úrsula, le asegura profética: «en cualquier lugar en que esté ahora, ella te está esperando» (pp. 448 y s.), dominada por la fuerza del destino trágico.

Después de renunciar «a la perniciosa costumbre de llevar las cuentas de su edad», Pilar Ternera vivía «en el tiempo estático y marginal de los recuerdos, en un futuro perfectamente revelado y establecido» (p. 447). García Márquez fija esa perspectiva en la fórmula gramatical de una perífrasis que expresa que algo sucede o sobreviene con carácter inevitable. Es la que abre la narración: «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» (p. 9). Y más adelante: «Él mismo, frente al pelotón de fusilamiento, no había de entender muy bien cómo se fue encadenando la serie de sutiles pero irrevocables casualidades que lo llevaron hasta ese punto» (p. 116). La misma

fórmula se repetirá después referida a su hijo Arcadio: «Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, [...] que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas» (p. 89). Y de modo correlativo al caso del coronel: «Pocos meses después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de revivir los pasos perdidos en el salón de las clases, los tropiezos contra los escaños...» (p. 135). En la misma línea: «Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró al dormitorio a conocer a su primer hijo» (p. 211).

La repetición no solo confirma la fijación de la perspectiva sino que configura el cauce del desarrollo del destino a que están condenados los Buendía. Úrsula, en su permanente lucidez, se da cuenta de que el tiempo pasa, y, a la vez, de que el tiempo en que su familia vive es extraño, que las cosas eran diferentes «cuando Dios no hacía con los meses y los años las mismas trampas que hacían los turcos al medir una yarda de percal» (p. 287). Cuando José Arcadio inicia al pequeño Aureliano en el estudio de los pergaminos en el cuartito apartado que había sido de Melquíades —un cuarto «adonde nunca llegó el viento árido, ni el polvo ni el calor»—, «ambos recordaban la visión atávica de un anciano con sombrero de alas de cuervo que hablaba al mundo de espaldas a la ventana muchos años antes de que ellos nacieran. Ambos descubrieron [...] que allí siempre era marzo y siempre era lunes» (pp. 396 y s.). Enseguida explicaré el alcance de esta última percepción, pero antes conviene conocer el porqué de ella. Y es que, como ya había vislumbrado el fundador de la dinastía, José Arcadio Buendía, «también

el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada» (p. 396).

El tiempo de Macondo corre precipitado, hace trampas al calendario y de pronto se estanca permitiendo que quien entra en ese ámbito pueda recordar una visión corpórea que tuvo mucho antes de nacer. Dicho de otro modo, la barrera entre lo real y lo maravilloso se produce en todas las dimensiones de lo narrado. Macondo es un lugar «prehistórico», casi recién acabado de hacer (p. 9), aunque en él se encuentren huellas claras del paso de los conquistadores españoles, una armadura del siglo XV (p. 10) o un galeón (p. 21). Cuando llegan allí José Arcadio Buendía y sus amigos tratando de inaugurar una vida nueva, no se conoce la muerte. Por eso vuelven allí el gitano Melquíades o Prudencio Aguilar al no poder soportar la soledad de sus muertes. En ese punto, con la llegada del primero se produce en Macondo el contagio de la muerte. Tras hablar largamente con Prudencio, José Arcadio, «estragado por la vigilia», entró al taller de Aureliano, el cuartito de Melquíades, y le preguntó qué día era:

«Aureliano le contestó que era martes. “Eso mismo pensaba yo”, dijo José Arcadio Buendía. “Pero de pronto me he dado cuenta de que sigue siendo lunes, como ayer. Mira el cielo [...]”. Al día siguiente, miércoles [...] volvió al taller. “Esto es un desastre —dijo—. Mira el aire, oye [...]. También hoy es lunes” [...]. El jueves volvió a aparecer [...]. “La máquina del tiempo se ha descompuesto...” [...]. Pasó seis horas examinando las cosas, tratando de encontrar una diferencia con el aspecto que tuvieron el día anterior [...]. El viernes [...] volvió a vigilar la apariencia de la naturaleza, hasta que no tuvo la menor duda de que seguía siendo lunes» (pp. 95 y s.).

