

GONZALO CELORIO

CIEN AÑOS DE SOLEDAD Y LA NARRATIVA
DE LO REAL-MARAVILLOSO AMERICANO

No imaginé, durante aquellos días septembrinos de 1967 cuando devoré *Cien años de soledad*, que cuarenta años después me encontraría en la dichosa aunque difícil situación de elaborar un estudio crítico para contribuir a la edición conmemorativa, preparada por las Academias de la Lengua Española, de esta maravillosa novela, que leí entonces sin más herramienta que la pasión literaria.

Rememoro ahora aquel ejemplar de cubierta azul, de la Editorial Sudamericana. En la portada, una carabela se adentraba ingrávida en la exuberancia de las selvas amazónicas. Como contraste, la página legal era desértica: ni el menor indicio de que se trataba de la primera edición, como si los editores no hubieran previsto que la novela alcanzaría la gloria de sucesivas reimpresiones. El libro se quedó adherido a mis manos, sin que el sueño, el trabajo, el hambre, las incipientes púas de la barba, pudieran sustraerme de la lectura, que se había echado a andar a toda carrera en la bicicleta de mis anteojos. El alucinante mundo imaginado en esas páginas, en el que Remedios, la bella, asciende al cielo en cuerpo y alma mientras tiene una sábana de bramante en el jardín de la casa; José Arcadio Segundo se vuelve invisible en la habitación de

Melquíades, el gitano trashumante, y los animales de Petra Cotes, émulos de la fogosidad desahogada de su dueña, se reproducen con ahínco, fue adquiriendo objetividad, no obstante su manifiesta condición maravillosa, en el transcurso de mi lectura. En tanto, la otra realidad, la de este lado de la página en el que solemos estar y tomar café y oír música, empezó a enrarecerse, a diluirse, hasta que acabó por desaparecer. Con *Cien años de soledad* me sucedió lo mismo que a fray Luis de León con la música de Francisco Salinas, gracias a la cual «despiertan los sentidos, / quedando a lo demás adormecidos». Así, me vi a mí mismo viviendo en la casona de Macondo; deambulando, insomne, por el corredor de las begonias en el que Rebeca y Amaranta purificaban sus rencores; visitando en su melancólico laboratorio al coronel Aureliano Buendía, aprisionado en el círculo vicioso de transformar monedas de oro en pescaditos de oro que vendía en monedas de oro para transformarlas en pescaditos de oro, y tratando de descifrar las sentencias latinas que profería el patriarca José Arcadio desde el castaño del patio al que permanecía amarrado, víctima de su propia lucidez. Al término de la lectura tuve la certidumbre de que el mundo creado por la febril pluma de Gabriel García Márquez era más nuestro que el que vivíamos cotidianamente.

Tras *Cien años de soledad*, leí las novelas anteriores —*La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora*—, que cobraron, retroactivamente, la fuerza de la promesa. Cada una de ellas prefigura la imaginación desbordada, la extraordinaria riqueza del lenguaje y el inevitable aliento de melancolía que habrían de definir *Cien años de soledad*. Y cuando todo el mundo pensaba que después de esa gran novela ya no podría escribirse nada equivalente, el escritor sorprendió con *El otoño del Pa-*

triarca, que nos atrapa de la misma manera que el discurso del dictador seduce a la población sometida a sus designios.

En plena madurez, García Márquez nos vuelve a deslumbrar con otra novela, *El amor en los tiempos del cólera*. Aunque más extensa que *Cien años de soledad*, se centra en una sola historia, que se cuenta morosamente para penetrar en los más oscuros recovecos del amor y desplegar la longevidad de todas sus potencias. Borges describió en dos imágenes *La Ilíada* y *La Odisea*. En un solo verso de *Otro poema de los dones* da gracias «por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises». Ciertamente, por la belleza de Elena se desencadena la guerra de Troya en el primero de los poemas homéricos y se da pie para relatar con toda amplitud las genealogías de tirios y troyanos, mientras que toda *La Odisea* se concentra en las peripecias que vive Ulises para regresar a Ítaca, donde lo aguarda la pacientísima Penélope. Pues bien, *Cien años de soledad* es a *La Ilíada* lo que *El amor en los tiempos del cólera* es a *La Odisea*. Las múltiples historias que concurren en la estirpe de José Arcadio Buendía desde la fundación de Macondo hasta que el último de los Aurelianos es devorado por las hormigas, frente a los avatares del amor constante de Fermina Daza y Florentino Ariza, que no se arredra ni ante la vejez ni la muerte.

