



PEDRO LUIS BARCIA

CIEN AÑOS DE SOLEDAD
EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA

Los astilleros de la literatura hispanoamericana, en la década de los cuarenta, con aisladas anticipaciones en la anterior, empiezan a botar naves de gran calado. Antes solo producían barcos de cabotaje, es decir, aptos para la navegación de ríos interiores. Pero, de manera gradual, comienzan las novelas de Hispanoamérica a surcar el Mar de Atlante y otros mares, y van conquistando puertos. La doctrina Monroe: «América para los americanos» es sustituida por la doctrina Drago: «América para la humanidad».

La narrativa de nuestro continente marchó a la zaga de la europea y de la norteamericana, y fue predominantemente «epigónica», repetidora de lecciones ajenas: «pajes de Joyce y acólitos de Faulkner» (Manuel Pedro González). Ahora, desde 1940, comienza a ser «discipular», es decir que, sobre las motivaciones, estímulos y modelos de otros, labora su propia obra con sello personal.

Incluso, si se nos apura, en algunos casos fue «precursora» de poéticas y líneas que se impondrían más tarde. Recordemos, como muestra, y solo para hacer boca, *Caballo en el salitral* (1958), de Antonio Di Benedetto, que se anticipó a la escuela de la mirada; u *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, que avanzó con precursión en

«el nuevo periodismo», antes de *A sangre fría*. En fin, podrá decirse que son hechos aislados, que no forman constelación. Es cierto, pero los despuntes siempre son así. Y, como dice el proverbio chino: «Un largo camino se inicia con un paso breve».

Esta renovación de la narrativa hispanoamericana comienza al irse superando varias tendencias que tuvieron su predominio en momentos sucesivos, y su supervivencia disminuida a lo largo del tiempo.

Entrado el siglo XX, el realismo fotográfico enseñoreó la escena (1910-1920); luego, se hizo sitio el criollismo apartadizo (1920-1930); después, avanzó el regionalismo nativista, la novela de la tierra, en la década siguiente. Dos tendencias comprometidas convivían con estas anteriores: el indigenismo y el realismo socialista.

La narrativa hispanoamericana tuvo tres momentos de «retorno de los galeones»: el modernismo, el vanguardismo y la nueva novela. Los dos anteriores, con proyección solo en lengua española; el tercero, abierto a lo universal. Así se afirmaba lo que Darío llamó «literatura neomundial».

Borges señala que un autor, un libro o una estética valiosos generan sus propios precursores: Kafka genera a Hawthorne. En efecto, a la luz del contemporáneo rastreamos en el pasado rasgos, vestigios, huellas que preludian la realidad actual. En realidad, la imagen es de Bergson, quien compara esta actitud con la luz de un reflector que, vuelto hacia atrás, su haz permite descubrir las anticipaciones. De igual manera se ha operado con la nueva narrativa contemporánea. Y, en efecto, el desconocimiento —cada vez más frecuente— de la historia literaria lleva a descubrir el Mediterráneo, lo que acusa la ignorancia del que enuncia las novedades. Si la naturaleza no hace saltos, la literatura, tampoco.

El refrán placero dice: «Estos lodos vienen de aquellos polvos». Tornándolo en positivo: «Estos frutos provienen de aquellas semillas», aplicable a nuestra narrativa. «Al final —dice Gide—, uno avanza por la vida encontrándose padres». Y quien no leyó a Stern y su *Tristram Shandy*, del siglo XVIII, no sabe de novedades posmodernas en el seno de la modernidad. Esto pasa.

Hay *precursores*, por cierto, señalables, como, por dar ejemplos, *On Oloop* (1934), del argentino Juan Filloy o, de María Luisa Bombal, *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938). Luego hay *iniciadores*, como es el caso de Borges, con *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) —que contiene el texto fundacional «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius»—, para citar un libro suyo de exclusiva ficción, que será incorporado como primera parte de *Ficciones* (1944). *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943), de Juan Carlos Onetti, aporta su peculiar arte de dilución de los límites entre sueño y realidad; *Viaje a la semilla* (1944), de Alejo Carpentier, su inversión total del tiempo; *La novela que comienza* (1944), Macedonio Fernández, que instala la postergación permanente del acto de narrar; *El señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, que dibuja, sobre las huellas de Valle Inclán, la visión antirrealista de la figura del dictador hispanoamericano; *Al filo del agua* (1946), de Agustín Yáñez, que cambia en forma radical el tratamiento literario de la revolución mexicana; *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, con su sacralización del mito, el uso de la segunda persona en la narración, etc.; *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato, con su delirante narrador y sus exploraciones psicoanalíticas; *El reino de este mundo* (1949), de Carpentier, y su percepción simultánea de tiempos culturales diferentes.