Como es bien sabido, la función simbólica de los días tiene una larga tradición literaria. El lunes es aquí, para José Arcadio Buendía, el día en que el tiempo no discurre y, por tanto, no ejerce su función devastadora. El martes tiene, en cambio, otro signo: es, por ejemplo, el día señalado para la intentada ejecución del coronel Aureliano Buendía (p. 153), el día del triste armisticio (p. 204) y el día en que efectivamente murió (pp. 304 y s.). No solo los días, también los meses presentan una connotación simbólica: octubre traía las lluvias aciagas, mientras que en marzo llegaban los gitanos con sus músicas y prodigios y en marzo subía Remedios, la bella, al cielo. A lo largo de toda la novela se multiplican datos numéricos y fechas: «El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados [...]. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas [...]. Escapó [...] a setenta y tres emboscadas...» (p. 125). «Era jueves» el día en que José Arcadio se acostó con la muchacha gitana. «El domingo [...] llegó Rebeca». Tantos datos y tanta precisión podrían hacer pensar en una crónica, pero la datación, de tipo Faulkneriano, tiene poco que ver con el calendario o con una cronología real.

Contaminada con ese tiempo mágico macondino, que corre precipitado, hace trampas al calendario o de pronto se estanca, la escritura de *Cien años de soledad* tiene un «tempo» análogo. Fluye a veces a ritmo normal, que de pronto se acelera o se remansa, y, por supuesto, los años, los meses y los días no tienen nada que ver con una historia real. Por lo pronto, un repaso de la cronología nos hace ver que la historia contada en la novela supera con mucho los cien años fijados en el título. Muchos críticos han subrayado el carácter circular, o de espiral, del tiempo de *Cien años de soledad*. Dan pie a ello, desde luego, las alu-

siones explícitas de Úrsula. Cuando José Arcadio Segundo se empeña en la descomunal empresa de romper piedras, excavar canales, etc., ella gritaba: «Ya esto me lo sé de memoria [...]. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio» (p. 225). Y lo mismo repite a la llegada del ferrocarril (p. 255). Pero, más allá de eso, en el proceso de sucesión de las generaciones de los Buendías se advierte que, como también Úrsula observaba, unos repiten las acciones y comportamientos de los otros, y, lo que es más importante, que lo hacen porque están condenados a repetirlos, aprisionados en un círculo predeterminado por un destino fatal, que termina por extenderse a todo lo que es o significa Macondo.

Lo prefigura ya la desorientación inicial de José Arcadio Buendía cuando, queriendo buscar salida de Macondo, únicamente halla la que «solo podía conducirlo al pasado» (p. 19). Idéntico signo de circularidad dibuja la sangre de José Arcadio, tras recibir el pistoletazo: sale de su casa y fluye hacia la casa familiar volviendo al origen (pp. 156 y s.). Durante la guerra, el coronel contrastaba sobre el mapa las noticias de supuestos triunfos de sus huestes liberales, y comprendía que «estaban penetrando en la selva, defendiéndose de la malaria y los mosquitos, avanzando en sentido contrario al de la realidad» (p. 159). A medida que el tiempo avanza, va cerrándose el círculo. Se ve bien tras el diluvio que desencadena la crisis bananera: «Macondo estaba en ruinas» (p. 374). Úrsula, ya ciega, moviéndose a tientas por la casa, «percibía el trueno continuo del comején taladrando las maderas, y el tije-reteo de la polilla en los roperos, y el estrépito devastador de las enormes hormigas coloradas que habían prosperado en el diluvio y estaban socavando los cimientos de la casa» (p. 380). Pero entonces retornan los gita-

nos con los fierros imantados, «como si de veras fueran el último descubrimiento de los sabios babilonios» (p. 392): justo como al principio de Macondo (p. 10). Y volvieron a concentrar los rayos solares en la lupa y volvieron a bailar peroles y calderos, y se admiraban los macondinos de ver la dentadura postiza de una gitana. Igual que al principio, solo que peor. En la circularidad material de lo que suena en el cuento, la mirada del que lee la novela descubre el negativo de la imagen alegre de los tiempos fundacionales. Los pájaros que habían orientado a los primitivos gitanos para llegar a Macondo, aquellos pájaros multiplicados por José Arcadio Buendía y que amenazaban con hacer perder el sentido de la realidad (p. 18), habían muerto y al padre Antonio Isabel, que informó de ello a las autoridades curiales, lo encontraron estas jugando a la gallina ciega con los niños y lo juzgaron víctima de una demencia senil (p. 396).

