



CLAUDIO GUILLÉN

ALGUNAS LITERARIEDADES
DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

¿Recuerdas, lector, aquellos momentos de tu vida en que mientras te dedicabas a la lectura sentiste de repente la conmoción, quiero decir, el placer sobrecogedor de la literatura pura?

Al leer *Cien años de soledad* se vive de tal suerte, con el mismo asombro que sintieron los habitantes de Macondo al contemplar una llovizna de flores amarillas, la seducción y el hechizo invencible que suscita la literatura misma. Huelga decir que hay muchos otros ángulos, numerosísimos puntos de vista, desde los que conviene apreciar y comentar la riqueza excepcional de esta narración de narraciones. Una oceánica bibliografía lo demuestra.

En las páginas que siguen, yo no desvelaré claves secretas ni me afanaré por descifrar criptogramas. Me interesan los verdaderos lectores y pensando en ellos me ceñiré, con toda la sencillez posible, a los signos de la literatura pura y absoluta.

Roman Jakobson mantuvo que la tarea principal del estudioso de la literatura había de consistir en determinar las dimensiones de la literariedad (*literaturnost*), no el carácter de tal o cual realización concreta. No es aceptable esta su-

misión de la crítica y la historia a la teoría, que en consecuencia llevaría a la disolución de aquellas. La idea de la literariedad, si la cultivamos hoy, ha de reconducir al análisis crítico, así como, de otra parte, la crítica acaba devolviéndonos a la literariedad, tal vez entendida mejor y enriquecida. Una literariedad que *Cien años de soledad* comparte con otras obras maestras de la literatura occidental.

HISTORIA, RELATO, NARRACIÓN

Los estudiosos de las formas narrativas observan que el arte de novelar encierra tres estratos fundamentales. Tenemos, antes que nada, el relato, o sea lo que se nos cuenta palpablemente, el enunciado del texto en el orden y disposición en que lo leemos y con los límites que se marca. Esta elaboración supone una historia, compuesta por la sucesión en orden cronológico de unos acontecimientos que el relato puede narrar y también no narrar. Es significativa, en tercer lugar, la narración, o acto de contar, con la intervención, perceptible o no, del narrador.

En muchas de las más importantes obras de la literatura occidental el narrador no nos dice de la misa la mitad. La historia implícita es muchísimo más abundante que el relato ofrecido por el narrador. De la superioridad de la historia sobre el relato, en cuanto a su amplitud, el ejemplo más insigne ha sido *La Ilíada*, centrada en la cólera de Aquiles, y cuyo desenlace solo descubre el lector del canto VI de *La Odisea*. En el *Quijote*, el relato supone el conocimiento, a ratos insuficiente, de una historia tan abundante que solo cabe recortarla o sugerirla.

En el *Quijote* las vidas fluyen, más o menos conocidas o contadas, independientemente de las palabras. La novela

se construye como un devenir complejo, cuyos hilos principales se vuelven visibles, pasando de la copiosa historia virtual al limitado relato real, en ciertos momentos o lugares, como las ventas, los caminos y las encrucijadas en que se manifiesta el vivir presente de las personas. Cervantes distancia la historia del relato, acentuándose este en sus formas y confines, y asimismo distancia a los dos, la historia y el relato, de los varios narradores.

En *Cien años* sucede todo lo contrario. El predominio del relato es total e indiscutible. El interés virtual de aquello que no se comunica no tiene apenas entidad cuando se compara con la extraordinaria riqueza de todo cuanto aparece a lo largo y a lo ancho de la narración, con la infinidad de seres, incidentes, cosas, decoraciones, personajes y personajillos que el narrador nos proporciona a manos llenas. Son sesenta y nueve los personajes (según el recuento de Gustav Siebenmann) y seis las generaciones que se suceden desde el principio hasta el final de la novela. El detallismo ilimitado de las descripciones, que fija nuestra atención en el relato, logra ser casi siempre significativo. No hay una historia previa que haga posible la emergencia del relato, sino todo lo contrario. No hay más cera que la que arde y deslumbra. No se cultiva el arte de la omisión. La fundación de Macondo origina lo que se narra luego, es decir, la invención del relato mismo y la paulatina introducción de la extraordinaria prolijidad de lo real.

El narrador omnisciente no esconde sus cartas, lo sabe todo y lo dice casi todo, pero sin conseguir ni buscar ninguna entidad propia. Es la fuente del lenguaje y el origen de la incansable mirada que hacen posible la presentación de los sucesos y las descripciones, pero, nótese bien, con singular recato. Narrar, en la historia de la novela, ha

consistido en seleccionar, acallar, distanciar o comentar. La importancia del acto de narrar quería decir que los hechos nos llegaban, a nosotros los lectores, mediatizados o cribados. No así en *Cien años*. Los hechos y las palabras surgen simultánea y paralelamente. Alguna vez el narrador, pese a su reserva, se permite ofrecernos una gota de mundología. Pero normalmente su principal aportación es la mirada, y su propósito, el ejercicio de la narración y al propio tiempo el de la metáfora.

Es evidente que *Cien años* es una invención sincrética que supone la existencia de buen número de géneros literarios previos —la poesía épica, *Las mil y una noches*, el libro de caballerías, la crónica del explorador o el descubridor, el cuento oral o popular, el cuento culto o *novella*, el costumbrismo del siglo XIX, la novela de los siglos XIX y XX, incluida la novela de aventuras, la poesía simbolista o postsimbolista—, como asimismo de antiguos mitos bíblicos y grecolatinos. Este vasto conocimiento implícito es lo que sustenta e impulsa la superación de todas las convenciones. Es tal la apertura de compás que la escritura bordea las fronteras de la literariedad, a través de modalidades como el acertijo rústico (la historia del gallo capón, p. 58) y la historiografía (introducida esta en el *Quijote* sobre todo por la historia del capitán cautivo, I, 39). A la historiografía volveré luego. Apuntemos por ahora la función decisiva del cuento tradicional.

Me refiero a las modalidades de narración. El arte de contar un cuento (popular o culto) y el arte de novelar se dan cita en *Cien años*. Los dos se entrelazan y superponen. Nos hallamos, desde este ángulo, ante dos cosas a la vez: un cuento —un cuento muy extenso— y una novela.