Durante las décadas del cuarenta y del cincuenta, fueron sumándose los aportes e instaurándose el cambio que se consolidará en la siguiente década, con obras como *Sobre héroes y tumbas* (1962), de Sábato, y su estructura contrapuntística de pasado y presente, junto al inquietante mundo de los ciegos; o *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, que incorpora sondeos del fluir de la conciencia por medio del monólogo interior.

Hace cuatro décadas, en 1967, se editaba en Buenos Aires, por la Editorial Sudamericana, *Cien años de soledad*. La distancia temporal nos da sobrada perspectiva crítica sobre esta obra maestra de la literatura en lengua española. Ya es un libro clásico. Muy a diferencia de la broma certera de Chesterton, «Clásico es un libro del cual se puede hablar sin haberlo leído», casi nadie ha dejado de cursar, con adicción —porque la lectura de sus páginas ejerce sobre uno aquello que el marqués de Villena exponía en un tratado suyo: *ars fascinatoria*—, la ficción mayor de García Márquez, más allá del hecho cierto de que todo el mundo en torno ha hablado y escrito por años de él, tanto que bien podríamos haber cumplido, sin hojear el texto, con la observación del inglés.

a) *La accesibilidad ilimitada* (Vargas Llosa). La obra tiene una primera virtud: se la puede leer y entender en un nivel de profundidad considerable, sin apelaciones a relaciones culturales: a mitos, personajes, lugares, teorías, presencias librescas, etc.

Este es un primer contraste paladino con obras que la habían precedido y que la proseguirían. Por ejemplo, la experiencia lectora de *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, no puede practicarla con plenitud un lector común sin asistencia de notas que le esclarezcan men-

ciones culturales de toda naturaleza. La visita a *Rayuela* (1963), igualmente, exige competencia cultural. No digamos *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, o *Cobra* (1972), de Severo Sarduy, que asocia lo mistagógico, lo pictórico, lo musical; o la oceánica *Palinuro de México* (1977), de Fernando del Paso, que, con variante del frontispicio de la Academia, debería decir en su portada: «Nadie pase este arco si no tiene una cultura libresca amplia», que lo habilite para el juego de intertextualidades, alusiones, parodias, etc.

CAS —tomémonos la libertad de abreviarlo así— no exige del lector otro apercibimiento que su inteligencia y su atención. Todo lo necesario para gozar del texto y para comprenderlo en sus propuestas no supone, pues, ni portar una enciclopedia habilitadora, ni la necesidad de salir de la trama y buscar más allá de su terreno.

Esto hace a la novela autosuficiente y no excluye a ningún lector de su ámbito. He aquí uno de los factores que convalidaron un vasto lectorado para la novela. En tanto, por esta y otras razones que hemos de apuntar, un caudal de notables novelas hispanoamericanas quedó como coto reservado para críticos, profesores, lectores profesionales. El *common reader* no era el destinatario natural de esas propuestas.

Este aspecto que señalamos no es menor, puesto que una de las bases del fenómeno denominado comúnmente *boom* de la nueva narrativa, se debe precisamente a la expansión sorprendente del lectorado.

b) *El goce de la narración*. Una segunda nota de CAS, que la distancia de la mayoría de las obras coetáneas activas partícipes de la gran movida narrativa, es que se propone rescatar el viejo arte de narrar, el antiguo camino del arte

entretenido que satisface lo que Goethe llamaba: «la apatencia fabuladora», natural a la creatura humana. Es el retorno del lector a la literatura como placer, al dominio de la inteligencia y la imaginación, como decía Amiel. En *CAS*, el lector se zambulle en el texto, deglutido por la capacidad suasoria del relato. La novela reconcilia al lector hedónico con la nueva narrativa: al menos, con parte de ella.