Cuando José Arcadio Buendía llegó con los suyos a Macondo, aquello era un paraíso, con el «río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos *prehistóricos*» (p. 9). Esas «piedras *prehistóricas* fueron pulverizadas por las enloquecidas almádenas» que José Arcadio Segundo se empeñó en hacer para despejar el cauce y hacer posible la navegación (p. 224). Ahora, en la etapa final de la familia Buendía y de Macondo, Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula viven la soledad del amor en la casa familiar donde ya no es posible dormir por el estruendo de las hormigas coloradas. De hecho, un día, «en el aturdimiento de la pasión, vio las hormigas devastando el jardín, saciando su hambre *prehistórica* en las maderas de la casa». No es preciso que haga notar la recurrencia de la palabra que, en el eco de la voz poética de la escritura, va tejiendo la

verdad poética que perseguía García Márquez y que al final de la novela confluirá con los pergaminos de Melquíades. El último Aureliano los encuentra, «intactos, entre las plantas *prehistóricas* y los charcos humeantes y los insectos luminosos que habían desterrado del cuarto todo vestigio del paso de los hombres por la tierra» (p. 469).

LOS CERRADOS LABERINTOS DE LA SANGRE

Para entonces ya se ha cerrado el círculo del presagio original, el de las consecuencias del incesto. José Arcadio Buendía y Úrsula «estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí» (p. 30). Para casarse habían tenido que vencer resistencias de las dos ramas familiares, temerosas de que engendraran iguanas. De hecho, unos tíos habían tenido un hijo que había nacido con una cola de cerdo. De ahí que, ya casados, Úrsula se resistiera durante algún tiempo a consumir el matrimonio, hasta que José Arcadio se impuso. Pocos años después, un día que Úrsula vio a su hijo José Arcadio desnudo y advirtió lo bien dotado que estaba para la vida, le asustó la desproporción de su pene y temió que fuera «algo tan desnaturalizado como la cola de cerdo del primo» (p. 36). Cuando Aureliano José trata de que Amara se le rinda y le jura que está dispuesto a ir a Roma de rodillas para que el Papa les conceda dispensa, ella responde: «No es solo eso. [...] Es que nacen los hijos con cola de puerco» (p. 176). Idéntica advertencia repite Úrsula a Remedios, la bella, para precaverla del asedio de los diecisiete hijos del coronel que aparecieron por su casa: «Abre bien los ojos. [...] Con cualquiera de ellos, los

hijos te saldrán con cola de puerco» (p. 265). Su obsesión la acompañaba desde el principio mismo del matrimonio. Antes de que naciera quien iba a ser el coronel Aureliano Buendía, Úrsula lo oyó llorar en el vientre y «se estremeció con la certidumbre de que aquel bramido profundo era un primer indicio de la temible cola de cerdo» (p. 285). Así, hasta que le llegó la muerte. Entonces —era un martes— dictó sus últimas voluntades y, entre ellas, encargó a Aureliano Segundo y a Amaranta Úrsula «para que cuidaran de que ningún Buendía fuera a casarse con alguien de su misma sangre, porque nacían los hijos con cola de puerco» (p. 389). Murió el jueves santo.

El temor y el presagio fatal que comportarán la ruina de la familia y la destrucción de Macondo entran en escena con la llegada a la casa de un niño que, según Fernanda, había sido encontrado flotando en el río, tal como Moisés. Y Moisés de la desgracia fatal iba a resultar quien, en realidad, era hijo de Meme Buendía y de un menestral de la compañía bananera llamado Mauricio Babilonia, a quien quitaron de escena mediante un disparo. Aureliano Segundo, su abuelo, quedó impresionado al ver su enorme «sexo de moco de pavo» (p. 334). (Moco de pavo se llama al apéndice carnoso y eréctil que esta ave lleva sobre el pico; pero no hay que olvidar que «moco» es también una planta de más de un metro de altura y tallo grueso que pertenece, entre otras, a la especie *Amaranthus*: estaría, según eso, destinado a Amaranta). Lo vio «como si no fuera una criatura humana sino la definición enciclopédica de un antropófago».

El nuevo Aureliano creció protegido por el cariño de José Arcadio Segundo, quien, como he recordado, le enseña a leer y lo introduce en las claves de los manuscritos de Melquíades. De hecho, el cuarto de este se convirtió

en su hogar y allí recibió la visita del anciano profeta antes de que se fuera «a las praderas de la muerte definitiva» (p. 404). Cuando Amaranta Úrsula regresó de Bruselas, le saludó jubilosa: «¡Qué bárbaro!», gritó ella [...]. «¡Miren cómo ha crecido mi adorado antropófago!»» (p. 428) y «le dio un abrazo fraternal que lo dejó sin aliento» (p. 437); fue el principio de un deseo creciente que lo arrancó de los brazos de Nigromanta, que lo había iniciado en todas las experiencias eróticas, y se hizo avasallante hasta el desenfreno total: ella, por ejemplo, «jugaba a las muñecas con la portentosa criatura [pene] de Aureliano, y le pintaba ojos de payaso...» (p. 458). Recordemos el terror de Úrsula al ver el pene de su primer hijo, José Arcadio, que hizo exclamar a Pilar Ternera, tan experimentada: «¡Qué bárbaro!» (p. 36). Al quedar Amaranta Úrsula embarazada, Aureliano empezó a atormentarse «por la certidumbre de que era hermano de su mujer», y acudió al párroco, que, «viéndolo extraviado en laberintos de sangre», optó por dejarle en la duda (p. 462).

