

PARA UNA INTERPRETACION SOCIOLOGICA DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

por Agustín Cueva

EN EL PRESENTE trabajo nos proponemos mostrar cómo la estructura literaria de *Cien Años de Soledad*, abordada en diferentes planos, aparece determinada por la estructura de la sociedad latinoamericana o expresando sus características y efectos particulares. Analizaremos, por lo tanto, la obra desde una perspectiva sociológica, pero evitando caer en alguno de los dos extremos que amenazan a este tipo de análisis: olvidar la especificidad de la literatura, que ante todo es dación de forma, o aceptar como moneda de buena ley que tal enfoque es sólo un acercamiento "externo", que nada puede decirnos sobre la estructura misma de la obra. Tan convencidos estamos de lo contrario, que la primera hipótesis que queremos formular es la de que la propia forma global de *Cien Años de Soledad* resulta inexplicable si no se tiene como marco de referencia la heterogeneidad estructural de América latina, reproducida en múltiples planos de esta narración de García Márquez.

En efecto, de una parte no cabe duda de tal obra constituye una novela, no sólo porque su autor la concibió como una práctica inserta en este campo, sino también por ese "exceso" de conciencia del escritor frente al mundo narrado, que según una tradición crítica que va de Lukács a Lucien Goldmann, es el elemento constitutivo del género novelesco.

"Un hecho particularmente importante —escribe Goldmann— es que, en la novela, la situación del escritor con relación al universo que ha creado difiere de su situación con respecto al universo de todas las demás formas literarias. A esta particular situación Girard la llama *humorismo*; Lukács, *ironía*. Ambos están de acuerdo en el hecho de que el novelista debe rebasar la conciencia de sus héroes

y que este exceso (llámase humorismo o ironía) es, estéticamente hablando, el elemento constitutivo de la creación novelística”¹.

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

Pero, de otra parte, no es difícil detectar en la obra algunas características que la alejan del tipo de novela producida en Europa a partir del siglo xvii, para acercarla en cierto sentido al modelo de la epopeya. *Cien Años de Soledad* no es la historia de un héroe individual y de su búsqueda demoníaca de “valores auténticos” (para utilizar la conocida fórmula lukacsiana), sino la historia de toda una colectividad representada por una estirpe. Consecuentemente, sus personajes no son individualidades en pugna con la colectividad inmediata a la que pertenecen, ni seres que cuestionen o problematizen los valores de ésta: como lo veremos más adelante, se trata de verdaderos arquetipos culturales. La obra posee, además, una dimensión temporal tan vasta que supera a la de cualquier novela; pretende recrear globalmente la idiosincrasia de un pueblo y técnicamente está construida sobre la base de una trama abierta, con gran autonomía de episodios, que no deja de recordar la de la antigua epopeya.

De modo que si estas observaciones son pertinentes, quiere decir que nos encontramos ante una forma literaria heterogénea, caracterizada por una estructura jerarquizada de elementos novelísticos y épicos, que mal puede explicarse por la evolución de uno u otro de esos géneros, cuyos modelos europeos hemos manejado aquí con fines exclusivamente heurísticos².

A nuestro juicio, dicha forma literaria es la expresión de una praxis compleja, procedente de niveles estructuralmente distintos

¹Lucien Goldmann: *Para una Sociología de la Novela*. Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1967, p. 20.

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

de una misma formación social, y que correspondería, en primer término, a la experiencia en la gran urbe organizada bajo la hegemonía del capitalismo en su fase más avanzada, cuyos efectos sobre las relaciones humanas y el modo de vida en general determinan una forma de conciencia que, proyectada al plano de la creación narrativa, no puede engendrar otra cosa que una forma novelesca. No se trata, claro está, de un dato universal de la vida urbana, sino de la forma de conciencia de aquellos grupos medios de intelectuales sometidos a un doble "marginamiento": el que les es propio en un espacio social regido omnímodamente por la economía de mercado, más el originado por su desplazamiento reciente de la aldea a la gran ciudad.

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

Sobre el segundo problema, disponemos de una interesante declaración del propio autor, quien refiere en estos términos sus impresiones de Bogotá:

"Cuando crucé frente a la gobernación, en la Avenida Jiménez abajo de la séptima, todos los cachacos andaban de negro, parados ahí con paraguas y sombreros de coco, y bigotes, y entonces, palabra no resistí y me puse a llorar durante horas. Desde entonces Bogotá es para mí aprehensión y tristeza. Los cachacos son gente oscura, y me asfixio en la atmósfera que se respira en la ciudad, pese a que luego tuve que vivir años en ella. Pero, aún entonces, me limitaba a permanecer en mi apartamento, en la universidad o en el periódico, y no conozco más que estos tres sitios y el trayecto que había entre unos y otros; ni he subido a Monserrate, ni he visitado la Quinta de Bolívar, ni sé cuál es el Parque de los Mártires"³.