Frente a las congéneres del momento, esta novela se ofrece como un puro goce, y en ello radica otra de sus excelencias. El oficio de fabulador de García Márquez hace que el lector se «apueble» —como supo decir Ortega— desde el vamos, en Macondo y se sienta integrado a esa dimensión insólita de tiempo y espacio.

La lectura tiene dos efectos. Primero, García Márquez, sabio gitano ardiloso, le ofrece su novela como una estera voladora al lector, digámoslo con las palabras mismas de la oferta de los zíngaros: «no como un aporte fundamental al desarrollo del transporte, sino como un objeto de recreo». Y lo segundo, que la peste del insomnio de la ficción se desborda sobre la realidad y lo alcanza al lector, quien ya no podrá dormir hasta tanto no llegue a la página final de esta ficción, por la que ha caminado en medio de un sueño lúcido.

c) *La tecnolotaría*. Por esos años del sesenta, los narradores hispanoamericanos estaban muy atentos a la renovación técnica. Ensayaban virtuosismos diversos, experimentaban con las formas, modificando por completo el pacto narrativo milenario. Algunas novedades eran rescates, como es el caso de los personajes transmigrantes de Balzac, que el mismo GM supo manejar; o el *ars combinatoria* de los puntos de vista, articulados en tres, cuatro o más vo-

ces narrativas, incorporados por *La dama de blanco* o *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, en el siglo XIX; y, en otros casos, se trataba de verdaderas innovaciones, como los juegos temporales de *Guerra del tiempo*, Carpentier; o los usos virtuosos de varios planos de ficciones concurrentes, como los muchos de «la novela caleidoscópica», *La casa verde* (1965), de Vargas Llosa; o los regodeos del lenguaje, hasta extremos imprevisibles, como en *Tres tristes tigres* (1967), de Cabrera Infante, y así parecidamente.

Ocurría que al concertarse estas técnicas novedosas en el discurso de un relato, prevalecían sobre la materia argumental misma, y destacaban su presencia, cuando el ideal de su eficacia debía ser su invisibilidad.

Por entonces, por ejemplo, los teóricos de la literatura sostenían que el punto de vista omnisciente era totalitario, fascista (nunca estalinista, como observaba con agudeza Octavio Paz). Resulta que el adoptado por GM en CAS es, precisamente, el punto de vista olímpico —como el de Zeus desde el monte sagrado— y para nada estimamos que nos afecte como totalitario en la novela; sí como totalizador, en su visión integrada de la realidad de Macondo. La experiencia lectora de la novela echa por tierra esas afirmaciones de biblioteca.

Frente a la firme tradición de la ruptura que se fue instalando por veinte años, CAS avanza con técnicas tradicionales, despreocupada de las innovaciones en este plano.

Es lúcido el planteo de Cortázar en su polémica con el uruguayo Collazos, generada a partir de los escritores y la Revolución cubana, que se cifra en esta opción: la literatura de la revolución o la revolución de la literatura. Cortázar afirma que primero deben renovarse los instrumentos expresivos, la lengua, las técnicas, etc., antes de

abordar los temas de hoy. La necesaria renovación formal para servir a la expresión de las nuevas realidades. Es, precisamente, por esta actitud que Yáñez, con el tiempo, hizo lo que no lograra Azuela.

Claro que la estructura compleja de *Rayuela* (1962) y la acentuación del pedal que constituye *62 / modelo para armar* (1968), una novela mecano, no tienen parentesco alguno con los aspectos técnicos de *CAS*.

La tecnofilia concluye en tecnolatría. Se han escrito novelas solo por usar un recurso técnico. Y eso sí que es invertir los polos: lo que tiene que ser ancilar del relato, se convierte en señor de él.

No hay en *CAS* juegos de planos de ficción (Borges), ni mutación de formas (Sarduy), ni metamorfosis de la novela, ni hibridación de géneros (Fuentes), ni experimentos verbales (Cabrera Infante), ni inclusión de los lenguajes mediáticos: el radioteatro, el cine, las canciones populares, la estructura folletinesca (Puig), ni juegos paródicos (del Paso), ni intertextualidades variadas (Carpentier). No necesitó de nada de esto para imponerse, en el imaginario popular, como la Novela.