Es sabido que la novela actualiza el vivir. Un gran crítico francés, Ramon Fernandez, con motivo de unas na-

rraciones de André Gide subtituladas *récits*, decía que si por un lado el *récit*, el relato tradicional, presenta una acción que ha ocurrido en el pasado, por otro el *roman*, la novela, ocurre en el presente. El gran novelista logra crear la ilusión no de que las cosas así sucedieron, sino de que están sucediendo. La aventura tiene lugar ahora mismo, y llegado a ese punto el lector sólo conoce lo acontecido con anterioridad, que es un fragmento del conjunto por conocer. Desde este presente y ante este presente se abre la indeterminación de un futuro que aún no existe, la consciencia de la incertidumbre y el posible ejercicio de la libertad de las personas.

En el presente irrumpen las sorpresas de la acción en *Cien años*: el levantamiento del coronel Aureliano Buendía, el pistoletazo que mata a José Arcadio, el fusilamiento del general Moncada, los amores desaforados de Amaranta Úrsula y Aureliano, mil caprichos y ventoleras que convierten el trascurso del relato en una aventura cuya vivacidad e interés tanto deben a la fuerza de lo que Stendhal llamaba *l'imprévu*. Ángel Rama comentó el carácter recortado y aislado de una escena tras otra, el «presentismo» de acciones, objetos y frases «poderosamente incrustados en el presente». Al territorio propio de la novela moderna, en su esencial trayecto europeo y americano, pertenecen algunas características evidentes pero imprescindibles de esta escritura narrativa, como la indivisibilidad de la persona y su situación socioeconómica; la importancia de los objetos y los entornos; y el conocimiento de la interioridad de las personas, que es la patente de corso de la que disfrutaban los novelistas. En *Cien años* este vivir interior consciente ocupa considerable espacio, dando entrada también a unos instintos subconscientes que misteriosamente vinculan a distintas perso-

nas; y ese saber llega a funcionar como un motor añadido de la narración, cuando, por ejemplo, debemos a José Arcadio Segundo, que ejerce como reflector de los acontecimientos, no ya la relación, sino la inteligencia de la huelga masiva y la masacre de los trabajadores.

A los dominios del cuento, simultáneamente, pertenecen unos rasgos de los que cabe destacar tres. Primero, la integridad del conjunto, de la totalidad, se da por conocida y es la justificación de la escritura. El narrador puede o no situar la acción en el pasado, pero se entiende que él tiene la clave del sentido de unas relaciones y unos sucesos fundamentales, como si ya hubieran tenido lugar. O como si hubiera conocido esos manuscritos de Melquíades cuyo desciframiento coincide con el final del relato, y donde resulta que la historia de la familia ya estaba escrita.

Esos sucesos, en segundo lugar, son por fuerza inhabituales y sorprendentes. Goethe y Schiller reflexionaron en su correspondencia acerca del carácter del cuento literario, y convinieron en que requería la introducción de *unerhörte Begebenheiten* ('sucesos inauditos'). Son varios los caminos que se pueden seguir, como los que acaso conduzcan a territorios legendarios y míticos. También hoy el escritor puede convertir lo que en su día fuera real en ámbitos y sucesos semihistóricos y semirreales, es decir, legendarios, como en los cantares antiguos y los *Märchen* y relatos populares. Podamos o no podamos detectar el exacto origen mítico del cuento, la base se encuentra en una posible narrativa popular y fabulosa, aunque no exista, y en los propósitos de la imaginación que de ella procede.

De tal suerte, por último, el poder de la invención deja al oyente o al lector, sobre todo, maravillado —ante unas hazañas acaecidas en un pasado con halo de cuento

legendario—. No es la experiencia de la lectura novelesca. El cuento sorprende, sobrecoge, entretiene, convence, pero no propone una ficción que dé entrada al lector. El cuento no lo involucra, no busca que se identifique con los personajes. La novela sí.

Observábamos que la historia y la narración se supeditan a la profusión explícita y significativa del relato. Otro tanto podría predicarse de la Historia, nacional e internacional, que subyace en los demás niveles como una vasta cadena de realidades a la que se alude en contadas ocasiones y cuyo alcance o vivificación depende del lector. *Cien años* es una obra enormemente alusiva (con numerosos guiños a unos y otros, momentos de ironía). Ese tiempo histórico aludido, cuyos confines se mencionan de paso, ocupa unos cuatro siglos más o menos, desde unos conquistadores españoles y piratas británicos hasta fases conflictivas de la historia de Colombia en el siglo xx. En él no se reiteran imágenes bíblicas o griegas. No lo definen éxodos ni diluvios, incestos ni fatalidades. Se compone de hechos o procesos sociopolíticos como las guerras civiles entre liberales y conservadores, las elecciones, el auge del banano, las huelgas, las instituciones estatales, los cargos administrativos y el poder del capitalismo norteamericano. De su sugerencia y fuerza alusiva dependen buen número de lecturas virtuales.

LA CONSTRUCCIÓN HORIZONTAL COMO FORMA NARRATIVA

El fundamento de la forma es un devenir acumulativo. Un capítulo nuevo tras otro existe por añadidura. La novela es una repetida ampliación de sí misma, o mejor dicho, complementación. Digo complemento porque ese

otro capítulo que a primera vista parece ser solo un añadido, en el que algo nuevo o alguien nuevo aparece como por primera vez, en realidad enriquece los capítulos anteriores y se integra en su conjunto. No hay duplicación especular, sino aumentos y diferencias. Una comparación aclarará lo que estoy diciendo. Lo que observamos es una forma que podría ser arquitectónica o urbanística, una construcción que se extiende horizontalmente y se desarrolla en el tiempo a lo largo de distintas fases.

Tengo presente un ejemplo arábigo-andaluz, sobradamente ilustre. Nuestra novela se construye como la Alhambra en Granada entre los siglos XIII y finales del XIV. El rey Mohamed I edifica desde 1248 la zona primitiva de la alcazaba. A mediados del siglo XIV, Yúsuf I construye la parte central, en torno al cuarto de Comares y el patio de los Arrayanes. Agrega Mohamed V a fines de siglo el patio de los Leones y la sala de los Abencerrajes. Un núcleo se ha agregado a otro.