En 2002 salió a la luz el esperado primer volumen de las memorias de García Márquez, *Vivir para contarla*. Entre los muchos recuerdos, sobresale su vocación literaria, a la que se somete todo lo demás, la vida misma, que adquiere sentido merced a la palabra que la nombra. Una vocación tan fuerte que pudo sortear todas las dificultades —la falta de recursos, las presiones familiares— y resistir las múltiples tentaciones disuasorias a que se expuso. De tal manera García Márquez ha dispuesto su vida

entera al servicio de la vocación literaria que parecerían tuyas aquellas palabras con las que el poeta mexicano Ramón López Velarde definía su propio quehacer poético: «Yo anhelo expulsar cualquier palabra, cualquier sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos».

Apenas publicada en mayo de 1967, *Cien años de soledad* pasó enseguida a manos del lector común; fue leída por oficinistas, amas de casa, médicos, abogados, y por quienes nunca habían leído un libro en su vida y después de *Cien años de soledad* se aficionaron a la lectura. Y se escribieron cientos de reseñas y artículos sobre la novela, sesudas tesis doctorales, y los especialistas la analizaron según las corrientes en boga, en muchas ocasiones explicando —como temía Gaston Bachelard— la flor por el fertilizante: los estructuralistas montaron y desmontaron la obra como si se tratara de una carabina reglamentaria; los marxistas vieron en ella los signos de la lucha de clases, la explotación imperialista en Latinoamérica; y los psicoanalistas diseccionaron al autor y le diagnosticaron todo género de neurosis. Se hicieron infinitas ediciones y fue traducida a las más prestigiosas lenguas. Y su autor fue reconocido y admirado por los lectores, celebrado por los intelectuales, asediado por los periodistas, solicitado por los mandatarios, besado por las reinas de la belleza y distinguido, a sus escasos cincuenta y cuatro años, con el Premio Nobel de Literatura. Era como si en la vida real del escritor se materializaran las hipérboles que su imaginación sin límite había producido en la ficción. Pero, sobre todo, fue querido, muy querido, como era su deseo y el más hondo de los propósitos de su escritura.

A cuarenta años de su publicación, parece fundamental ubicar la novela de García Márquez en el contexto en que nació, destacar su significación en la historia de la

narrativa latinoamericana y reconocer de nueva cuenta su valor literario.

La década de los sesenta marcó un hito en la historia de la narrativa latinoamericana. Durante esos años se escribieron algunas de las novelas más importantes de la literatura de lengua española. En 1962, Alejo Carpentier publicó *El siglo de las luces* y Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*; en el 63, Julio Cortázar dio a la imprenta *Rayuela* y Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*; en el 65, Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres* y Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*; Lezama Lima, *Paradiso* en el 66 y Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* en el 67.

Este extraordinario florecimiento de la narrativa de nuestro continente fue bautizado con el explosivo nombre de «el boom»; o, castizamente, con la denominación «nueva novela latinoamericana». Ambas designaciones denotan la incuestionable efervescencia que en esos años adquirió nuestra novelística, pero se prestan a malas interpretaciones. Por un lado, pueden sugerir que se trata de un fenómeno literario nacido por generación espontánea, a despecho de la obra de los escritores precedentes; por otro, acaso privilegian, por encima de su valor literario, que las obras de nuestros novelistas, de la noche a la mañana, se colocaran exitosamente en la competencia del mercado internacional.