Está probado que, en la mayoría de los casos, ese despliegue técnico opaca la visión de la realidad, y en muy pocas ocasiones la esclarece y penetra en la médula de lo que es. Kart Vossler dijo que, en el teatro de Calderón, lo «teatral» se come lo «dramático», los recursos escenográficos —hoy serían los efectos especiales— se devoran el conflicto humano. Antes, en *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera, la cifra de la frase final fue: «Se los tragó la selva». En esta etapa de la narrativa hispanoamericana, podemos decir: «Se los tragó la técnica».

Pensemos en algunas novelas como *Cumpleaños* o *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, previas a

la obra mayor de GM, y las percibiremos como virtuosos manejo de montajes y efectos formales; con el tiempo, el autor tiró aún más de la manta, y se exigió mayor destreza técnica: como en *Cambio de piel* o *Terra nostra* (1975), posteriores, obras que estimamos como innegables *tour de force*. Pero, debemos decirlo, pocos son los exploradores que cursan su terreno.

En CAS esto no ocurre: la vida ficcionalizada, el relato imantador avanza sin más recursos técnicos que los elementales, pero triunfa sobre el lector y la ficción se adueña de su ánimo. La narración imperiosa subsume y torna dóciles servidores de su intencionalidad narrativa todos los recursos. Los pone bajo su gobierno.

d) *Las muertes anunciadas*. Los teóricos de la hora profetizaban la muerte del autor, la muerte de la historia narrada, la muerte del punto de vista omnisciente, la muerte del narrador, la muerte de la novela... Frente a estos anuncios de defunción irreversible, CAS hace revivir a todos esos muertos, con notable salud de resurrección. Todo está vivo y animado en la novela de 1967.

e) *El amortecimiento del discurso y la retórica tropicales*. En la narrativa previa a GM ya se había instalado la sobriedad estilística que desplazaba a lo que el colombiano llamó: «El vicio más acentuado de la ficción latinoamericana: la frondosidad retórica» (Benedetti *et al.*, 1969: 23).

Los narradores fueron barriéndola de la sobrehoz estilística, desde Borges a Rulfo, pero este desplazamiento no fue parejo en todas las literaturas nacionales. Se demoró, quizás, más en la colombiana. De allí que, tras definir esa postura de rechazo, GM ejercita una astringencia de estilo muy sostenida en *El coronel no tiene quien le escriba*

(1961), cuya expresión es lineal, avara de voces hasta un extremo notable. Pero en *CAS*, el autor abandona esta sobriedad y maneja una nueva retórica envolvente, vital, atrapante, que no se aproxima nunca al tropicalismo expresivo que aún perduraba en muchos países. «Es el estilo de mi abuela», confesó (Benedetti *et al.*, 1969: 129).

El manejo frecuente de la hipérbole y del gigantismo no nacen en *CAS* del desgobierno verbal propio de tierras calientes sino de la intencionalidad de reflejar la desbordada vitalidad del mundo macondino, donde pestes y lluvias, plagas y flores avanzan con carácter inundatorio sobre ese espacio acotado y central.

f) *La profundización del compromiso*. La novela hispanoamericana precedente abundaba en rebeliones políticas, alzamientos militares, empresas que sangraban un país, dictadores vitalicios, etc. Toda esta materia ocupaba con firme presencia los primeros planos del discurso narrativo. En *CAS*, toda esta materia está, pero trasmutada pues ha pasado de anécdota a categoría. Y, con ello, la novela no solo alude a una realidad colombiana acotada, sino a toda la hispanoamericana (como apuntaron tempranamente Tomás Eloy Martínez y Vargas Llosa) y, más aún, a la humana general.

g) *El ocaso del realismo especular*. Borges, Asturias, Rulfo habían ido minando el realismo superficial. Borges estimaba: «Si llamamos realidad a la suma de todas las apariencias, toda literatura es real porque está incluida en esa suma. No es menos real que nuestros sueños y nuestros principios. Toda literatura es fantástica porque está hecha de símbolos y de sueños» (Borges, 1977: 2). Para Borges, el realismo es una convención tardía del siglo XIX: «es un

género asaz reciente, y quizá desaparezca (...). Yo diría que toda la literatura es esencialmente fantástica: que la idea de la literatura realista es falsa» (Borges-Ferrari, 1986: 43-44).