Las divisiones del relato y, dentro de ellas, las subdivisiones se deben en *Cien años* a la aparición, o súbita ausencia, o reaparición, de unas personas que al principio pueden estar faltas de definición, pero que luego se van convirtiendo poco a poco en personajes y acaban afectando de manera decisiva a la inserción de un núcleo narrativo inédito. Es primordial, en todo caso, la relación de ese extraño con la familia Buendía y su posible integración en ella, o sea, en la novela.

En el primer núcleo, que arranca con la fundación de Macondo, dirigida por el primer José Arcadio Buendía, interviene enseguida Melquíades, que muy pronto lleva una de las voces cantantes. El hielo, mencionado en la primera frase, es uno de los inventos que se deben a este ser misterioso y mágico. El éxodo de los gitanos a los que

pertenece se remonta a orígenes tal vez prebíblicos, suponemos que a aquella India en cuya lengua, el sánscrito, se redactarán unos manuscritos asimismo primordiales. A estos primeros llegados se agrega pronto Pilar Ternera, miembro de la generación de los fundadores. Los gitanos se van en una ocasión con el joven José Arcadio, que se había hecho hombre con la colaboración de Pilar Ternera. Úrsula Iguarán, su madre, va en busca suya y, en consecuencia, desaparece durante unos cinco meses. Con su retorno el pueblo vuelve a la normalidad. Pero Aureliano, el otro hijo, expresa ante su madre un pronóstico: «Alguien va a venir» (p. 52). Presagio que se cumple con la llegada de la niña Rebeca.

Una persona nueva, así, marca el comienzo de una subdivisión nueva tras otra del relato. Con Rebeca se declara la enfermedad del insomnio, que dura meses. Tras su curación reaparece Melquíades, el mago y augur, que se quedará viviendo en la casa. Asimismo se incorpora al pueblo por primera vez don Apolinar Moscote, el corregidor, que José Arcadio Buendía recibe de muy mala gana, pero una de cuyas hijas, Remedios, adquirirá luego categoría de personaje. Mientras tanto se ha presentado Pietro Crespi, el italiano atildado, que será un complemento importante. No solo monta una pianola en la casa de los Buendía, sino que desata pasiones, enamoramientos, celos. Pero muere Melquíades. Y poco después José Arcadio Buendía, el fundador, pierde la cabeza y ya sólo sobrevive, atado al tronco de un castaño. Con la salida de las dos figuras iniciáticas el lector percibe que ha terminado un tramo, una división significativa de la historia. El capítulo o parte siguiente comienza con la boda de Aureliano Buendía y Remedios Moscote.

Y no sigo. Otras figuras se crecerán o se personarán por primera vez, como motores añadidos de la construc-

ción sucesiva de nuevos núcleos del relato. Así, un compañero de armas del coronel Aureliano Buendía, Gerineldo Márquez, que Úrsula «recibía como un miembro de la familia» (p. 162), se enamora de Amaranta. Ciertamente que la hospitalidad de Úrsula era espléndida, y, así, «uno de tantos miércoles llegó a Macondo y almorzó el rechoncho y sonriente Mr. Herbert» (p. 259), que saboreó un plátano. Consecuencia de ello será el establecimiento de la compañía bananera del otro lado del río, con el trastorno que acarreará para el futuro del pueblo. Desde el principio de la novela había habido una tensión y un equilibrio más o menos estables entre el vigor creativo de las individualidades y la fuerza creciente de la sociedad. Ahora parece ensancharse el espacio compartido, existen multitudes y las desgracias colectivas son decisivas. Aparecen nuevos candidatos a personajes, como Mauricio Babilonio, y luego el flamenco Gastón, traído por una Amaranta Úrsula decidida a no aceptar la triste deriva colectiva. Pero el declive general es más duradero que el florecimiento. Antes del final sorprenderán todavía unas llamaradas de individualidad y rebeldía, como los amores frenéticos de Aureliano y Amaranta Úrsula. No disminuye el erotismo, casi siempre amoroso, sino al revés, aumenta. Pero la dimensión colectiva será definitiva, dando cabida ante todo a la decadencia y caída de Macondo.

Señalo así un devenir formal que encierra pluralidades a diferentes niveles. La crítica ha llamado la atención sobre el trayecto sucesivo de varias modalidades temporales. El primer núcleo, según destaca Julio Ortega, es el tiempo de los años fundacionales, o sea el del mito, que suele ser el relato de unos comienzos, de una Creación, como también aquí el de unos sentimientos arquetípicos, como el deseo de conocimiento, la culpa del amor, «la expulsión,

la búsqueda de otro mundo, la persecución de otra inocencia». Al principio era también el Verbo. El surgimiento de todo un pueblo, el ejercicio de la palabra, la génesis y paulatina escritura de la novela corren paralelos.

Más tarde aparecerán el tiempo histórico, como el de las guerras civiles, y la recuperación «cíclico-personal» del tiempo de la familia, según Ortega; y, finalmente, el del peso del pasado y del olvido en medio del deterioro y la destrucción. El origen es el soporte mítico-simbólico de todo cuanto sigue, y a él alude el final apocalíptico; pero es evidente que entre el tiempo mítico y el histórico hay un salto cualitativo, y que a la visión inicial de Macondo sucederán otras, que se agregarán a la primera a lo largo de un proceso de cambio y complementación.

Decíamos que los cauces y los géneros concurren en *Cien años*. Desde la *Poética* de Aristóteles se ha venido asumiendo que la obra literaria contiene un argumento unitario, una estructura que enlaza el comienzo con el desenlace, como en la tragedia de Edipo Rey. Pero ¿es siempre indispensable que el narrador-novelistas elabore una trama? Son conceptos que entreveran más o menos dramáticamente a los personajes. Y la construcción acumulativa que vengo comentando privilegia no tanto la continuidad de las personas como la de la colectividad. Más que tramas, las familias contienen fatalidades.