Esta experiencia citadina originaria, pues, aquel sentimiento de soledad y ese "exceso" humorístico o irónico que estructura globalmente a la obra instituyéndola como novela. Soledad ubicua e inde-

³Reproducida por Mario Vargas Llosa: *García Márquez: Historia de un Deicidio*. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 29.

terminada, sin embargo, ya que pese a ser el elemento temático mayor de *Cien Años de Soledad*, no se desprende de la lógica interna de los personajes ni de su modo de inserción en la colectividad inmediata a la que pertenecen, sino que es proyectada sobre ellos desde fuera, por el discurso del narrador omnisciente.

Dato importante, pues nos permite plantear el problema nodal de la estructuración de la obra que, a nuestro juicio, consiste en que la forma de conciencia que acabamos de analizar no opera sobre una "materia prima" proveniente de su mismo nivel, sino de una instancia distinta y subalterna de la respectiva formación social.

En efecto, el referente empírico directo de *Cien Años de Soledad*, como el de los demás relatos de García Márquez, es ese nostálgico espacio aldeano, convertido en materia obsesionante y exclusiva no sólo por corresponder a las más tempranas experiencias del autor, sino también como elemento compensatorio de una traumática experiencia urbana. Y el problema radica en que tal referente, por hallarse en un nivel socialmente subordinado, no puede imponer su forma de conciencia como perspectiva hegemónica, capaz de estructurar la obra en su conjunto; mientras que, por su parte, la forma de conciencia que efectivamente predomina no basta, e incluso es óbice para la plasmación adecuada de aquella materia prima que naturalmente posee su propio espesor, vale decir, su propia forma, y requiere por tanto un tratamiento particular.

Si pensamos en la trayectoria de García Márquez, esta tesis parece plenamente corroborada, pues toda su práctica literaria anterior a *Cien Años de Soledad* consiste en la lucha constante con una misma materia tenaz y fugitiva, cuya forma global terminaba siempre escapándosele.

El propio autor ha tenido cabal conciencia de esta situación y ha sido presa de una insatisfacción constante. En su libro *García Márquez: Historia de un Deicidio*, Vargas Llosa refiere que, al terminar su primera novela, "García Márquez experimentó un sentimiento de frustración: no era lo que había querido escribir, la realización estaba por debajo del proyecto. Había planeado una ficción que contendría toda la historia de Macondo, y el texto ofrecía una imagen fragmentaria de ese mundo. Este mismo sentimiento de fracaso lo dominará al terminar todos sus libros siguientes, hasta *Cien Años de Soledad*, y es la razón del desgano con que tomó la publicación

de esas ficciones. Todas se editaron bastante tiempo después de ser escritas”⁴.

En verdad, *La Hojarasca* es un libro fallido, entre otras razones porque allí se intenta descifrar el mundo aldeano con un código metafísico que no le corresponde. Error de concepción que se manifiesta incluso en el plano “técnico”, donde el uso del monólogo interior, los juegos temporales y la fragmentación del relato “complican la acción sin matizarla” y resquebrajan ese “bloque” de acontecimientos *único y externo* que no tenía por qué haber sido fraccionado” (Luis Harss)⁵. Además, la oposición individuo-colectividad (la del coronel y sobre todo del médico) es una inserción arbitraria de la forma de conciencia predominante en un referente que no es el suyo; arbitrariedad que el autor busca paliar con el doble artificio de la causa “misteriosa” y el protagonista “extranjero”. Sin embargo, ya en esta primera obra se percibe fugazmente una de las dimensiones particulares de aquel referente: su perspectiva legendaria⁶.

Pese a que ni siquiera alcanza la estructura de cuento, el “Monólogo de Isabel Viendo Llover en Macondo” contiene a su vez un aporte que vale señalar: el fenómeno natural de la lluvia está tratando por momento como si fuese un mensaje, procedimiento que será retomado en *Cien Años de Soledad*.

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

En “Los Funerales de la Mamá Grande” —cuento que no en vano presta su título al libro—, el autor toma explícitamente conciencia del estatuto particular de su materia prima. Afirma que ésta es representativa de toda una “edad histórica”, de una estructura de poder y una ideología peculiares, y que por los mismo me-

⁴P. 38.

⁵Luis Harss: *Los Nuestros*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966, p. 397.

⁶Cf. sobre todo las pp. 38 y 39 de la Ed. en Sudamericana.

rece un tratamiento formal específico: el de la *crónica*. Mas, el cuento no pasa de ser una declaración de intenciones, en la medida en que esas particularidades están intuitas y enunciadas pero no llegan a plasmarse.