El realismo cortical va dando espacio a una nueva forma: «el realismo creciente» (Bernard Pignaud), que es el esfuerzo que hace la literatura para captar cada vez más y mejor nuevos aspectos de la realidad. A esto se orientó GM: «La realidad no solo era los policías que llegaban matando gente, sino también las mitologías, las leyendas, todo lo que forma parte de la vida de la gente, y todo eso hay que incorporarlo» (González Bermejo, 1971).

Se encarnaba así el proceso iniciado por Asturias y que otros irán convalidando, hasta llegar a GM y su novela mayor. La incorporación del nivel mítico en la narrativa se irá enriqueciendo con matices diversos: en Asturias es, diríamos, antropológico, y refleja las culturas indígenas; en *Adán Buenosayres*, los mitos responden a la concepción religiosa del autor, quien aun usa mitos paganos a lo divino; en Cortázar, como en GM, se trata de una mitificación de la realidad cotidiana desacralizada. En CAS se dan cita: la pareja fundacional, el pecado original, el eterno retorno, el árbol como *axis mundi*, el paraíso perdido, la madre arquetípica, etc. Tenía razón sobrada Goethe: «Se necesita mucha fantasía para abarcar la realidad».

h) *El realismo mágico*. El realismo, como la novela, no muere sino que se muda, pasa, a partir de Kafka, de la fotografía a la radiografía. En procura de definir las nuevas manifestaciones de este realismo, los críticos cayeron en un capilarismo lastimoso. Hemos registrado hasta quince designaciones entre las que intentan establecer matices diferenciadores: realismo fantástico, realismo prodigioso,

realismo mitificador, realismo maravilloso, y así parecidamente.

Más allá de estos bizantinismos, estimamos que puede seguir en pie un distingo neto entre lo «real maravilloso americano» o «realismo maravilloso de América», expresión que usó y le dio afianzamiento Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949); y el «realismo mágico». Lo primero es lo que está en nuestra realidad hispanoamericana; lo segundo, es una particular forma de percepción y expresión estética de esa realidad. De las dos, solo el realismo mágico es una categoría estético literaria.

Un largo camino de la narrativa de Hispanoamérica en su relación con el nuevo realismo ha desembocado en CAS. Esta obra puede, en verdad, ser considerada como la mejor expresión del realismo mágico porque en el tratamiento de la realidad colombiana se reconocen los rasgos distintivos esenciales de este «ismo»: una aclimatación de lo insólito, percibido como naturalmente inserto en el seno de la realidad (las esteras voladoras); esta presencia no es sentida como anormal o alteradora de un orden, ni como agresiva o escandalosa (la taza de chocolate que produce levitación); es vista como asombrosa y atractiva (la muchacha que se va en vuelo por los aires), y no como atemorizante, como ocurre con lo fantástico. No tiene efecto distorsionador sino absorbente, pues chupa hacia sí al lector, no lo deja perplejo en la orilla. Exige, claro, una sostenida suspensión de la incredulidad (Coleridge). Busca mostrar lo cotidiano desde nuevas ópticas: una mirada ingenua, primitiva, cuasi adámica (el imán, el hielo); una mirada de pantógrafo, que agiganta y desmesura lo que contempla (el gigantón gozando a treinta o más mujeres, una tras otra; las miríadas de pájaros azotándose contra las paredes), o una mirada mitificadora de lo que enfren-

ta, y que da dimensión universal al episodio, la figura o la anécdota (la inundatoria presencia de pestes y de fertilidades, como maldiciones o bendiciones bíblicas).

El llamado *boom* supuso la coincidencia feliz de varios factores que confluyeron en un par de décadas (1960-1970). La narrativa no dio, en rigor, un salto cualitativo, sino que se fue pertrechando y mutando durante dos décadas previas (1940-1960). La lectura de las obras de este periodo fue habilitando el lectorado para los ejercicios mayores que vendrían después, como la audición de los cuartetos de Beethoven preparó la recepción comprensiva de esos cuartetos, como afirmaba Proust. Esto desembocharía en «la hora del lector», como con visión anticipada anunció José María Castellet.

