

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967).

*Cien años de soledad* es la cuarta novela de Gabriel García Márquez. Es, sin embargo, su primer trabajo de vasta extensión, hasta el punto de que sus tres obras anteriores podrían considerarse sucesivas novelas cortas (ejemplares) en trance de preparación de la obra maestra. *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (2ª ed.: 1966 —el autor reniega de la primera, de 1962—), además de un volumen de cuentos, *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), son introducciones a la vida trágica de Macondo que ahora en *Cien años de soledad* se narra casi oficialmente: los protagonistas constituyen ahora la familia fundadora de la aldea, los Buendía, y es el alba y el ocaso de la estirpe de los Buendía lo que se relata. Si bien la obra anterior del escritor colombiano ya le mereció fama en Hispanoamérica, y hay por lo menos una obrita maestra en aquella lista de cuatro libros: *El coronel no tiene quien le escriba*, será (y ha sido) *Cien años...* la obra que lo consagre definitivamente.

García Márquez ha situado acción y personajes de todos sus relatos en un pueblo imaginario llamado Macondo, que quizás, si fuéramos personajes del novelista, trataríamos de ubicar posiblemente con éxito en la geografía real de Colombia, puesto que nos da suficientes datos (alegóricos) sobre su emplazamiento. Macondo es, en realidad, cualquier aldea; aunque difícilmente podría resistirse la tentación de considerarla símbolo colombiano, hispanoamericano o —naturalmente— universal. Pero el 'lugar ficticio' es un procedimiento que favorece la libertad del lector para fijar la atención, no tanto en el escenario específico, como en las posibles correspondencias de ese mundo aldeano de Macondo con su propio mundo particular, sea éste Bogotá, Buenos Aires o Santiago. De modo que la nueva novela de García Márquez no es sólo la culminación de un estilo o de una técnica, sino de un tema que se ha reiterado obra tras obra. Macondo está todavía en el momento primario de los mitos. Es un mundo en sí y para sí que todavía podríamos profundizar en la multitud de sus imbricaciones. Macondo y García Márquez tendrían aún la promesa de un vasto abismo por delante. Pero el mismo novelista se encarga de desilusionarnos: "Con éste [*Cien años...*] termino el ciclo de Macondo, y cambio por completo de tema en el futuro" (citado por Luis Harss, *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966, p. 418).

Pese a que hasta ahora sus obras eran escasas, la calidad de ellas ha interesado a un buen número de críticos. Sin entrar en polémicas de contornos más vastos que la pura consideración de las novelas de García Márquez, podemos considerar que ha habido un acuerdo explícito e implícito en vincular sus estructuras narrativas a las de la tragedia y el mito. En "La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*" (*Anales de la Universidad de Chile*, Oct-Dic. 1966, Año CXXIV, Nº 140, pp. 168-186), Pedro Lastra demuestra la existencia de determinados motivos trágicos bien precisos que sirven a la estructuración de esa primera novela. Un epígrafe del autor, tomado de *Amígona*, de Sófocles, inaugura *La hojarasca*, y sobre la base de esta pista, obvia después de haberla seguido, Lastra observa las correspondencias de "tópicos y motivos" entre la pieza antigua y la ficción contemporánea. Enfrentado ante un proyecto de "requisitoria social y moral", "para iluminar esa realidad caótica —acaso para exorcizarla—,

Gabriel García Márquez recurrió a las viejas fuentes literarias y, como es necesario hacerlo, las asumió con plenitud. La lección mejor del pasado sustenta, de este modo, la visión de su mundo concreto y actual" (p. 181).

Aunque en el resto de las obras, incluso *Cien años...*, podamos ver determinados motivos estructurales de la tragedia, no necesariamente deberán ser los de una sola fuente. Aparentemente, en *Cien años de soledad* podrían estudiarse los elementos de la tragedia sin necesidad de buscar correspondencias específicas con determinados textos únicos. Los modelos se confunden entre los espacios y las épocas. Si esta última novela es la madurez definitiva del ciclo de novelas y cuentos sobre Macondo, es porque los elementos trágicos prescinden de una fuente solitaria de inspiración y surgen en el relato como si recién hubieran sido inventados, como si ésta fuera la primera tragedia escrita. El misterio del origen de la estirpe humana, el ciclo del nacimiento y el ocaso de héroes y dioses, el eterno retorno, la inevitabilidad de la frustración física y metafísica, la muerte como destino implacable y como proyección determinante de la existencia de los que 'todavía no han terminado de morir', etc. Lo más definitorio de la estructura trágica de *Cien años de soledad* sea quizás esta condición de sobrevivientes de sus personajes, todos marcados con el gesto de la preparación o consumación de un acto que 'después' se proyecta como sombra ineluctable sobre ellos. Pero el acto será tan ineluctable 'antes' como 'después' de producirse. Lo que se relata no es la vida de los personajes tanto como su lento morir, acto aplazado, burlado, inadvertido o fijado para una época o un día exacto del futuro.