En *La Mala Hora* García Márquez realiza un nuevo avance al abandonar la trama cerrada propiamente novelesca y ensayar un principio de trama abierta; lo que implica un abandono correlativo del eje biográfico individual en beneficio de la crónica de la colectividad. Mas, la obra no desarrolla todas sus virtualidades, tanto porque los personajes no reciben el tratamiento épico adecuado, cuanto porque el autor no consigue reconstituir una representación del mundo que en su respectivo nivel articule y dé sentido a las situaciones y acontecimientos. El substituto funcional de esa representación, que es el motivo de los pasquines, apenas si logra sugerir la existencia de esa dimensión "oculta"⁷.

En todo caso, lo que caracteriza a estas primeras obras de García Márquez es el inacabamiento y la fragmentaridad. Vargas Llosa lo recalca en su estudio ya citado⁸, y es importante la observación de Ernesto Volkening, en el sentido de que los relatos que precedieron a *Cien Años de Soledad* carecen incluso de desenlace. Mas, este crítico yerra al concluir que lo fragmentario en García Márquez "forma parte de su visión de un modo inconcluso"⁹, siendo que en realidad se trata de un problema todavía no resuelto de dación de forma.

No es de extrañar, entonces, que en esta etapa caracterizada por los hallazgos parciales la obra más lograda sea precisamente un relato corto, que tiene más de cuento que de novela: *El Coronel No Tiene Quien Le Escriba*.

⁷Luis Harss hace un interesantísimo comentario de *La Mala Hora* en *op. cit.*, p. 413.

⁸"Esto es común a muchos cuentos de García Márquez: su naturaleza fragmentaria, ser partes de un todo omitido. Incluso *La Hojarasca* y *La Mala Hora* tienen una personalidad algo incompleta; sólo *El Coronel No Tiene Quien Le Escriba*, a pesar de haber nacido como un desprendimiento de la novela de los pasquines, y *Cien Años de Soledad*, dan la impresión de ser autosuficientes". *Op cit.*, p. 233.

⁹"Los cuentos de Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado", en *Isabel Viendo Llover en Macondo*. Buenos Aires, Ed. Estuario, 1968, p. 34.

En él no se resuelve, sin embargo, el problema principal y de fondo. Mejor dicho, se lo resuelve soslayándolo. Al concentrar la tensión en las relaciones entre el coronel y la burocracia extraldeana, el conflicto es desplazado hacia fuera del referente pueblerino, lo que permite tratar a éste como un simple "telón de fondo", descrito a partir de una visión estrictamente urbana, que lo fija como un espacio desértico, vegetativo y rutinario. No es un azar que, en esas condiciones, la misma vinculación del coronel con su colectividad inmediata tenga que realizarse en un nivel bastante abstracto, gracias a la mediación de ese mítico gallo de pelea, equivalente homológico del protagonista principal. Y tampoco es casual que su éxito radique en una rigurosa economía argumental y estilística y en la no menos rigurosa aplicación de una estética de la exterioridad.

Observación con la cual cerramos esta especie de paréntesis, sin duda extenso pero indispensable para constatar, a través de la práctica del propio García Márquez, cómo la producción literaria no es un proceso de creación ex nihilo ni la plasmación socialmente indeterminada de "obsesiones" personales, sino una práctica específica realizada a partir de cierta forma de conciencia social, que opera sobre una materia prima también social y por lo tanto *ya conformada*.

¿Cómo expresar literariamente esta primera "forma" sin mutilarla ni convertirla en una entelequia abstracta, proyectada desde otro nivel estructural? Tal es el problema que García Márquez sólo resolverá plenamente en *Cien Años de Soledad*, introduciendo en el interior de una totalidad novelesca aquellos elementos que hemos denominado épicos y que el autor ha ido descubriéndolos parcial y paulatinamente a lo largo de su praxis literaria. Ellos no son, por lo tanto, improvisados ni arbitrarios, sino los adecuados para la plasmación de un referente que, por estar estructuralmente distanciado del polo social dominante, necesitaba ser recreado como una formación *sicocultural* de fisonomía propia; vale decir, en términos literarios, como un personaje colectivo.

Esta formación no tiene, desde luego, una historia autónoma como la misma *Cien Años de Soledad* lo demuestra. El Macondo arcádico y *autárquico* de los dos primeros capítulos no es más que un mito nostálgico forjado en pocas líneas de radiante poesía; mien-

tras el otro Macondo, el vívido y actuante del resto de la obra, va perfilándose a través de conflictivas relaciones con un conjunto social mayor. Pero posee, sí, su propia leyenda que lo totaliza, y el gran acierto de García Márquez consiste en haberla reconstituido, entrelazada con elementos históricos.

Además, como la distancia que separa a esta entidad del polo estructural dominante no es diacrónica —en rigor no se trata de otra época histórica—, y que incluso su autonomía cultural es sólo relativa, el autor logra reconstruir la idiosincrasia del pueblo con una cercanía vital que lo evita caer en la mera reconstitución etnográfica o folklórica. No se trata, claro está, de un acercamiento por introspección y profundización psicológica —imposible, dada la distancia estructural anotada—, sino de la recreación de ciertas coordenadas globales de la representación aldeana de la realidad.