A esto acompañaron: una industria editorial oportuna y generosa (Argentina, México, Barcelona), premios de consagración internacional (Seix Barral) y la aplicación de la crítica a nuestra materia hispanoamericana, con los más diversos sondeos analíticos. CAS fue objeto de estudio, o víctima, en algunas ocasiones, de abordajes desde lo histórico, lo biográfico, lo temático, lo sociológico, lo estructural, lo arquetípico, lo cronológico, lo psicoanalítico, y demás.

A lo anterior se le sumó un ángulo crítico importante: los del oficio, escribiendo sobre novelistas: Mario Benedetti, con sus *Letras del continente mestizo* (1967), o Carlos Fuentes, con *La nueva novela hispanoamericana* (1969) —ambos con estudios destinados a la novela de GM—, y la coronación, con la tesis de Vargas Llosa: *García Márquez. Historia de un deicidio* (1971).

CAS fue un poderoso sistema digestivo. Comenzó por ser autofagocitadora de la obra previa del autor, que se incorpora, de alguna manera, al vientre de la novela ma-

yor (*La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mamá Grande*, *La mala hora*). GM es, bien mirado, *auctor unius libri*.

En segundo lugar, como una forma de homenaje a la hermandad narrativa, les hace sitio en el relato a personajes de otras novelas: a Rocamadour, de *Rayuela*; al coronel Lorenzo Gavilán, de *La muerte de Artemio Cruz*; a Víctor Hugues, personaje del mismo *Carpentier*.

En tercer lugar, se nutrió de su cursado Faulkner y del ceñido Hemingway, para neutralizarlo, al tiempo que bebió de la tradición oriental de *Las mil noches y una noche*, como le gustaba decir a Borges; las novelas de caballerías, el *Quijote*...

Es una novela de articulación armónica entre elementos dispares: la tradición narrativa y las últimas voces innovadoras, la realidad hispanoamericana y la dimensión humana universal, la historia y el mito, la realidad aparente y la mirada penetrativa. En esta gran novela, como en el teatro del absurdo, las imágenes y las situaciones son más revulsivas y denunciantes que el discurso ideológico.

EL LEGADO DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Para advertir la índole de novela que es *CAS* bastaría con releer otras producidas el mismo año de su edición, 1967. *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, en la que el lenguaje tiene papel protagónico con todo tipo de malabares lingüísticos: palíndromos, anagramas, ecolalias, escrituras en espejo, parodias y pastiches, todo con desbordante ingenio y libertad verbal. O bien, *De donde son los cantantes*, de otro cubano en el exilio, Severo Sardu, que incluye elementos líricos y estructuras dramáti-

cas, con vertiginosos juegos neobarrocos harto complejos. O *Siberia blues*, de Néstor Sánchez, con urdida y sorpresiva estructura de monólogos interiores.

Ninguna novela en lengua española ha podido competir con *CAS*, en el último medio siglo, o más, en la vitalidad de su lectorado, que exigió, en ocasiones, hasta una edición semanal.

En Hispanoamérica, dos novelas han sido objeto de la consagración popular: «la abuelita *María*», como la llamaba Darío, y la amazona *Doña Bárbara*, pero a mucha distancia del libro de GM.

«Nadie pasea impunemente bajo las palmeras», afirmó Lessing. Nadie lo hace, tampoco, a la sombra benéfica de *CAS*. Esa sombra generó una descendencia triple: la de los acomplejados que rechazan cursarla para no padecer su influencia, porque ignoran el distingo sabio de Goethe: «No hay buenas o malas influencias, sino buenas o malas naturalezas digestivas». Este sector es de los que postularían con homicidio incruento: «Hay que matar a García Márquez», como se incitó, en su hora, a hacerlo con Borges. La segunda laya es la de los que remedan al autor, sin salir de su sombra. Hay varios casos ejemplares. Y, por fin, la mejor de las naturalezas: la de los que aprovechan la lección de GM para su propia obra creativa. El maestro colombiano «garciamarquizó» cuanto engulló, lo asimiló, lo hizo similar a sí. «El león está hecho de cordero digerido», apuntó Paul Valéry, con pauta esclarecedora. Este tipo de narradores no ha imitado a GM en sus formas sino que ha buscado imitarlo en su potencia creadora, en su *natura naturans*, como aconsejó Tomás de Aquino y, entre nosotros, Vicente Huidobro.