Habría que decir que los escritores que configuraron este «movimiento» —Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, por citar algunos de los más conspicuos— son deudores confesos de la tradición literaria latinoamericana, si bien cada uno de ellos, a su manera, se empeña en subvertir dicha tradición en busca de la modernidad y de un lenguaje propio. Sería impensable la obra de Cortázar sin el antecedente de Borges, del mismo

modo que sería impensable la obra de Borges sin el antecedente de Macedonio Fernández. O la de Fuentes sin la novela de la revolución mexicana. O la de Vargas Llosa sin José María Arguedas o el Inca Garcilaso de la Vega. La obra de García Márquez no habría sido lo que es sin las crónicas de la Conquista, en las cuales los prodigios que relatan las novelas de caballerías cobran realidad histórica; sin las consideraciones de Alejo Carpentier a propósito de lo real-maravilloso americano, que abren nuestra novelística a la épica moderna; sin la obra capital de Juan Rulfo, donde coinciden, en un mismo plano, la realidad objetiva y la realidad imaginaria. Bien dice Octavio Paz que «la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado» (Paz, 1966: 5). Es más: en buena medida gracias a los escritores del *boom*, podemos leer con nuevos ojos a Rubén Darío y Horacio Quiroga, a Ciro Alegría y Ricardo Güiraldes, a Rómulo Gallegos y Miguel Ángel Asturias, y valorar sus obras de manera retrospectiva.

Por lo que hace al asunto del mercado, es cierto que el *boom* fue un fenómeno editorial que encendió sobre el curso de nuestras letras un gigantesco reflector y lanzó a los escritores latinoamericanos al éxito comercial: ediciones de inusitados tirajes, leídas multitudinariamente, reseñadas en numerosas revistas y muy pronto traducidas a diversos idiomas. Es innegable, sin embargo, que esta literatura implicó un salto cualitativo en la historia de nuestra narrativa, como no tardó en reconocerlo la crítica académica a nivel mundial. El propio género sufrió modificaciones sustanciales que mucho lo enriquecieron: abrió sus puertas a otras tradiciones literarias, utilizó los múltiples recursos que la modernidad le procuraba y corrió la gran aventura del lenguaje. Pero quizá lo más importante fue que desamordazó a «la loca de la casa», la

imaginación, para crear nuevas realidades, que no por inventadas dejaban de reflejarnos. Hoy nuestros novelistas —dijo Vargas Llosa cuando apenas emergía «la nueva novela latinoamericana»— «ya no se esfuerzan por expresar *una* realidad, sino visiones y obsesiones personales: *su* realidad. Pero los mundos que crean sus ficciones y que valen ante todo por sí solos, son, también, versiones, calas a diferentes niveles (psicológicas, fantásticas o míticas) de América Latina» (Vargas Llosa, 1969: 31).

Cien años de soledad no solo es concomitante con la gran renovación de la narrativa latinoamericana de la década de los sesenta, sino que culmina ese proceso y marca un parteaguas en la novelística de nuestra lengua.

Con García Márquez, la literatura latinoamericana cumple una función que no había desarrollado cabalmente a lo largo de su historia, la función épica, que subyace en la novela moderna —«la epopeya de un mundo abandonado por los dioses», como la definió Lukács—, y que en nuestro continente no se había ejercido con plenitud antes del siglo XX más que en los relatos cosmogónicos prehispánicos y en las crónicas de la Conquista.

Durante los siglos coloniales, no hubo en el continente americano ninguna obra significativa del género novelístico. Solo contamos con algunos relatos, más cercanos a la crónica, la memoria o el reportaje —entre otros, *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora—, tipificados con justicia como *protonovelas* por los historiadores de la literatura. Las instituciones españolas encargadas de vigilar la ortodoxia católica de la sociedad colonial vieron en esa manifestación literaria una amenaza al dominio ideológico y político que España ejercía sobre el Nuevo Mundo. Tal consideración, que no llegó a impedir la lectura de novelas en la América española aunque sí