Es una construcción que guarda estrecha relación con las formas de escritura de la Historia. Estas formas aseguran el dinamismo de la crónica de un pueblo o de una ciudad. Todo elemento ha de hacer adelantar la narración. *Cien años* puede leerse como el relato histórico de un pueblo único, basado en la saga de una sola familia. Como tal historiografía, refiere los sucesos a una estructura temporal más amplia, estableciendo entre el antes y el después

de lo acontecido unas relaciones que hacen posible cierta significación, por ejemplo temática, pero no por fuerza un desarrollo o una teleología. A la trayectoria pasada de una nación, o de un imperio, se puede atribuir un sentido religioso, filosófico o político. El lector es muy dueño de hacerlo. Pero la forma de la crónica no lo requiere. A diferencia del creyente, el historiador no parte a priori de la fe en un sentido ineluctable y un destino final. A las preguntas del lector de novelas, como ¿qué pasará luego? o ¿cuál será el desenlace?, el narrador-historiador no ofrece respuesta alguna, porque su relato no tiene argumento.

EL DISCURSO DE LAS COSAS

Pero la casa, entre tantas cosas, no es solo origen de metáforas. La casa es una realidad primitiva cuyas venturas y desventuras en *Cien años* transcurren próximas y hasta unidas a las de las personas y los grupos. Es el objeto primordial, el ámbito de innumerables objetividades.

Creo útil recordar al respecto una de las obras principales de teoría literaria de siglo XX, *Das literarische Kunstwerk* (Halle, 1931), de Roman Ingarden. El fenomenólogo polaco destacó con especial empeño la variedad de niveles propios de la obra literaria, que sería una creación polimórfica y pluriestratificada. Estrato fundamental, según él, sería el de «las objetividades representadas y sus destinos».

«Las cosas», afirma Melquíades desde un principio, «tienen vida propia» (p. 10). En la tradición del cuento popular, recuerda José María Pozuelo, «los espacios físicos y los humanos se comunican constantemente». Con las cosas, en efecto, se va configurando ese limitado com-

plejo espacio-temporal que es el «mundo» de una narración como *Cien años*. Dentro de ese «mundo» dentro del mundo, *multum in parvo*, que no surge de golpe y sopetón, sino que vamos conociendo poco a poco, venido del vacío y del silencio, las objetividades connotan un ámbito reducido, que soslaya infinitas otras cosas posibles, lo cual contribuye a que se nos aparezca como tal mundo unificado. Sabemos que hay más espacio porque la continuidad, comenta Ingarden, es característica del espacio en general. Pero, en realidad, poco se nos dice acerca de todo cuanto hay más allá de las fronteras del complejo representado por la novela. Y, sin embargo, ese espacio reducido, ese minimundo particular, merced al arte de la literariedad llega a ser el mundo entero.

Cuando al cabo de cierto tiempo Úrsula se encuentra con una casa «llena de gente», emprende su ampliación:

«Dispuso que se construyera una sala formal para las visitas, otra más cómoda y fresca para el uso diario, un comedor para una mesa de doce puestos donde se sentara la familia con todos sus invitados; nueve dormitorios con ventanas hacia el patio y un largo corredor protegido del resplandor del mediodía por un jardín de rosas, con un pasamanos para poner macetas de helechos y tiestos de begonias» (p. 68).

Años después, con arreglo siempre a la tradición arábigo-andaluza, que vuelca una construcción hacia su interioridad —corredores, patios, plantas, salas, huertos, jardines— con poco o ningún caso a su exterior, Úrsula vuelve a «rejuvenecer la casa» (p. 210), pintándola y restaurando el jardín. Al propio tiempo el pueblo había visto levantarse una iglesia, mal que bien, y multiplicarse las viviendas, ya no de barro y cañabrava, sino de ladrillo. Claro que los altibajos de la familia repercuten en las ob-

jetividades. Un día José Arcadio le pone terciopelo nuevo a las cortinas y añade azulejos a las paredes, convirtiendo «la casa en un paraíso decadente» (p. 421). Pero la degeneración, implacable, es total y lo envuelve todo. La casa ya no resiste a las hormigas, la maleza, las polillas, y el pueblo entero se va encontrando vencido por el polvo y el calor —sobre todo el calor— que lo envejecen y deshacen por completo. La arremetida final de un viento ciclónico, que arranca de cuajo puertas y ventanas, en el momento en que Aureliano Babilonia lee en el manuscrito de Melquíades la descripción de lo que está ocurriendo, marca la victoria definitiva de la naturaleza sobre las cosas, es más, el cumplimiento por medio de ella de una trágica fatalidad.

El cataclismo es el fin de un mundo, la mortalidad total, la desaparición de aquello en que se situaban tanto las personas como las cosas, que era el ir y venir entre las vidas y las muertes. Ese dualismo se cumplía en la sucesividad. Vale decir que la dimensión superior que lo contenía era el tiempo, en toda su pluralidad y su amplitud.

LA HIPÉRBOLE

La escritura de *Cien años* —novela y cuento a la vez, decíamos, con sus ribetes de crónica— se libera de toda limitación. Instrumento de esa liberación es la hipérbole, con la que se describe mejor una realidad desbordante, sin cercas ni barandillas, exenta de convenciones y cortapisas, tanto más significativa cuanto más y mejor se intensifica.

El transcurso del tiempo envuelve la hiperbolización del suceso o de la persona. La llegada de Rebeca desencadena la enfermedad del insomnio, que no es fugaz, sino que dura muchos meses y llega a ser una peste colectiva. Poco

después los amores de Aureliano, como los de Rebeca, serán desafortadamente dominantes, obsesivos, tiránicos. La persistencia del carácter o de la pasión hasta el final puede coincidir con el aumento de la aberración y el *crescendo* de la locura. El extremismo del amor —nada escaso en la historia de la literatura medieval o renacentista, hasta Grisóstomo en el *Quijote*— queda reflejado en el maximalismo de los celos de Amaranta, tan eternos como su odio a Rebeca. Pero lo principal es la fuerza fulminante de la pasión amorosa, desatada no solo por el capricho, sino por la hermosura y la perfección del ser amado, como la belleza incomparable, hiperbólica, absoluta, de Remedios, la bella. Y hay un personajillo más, el joven comandante de la guardia, que «enloquecido por los desaires de Remedios, la bella [...], amaneció muerto de amor junto a su ventana» (p. 210).

Hombre-hipérbole es notoriamente José Arcadio, rabelaisiano en todos sus excesos. Su retorno a casa deja estupefactos a todos:

«Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas [...]. Tenía un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo, botas con polainas y espuelas y con los tacones herrados, y su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico» (pp. 109-110).