El niño, el único Buendía que «en un siglo [...] había sido engendrado con amor», nació con cola de cerdo (p. 465). «Es todo un antropófago», exclamó al verlo Amaranta Úrsula. Propuso llamarlo Rodrigo, a fin de romper con la tradición onomástica de los Buendía. «No —la contradijo su marido [Aureliano Babilonia Buendía]—. Se llamará Aureliano y ganará treinta y dos guerras» (p. 465). Conocemos lo que sigue: el viento que iba a terminar arrasando Macondo, empieza por ser un viento tibio, «lleno de voces del pasado». Aureliano va descubriendo en los pergaminos de Melquíades su origen, «los caminos ocultos de su descendencia», y cuando, ya ciclónico, el viento arranca puertas y ventanas, descuaja el techo y desarraiga los cimientos, descubre que Amaranta

Úrsula no era su hermana sino su tía y que todo había ocurrido «solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe» (p. 470). Cada vez que Úrsula —cuyo matrimonio, con José Arcadio Buendía, no lo olvidemos, «era previsible desde que vinieron al mundo» (p. 30)— se desesperaba por las locuras de este, «saltaba por encima de trescientos años de casualidades, y maldecía la hora en que Francis Drake asaltó a Riohacha», lo que, por cierto, había trastornado a su bisabuela, llamada también Úrsula Iguarán (p. 30). Ahora, al final de toda la historia de Buendías y de Macondo, Aureliano Babilonia Buendía comprende que el pirata inglés asaltó Riohacha justamente para eso: para que ellos dos buscaran el incesto «por los laberintos más intrincados de la sangre». Y ahí se cierra la estructura circular o en espiral de la novela.

HACIA EL ESPACIO DEL SÍMBOLO

Dentro de esa estructura, plasmación figurativa del destino trágico en la que el tiempo va arrastrándolo todo hacia la soledad, son muchos los elementos que en distintos niveles se abren en convergencia hacia los espacios simbólicos de una realidad maravillosa.

Comenzando por los nombres. Recordando los nombres de sus propios familiares —Tranquilina, Francisca Simodosea, Aminadab— García Márquez afirma en su autobiografía que tal vez de ahí le viene la creencia firme de que los personajes de sus novelas «no caminan con sus propios pies mientras no tengan un nombre que se identifique con su modo de ser». Y de ahí, Macondo, nombre

de origen bantú, que en el fundador José Arcadio Buendía tuvo «una resonancia sobrenatural» (p. 34). Gerineldo es «nombre nostálgico» (p. 164), obviamente del personaje del Romancero que sufrió, como el guerrero compañero del coronel Buendía, mal de amores con la espada como elemento simbólico. Si Rebeca atrae la resonancia de la figura bíblica, Roque Carnicero es pura hipotiposis y Mauricio Babilonia condensa en su apellido toda la desviación del nombre viejo testamentario. Eso, sin contar los Aurelianos, «retraídos, pero de mentalidad lúcida», mientras los José Arcadio fueron impulsivos y emprendedores, y por eso solo ellos prolongan la estirpe (p. 211).

Ángel Rama ha señalado con acierto que si la familia Buendía es el círculo donde ocurre lo central de la novela, la casa engloba el círculo de ambas. Dentro de ella el cuarto de Melquíades es el recinto de la eternidad, un espacio salvado del tiempo como vestigio del Macondo original paradisíaco. Nadie entró en él hasta pasado mucho tiempo de la muerte de Melquíades; cuando lo hizo Aureliano Segundo, «a pesar del encierro de muchos años, el aire parecía más puro que en el resto de la casa» (p. 213). Y así continuó siendo siempre, aunque el coronel fuera incapaz de percibirlo: él solo acertaba a ver escombros, basura y la porquería acumulada por años de abandono (pp. 277 y 354). Hecha y rehecha, abandonada y reencontrada, pacífica hasta el extatismo en ocasiones, cruce de caminos de propios y extraños otras veces, escenario de sueños y pasiones, morada de vivos y redivivos que conviven con toda naturalidad bajo la mirada de santos pávidos o impávidos según la fluctuación de las luces, taller de labores de Penélope, laboratorio de alquimia y sancta-sanctorum de profecías, la casa encierra en sí la historia

entera de Macondo y los Buendía. Nació de la voluntad del olvido y al olvido vuelve.