inhibió su escritura, confirma el carácter subversivo del género, como lo señaló Vargas Llosa (1969: 29-36). No es de extrañar, así las cosas, que la primera novela americana, *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, date de 1816, cuando nuestros países han iniciado ya sus revoluciones de independencia. A partir de ella, el género fue adoptando diversas modalidades a lo largo de la vida republicana, si bien, desde entonces, estuvo encaminado prioritariamente a definir la realidad circundante, que acaso por primera vez se sentía propia, y a articular un lenguaje identitario, que diera cuenta de la emancipación cultural de Hispanoamérica con respecto a España, según lo vio José Luis Martínez (1972: 73-134). Nuestros novelistas describieron la indómita naturaleza americana —sus selvas, ríos, montañas, desiertos— e hicieron un recuento literario de los esfuerzos denodados del hombre por domesticarla; reivindicaron las culturas de los pueblos aborígenes y delataron la miseria a la que las oligarquías criollas habían reducido sus comunidades; registraron las costumbres propias de las ciudades y de los más apartados rincones del continente; dieron testimonio de las intervenciones extranjeras que padecían sus flamantes países y de las luchas intestinas que se libraron en sus vastos territorios, denunciaron la explotación del neoimperialismo en las minas, las compañías bananeras, los yacimientos petrolíferos... Hicieron, pues, un inventario pormenorizado de la realidad natural, social y política hispanoamericana. De la misma manera, para adquirir una voz propia, hubieron de debatirse, en acaloradas polémicas, entre la supeditación a las formas expresivas de la Península y el empleo, en el discurso literario, de las variantes dialectales americanas, enriquecidas por el caudal de giros y voces procedentes de las lenguas indígenas y de la negritud; entre los afanes universalistas y

los nacionalismos exacerbados; entre la apropiación de las escuelas literarias europeas, cuyas obras leían con devoción cosmopolita, y la generación de movimientos literarios locales. Tan esforzados empeños fueron creando una pujante tradición novelística hispanoamericana que pasó por el tamiz de la palabra una realidad que no había sido nombrada antes y que, novela a novela, fue encontrando su propia voz. Hay que decir, empero, que en este proceso muchas obras resbalaron por la pendiente del pintoresquismo, la denuncia fácil o la burda imitación de los modelos europeos, en especial del realismo y el naturalismo. Una notable excepción fue el movimiento modernista encabezado por Rubén Darío, que asimiló las influencias exógenas y le devolvió a la lengua española, en su expresión literaria, la vitalidad, la modulación y la brillantez alcanzadas en los Siglos de Oro y perdidas en el siglo XVIII con la implantación del gusto neoclásico. Es interesante recordar que el modernismo no solo es el primer movimiento literario de Hispanoamérica, sino que su influencia llegó a repercutir en las letras peninsulares, particularmente en los poetas de la Generación del 98. Se trata del primer «retorno de las carabelas», del que habló José Enrique Rodó, invocando la feliz imagen de Manuel Díaz Rodríguez.

A mediados del siglo XX, la novelística latinoamericana logra superar la necesidad de describir la realidad más básica y da paso entonces a la búsqueda de nuestras esenciales señas de identidad, en las que también se cifra, según lo hizo notar Alfonso Reyes, nuestra inscripción en la cultura universal. Escritores como Miguel Ángel Asturias con *Hombres de maíz* (1949), Alejo Carpentier con *El reino de este mundo* (1949) o Juan Rulfo con *Pedro Páramo* (1955), amplían las escalas de la realidad para incorporar al discurso narrativo elementos subyacentes que la reve-

lan con mayor hondura: los atavismos, creencias y mitos de la colectividad. Y el lenguaje, durante tantos años supeditado ya a una mal entendida «corrección» académica, ya a una fidelidad dialectal que plaga las novelas de glosarios y notas a pie de página, empieza a cobrar naturalidad, riqueza, fuerza expresiva y, sobre todo, autonomía creativa: las palabras ya no solo aluden a la realidad de referencia sino a la que ellas mismas van generando en el curso del relato.

Con *Cien años de soledad*, García Márquez organiza, en una nueva épica, propia de la novela moderna, nuestra más amplia y más profunda realidad, la que se remonta a nuestros mitos fundacionales y la que explica la esencia de nuestras luchas libertarias y grandes convulsiones sociales. No lo hace reproduciendo la *microhistoria* —para usar el término acuñado por Luis González— de una determinada localidad tropical, sino creando una población emblemática que acrisola todos los elementos que han constituido la historia de nuestro continente y que nos hacen partícipes de la cultura universal. Gracias a *Cien años de soledad*, América Latina por fin cuenta con su propia biblia, en la que se relata nuestra historia desde el génesis hasta el apocalipsis, con sus éxodos y plagas, sus maldiciones y esperanzas, sus transformaciones y recurrencias; cuenta con su *Popol Vuh* mestizo y continental; cuenta, en fin, con su *Quijote*, porque, como ocurre en la obra cervantina, el retrato de la realidad es más veraz e incisivo en la medida en que más generosos son los atributos de la imaginación del que la mira.