Después de dormir tres días, consume dieciséis huevos crudos antes de salir hacia el burdel del pueblo, donde sus proporciones provocan «un pánico de curiosidad entre las mujeres». Pero eso no es nada relativamente. Pantagruélicos de verdad serán los torneos que se organizan en casa de Petra Cotes, como el que enfrenta durante tres días a la llamada Elefanta con Aureliano Segundo, que en

las primeras veinticuatro horas despacha «una ternera con yuca, ñame y plátanos asados», amén de caja y media de champaña (p. 292).

Recuérdese que en los libros de caballerías los personajes conviven con los gigantes. En el *Amadís de Gaula*, don Galaor, hijo del rey Perión y de la reina Elisenda, trata con gratitud y cariño al gigante Gandalaz, que le había criado; pero desafía y mata al gigante Albadán, que a caballo «no parecía sino una torre» (cap. XII). También es verdad que hay algún enano que es tan malvado como el peor gigante.

La persistencia a lo largo de muchos años es lo que singulariza la voluntad revolucionaria del coronel Aureliano Buendía, que «promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos» (p. 125). Y que de paso tuvo diecisiete hijos, varones todos, de diecisiete mujeres distintas.

Cierto que no se sabe a ciencia cierta hasta qué punto, o mejor, desde qué punto las hipérboles son unas hipérboles. De todos modos, ellas lanzan los hechos enérgicamente hacia el ámbito de lo imaginario y lo legendario, desfamiliariizándolos, pero no sin esa nota de ambigüedad, de feliz perplejidad, que acompaña muchas veces la lectura de *Cien años*.

LA REPETICIÓN Y LA PROFECÍA

Hablamos de una novela que rima consigo misma. En el limitado espacio de Macondo, centrado en los avatares de una casa y de la familia que la ocupa, el tiempo es rey. Y su dominio se manifiesta a través de los desplazamientos que constantemente lo recorren en ambas direcciones, es decir, las repeticiones y las profecías.

Al principio todo ocurre por primera vez. El imán, el hielo, la lupa, todo es primerizo, todo es fundacional. Todo es inusitado porque aún no hay usos, todo es insólito porque no hay costumbres. Es el descubrimiento, no de un continente, sino de la realidad misma, que incluye la imaginación o la inventiva o la creatividad.

Narrar es vivir y hacer vivir el tiempo. Si el espacio separa, el tiempo reúne a los seres, las cosas y las peripecias. Todo queda temporalizado por el arte del narrador. No es concebible un acontecimiento absolutamente aislado, completamente inocente ante el curso de los días y los años. El suceso, desde el momento en que pertenece al relato, ocurre «después de», o «antes de», o «repetidamente», o «usualmente», o «una sola vez», o «por última vez». Gérard Genette define perfectamente lo que se ha denominado la ultimidad de la primera vez: el hecho de que la primera vez, en la medida en que se experimenta intensamente su valor inaugural, es siempre al mismo tiempo una última vez, siquiera porque es para siempre la última de las primeras veces, y que, después de ella, inevitablemente, comienza el reino de la repetición y de la costumbre.

Poco a poco interviene la posterioridad, el «después de». Habrá otras inauguraciones en Macondo, como la de una iglesia y la de una escuela. Pero los personajes serán en buena medida descendientes; y hasta los fundadores serán sucesores del momento en que lo fueron por primera y última vez, pasando a ser partícipes de los avances de la tecnología y la civilización.

Ellos mismos sienten la emoción de la memoria, el recuerdo del día en que se descubrió el hielo, la voluntad de continuidad al darles a los hijos los mismos nombres de an-

tes, como si una dinastía estuviera en juego, la conciencia de una posible circularidad del tiempo, que Úrsula —columna vertebral de la familia y del relato— formula recurrentemente: «es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio» (p. 225). Es un comentario metanarrativo, uno de los muchos posibles. Y hacia el final se comprende la clarividencia de José Arcadio Buendía, «el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada» (p. 396). Se acentúa así la pluralidad de los tiempos en el tiempo.

Aparece también en esa red de interrelaciones el «otra vez», o el «una vez más». De lo que se trata entonces es de volver a empezar. De tal forma se reanuda al principio la actividad emprendedora de José Arcadio cuando deja el laboratorio de alquimia; o al final, cuando Amaranta Úrsula se enfrenta con el declive de la casa. Se reanuda el guerrear del coronel Aureliano Buendía, o su inminente morir, así como el retorno a la casa y a sus peculiares predilecciones. Vuelven a producirse pescaditos de oro. Se reanuda la lectura de los pergaminos de Melquíades, como si fuera el Libro sagrado de una fe, y de este brotara la contextura imaginativa que se va tejiendo; o como si emulara la crónica de Cide Hamete Benengeli y su traductor morisco. Es característico de los Buendía, indica Ricardo Gullón, el «deshacer lo hecho y volver a empezar». En realidad, una constante reanudación tiene lugar a lo largo del relato. Pero el aire matutino, prístino, juvenil del primer Macondo no podía sino ceder el paso a imágenes de diferente carácter.

Hay, desde luego, lances y accidentes que se reiteran, como el espectáculo que ofrecían los pájaros que se estrella-

ban contra las paredes y «rompían las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios» (p. 390) (al igual que en el cuento «Un día después del sábado», de *Los funerales de la Mamá Grande*). Pero en el reino de la temporalidad la repetición es engañosa. Las repeticiones, que inquietaron a Kierkegaard, no existen, si suponemos que conservan identidades, porque incluso una palabra repetida no tiene el mismo efecto en un momento que en otro. Lo repetido no es nunca lo idéntico. Por eso prefiero yo no hablar, como otros lectores, de la forma circular o giratoria de *Cien años*; ni creo que en su segunda parte haya duplicaciones especulares de la primera. La segunda parte reitera y altera la primera. La reiteración no es la circularidad. Quien se repite se autocita y modifica, y la serie anafórica, paradójicamente, impulsa una evolución. La terquedad sostenida durante años del amor de Gerineldo Márquez por Amaranta se entrelaza con sus altibajos y descabros. Todo Buendía, por mucho que lo sea, será en cuanto sucesor un motor de cambio. A la «ultimidad» de los principios de Macondo, de los años de creación, cuando no existía la muerte, sucederá la mortalidad final y definitiva. La historia de un pueblo y de un linaje tiene que superponer las continuidades y las discontinuidades. Es lo que refleja muy bien el juego de los nombres y apellidos.