Hay en *Cien años de soledad* otras casas con historia de soledad. La de Fernanda del Carpio, por ejemplo. Aureliano Segundo tuvo que caminar leguas y leguas, «se extravió por desfiladeros de niebla, por tiempos reservados al olvido», hasta llegar a aquella ciudad de muerte. «Treinta y dos campanarios tocaban a muerto a las seis de la tarde. En la casa señorial embaldosada de las losas sepulcrales jamás se conocía el sol. El aire había muerto en los cipreses del patio» (p. 237). No hace falta subrayar la irrealidad ni evocar el contrapunto del Imperio en el que no se ponía el sol. De hecho, en esa ciudad «traqueteaban todavía, en noches de espantos, las carrozas de los virreyes». En ese reducto de la época colonial fue educada para reina por una madre visionaria y ocupando su tiempo un tejer palmas fúnebres Fernanda del Carpio, que compartía a Aureliano Segundo, su esposo, con Petra Cotes.

Merece la pena leer en alta voz —en realidad, por obra y gracia de la escritura de García Márquez, lo oímos— el monólogo, la «cantaleta» de Fernanda, que dura un día y termina por derrotar al rumor de la lluvia durante el diluvio: títulos nobiliarios de los más rancios, cuberterías de plata, bacinillas de oro de la hija de un caballero del Santo Sepulcro, «de esos que reciben directamente de Dios el privilegio de conservarse intactos en la tumba, con la piel tersa como raso de novia y los ojos vivos y diáfanos como las esmeraldas» (pp. 369 y s.). Todo el alegato que pretende reconstruir el esplendor de la nobleza de la época colonial va contrapunteado con las puyas que el desesperado marido y otros miembros de la familia le lanzaban de continuo para hacerla descender a la realidad. La contraposición de dos tiempos y de dos mundos

queda apuntada ya desde el comienzo de la novela, cuando al explorar palmo a palmo la región, arrastrando los lingotes de hierro y recitando el conjuro de Melquíades en busca de oro, José Arcadio Buendía «lo único que logró desenterrar fue una armadura del siglo xv [...] cuyo interior tenía la resonancia hueca de un enorme calabazo lleno de piedras» (p. 10). Y poco más tarde, con el hallazgo de un enorme galeón español, cuya estructura «parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros» (p. 21). Un mundo, en suma, periclitado, sepultado por el tiempo y devorado por la exuberante naturaleza.

No hace falta detenerse mucho en el análisis de la función simbólica de los fenómenos de la naturaleza asociados a la historia. Ya en el relato de «Isabel viendo llover en Macondo» se advierte el auténtico protagonismo de la lluvia. Su importancia en *Cien años de soledad* no es menor y se aprecia, por ejemplo, cuando, en un momento de hastío y desengaño de la guerra, el coronel Gerineldo Márquez acude a un llamado telegráfico del coronel Aureliano Buendía. De camino hacia el telégrafo, contempla «las calles desoladas, el agua cristalizada en los almendros» y se ve «perdido en la soledad». Escribe entonces en el telégrafo: «Aureliano, [...] está lloviendo en Macondo». Tras un silencio, llega esta respuesta despiadada: «No seas pendejo, Gerineldo. [...] Es natural que esté lloviendo en agosto» (p. 192). Estaban hablando en dos lenguajes diferentes. Incapaz, como hemos visto, para descubrir los destrozos del tiempo en la casa familiar o para percibir el aire puro, incontaminado del tiempo, del cuarto de Melquíades, el coronel Buendía habla del tiempo de las estaciones y de la correspondien-

te meteorología, mientras que Gerineldo apunta a la significación simbólica de triste presagio. La misma que a lo largo de la novela viene encadenando premoniciones de sucesos negativos: cuando el coronel Aureliano Buendía se mostró insensible al progresivo deterioro de la casa, «permaneció toda la tarde viendo llover sobre las begonias», y Úrsula, al verlo, pensó: «Si no es la guerra, [...] solo puede ser la muerte». Era, según eso, un contundente presagio (p. 201). Poco tiempo más tarde, «el martes del armisticio amaneció tibio y lluvioso» (p. 204); «años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo», José Arcadio, marcado como todos los de su mismo nombre «por un signo trágico» (p. 211). El día de la masacre de la estación del ferrocarril, «después de medianoche se precipitó un aguacero torrencial» (p. 349). Lo había desencadenado la decisión del señor Brown. Llovió y llovió «cuatro años, once meses y dos días», más que en el diluvio bíblico. El ruido de la lluvia, «a los dos meses se convirtió en una forma nueva del silencio» (p. 355), el silencio de la ruina.