Gracias a este ensanchamiento épico operado en todos los órdenes, la aldea deja de ser un espacio desértico y monótono, para recobrar su exuberancia y sentido sin necesidad de que una conciencia exterior tenga que atribuirle una esencia “misteriosa” y “oculta”.

Tal conciencia subsiste, desde luego, y es la matriz dominante que totaliza a *Cien Años de Soledad* como novela. Pero ahora ya no es la encargada de procesar directa e inmediatamente los datos, sino que este procesamiento se hace a través de una segunda matriz, subordinada a la anterior en la medida en que no es ella la que genera las significaciones “últimas” ni impone una forma global a la obra, pero con suficiente autonomía relativa para subtotalizar los datos conforme a la perspectiva particular de su nivel de procedencia.

Además, ese sentimiento ubicuo e indeterminado de soledad no es un elemento disfuncional, a pesar de no provenir del referente directo de la narración, porque en la obra se opera una apertura semántica que nos permite desplazarnos del concepto de soledad al de *desamparo*. Redefinido contextualmente, el primer término deja de ser un signo del aislamiento individual para convertirse en indicador subjetivo de la distancia que separa a la urbe de la “desamparada” aldea, a la vez que en nexo sentimental encargado de reconstituir la heterogénea unidad de esos dos niveles.

Estamos consciente de que el corte teórico que acabamos de realizar deslinda tajantemente planos que de hecho se imbrican de

manera muy compleja; pero nos parece el único capaz de dar cuenta no sólo de la forma global de *Cien Años de Soledad* y de su relación estructural con la sociedad pertinente, sino también de explicar la lógica de conformación de los campos denominados "real" e "imaginario", la estructuración del tiempo, las leyes fundamentales de constitución de los personajes y múltiples articulaciones temáticas.

En lo que al primer punto se refiere, no vamos a abordarlo aquí en los términos de "realismo mágico" o "realismo maravilloso", tan cargados de connotaciones ideológicas como desprovistos de valor teórico. Tampoco partiremos del concepto de realidad objetiva, inmediatamente pertinente en el caso de la ciencia, más sólo mediatamente en el de la literatura. Al contrario, queremos recordar que ésta no opera en estricto rigor sobre el campo de lo real y lo no real, de lo verdadero y de lo falso, sino que siempre está referida a un concepto de *verosimilitud* determinado él sí por la realidad objetiva, es decir, por el grado de desarrollo infraestructural de la sociedad.

Ahora bien, lo que hace García Márquez en *Cien Años de Soledad* es abandonar en cierto plano el concepto moderno de verosimilitud, correspondiente a un desarrollo avanzado de las fuerzas productivas y por tanto de la ciencia, e instalarnos en el seno de una concepción precientífica. Así, interpretados en primera instancia desde el punto de vista de una representación del mundo aldeano, inventos tan banales y para nosotros "verosímiles" como el imán, la lupa o una dentadura postiza, aparecen como objetos insólitos y maravillosos. Además, el autor reconstituye con admirable intuición esa característica de la mentalidad precientífica, que consiste en aplicar la lógica en niveles cuyo estatuto ha sido erróneamente definido. Es el caso del "diluvio", por ejemplo, donde tal desfasamiento es evidente aunque no sepamos con certeza si se trata de un fenómeno natural (lluvia no provocada por el hombre) que es descifrado como un mensaje, o de un fenómeno social (lluvia producida artificialmente por la compañía bananera) que es percibido como hecho sobrenatural.

Inversamente, los sucesos que interpretados a la luz de una mentalidad moderna resultarían inverosímiles —muertos que resucitan, alfombras voladoras, fenómenos de levitación, etc.—, no lo son en absoluto para los habitantes de Macondo y ni siquiera para el na-

rrador, quien, con su relato sereno y transparente filtra los datos sin interferirlos. Esta serenidad, que por supuesto traduce la distancia de la conciencia dominante con respecto al referente sobre el que opera, se explica, además, porque el autor no pretende desarrollar ninguna filosofía de lo irracional, sino sólo recrear una representación de la realidad que él sabe superada a otro nivel.

Tal es, pues, la lógica general del llamado "realismo maravilloso" de García Márquez. Hay que advertir, sin embargo, que el manejo de una matriz precientífica de verosimilitud no implica un intento de mistificación ni una apertura hacia la arbitrariedad. Lo primero parece demostrado por la decidida intervención del narrador para señalar dónde se origina la interferencia que vuelve "ambiguo" el recuerdo que los macondinos tienen de la masacre cometida por la compañía bananera. Lo segundo, porque esa matriz está históricamente motivada, es decir, construida con elementos provenientes de nuestra tradición cultural, católica sobre todo.