Mirando hacia el futuro, la profecía es privilegio del narrador. Es él quien en la primera frase de su relato introduce un fusilamiento anunciado, que sin embargo, para mayor sorpresa del lector, no causará la muerte del coronel Aureliano Buendía. Más adelante nos dice que Aureliano José «estaba destinado» a conocer la felicidad con Carmelita Montiel. Pero los personajes mismos también vislumbran a veces su futuro y se expresan mediante presagios, que, o bien son meros actos de voluntad, o son,

misteriosamente, vaticinios esotéricos, como cuando Melquíades profundiza en las interpretaciones de Nostradamus. El primer José Arcadio y él no se ponen de acuerdo en sus previsiones del futuro de Macondo y de la persistencia del linaje de los Buendía: Melquíades predice que un día no quedará rastro de él; José Arcadio tiene fe en el futuro de su linaje (p. 67).

Será posible repetir y profetizar, en efecto, mientras Macondo siga existiendo y mientras sus habitantes sigan conscientemente inmersos en las corrientes y contracorrientes del tiempo.

LA SINGULARIDAD Y LA EXACTITUD

El feliz lector, seducido de mil maneras diferentes, convidado a un verdadero festín de lectura, no sale de su asombro. Un espacio imaginado, modelado y descrito a las mil maravillas le tiene perplejo y constantemente admirado, a lo largo de un proceso de lectura tan imprevisible, tan abierto a lo insólito, como el renovado mundo maravilloso que va descubriendo. Es lo que siente el pueblo mismo de Macondo:

«Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad. Era un intrincado frangollo de verdades y espejismos...» (p. 258).

Lo explica muy bien el narrador. Todos viven un vaivén que cuestiona «los límites de la realidad», dando cabida a seres o sucesos fantasmáticos, como el espectro de Pruden-

cio Aguilar y sueños como el de «los cuartos infinitos» (p. 165), que consolaba a José Arcadio Buendía. Pero no nos engañemos, el asombroso viaje al que nos convida la escritura de *Cien años* no es literatura fantástica.

Antes al contrario, es literatura imaginativa. Los relatos fantásticos modernos, según explicó Tzvetan Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique* (1970), encierran siempre una relación ambigua con el mundo natural. Lo característico es que al lector no se le permita percibir bien la frontera entre lo natural y lo sobrenatural. El lector no sabe a ciencia cierta si el ámbito en que se le sitúa es o no es sobrenatural. Pero la literatura imaginativa lleva al lector hasta los límites de lo posible, bordeando lo irreal, dentro de un espacio total.

Cierto que las raíces del imaginar se hincan en lo real, que sus materiales son todos terrenales, o si se quiere, naturales. La realidad preliteraria es la cantera de la literatura imaginativa. Entonces, la cuestión es saber cómo se distingue en semejante ámbito, sin referencia indispensable a ningún otro, lo real de lo irreal. Es la misma cuestión que plantean las ensoñaciones y las obsesiones del subconsciente, la misma incertidumbre que estas suscitan, y por ello se introducen también el sueño de los cuartos infinitos y el fantasma de Prudencio Aguilar. No vacilamos ante la presencia de lo sobrenatural, sino ante «los límites de la realidad». Y claro que el imperio de la ficción no tiene límites, la invención que la nutre lo abarca todo y borra imperativamente las fronteras entre lo real y lo irreal.

El narrador es el único que no siente la conmoción del asombro o de la perplejidad. La crítica ha puesto de relieve la utilidad funcional del tono de voz del narrador, absolutamente imperturbable. A él se debe buena parte de la fusión de lo real y lo irreal. Ricardo Gullón apunta también

el contraste entre esa inalterable tonalidad y el ritmo vertiginoso que imprime al relato su singular dinamismo. Hay unos procedimientos, como el oxímoron, la paradoja o el anacronismo, que hacen posible, según él, ese «prodigio de condensación»; y también ese arte de la rápida enumeración que Mario Vargas Llosa comenta, y que permite contener «en un mínimo espacio verbal [...] el mayor número de hechos». Este arte de la ficción consigue lo que J. M. Pozuelo llama «la naturalización narrativa de lo maravilloso», como si el narrador autentificase todo cuanto cuenta.

El lector sí se siente transportado a un espacio donde le sorprende y altera la emoción de lo inesperado. Pues ¿quién conoce las fronteras de lo real?

El espacio colindante con esas fronteras deja muy atrás las regiones de lo verosímil y lo probable. Es el territorio fronterizo de lo tal vez posible, de lo increíble o, sin la más mínima probabilidad o verosimilitud, de lo excepcionalmente posible. ¿Es viable que un guerrero célebre interponga entre él y el resto de los hombres una distancia de tres metros? ¿Es imaginable que un ejército ametralle a tres mil trabajadores y se lleve los cadáveres en un tren para echarlos al mar? ¿No es concebible que un naufragado a la deriva se alimente con el cuerpo de un compañero, cuya carne tenía un sabor granuloso y dulce? ¿Y, sobre todo, que este hecho no ofenda al lector porque este ha firmado un pacto novelesco con el narrador y se halla ya integrado en el ámbito ilimitado de lo posible, y así no pueda el lector saber a ciencia cierta si ese ámbito incluye o no una lluvia de flores amarillas? En ese espacio fronterizo se edifica un mundo que es otro, un minimundo, decíamos, alternativo y hasta adversativo.

En su gran estudio, excepcional y memorable, Mario Vargas Llosa ve en el novelista en general a un rebelde en discrepancia con el mundo. El novelista, «suplantador de Dios», descarta la realidad para convertirla en otra. Estoy conforme, pienso que es así, en distintos grados o proporciones, y que lo es sobre todo en el caso del novelista moderno.