Gemelo de la lluvia, el hielo. Basta recordar el comienzo de la novela: «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» (p. 9). Efectivamente, la recordó (p. 153). Era para el fundador de Macondo «el gran invento de nuestro tiempo» (p. 28). En la ciudad luminosa que soñaba promover, las casas no serían de vidrio sino de hielo y en ella «siempre habrá un Buendía, por los siglos de los siglos» (p. 67). Pero a medida que avanza la historia familiar y social, el hielo ya no proyecta luminosidad especular sino frío: José

Arcadio Segundo suda hielo en medio de la masacre de la estación (p. 346); cuando, obsesionado ya por Amaranta Úrsula, Aureliano Babilonia Buendía espera a la sombra de los almendros a Nigromanta, está «atravesado por las agujas de hielo de la incertidumbre» (p. 437), y en uno de los primeros encuentros con Amaranta ella le agarra el dedo índice como cuando eran niños, y permanecieron así, «vinculados por un índice de hielo» hasta que ella despierta y exclama, en una conmoción cuyo sentido se concretará en el final trágico: «¡Las hormigas!» (p. 444). No otras que las que arrastrarán el cadáver de su hijo hacia el interior de la tierra.

LA VOZ EN EL ESPEJO

Llegados a este punto y cobrando de nuevo perspectiva, conviene hacer notar que todos estos espacios o núcleos simbólicos —y otros que podrían añadirseles, como las flores y las mariposas amarillas o el círculo de tiza con que se aísla el coronel Buendía— van imbricándose y gravitando todos en convergencia hacia el símbolo-aleph de la novela: el cierre progresivo, asfixiante, del tiempo en el espacio de la soledad.

En la lectura de los pergaminos de Melquiádes que Aureliano hará en voz alta lo estará viendo todo como «en un espejo hablado». Recordemos la cita del *Teeteto* platónico: fluencia de oralidad y simultaneidad de percepción; el cuento y la novela. Al hilo del narrar de Gabriel [García Márquez] nos llegan en la fraseología ecos de intertextualidad. En las primeras sesiones cinematográficas, los macondinos «se indignaron con las imágenes vivas [...] porque un personaje *muerto y sepultado* en

una película [...] reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente» (p. 257). Al fondo están, naturalmente, las palabras del Credo referidas a Cristo muerto y resucitado. Es bien sabido que la ascensión de Remedios, la bella, al cielo parodia la de la Virgen María. Subían también las sábanas que «pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria» (p. 272). Ahí están —lo señaló Á. Rama— García Lorca y Juan Ramón Jiménez. Y «a las cinco de la tarde» lorquianas emprendió Meme el viaje hacia la muerte.

La voz poética que narra llega también a nosotros no solo con ecos de otros textos sino cargada de sensorialidad. La comunicación se vuelve tan plástica, que la historia nos penetra por todos los poros y nos transporta de lleno al espacio de la acción que se describe. Espigo solo algunos entre los numerosos ejemplos posibles. Los expedicionarios que buscan la salida de Macondo con José Arcadio Buendía, avanzan una semana por un universo de pesadumbre, «con los pulmones agobiados por un sofocante olor de sangre» (p. 20); Aureliano encuentra a Remedios «olorosa a animal crudo y a ropa recién planchada» (p. 84); «un tufo de hongos tiernos, de flor de palo, de antigua y reconcentrada intemperie impregnó el aire del dormitorio cuando empezó a respirarlo el viejo colosal [José Arcadio Buendía] macerado por el sol y la lluvia» (p. 164); «el olor de Remedios, la bella, seguía torturando a los hombres más allá de la muerte, hasta el polvo de sus huesos» (p. 268). La autoridad de Melquíades y su capacidad de seducción se potencia con su voz grave. El coronel Aureliano

Buendía había de recordarle «alumbrando con su profunda voz de órgano los territorios más oscuros de la imaginación» (p. 14). La risa de Pilar Ternera se extendía por toda la casa «como un reguero de vidrio» y «espanataba a las palomas» (pp. 36 y 39); pero cuando, avanzada la vida, pierde ella «el rastro de toda esperanza», su risa adquiere las mismas «tonalidades de órgano» de la voz del viejo gitano profeta. Gracias a esa riqueza de plasticidad descriptiva podemos asfixiarnos en la atmósfera sórdida de aquel cuarto de la tienda de Catarino, donde la pobre mulata adolescente recibió en una noche a setenta y tres hombres, y en la que «de tanto ser usado, y amasado en sudores y suspiros, el aire de la habitación empezaba a convertirse en lodo» (p. 65); o adentrarnos en el ambiente tenso de la madrugada del fusilamiento y oír «las voces de mando que estropeaban el alba» (p. 204).