He dicho a lo largo de estas páginas que la incorporación en el texto narrativo de diversos elementos que en principio pertenecen al ámbito de lo insólito —o más precisamente, de lo maravilloso— puede reflejar la realidad

referencial con mayor riqueza que si el escritor se limitara a describirla «objetivamente». Y es que lo maravilloso, como lo entendió Alejo Carpentier, es parte constitutiva de la realidad cultural de los pueblos. Es el espacio donde tienen cabida las creencias a través de las cuales las colectividades se explican su mundo y en las que depositan su idiosincrasia y legitiman su conducta. Efectivamente, García Márquez no se limita en *Cien años de soledad* a relatar las guerras civiles de los países latinoamericanos, a denunciar las masacres de trabajadores de las compañías transnacionales o a registrar los percances derivados del aislamiento que sufrían muchas de nuestras poblaciones. Antes bien, involucra los elementos «maravillosos» mediante los cuales la comunidad enfrenta semejantes hechos y en donde residen sus más profundas motivaciones. Los manuscritos de Melquíades predeterminan la fatalidad de la guerra, de la que el coronel Aureliano Buendía no se puede librar aunque no sepa muy bien ni por qué lucha ni la diferencia entre los liberales y los conservadores que han devastado el país. La amnesia repentina, cuyo antecedente es la peste del insomnio, impide a los habitantes de Macondo recordar la matanza de trabajadores en la huelga de la compañía bananera, al tiempo que les impone la «verdad oficial» de que no hubo tal masacre. Las innovaciones tecnológicas que irrumpen en la vida de Macondo (el daguerrotipo, con el cual José Arcadio Buendía pretende retratar a Dios; la dentadura postiza, que rejuvenece a Melquíades; el imán, que subleva hasta los clavos de las duelas, o el ferrocarril, «un asunto espantoso como una cocina arrastrando un pueblo») son vistas como milagrosas mientras que los acontecimientos sobrenaturales son asumidos con absoluta naturalidad. Es el caso, entre tantos otros, de la subida al cielo de Remedios, la bella.

La virginal ascensión de esta criatura etérea es un buen ejemplo para explicar la dimensión maravillosa que cobra, en la novela, un suceso ordinario. A propósito de ello García Márquez le confiesa a Vargas Llosa: «La explicación de esto es mucho más simple, mucho más banal de lo que parece. Había una chica que responde exactamente a la descripción que hago de Remedios, la bella, en *Cien años de soledad*. Efectivamente se fugó de su casa con un hombre y la familia no quiso afrontar la vergüenza y dijo, con la misma cara de palo, que la habían visto doblando unas sábanas en el jardín y que después había subido al cielo. En el momento de escribir prefiero la versión de la familia a la real, que se fugó con un hombre, que es algo que ocurre todos los días y que no tendría ninguna gracia» (Vargas Llosa, 1971: 108-109). Así las cosas, cabe preguntarse cuál versión es, en última instancia, la más apegada a la realidad: ¿la fuga de la mujer con su amante o su ascensión al cielo en cuerpo y alma?, ¿lo que ocurre objetivamente o lo que la sensibilidad colectiva cree y acepta? En *Cien años de soledad* prevalece, en este caso, la realidad imaginaria sobre la realidad objetiva porque la primera refleja la idiosincrasia de la población con mayor fidelidad —y por ende con mayor realismo— que la segunda.

A lo largo de *Cien años de soledad* se van borrando las fronteras entre lo real y lo maravilloso, al grado de que en varias ocasiones, como lo hemos visto, ambos estadios intercambian sus funciones y el prodigio se asume como ordinario en tanto que la realidad cotidiana se escapa de las manos: «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» (p. 258).