El escritor verdaderamente actual ya no reproduce el mundo que tenemos, sino que lo va enriqueciendo o recreando o sustituyendo por otro inédito. El arte, entonces, no es la mera expresión de la sociedad. No se somete a ella. Se crea a diferencia de ella o en contra de ella. El novelista no escribe al dictado de ninguna época, ningún estilo colectivo, ningún juego de generaciones. Una escritura insumisa se libera del influjo modélico del gran escritor anterior, porque el creador ya no es ante todo un descendiente. El creador no se pone al final de una cola.

Pero sí tiene a su lado toda la historia de la literatura. Las fuerzas procedentes de las obras de los más admirados poetas y dramaturgos pretéritos impulsan su capacidad de trastorno de las convenciones constituyentes de nuestros entornos cotidianos, lo mismo sociales o morales que literarios. Toda la literatura es su aliada y colaboradora, porque siempre fue diferente. Así, el gran escritor de hoy nos obliga a entender que no son fatídicas las incompatibilidades usuales, ni forzosas las contraposiciones habituales. *Cien años* libra una batalla descomunal contra las convenciones de nuestro tiempo y de nuestra sociedad, liberándonos a todos.

De ahí el carácter absolutamente insólito de Macondo. Explica Vargas Llosa que la historia completa de Macondo y de la familia en que se centra, desde su principio hasta su fin, fundamenta una «novela total» y la presen-

tación de una «realidad total». *Cien años de soledad*, dice, «narra un mundo en sus dos dimensiones: la vertical (el tiempo de su historia) y la horizontal (los planos de la realidad)».

Ahora bien, no creo que exista dentro de ese mundo una soldadura estática de los niveles de la realidad, sino que el lector vive la sorpresa de la relación tan fluida entre los dos, el descubrimiento de la apropiación simbólica de lo irreal, sin la cual no se justificaría, por ejemplo, la peste del insomnio o la lluvia de cuatro años. Los lectores se recrean con un mundo divertido y a ratos hasta cómico (no sabría explicar esa comicidad sin aburrirles), pero abierto también al misterio, al desconocimiento, al enigma del hecho o la penumbra de la persona. Téngase en cuenta que el complejo que envuelve Macondo contiene contradicciones, huecos, deslizamientos, y hasta distracciones cervantinas por parte del autor (la alusión a la Mamá Grande, p. 90, que luego no reaparecerá, trae a la memoria el olvido del burro de Sancho en el *Quijote*). Nos encontramos con muchas interrogaciones sin respuestas. No se sabe quién mató al marido de Rebeca Buendía. Es un misterio sin fondo la figura del Judío Errante. Los críticos hemos de asumir estas perplejidades, sin explicar o descifrar más de la cuenta. Cuando triunfa la imaginación liberadora, ¿quién conoce «los límites de la realidad»?

La novela y la realidad totales de Macondo están, más que nada, totalmente singularizadas. Ya vimos que en sus primeros meses y años Macondo arranca de acciones y conductas inusitadas. Más adelante estas no se convierten en usos y costumbres, o sea en recurrentes comportamientos colectivos. Todos los componentes de la historia serán *unerhörte Begebenheiten*. No basta, como en tantos cuentos,

con un vuelco sorprendente o un final paradójico. Es el triunfo de la singularización.

Prefiero denominar con este término lo que se ha llamado desfamiliarización. Aludo a aquel ensayo primerizo, «El arte como procedimiento» (1911), uno de los puntos de partida del formalismo ruso, donde Viktor Shklovsky mostró hasta qué punto el arte procura remediar el automatismo de la percepción. En la vida, la costumbre nos somete al entorno cotidiano, impidiéndonos ver, percibir, sentir los objetos y seres que nos rodean. Las formas literarias consiguen la desfamiliarización (*ostranenie*) de lo poco o no percibido, haciendo posible la visión de los objetos recuperados, el descubrimiento consciente de las conductas y los sentidos.

En Macondo las acciones y los actos más corrientes no resisten el influjo de la singularización que los envuelve, el poder imaginativo de los personajes más fuertes, el desconocimiento atónito de los límites imprevisibles de la realidad. El brío del narrador no desfallece nunca en su entrega al reto de la singularización total. De ahí lo que de actuación dramática, de hazaña tiene este devenir, este hacerse de la escritura que se va desplegando ante los ojos del lector como si acompañase al novelista en el proceso de creación.

De ahí también la exactitud de lo imaginado. La vaguedad desdibujada no es compatible con la percepción del suceso desfamiliarizado. Nada más apropiado que la visión exactísima de los números. Así, cuando Meme aparece en la casa con «cuatro monjas y sesenta y ocho compañeras de clase» (p. 297). O cuando se nos dice que el coronel Aureliano Buendía «escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento». O cuando la guardia real dispara despiadadamente contra la multitud un día de carnaval:

«Quedaron tendidos en la plaza, entre muertos y heridos, nueve payasos, cuatro colombinas, diecisiete reyes de baraja, un diablo, tres músicos, dos Pares de Francia y tres emperatrices japonesas» (p. 233).

El humor y la fantasía se dan la mano. Lo que Carmelo Gariano ha llamado el «humor numérico» contribuye a poetizar lo real, expresión precisa de los números de los seres que para ciertos lectores evocará tradiciones populares, coplas y cantares, como en el Romancero viejo el romance del conde Alarcos:

Así murió la condesa
sin razón y sin justicia,
mas también todos murieron
dentro de los treinta días:
los doce días pasados
la infanta ya se moría,
el rey a los veinticinco,
el conde al treinteno día.

O en nuestros días García Lorca:

Aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.

Exactitud en que numerosos lectores apreciarán no ya una virtud poética, sino un signo inconfundible de literariedad.

LA EMOCIÓN DE LA ESTIRPE

Pero ¿es compatible el predominio de la singularidad con la pertenencia a un entorno único y la continuidad de una historia coherente?

No me he propuesto en estas páginas señalar las materias o los motivos diferentes, como la utopía, el incesto, la rebelión, el duelo, la traición, el amante despreciado, la ignorancia del origen o el retorno del hijo, cuyas recurrencias desempeñan una importante función unificadora y entre los cuales se destaca el incesto como eje temático (vinculado a la endogamia general de la familia, según explicó Todorov). Solo comentaré aquí la emoción de la estirpe.