A García Márquez le basta un calificativo para producir una imagen llena de resonancias. Melquíades tenía una «mirada *asiática* que parecía conocer el otro lado de las cosas» (p. 14); Meme «despuntaba en una edad *frutal*» (p. 311); y una noche en que Pietro Crespo cantó, «Macondo despertó en una especie de estupor, *angelizado* por una cítara que no merecía ser de este mundo» (p. 132). Esa fuerza expresiva se multiplica en los apretados esbozos de los retratos: el general Teófilo Vargas, por ejemplo, «era un indio puro, montaraz analfabeto, dotado de una malicia taciturna y una vocación mesiánica que suscitaba en sus hombres un fanatismo demente» (p. 194); José Arcadio Segundo «era lineal, solemne, y tenía un estar pensativo, y una tristeza de sarraceno, y un resplandor lúgubre en el rostro color de otoño» (p. 299).

En esa misma línea se sitúan numerosas enumeraciones con funcionalidad diversa. En algunos casos tratan de potenciar la visualización. Recuérdese el espanto de los macondinos al ver que, atraídos por los fierros de Melquíades, «los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos [...] se arrastraban en desbandada turbulenta» (p. 9). La acumulación prepara la afirmación de que, si se les despierta el ánimo, todas las cosas pueden desplazarse a una órbita distinta de la de su realidad ordinaria. Es un presagio de lo que ocurrirá en la historia de Macondo. Otras veces, el proceso enumerativo persigue la connotación de intensidad o magnificación de algo. Así, el aislamiento de Macondo y el de quienes allí llegan en busca del olvido, queda sobradamente expresado en la noticia del mensajero escampavía, «que atravesó la sierra, se extravió en pantanos desmesurados, remontó ríos tormentosos y estuvo a punto de perecer bajo el azote de las fieras, la desesperación y la peste, antes de conseguir una ruta de enlace con las mulas del correo» (p. 11).

Todavía se refuerza más la eficacia del recurso mediante la anáfora: el coronel Aureliano Buendía «no percibió los minúsculos y desgarradores destrozos [de la casa] [...]. No le dolieron las peladuras [...] ni los sucios algodones [...] ni el polvo de las begonias, ni las nervaduras del comején [...] ni el musgo de los quicios, ni...» (p. 201). La descripción traduce la crisis interior del coronel y la toma de conciencia de su fracaso como militar y como hombre. En su estudio señala Vargas Llosa que las enumeraciones aparecen en la novela con una disposición simétrica, en patrones rígidos de los que los más comunes son de tres o

seis miembros. Se genera de este modo un «cursus» rítmico que imprime a la narración una intensa musicalidad poética.

«Siempre me propuse —ha escrito García Márquez— que el libro tuviera un valor poético más que narrativo». Pero es la propia narración la que, con toda naturalidad, se torna poética: el viejo galeón español aparece «en la silenciosa luz de la mañana» (p. 21) y a José Arcadio Buendía «el gitano lo envolvió en el clima atónito de su mirada» (p. 26). En la penuria de sus rifas, Aureliano Segundo y Petra Cotes hacen y deshacen cuentas en montoncitos de dinero: esto para... y esto para... y aquello para... «Eran tan puras aquellas misas de pobreza», resume el narrador transfigurando el sentido. Por supuesto que muchas cosas están tomadas del habla popular: desde «las de sol y sereno» que soportó el pobre José Arcadio Buendía bajo el castaño (p. 281) hasta «el diccionario de pecados» (p. 216), que no es otra cosa que una de las cartillas de confesión muy difundidas en América desde los tiempos de la evangelización y más tarde incorporadas a los libros de devoción.

Del librero catalán dice Gabriel que «su fervor por la palabra escrita era una urdimbre de respeto solemne e irreverencia comadrera» (p. 452). En cierto modo puede predicarse también de García Márquez. Quiero decir que su devoción por la palabra llega a tal punto, que se convierte en esclavo de ella y la sigue a donde se empeñe en conducirlo. Pienso, por ejemplo, en el encuentro amoroso definitivo de Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula.