Esta fusión —o confusión— de lo real y lo maravilloso en un solo plano narrativo, tiene su más preclaro antecedente en el prólogo con el que Alejo Carpentier acompañó su novela *El reino de este mundo*, de 1949, y en el que sostiene la tesis de que la realidad, en la América nuestra, es de suyo maravillosa. Veinte años atrás, el novelista cubano había escrito su primera obra narrativa, titulada *¡Ecue-yamba-o!*, que seguía a pies juntillas los lineamientos del realismo latinoamericano y de cuya publicación acabó por arrepentirse. Su relación con el movimiento surrealista en el París de entreguerras lo hizo abjurar de ese realismo a ultranza, que se reducía, como dice Cortázar, «a parafrasear la circunstancia», y que contrastaba con el empeño de André Breton y sus seguidores por sacar a la luz las potencias oscuras del alma —en la línea freudiana— para expresar una realidad total. Al cabo de los años, empero, Carpentier también abdicó del surrealismo. Durante un viaje que hizo a Haití en 1943, descubrió que allí lo maravilloso provenía de la propia realidad. Las ceremonias del vudú, aún vigentes, recordaban al mítico negro Mackandal, líder rebelde en tiempos napoleónicos, a quien los esclavos habían atribuido poderes licantrópicos; gracias a los cuales, convertido en mosquito, había salido ileso de su ajusticiamiento en la hoguera, para poder continuar la lucha. Carpentier se vio llevado, entonces, a confrontar «la maravillosa realidad recién vivida», que hizo extensiva a toda América Latina, con las prácticas empleadas por los surrealistas para suscitar lo maravilloso. De esta confrontación nacen la novela *El reino de este mundo* y el prólogo que le da sustento teórico. En él, Carpentier establece una dicotomía que habrá de defi-

nir toda su producción literaria: en América lo maravilloso forma parte de la realidad cotidiana, habida cuenta de la fe de sus habitantes en el milagro, mientras que en Europa, donde «los discursos han sustituido a los mitos», lo maravilloso es invocado de manera artificiosa, «con trucos de prestidigitación». Semejante idea no difiere sustancialmente de la vieja oposición, que, desde el Gran Almirante hasta Hegel, pasando por Amerigo Vespucci, Joseph de Acosta, el Padre Las Casas, Rousseau, le atribuye al Nuevo Mundo los valores de la inocencia y la abundancia, en tanto que caracteriza al Viejo Mundo por su decadencia y decrepitud. La reformulación del viejo paradigma «América versus Europa» en términos de «lo maravilloso» propició que nuestra novelística sobrepasara el necesario realismo de sus primeros tiempos, para dar paso a lo maravilloso, que no solo forma parte de nuestra *realidad total* sino que, en la concepción de Carpentier, es definitorio de nuestra historia y cultura: «Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías». El autor de *El reino de este mundo* concluye su prólogo con esta interrogante: «¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?» (Carpentier, 1949: 7-17).

La obra de García Márquez es un ejemplo palmario de esta transformación de nuestra novelística, que abandona los límites que le impuso el realismo decimonónico y da cabida a lo maravilloso, precisamente para reflejar la realidad de manera cabal. No en vano Vargas Llosa calificó *Cien años de soledad* de «novela total» en su minu-

cioso estudio *Historia de un deicidio*, dedicado al novelista colombiano.

Si bien la novela de García Márquez puede inscribirse en la corriente literaria de lo real-maravilloso anunciada por Carpentier, entre uno y otro novelista median diferencias sustanciales. A pesar de su deliberada intención de contar la historia de América desde América, sin subordinarla a la causalidad o a la cronología europea, Carpentier vio el Nuevo Mundo con una mirada exógena, paradójicamente predeterminada por el racionalismo francés, al que siempre quiso oponerse y del cual nunca pudo liberarse. En aras de la objetividad, el narrador de *El reino de este mundo* no participa de la fe de sus personajes e implícitamente considera maravilloso todo aquello que violenta el pensamiento cartesiano, como es, por ejemplo, la salvación de Mackandal. Salvación que, para los esclavos de Haití, supuesta su fe en los poderes del cimarrón insurrecto, resulta absolutamente natural. Los negros presencian sin asombro un acontecimiento que al narrador —que es blanco— le causa pasmo. Otro es el caso de *Cien años de soledad*: su narrador, aunque objetivo y distante, como conviene al redactor de los pergaminos de Melquíades en que se cifra la obra, relata lo maravilloso con una naturalidad endógena, igual o equivalente a la que adoptan los habitantes de Macondo frente a los sucesos aparentemente prodigiosos. De ser consecuente con sus propios planteamientos, Carpentier no hablaría de lo real-maravilloso, sino solamente de lo real, pues uno y otro componente se funden en una sola y amplia realidad. Por ello, García Márquez y muchos de sus críticos han dicho, no sin ironía, que *Cien años de soledad* es una novela realista, si bien el concepto de realidad en ella ha ensanchado sus límites hasta incluir, como parte consustancial suya,