En fin, los elementos "fantásticos" de *Cien Años de Soledad* están destinados a expresar, plantear e incluso resolver simbólicamente algún problema. Valgan dos ejemplos para ilustrar de qué modo procede el autor en esta materia.

Primero. La peste del insomnio que asuela a Macondo es temida por una razón muy precisa, que el narrador revela en los siguientes términos:

"La india explicó que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último, la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado".

La metáfora del insomnio se liga entonces orgánicamente a otras, como la de la daguerrotipia de Melquíades o las canciones de Francisco el Hombre, sendos antídotos contra el olvido; y obviamente remite a una concepción de la literatura como práctica cultural encargada de fijar el devenir, recreándolo. Pero la metáfora no termina allí. Dicha enfermedad se presenta como propia de los indios,

es decir, del pueblo al que la conquista y la represión permanente han privado de su cultura, su memoria, su identidad colectiva. A partir de una imagen "fantástica", pero no arbitraria, se llega, pues, al planteamiento de un importante problema histórico.

Segundo ejemplo. *Cien Años de Soledad* está constantemente atravesada por la oposición naturaleza/cultura, que el autor explora a menudo con el tema del incesto. Este aparece a veces como un límite natural (amenaza de la cola de cerdo), en cuyo caso no tiene solución en la obra: la estirpe de los Buendía está socialmente condenada a desaparecer y es lo que se expresa metafóricamente a este nivel. Pero, en otros casos el tabú del incesto es percibido como una restricción cultural impuesta por la Iglesia¹⁰; restricción que remite a la noción de pecado y, a través suyo, a la oposición materia/espíritu, susceptible ella sí de resolverse simbólicamente. Es lo que ocurre gracias a la mediación de Remedios, la bella: materia carnal exuberante pero inocente, la muchacha se convierte en espíritu sin perder su corporeidad al elevarse "en cuerpo y alma" al cielo.

Ejemplo que nos introduce directamente en el problema de los personajes, los que en rigor ni siquiera serían tales, sino más bien conjuntos articulados de símbolos, si reservamos aquel nombre para el héroe individualizado y psicológicamente verosímil de la literatura occidental posterior al Renacimiento. Sea de ello lo que fuere, importa señalar que los héroes de *Cien Años de Soledad* no se constituyen introspectivamente, ni como núcleos subjetivos irreductibles, sino que son configurados por la descripción de rasgos culturalmente relevantes y la narración de actos y comportamientos que condensan ciertas pautas y valores de la colectividad. El pasaje inicial del sexto capítulo¹¹, en el que se modela la figura legendaria del coronel Aureliano Buendía, es el mejor ejemplo de ello y sirve, además, para evidenciar otro aspecto de la lógica de constitución

¹⁰—¿Es que uno puede casarse con una tía?—, —preguntó Aureliano José. —“No sólo se puede —le contestó un soldado—, sino que estamos haciendo esta guerra contra los curas para que uno se pueda casar con su propia madre”.

¹¹“El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados todos en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento...”, etc. Cf. p. 94.

de los héroes: el procedimiento aditivo o superlativo, que termina por convertir la cantidad en calidad, hasta forjar figuras que ya ni siquiera son típicas sino rigurosamente arquetípicas (tras lo cual, claro está, subyace casi siempre cierta obsesión campesina de exuberancia y fertilidad).

Los núcleos temático-culturales en que cristalizan los personajes son por supuesto demasiado numerosos y complejos como para poder inventariarlos exhaustivamente en el presente trabajo; pero tal tarea es teóricamente factible en la medida en que el campo semántico del que van surgiendo está perfectamente estructurado, al menos para los personajes principales. Los femeninos, por ejemplo, se agrupan en torno a tres temas básicos: la mujer ama de casa y representante del orden y la esfera privada en general (Ursula); la mujer agente sexual (Pilar Ternera), y la mujer objeto bello (Remedios). Luego, Ursula se opone al primer José Arcadio como el sedentarismo al ansia de aventura, y al coronel Aureliano en términos de lo familiar frente a lo público. A su vez, Remedios es contrastada con Fernanda del Carpio como lo espontáneo y natural opuesto a lo restrictivo y convencional; oposición que de alguna manera remite a la de aldea/ciudad, notoria también en el caso de José Arcadio II y Pietro Crespi, que respectivamente encarnan la rudeza y el concepto aldeano de virilidad, frente al refinamiento y "amaneramiento" urbanos. La ubicación de Remedios, la bella, en varios nudos semánticos muestra, por lo demás, la complejidad que pueden ir adquiriendo los personajes según el número de variables temáticas que intervengan en su construcción; complejidad que —no está por demás repetirlo— nada tiene de psicológica.