«... De un tirón brutal, la despojó de la túnica de baño antes de que ella tuviera tiempo de impedirlo, y se asomó al abismo de una desnudez recién lavada que no tenía un matiz de la piel, ni una ve-

ta de vellos, ni un lunar recóndito que él no hubiera imaginado en las tinieblas de otros cuartos. Amaranta Úrsula se defendía sinceramente, con astucias de hembra sabia, comadrejaando el escurridizo y flexible y fragante cuerpo de comadreja, mientras trataba de destroncarle los riñones con las rodillas y le alacraneaba la cara con las uñas, pero sin que él ni ella emitieran un suspiro que no pudiera confundirse con la respiración de alguien que contemplara el parsimonioso crepúsculo de abril por la ventana abierta. Era una lucha feroz, una batalla a muerte, que sin embargo parecía desprovista de toda violencia, porque estaba hecha de agresiones distorsionadas y evasivas espectrales, lentas, cautelosas, solemnes, de modo que entre una y otra había tiempo para que volvieran a florecer las petunias...» (p. 449).

Espontaneidad y cálculo, violencia y dulzura, quietud y exasperación: todo eso, y más, expresa la descripción en su propia disposición sintáctica, con ritmos ternarios que se alternan y funden con ritmos duales —lucha y abrazo de dos—, en una acción animal que enmarcan la naturaleza primaveral y las flores. El cuerpo de comadreja, ágil y fragante, *comadreja*, al tiempo que le trabaja los riñones al contendiente. Y las uñas *alacranean*. Alacranean como los alacranes del baño crepuscular en que Meme se solazaba y fundía sexualmente con Mauricio Babilonia, padre de Aureliano. Todo se encadena por la fuerza de la sangre. Y de la palabra poética.

Llegamos así al final de la historia de los Buendía y de Macondo. A Aureliano, que, desesperado tras la muerte de Amaranta Úrsula, ha estado buscando inútilmente por el pueblo «un desfiladero de regreso al pasado» (p. 466) —el retorno circular—, se le ha revelado la clave última que protegía el secreto de los pergaminos de Melquíades: la concentración de episodios de modo que todos coexistan en un instante. «Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encíclicas cantadas que el propio Melquíades le

hizo escuchar a Arcadio» (p. 469). ¿Encíclicas cantadas? Se cantan las epístolas y evangelios en las misas solemnes; las lecturas bíblicas en el Oficio divino y las profecías y lamentaciones en los Oficios de Tinieblas de Semana Santa; pero ¿encíclicas? Define el *Diccionario* la encíclica como «carta solemne que dirige el Sumo Pontífice a todos los obispos y fieles del orbe católico». Como género de la literatura eclesiástica, aparece a fines del siglo XVIII y tiene un carácter doctrinal. Nunca se han cantado.

Es posible que al escritor lo haya seducido la mera sonoridad del término culto con carácter religioso. Pero he aquí que etimológicamente encíclica viene del mismo término latino, y este, a su vez, del griego *enkýklios*: «que gira en redondo», «circular». Y siendo así, no podría, desde luego, escogerse para las historias escritas en verso por aquel gitano profeta llamado Melquíades —nombre deformado de Milcíades, que fue un papa africano de la era constantiniana— una denominación más apropiada que *encíclicas*, ya que no otra cosa son esas historias que giran en redondo dibujando el símbolo del círculo o espiral de la arrasadora soledad. Recordemos que las letras de los pergaminos «asemejaban más a la escritura musical que a la literaria» y que, en realidad, se trataba de la transcripción de versos escritos en sánscrito, lengua religiosa: un poema, en suma, como los recitados con voz monocorde por los santones.

Al igual que los versos de Melquíades, las historias narradas por Gabriel, el cuentacuentos cómplice de Aureliano Babilonia, cobran sentido pleno en la realización oral, leídas en voz alta con la voz impasible que fluye en el espejo y que en este nos devuelven el espejismo de la simultaneidad: cuento y novela como eco en contrapunto de las encíclicas cantadas. Persiguiendo «la verdad

poética» de «todo el pasado de aquel episodio» del abrazo y el largo llanto de las dos mujeres, un día abrasador de 1950, en Aracataca, Gabriel García Márquez ha logrado el milagro del arte: que esos ecos se respondan, cual en un poema bien trabado o en una gran sinfonía, en el poblado espacio inmenso de la soledad de Macondo hecho libro.