En una entrevista reciente, titulada significativamente «La herencia de García Márquez sigue abriendo caminos

nuevos» (Reinoso, 2006: 2), hablan sobre el tema tres autores colombianos: Juan Gabriel Vásquez, William Ospina y Antonio Caballero. El primero plantea una interesante reflexión:

«Con la figura de GM hay un gigantesco malentendido y es la idea de que la influencia literaria tiene una condición territorial. De modo que si uno nació en el mismo país que GM tiene que posicionarse frente a él, de alguna manera, a favor o en contra. Pero este punto de vista olvida que la literatura es una trasposición poética de la propia experiencia, y que es irrepetible. Eso es lo que GM hizo: tomó su propia experiencia y la transformó con un método que no tenía que ver con Colombia, porque era el método de Faulkner».

La consideración define uno de los aspectos varios y complejos de la presencia de GM en los narradores posteriores. Hay muchos matices en estas proyecciones. Daremos algunos ejemplos. *El bazar de los idiotas* (1974), del colombiano Gustavo Álvarez Gardeazabal, acusa algunos ecos: dos hermanos oligofrénicos habitaban un lugar llamado Tulúa, que es una suerte de Macondo. Igualmente, alguna resonancia puede postularse con *Redoble muy largo*, del mexicano Manuel Echeverría, relato en el que dos familias se entrelazan por generaciones.

Acentuando las cargas, algunos críticos han visto en *La casa de los espíritus* (1982), de la chilena Isabel Allende, un caso de «Cien años de soledad a lo femenino». La afirmación es discutible: el grado de mitificación de la realidad macondina no está presente en la novela de la escritora, que tal no se la propuso.

En cambio, estimamos mayor acercamiento de CAS con dos novelas de la argentina María Granata (1920): *Los viernes de la eternidad* (1871) y *Los tumultos* (1974). En

esta última, Macondo no es un pueblo sino una casa que crece casi orgánicamente, en torno a un árbol (*axis mundi*). En ella, Cenobia oficia como Úrsula, y Zósimo hace el papel de un Melquíades. Toda la trama se urde a partir de un tabú incestuoso, que se proyecta sobre las sucesivas generaciones que pueblan la mansión expansiva.

Por supuesto, pueden señalarse vestigios de la impronta de GM en novelas diversas. Algunos rasgos hallamos en la tríada de la conquista de América, de Abel Posse: *Daimon* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) y *El largo atardecer del caminante* (1992). Aunque, claro, en aspectos esenciales como el tratamiento de la materia histórica se distancie notablemente de la forma de recreación macondina. En fin, postularíamos la sombra de la gran novela en un poderoso y breve relato de Mempo Giardinelli: *Luna caliente* (1983).

En las tierras de Macondo no se pone el sol. Colombia parece caracterizarse por generar espacios reales y públicos a partir de otros ficcionales. Así, se plantó la tumba de la pobre María, a la que acuden anualmente cientos de peregrinos en romería a expresar sus condolencias sentimentales. En Popayán, se ha instalado la tumba de don Quijote, adonde excursionan los idealistas del continente. Démosle tiempo al tiempo. Ya se verá cómo peregrinaremos hacia Macondo, el ombligo de América. (Sería infamante oxímoron, pero hispanoamericano, al cabo, que la gratificante excursión a ese centro estuviera programada por una *tour American company*).

Ya estamos dando pasos hacia allá. El gentilicio «macondino», que sugiere una comunidad y un espacio, se va haciendo moneda corriente. Macondo se ha ido convirtiendo, gradualmente, en una apelación a la realidad cotidiana: «Esto es Macondo», «Esto no es Macondo», dice la gente, y cuando la gente suena...

Leemos, en estos días, un artículo en *La Nación*, de Buenos Aires: «Ni Macondo ni Utopía», de Federico José Caeiro (2006: 17). Plantea la doble negativa: en tanto Utopía es lo delineado, lo programado, lo atenido a leyes y reglas que el hombre establece, el espacio de Macondo es la sede de lo inesperado, fuera de las previsiones; la sede de CAS es un sitio que, arquetípicamente, representa la imprevisibilidad, el ámbito de lo insólito y que escapa a las manos planificadoras y legalistas del hombre.

Moro y García Márquez, curioso allegamiento, por contraposición. Si surgió Morelia, ¿no podrá surgir Garciamarqueziana?