Mención aparte merece el caso de Melquíades. Depositario de un saber, mago capaz de curar la peste del insomnio y poseedor del secreto último de Macondo, es sin duda la encarnación de la literatura. No es extraño, entonces, que con él aun el tiempo pueda detenerse y transformarse **en sincronía** absoluta, pues, como ya lo vimos, para García Márquez la literatura es una manera de capturar la realidad fugitiva. Pero, nítida y reflexiva cual espejo, mágica y cristalina como el hielo de los gitanos en el pueblo, la obra literaria es también "ilusión", espejismo. Por eso está previsto que Macondo, "la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante

en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra”.

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

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

De suerte que también en este plano volvemos a encontrar el procesamiento de los datos en una doble matriz: la del narrador, que es lineal, y la de los personajes, que es cíclica o circular. Duplicidad de perspectiva que se unifica metafóricamente en aquel pasaje en que la historia de la familia Buendía es representada como “un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje”.

Una precisión cabe hacer, sin embargo, sobre la linearidad del relato. Ella se sitúa en el nivel indicado, como concepción del tiempo, pero además se concreta formalmente en la medida en que, grosso modo, los sucesos de un capítulo son en su parte medular posteriores a los narrados en el capítulo precedente. Pero dentro de cada capítulo —de cada episodio para ser más exactos— hay líneas de fuga hacia el futuro, que no hacen más que subrayar la fatalidad y caducidad de los hechos, y retrocesos constantes, explica-

bles ya no en virtud de una concepción del tiempo, sino por la trama épica de una narración tejida en torno a biografías múltiples, para completar las cuales son indispensables aquellos desplazamientos.

Obsérvese, por lo demás, que el proceso de legendarización se realiza en este plano mediante la difuminación de uno de los niveles del código cronológico: el de los años. No se trata de que éstos desaparezcan como categoría, sino de la abolición del índice numérico que les confiere precisión. De este modo tenemos la sensación de abandonar la historia objetiva para sumergirnos en la imprecisa vastedad de una memoria colectiva, y, como los niveles que subsisten sin difuminarse pertenecen a la parte recurrente y no lineal del código —meses, días, horas—, se crea también la impresión de un tiempo vivido cíclicamente o de manera circular por la colectividad.

Por último, quisiéramos abordar algunos aspectos de orden temático, pero para ello es necesario dilucidar previamente el problema de la perspectiva *inmediata* de acceso de García Márquez a la realidad aldeana. En síntesis, determinada ya la forma de conciencia hegemónica en sus obras y su origen social, interesa ahora indagar si la experiencia pueblerina que el autor trata de recrear está determinada también por la visión del mundo de algún grupo particular, a través del cual hubiera accedido a esa realidad.

Vargas Llosa sostiene, en el trabajo ya citado, que en *La Hojarasca* predomina una perspectiva aristocrática, en *El Coronel No Tiene Quien Le Escriba* una perspectiva de clase media y en *Los Funerales de la Mamá Grande* una perspectiva popular; pero nuestra opinión es la de que, tanto a nivel de los personajes como en el de la problematización inmediata de la realidad, es la segunda perspectiva la que aparece en todos esos relatos. Verdad que en *La Hojarasca* se habla del pasado esplendor “feudal” de la familia del coronel que la protagoniza, más no cabe olvidar que se trata de un dato secundario y que el propio autor ubica en la dirección de una probable leyenda. Además, ninguno de los personajes está ligado, ni remotamente, a la propiedad de la tierra, ni está tematizada la cuestión. En la mentalidad de los protagonistas hay ciertamente algunos rasgos señoriales y en toda la obra un sentimiento antiburgués condensado en la metáfora de la “hojarasca”; pero lo mismo

podría decirse de *El Coronel No Tiene Quien Le Escriba*, cuyo héroe es un verdadero "hidalgo" venido a menos.

Hasta aquí, lo que encontramos además de la forma de conciencia detectada al comienzo de este trabajo, son ciertos contenidos propios de la visión de aquellos grupos medios impregnados de valores señoriales y que incluso pueden desempeñar en la aldea el papel de "aristocracia", pero que objetivamente no lo son. En suma, la perspectiva inmediata, aunque no hegemónica, del grupo social del que proviene García Márquez y desde cuyo seno se realizaron sus primeras experiencias personales. Incluso podría formularse la hipótesis de que la interferencia de esta perspectiva es uno de los factores que por el momento impiden al autor captar en toda su amplitud la vida e idiosincrasia de la aldea en general.