La tragedia se une al mito, pero además a un mundo de encanto sobrenatural visto desde la perspectiva de una imaginación exuberante que podría ser la de un niño, de un anciano o de un Buendía (apellido de la familia cuya formación y desaparición de sobre la faz de la tierra se cuenta en la novela). Un mundo que pudiera compararse con el de los niños en los relatos de Ray Bradbury (p. ej., en su novela *El vino del estío*), y que equivalen a un anticipo de los mundos de la literatura de ciencia-ficción.

La misma vida antes o después de la muerte está vista con ese encanto ingenuo que nos conduce a su más increíble 'catarsis'. Así, por ejemplo, aquella escena en que los niños entran al dormitorio de la "tatarabuelita" y simulan creer que ha muerto. Pese a sus gritos, el tataranieto concluye: "Se murió como un grillito". La cruel (pero a la vez simpática, a nivel de catarsis) broma culmina en una cándida resignación ante lo inevitable: "Entonces Úrsula [el personaje que más se demora en morir] se rindió a la evidencia. 'Dios Mío', exclamó en voz baja. 'De modo que esto es la muerte'" (p. 290).

Otro punto necesario de estudiar alguna vez en esta novela es el modo irónico de la perspectiva. A veces nos sentimos tentados a comparar este modo de la narración con el de la tradición picaresca hispánica o con el de *El ingenioso hidalgo...* Esta comparación, insinuada por Fernando Alegría, no es en realidad más que un efecto lateral del distanciamiento irónico, actitud catártica muy conocida en la tradición germano-europea y contradictoria con el espíritu grecorromano, sobre todo el griego. Lo cómico, en *Cien años de soledad*, resulta una consecuencia de ese distanciamiento, y es de aquella especie que nada tiene que ver con contrastes o desproporciones físicas. Por el contrario, se trata de una comicidad metafísica. Algo así como la causa de que la suma: "dos más dos son cuatro", pueda hacernos sonreír. No se trata, pues, de una comicidad inventada

ingeniosamente, sacada de algún tipo de desproporción, sino de una comicidad real. Es que la existencia viene a ser cómica, con aquella comicidad que se confunde y es una sola con la tragedia. Si se arguyera que incluso bajo la comicidad real hay implícito un contraste, como, por ejemplo, en aquella contradicción primaria de que el ser y la nada sean la misma cosa, se podría contrargumentar que lo cómico de este principio no se debe a que haya alguna 'desproporción'; lo cómico es la consecuencia sencilla de la evidencia obviamente trágica de un principio como ese. Esta comicidad no implica de ningún modo que un principio tal sea falso. Si tradicionalmente lo cómico se basa en lo falso, en la desproporción, ahora se puede concebir lo cómico como la categoría con la cual lo cómico se funde. Por este camino, es fácil llegar a concluir un parentesco de García Márquez con la literatura del absurdo, que podemos perfectamente entender ahora en su vinculación con la generación llamada "de la violencia", puesto que, en este sentido, el absurdo alude a lo cómico y la violencia, a lo trágico.

Pero así como morir se puede ser comedia y tragedia, al intervenir fuerzas extrañas en el mundo privado de Macondo, fuerzas que son sobre todo políticas (el conservadorismo y el liberalismo de los politiqueros) y económicas (la compañía bananera, representante en Macondo del imperialismo norteamericano), la muerte se trueca en un capricho gratuito del ejército servil a las órdenes de la Compañía. Entonces la novela deja el nivel de la catarsis y se convierte en drama. Desata en el espíritu del lector los sentimientos inmediatos de la cólera y la ansiedad violenta. *Cien años de soledad*, fiel a la variabilidad estética del género novela, sube hasta la cúspide del sentimiento trágico, desciende hasta la sima de lo cómico y penetra como un vértigo sobre el drama humano: los problemas sociales y morales de nuestro mundo (colombiano, hispanoamericano, universal). Habilidad multifacética que desconocíamos con este brillo en la literatura hispana de América, y muy rara en cualquier literatura, especialmente en nuestra época.

JAIME GIORDANO

*State University of New York at Stony Brook*