lo maravilloso: «... en *Cien años de soledad*, yo soy un escritor realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real», le dice García Márquez a Mario Vargas Llosa (1971: 183).

Podría aducirse, para justificar la diferencia arriba señalada, que la realidad a la que alude Carpentier en *El reino de este mundo* es distinta de la de García Márquez en *Cien años de soledad*. El primero recupera un suceso histórico de la isla de Santo Domingo: la insurrección de los esclavos en el Haití que el general Leclerc trata de mantener sujeto a la férula napoleónica. Dada su condición histórica, el relato, según informa al lector el propio Carpentier en el prólogo de marras, «ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías». El escritor colombiano, por el contrario, acude al expediente de la imaginación para inventar un pueblo y exponerlo a todo género de vicisitudes. No se limita a reproducir en su discurso narrativo los datos que la realidad histórica le ofrece, sino que los subvierte y los reinventa, lo que le permite hacer calas más profundas en la esencia del ser humano y su circunstancia, en las que también tienen cabida la fantasía y, tautológicamente, la ambición de transformar la realidad, de suplantarla o de abolirla, como sostiene Vargas Llosa en su no en vano titulada *Historia de un deicidio*.

Al establecer la influencia determinante de las novelas de caballerías en la obra de García Márquez, Vargas Llosa explica de manera insuperable esta imbricación de lo real y lo imaginario —o maravilloso— en una realidad total.

Refiriéndose a aquellas, dice: «la realidad reúne, generosamente, lo real objetivo y lo real imaginario en una indivisible totalidad en la que conviven, sin discriminación y sin fronteras, hombres de carne y hueso y seres de la fantasía y del sueño, personajes históricos y criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible. Es decir, la realidad que los hombres viven objetivamente (sus actos, sus pensamientos, sus pasiones), y la que viven subjetivamente, la que existe con independencia de ellos y la que es un exclusivo producto de sus creencias, sus pesadillas o su imaginación. Esta vasta noción de “realismo literario” totalizador que confunde al hombre y a los fantasmas del hombre en una sola representación verbal es la que encontramos, justamente, en *Cien años de soledad*» (Vargas Llosa, 1969: 235).

Ahora que he releído la novela de García Márquez para escribir estas páginas, ha persistido la emoción que me causó su primera lectura, mas no el azoro frente a los sucesos maravillosos que en ella se relatan. Los prodigios que hace cuatro décadas suscitaron el asombro de los lectores hoy se asumen, literariamente, como fenómenos ordinarios. No sorprende ya que una lluvia se prolongue durante cuatro años, once meses y dos días, ni que el agua hierva en los cazos sin el concurso del fuego, ni que un hilo de sangre recorra el pueblo entero para anunciarle a una mujer la muerte de su hijo. No es que la novela haya perdido su pulsión primigenia con el paso de los años, qué va, sino que la obra de García Márquez ha incidido con tal fuerza en nuestra receptividad literaria que ya vemos con la naturalidad propia de los habitantes de Macondo semejantes prodigios. Lo que nos sorprende ahora, como a los macondinos, es el hielo, el ferrocarril o la redondez de la Tierra. Es decir, que García Márquez nos

hizo ciudadanos de Macondo, nos «macondizó», nos modificó como lectores y, de la misma manera que amplió, con su portentosa imaginación, nuestra percepción de la realidad, nos devolvió la capacidad poética e infantil del asombro ante la vida cotidiana.