El caso de *Los Funerales de la Mamá Grande* es más complejo, mas no por haber allí una perspectiva popular, sino por el cruzamiento constante de perspectiva de dos fracciones de los grupos medios. Sirva de ejemplo el cuento "La Siesta del Martes", cuyo héroe, en tanto que ex boxeador no hace más que reproducir por homología la situación del coronel (hombre de pelea al servicio de un grupo no muy bien definido), mientras que su comportamiento simboliza más bien la reacción anarquizante de los estratos medios marginales de la urbe. Lo mismo podría decirse de "En Este Pueblo No Hay Ladrones" e incluso de "Un Día de Estos"; de modo que la afirmación de Vargas Llosa parece carecer de asidero y reflejar únicamente el grado de ilusión ideológica de los intelectuales con respecto a la sublimación literaria de sus propias inquietudes.

Interesaba precisar este problema, no para reducir la obra de García Márquez a una simple ideología de clase, sino porque el descubrimiento de este *punto de partida* permite explicar ciertos aspectos o planos de sus relatos. El papel que en ellos tiene la naturaleza, por ejemplo, sobre lo cual Ernesto Volkening ha observado lo siguiente:

"Privado de sus exuberancias vegetales y riquezas cromáticas, el mundo tropical de García Márquez revela una aridez, una pobreza, una trivialidad incolora, manoseada, polvorienta e insoportable, pero con tal nitidez se dibuja el perfil del pueblo que su misma desnuda indigencia, vista por un ojo avisador comparable al objetivo

de una cámara fotográfica, produce una sensación de extrañeza, a la vez cautivadora e inquietante"¹².

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

Por lo demás, al precisar que el punto de acceso inmediato a la aldea no es el de una clase social propiamente dicha, sino el de un grupo definido básicamente por su relación con la superestructura jurídico-política (es el caso de los militares y otros cuadros locales), se comprende mejor por qué la problematización ocurre siempre a este nivel. Recuérdese que en los relatos anteriores a *Cien Años de Soledad* las relaciones reales entre la infraestructura económica y la superestructura política llegan incluso a invertirse, o al menos se retiene sólo un momento dialéctico subordinado de ellas, de suerte que la burguesía (don Sabas, el rico Montiel, etc.) aparece siempre como un efecto de ciertas prácticas e instancias políticas y no inversamente.

En *Cien Años de Soledad* hay desde luego una superación de esta perspectiva y es ello justamente lo que permite a García Márquez reconstituir las coordenadas generales de la visión del mundo de la aldea en su conjunto. Sin embargo, aquel punto de partida no está totalmente ausente. La primera situación conflictiva, que motiva precisamente el éxodo de la familia Buendía, es el incidente de la gallera. Dada la relación homológica entre el militar y el gallo de riña, esta sería pues una primera prefiguración de la arena política. Por eso, en la etapa idílica de Macondo se prohíben las peleas de gallos, para conservar la arcádica condición del pueblo; condición efímera y apenas evocada como nostálgico sueño, que empieza a desvanecerse con el arribo de la autoridad representante del poder

¹²Op Cit., p. 34.

central; es decir, con la irrupción de la instancia político estatal en la aldea. A partir de entonces la problematicidad no hace más que incrementarse, ligada siempre a la involucración del pueblo en el conflicto político global del país. Es este conflicto el que termina por arrancar definitivamente a Macondo de su "infancia" o "prehistoria" feliz, pero sin que ello signifique en estricto y unilateral sentido una degradación, sino más bien la entrada de una etapa de madurez problemática. Si por un lado acarrea innumerables males, por otro es la ocasión propiciadora de la gesta del coronel.

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

El eje conflictivo que hemos destacado no es sin embargo reducible a una mera visión de grupo, que llevaría a concebir la instancia jurídico-política como fuente única y última de todo problema social. Hay, claro está, y esto es muy importante, el hecho histórico de la violencia en Colombia (la desencadenada a raíz del asesinato de Gaitán que dejó un saldo de más de 300.000 muertos), que sin duda alguna está reflejado en la obra.

A partir de aquel eje y recurriendo a nuevos cruces de perspectivas, García Márquez desarrolla además una serie de oposiciones, que en última instancia parecen remitir a la relación, percibida como antinómica, entre la forma de vida urbana y la de la aldea.

En efecto, la ubicación del conflicto en el plano político permite al autor articular cierta concepción de lo "público" y oponerla a la de la esfera "privada", definiéndose respectivamente estos términos como sinónimos de las formas primaria y secundaria de relación social. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando el coronel Aureliano se ve forzado a decidir sobre el fusilamiento de su compadre José Raquel Moncada en nombre de la pugna política entre liberales y conservadores ("Recuerda, compadre, que no te fusilo yo. Te fusila la revolución"); escena en la que interviene Ursula para recriminar a su hijo, actitud perfectamente coherente en la medida en que ella encarna el ámbito de lo "privado".