El gran historiador árabe Ibn Jaldún (1332-1406), en los prolegómenos a su *Historia universal*, sostiene que lo que construye la sociedad de los hombres es la solidaridad de grupo (*‘aṣabiyya*), cuyo origen más auténtico se halla en las relaciones de sangre, sea en el parentesco, sea en otras relaciones asociadas a él. Si el grado de parentesco es distante, la relación de sangre se debilita algo, pero en su lugar existe un sentimiento solidario basado en el conocimiento generalizado entre socios y aliados, que hasta cierto punto participan en la afinidad. No se trata de un frío orgullo, sino de un fenómeno afectivo. A todos les une la convivencia, el haber crecido juntos, la amistad prolongada, creando así una «emoción de familia».

El sentimiento compartido por los Buendía es también temporal, una emoción henchida de tiempo, que cubre hasta seis generaciones y sorprendentemente supera el largo trayecto que abraza. Es una refutación del tiempo desde el tiempo, un sucesivo devenir sobre el cual actúa una voluntad de identidad.

Los Buendía son caracteres fuertes, tenaces en su especificidad, dotados de capacidad de creación, lo mismo personal que social. Cuando Fernanda del Carpio desaparece, Aureliano Segundo va en pos de ella:

«La buscó sin piedad. Con la temeridad atroz con que José Arcadio Buendía atravesó la sierra para fundar Macondo, con el orgullo ciego con que el coronel Aureliano Buendía promovió sus guerras inútiles, con la tenacidad insensata con que Úrsula aseguró la supervivencia de la stirpe, así buscó Aureliano Segundo a Fernanda, sin un solo instante de desaliento» (p. 240).

El narrador subraya la coherencia en el tiempo de la personalidad de los Buendía; pero aún más importante es el ejercicio por ellos mismos de la memoria y la esperanza, condiciones de la conciencia que tienen de su pertenencia a una stirpe. Ellos mismos sienten la emoción de la stirpe. El primer José Arcadio cree que «siempre habrá un Buendía, por los siglos de los siglos» (p. 67). Pero el juego onomástico de equívocos señala que no todo es uniformidad. Coexisten la continuidad del apellido, la variedad de los nombres de pila y la repetición de unos pocos de estos. Ya vimos más arriba el engaño de las repeticiones. Úrsula, la más consciente, procura distinguir entre dos grupos, los Aurelianos, «retraídos, pero de mentalidad lúcida», y los José Arcadio, «impulsivos y emprendedores [...], marcados por un signo trágico» (p. 211). Pero las descendencias se cruzan y entreveran. Y, sin embargo, el linaje es perdurable. A pesar de la confusión de las alianzas y los amores, no desaparece jamás la idiosincrasia repartida cuyo emblema es el «aire solitario» que a todos caracteriza. Es evidente que la tendencia a la soledad está muy resaltada en *Cien años*, muchas veces connotada por los cuartos cerrados, las llaves, los baúles, los objetos escondidos y otros indicios de su omnipresencia.

Pero la soledad no está sola. La soledad supone aquello que no es. El hombre solitario implica, para serlo, la existencia de un entorno humano del que no participa. A lo largo de la novela las inclinaciones asociales compiten con

las sociales y solidarias. ¿Qué sentido tendrían, si no, el primer José Arcadio y el coronel Aureliano Buendía? Lo privado y lo público, comenta Gene Bell-Villada, se entrecruzan continuamente en *Cien años*. Pero la contraposición es constante. La tendencia al aislamiento se enfrenta innumerables veces con la capacidad de concertación. Contra esa tendencia luchan también los placeres y raptos de exasperada sexualidad. Se superponen cien años de soledad y cien años de sociedad y cien años de sexualidad, confluyendo así las dimensiones que la emoción de la estirpe logra sustentar. De este complejo se deducen el predominio de la querencia solitaria y la derrota, en resumidas cuentas, de la solidaridad.

No es mi cometido, amigo lector, el comentario lingüístico. Quiero no obstante volver, antes de terminar, a ese temple, esa medida, esa fuerza de contención que contrastan tan eficazmente con el prodigioso vuelo imaginativo de la novela.

Entre nosotros esta postura es ejemplar. No quiero ni recordar los muchos muestrarios que hemos tenido de torrencial palabrería hispánica. No han escaseado durante el siglo XX las tentativas, algunas muy serias, en que la oferta narrativa no era sino el pretexto para una exhibición verbal. Eran ante todo aventuras del lenguaje.

Claro que en *Cien años de soledad* va apareciendo, tarde o temprano, casi toda la lengua castellana, claro que la escritura es abundante, pluriestilística y tiene muchos registros, pero siempre al servicio de una aventura prioritaria de la imaginación y sin interponerse entre ella y el lector. El autor no se entrega, como Rabelais, a la facundia carnavalesca o, como Faulkner, a la amplificación verbal. Cada palabra está en su sitio, como cada nota en una gran

partitura musical, con una oportunidad y una exactitud que son indivisibles de la concisión, en la tradición del mejor cuento oral, pero también en la estela del simbolismo francés y el antirretoricismo de los poetas del grupo del 27.

Gabriel García Márquez logra dar rienda suelta a una portentosa imaginación, sin dejar de utilizar la lengua de todos. «Escribe como Dios», decía mi padre, Jorge Guillén, poeta de aquel grupo. Estamos todos de acuerdo, entre otros motivos porque la autenticidad originaria de esta escritura no tiene vuelta de hoja.

Cuando pensamos en un conjunto como el concepto de literatura hispanoamericana, sabemos que en gran parte se está construyendo, que es el objetivo virtual de nuestro discurso crítico. Las letras hispánicas conducen a un futuro saber, elaborado por la inteligente convivencia de críticos, creadores e historiadores. No así la lengua española, que es todo lo contrario, lo más opuesto que hay a un proyecto. Esta lengua de todos es la raíz misma de nuestra convivencia humana, es espontánea e, indiscutiblemente, el origen mismo de nuestra conciencia de comunidad, la condición previa de todas las condiciones comunes. En la escritura de Gabriel García Márquez esta condición se vive en estado puro y absoluto. La lengua es

lo que confiere unidad a nuestros espacios y nuestros
tiempos. Es lo que nos convoca y reúne a todos
nosotros. Es lo que consigue que todos nos
hayamos incorporado, maravillados,
al mundo de Macondo.