Este ámbito, que por lo demás se identifica con la infancia individual y la etapa arcádica de Macondo, abriendo un triple plano de significación en la obra, es representado como un espacio nostálgico y aporético, opuesto a otras formas de vida. Por eso, el narrador nos recuerda que los “únicos instantes felices” del coronel Aureliano Buendía, “desde la tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo, habían transcurrido en el taller de platería, donde se le iba el tiempo armando pescaditos de oro. Había tenido que promover 32 guerras, y había tenido que violar todos sus pactos con la muerte y revolcarse como un cerdo en el muladar de la gloria, para descubrir con casi cuarenta años de retraso los privilegios de la simplicidad”.

O este otro pasaje, sobre el mismo coronel:

“El no le puso atención, porque estaba pendiente de los aprestos de la tropa, los toques de corneta y las voces de mando que estropeaban el alba. Aunque después de tantos años de guerra debían parecerle familiares, esta vez experimentó el mismo desaliento en las rodillas, y el mismo cabrilleo en la piel que había experimentado en su juventud en presencia de una mujer desnuda. Pensó confusamente, al fin capturado en una trampa de la nostalgia, que tal vez si se hubiera casado con ella hubiera sido un hombre sin guerra y sin gloria, un artesano sin nombre, un animal feliz. Ese estremecimiento tardío, que no figuraba en sus previsiones, le amargó el desayuno”.

El mismo tema de la gloria y el aislamiento, magníficamente representado en aquella imagen del círculo de tiza destinado a impedir que “ningún ser humano, ni siquiera Ursula”, se aproximara a menos de tres metros del coronel Aureliano, pudiera ser interpretado como una plasmación más de la oposición entre formas primarias y secundarias de relación social.

Pérdida de la “familiaridad”, despersonalización, “opacidad” y progresiva “abstracción” de las relaciones sociales, he ahí unos cuantos temas que la sociología ha desarrollado ampliamente al comparar la vida aldeana con la de la gran urbe capitalista, y que aparecen en *Cien Años de Soledad*, ligados a la guerra y la correspondiente incorporación problemática de los héroes de Macondo en un espacio social mayor:

“El coronel Gerineldo Márquez fue el primero que percibió el

vacío de la guerra. En su condición de jefe civil y militar de Macondo sostenía dos veces por semana conversaciones telegráficas con el coronel Aureliano Buendía. Al principio, aquellas entrevistas determinaban el curso de una guerra de carne y hueso cuyos contornos perfectamente definidos permitían establecer en cualquier momento el punto exacto en que se encontraba, y prever sus rumbos futuros. Aunque nunca se dejaba arrastrar al terreno de las confidencias, ni siquiera por sus amigos más próximos, el coronel Aureliano Buendía conservaba entonces el tono familiar que le permitía identificarlo al otro extremo de la línea. Muchas veces prolongó las conversaciones más allá del término previsto y las dejó derivar hacia comentarios de carácter doméstico. Poco a poco, sin embargo, y a medida que la guerra se iba intensificando y extendiendo, su imagen se fue borrando en un universo de irrealidad. Los puntos y las rayas de su voz eran cada vez más remotos e inciertos, y se unían y combinaban para formar palabras que paulatinamente fueron perdiendo todo sentido. El coronel Gerineldo Márquez se limitaba entonces a escuchar, abrumado por la impresión de estar en contacto telegráfico con un desconocido de otro mundo”.

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

Reecontramos de este modo, pero ahora a otro nivel, la presencia de las instancias sociales que determinan la estructuración formal e incluso temática de la obra. Desde este último punto de vista, *Cien Años de Soledad* puede ser interpretada como la mirada nostálgica que la pequeña burguesía echa sobre su origen precitadino. No es un azar que surja precisamente en el momento en que América latina se convierte en un continente predominantemente urbano, y cuando la hegemonía acentuada del capitalismo industrial crea formas cada vez más complejas y problemáticas de existencia. Como tampoco es casual que esa nostalgia de una “infancia” social míticamente sencilla y transparente haya producido la novela más diáfana de este siglo. El estilo mismo de *Cien Años de Soledad* es un alto portador de significación.

He ahí, brevemente esbozadas, las principales coordenadas estructurales de este relato. A partir de ellas se levanta una gigantesca obra de arte, que por lo mismo es una fuente inagotable de mensajes. Puede ser leída como metáfora histórica del subdesarrollo, y en este plano de significación no sólo cuentan sus ejes estructurales sino también los materiales concretos con que está construida: la cultura es un campo en que esos materiales no son indiferentes. En otro plano podría interpretársela como una gran cosmogonía, como una parábola de apertura bíblica que nos lleva del éxodo al apocalipsis. En fin, puede y debe ser leída como una interpretación del ciclo vital del individuo. Y el psicoanálisis encontrará seguramente muchas obsesiones que descifrar, aunque sólo fuese aquella del constante acercamiento simbólico de la cópula y las cenizas. Pero esto es ya una materia que escapa a nuestra especialidad.

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

UNAM, México