

Mito y símbolo en la narrativa de Gabriel García Márquez

Marcela María Raggio
marcelaraggio@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de Cuyo / CONICET

1. Imagen e imaginario

García Márquez pertenece a la sociedad moderna en la que el pensamiento mítico ha sido desplazado por el racionalismo; sin embargo, las imágenes (el **imaginario**) al que recurre es preexistente a su obra, ha sobrevivido a través del tiempo y, aunque sí subvertido, no puede ser modificado arbitrariamente, ya que es un legado de la tradición comunitaria a la que pertenece. Se sustenta con este imaginario, que no permanece inalterable, sino que, a través de la actividad *poiética* ejercida en un mundo marcado por las premisas de la Modernidad, adquiere resonancias y significaciones novedosas. Pero, al mismo tiempo, dicho imaginario es relevante tanto para el autor como para la comunidad interpretativa por las resonancias que despierta en ellos como receptores de una tradición cultural. Las imágenes arquetípicas de las que se vale el autor, pertenecientes en la terminología jungiana al ‘inconsciente colectivo’, son activadas a causa del propio devenir de la comunidad.

2. Las resonancias distópicas de Macondo

El tono estilístico que predomina en los pasajes *utópicos* de los textos de Macondo es fundamentalmente el humor por medio del recurso a la hipérbole.(1) Hay una deconstrucción de la utopía en la base misma del discurso literario que la instaura. Si bien los primeros habitantes de Macondo viven felices, en unidad, compartiendo responsabilidades por igual y en una equitativa distribución de las tierras y los bienes de su recién fundada ciudad, los atributos de la utopía son desplazados rápidamente por sus contrarios. Es decir, García Márquez puede ser leído en clave ‘distópica’, ya que su obra “*reproduce lo opuesto de las intenciones sociales del autor*” a la vez que “*la hipótesis política de la sociedad alternativa revierte el sistema normativo del autor utópico*” (Pfaelzer, 1984: 80) o, más específicamente, utopista.(2) Este choque dialéctico genera el sentido de los textos de García Márquez: su utopía –o, mejor dicho, su distopía– no se propone como una proyección a futuro, un programa de ideas a realizar; sino que es, por el contrario, una parábola de la realidad latinoamericana inscripta en los parámetros de la crítica social ante el fracaso del proyecto de la Modernidad. La distopía básica que refleja García Márquez en su obra es la de una Latinoamérica que no encontró el rumbo en los

programas ideológicos de los sesenta (3), y de ahí el desencanto que transmite todo el ciclo de Macondo.

Hay una paradoja básica en los textos del ciclo de Macondo, que tiene que ver más con el tiempo que con el espacio, lo cual señala el valor que ambos adquieren en la significación del cronotopo: si bien las Utopías se proyectan hacia el futuro, el mundo narrativo de García Márquez es esencialmente mítico, es decir, remite inexorablemente al pasado. Sin embargo, en América Latina el tiempo (y el espacio) de los relatos es un tiempo mítico, lo que equivale a decir que se da, de hecho, una *abolición* del tiempo en las dimensiones consecutivas de pasado, presente y futuro. Así, pueden coexistir, por ejemplo, un galeón español, el aire nuevo del principio del mundo, y el viento destructor de los últimos días. El espacio en las novelas del ciclo de Macondo tiene ribetes de un mundo mítico, edénico (que lleva, sin embargo, los signos de una segura corrupción):

En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto.
(García Márquez, 1990: 16)

No es solo la caracterización del pueblo y de sus habitantes, sino sobre todo la descripción de la naturaleza que los rodea, en la cual es posible distinguir la impronta que marcaría a la literatura hispanoamericana desde los textos de los cronistas:

Siempre pendiente de la brújula, siguió guiando a sus hombres hacia el norte invisible, hasta que lograron salir de la región encantada. Era una noche densa, sin estrellas, pero la oscuridad estaba impregnada por un aire nuevo y limpio. [...] Cuando despertaron, ya con el sol alto, se quedaron pasmados de fascinación. Frente a ellos, rodeado de helechos y palmeras, blanco y polvoriento en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. (García Márquez, 1990: 18)

Macondo es fundada al modo de las antiguas utopías renacentistas, e incluso, remontándonos más en el tiempo, como las míticas ciudades bíblicas:

...embullados con la aventura, dismantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que nadie les había prometido. [...] Una mañana, después de casi dos años de travesía, fueron los primeros mortales que vieron la vertiente occidental de la sierra. [...] Pero nunca encontraron el mar. [...] acamparon a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado. [...] José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo.
(García Márquez, 1990: 27-28)

Pero, a pesar del sueño premonitorio y de las resonancias ultraterrenas del nombre, Macondo no es una tierra prometida: su río parece de vidrio helado, y en realidad sus

habitantes fundan la ciudad allí como último recurso, por no encontrar el mar, que era lo que en realidad buscaban. El mar, con su significación de apertura al mundo, no existe. Ni siquiera las guerras civiles, conducidas por el afán de instaurar la utopía, lograron su cometido, y ya mientras se guerreaba los soldados habían perdido la noción de los ideales que los movían. El general Moncada tiene la clarividencia necesaria como para reconocerlo:

'Lo que me preocupa [...] es que de tanto odiar a los militares, de tanto combatirlos, de tanto pensar en ellos, has terminado por ser igual a ellos. Y no hay un ideal en la vida que merezca tanta abyección.' (García Márquez, 1990: 144)

La clausura de la Utopía no es solamente espacial, sino que está imbuida de la soledad que marcó a la estirpe de los Buendía. Es decir, no solo fracasa un experimento topológico (en la acepción primera de la utopía), sino un proyecto humano (la verdadera razón subyacente de cualquier emprendimiento de este tipo). El antológico final de *Cien años de soledad* remite a la interacción entre espacio y sociedad implícita en la noción de utopía:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o de 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 irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 1990: 360)

La conciencia crítica que despierta de este proceso de escritura/lectura, pone en jaque por un lado la legitimación de los discursos modernos. Pero por otro, compromete la necesidad de generar nuevas Utopías que respondan a los cuestionamientos de unas sociedades que, tras cinco siglos, han adquirido voces propias, voces que reclaman una expresión artística polifónica, por medio de una 'retórica de recomienzo' comprometida con los procesos religiosos, sociales, políticos, ideológicos y artísticos de la América hispana.

2.1. Un mundo nuevo (la creación)

Macondo se crea transtextualmente, desde las alusiones explícitas o implícitas de *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) o *La mala hora* (1962), pasando por la primera configuración de *La hojarasca* (1955) y *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), hasta llegar a la cosmogonía total de *Cien años de soledad* (1966). Pero los rasgos que caracterizan a la mítica ciudad no se quedan en el nivel de lo literario, sino que, como buen mito, dirige nuestra reflexión hacia la realidad circundante, donde reconocemos esas características.

Junto con la violencia, el mundo nuevo es el tópico que ocupa un lugar central en la obra de García Márquez. El mundo (la aldea) que surge del proceso de escritura y de lectura del corpus, propone una especial interpretación de América en la narrativa garciamarquiana. Es decir, el *mundo nuevo* que crean en el plano de la expresión, el

narrador, y en plano de la acción, los personajes, lleva consigo la idea del *Nuevo Mundo* que corresponde al nivel ideológico de la obra, o sea, a la cosmovisión que plantea el autor.

Es evidente que *Cien años de soledad* funciona como parangón bíblico, desde la mítica fundación de José Arcadio Buendía hasta el apocalíptico desenlace. De modo que no es necesario redundar en este aspecto, sino que interesa más descubrir de qué modo resignifica García Márquez este aspecto del imaginario en su obra, siempre en relación con el espacio de representación.

a. El Paraíso

De todas las obras macondianas, *Cien años de soledad* se plantea, entre otras posibles lecturas, como el mito cosmogónico por excelencia. Macondo –el mundo- nace y evoluciona a lo largo de la novela, describiendo una parábola histórica cuyo transcurrir diseña una imagen específica. Desde la gran novela de García Márquez se propone una interpretación del origen del mundo según un paradigma ideológico que deja traslucir la cosmovisión del autor. Se verá, en primer lugar, en el plano de la expresión, cómo se reconfigura el mito de la creación cósmica en la reducida Macondo, ya que como sostiene Palencia-Roth, “*un solo lugar [hic stans] puede funcionar como la representación arquetípica de una realidad mucho más extensa.*” (Palencia-Roth, 1983: 21)

Se pueden señalar dos recuentos de la fundación de Macondo. El más completo, detallado y significativo para el desarrollo de la acción es el de *Cien años de soledad*:

José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea. (García Márquez, 1990: 28)

Resulta curioso que, si bien los fundadores han viajado desde el otro lado de la sierra (y por lo tanto, desde algún lugar del mundo, preexistente), Macondo sea considerado un mundo nuevo, reciente, aún en estado de formación, y probablemente diferente de aquel que han dejado atrás, ya que ni siquiera el lenguaje conocido les alcanza para designar a los seres de esta nueva creación.

Este mundo nuevo, que puede asociarse tanto a una nueva creación como a una tierra prometida –a pesar de que esta idea queda negada en *Cien años...* cuando la peregrinación encabezada por José Arcadio Buendía se dirige “*hacia la tierra que nadie les había prometido*” (García Márquez, 1990: 27), es un pueblo profundamente espiritual y a la vez profundamente material. Si bien nadie se las ha ofrecido, los propios habitantes se encargan de crearla una tierra prometida que les puede brindar lo que estaban buscando.

Es obvio que el intertexto más evidente en la obra de García Márquez es la Biblia. Uno de los ejemplos más evidentes es el de la fundación de Macondo luego de una travesía que recuerda el paso por el desierto del pueblo de Israel, para llegar finalmente a una tierra que, paradójicamente ‘nadie les había prometido.’ Sin embargo, y a pesar de esta primera subversión del texto bíblico, continúa la recurrencia a un imaginario que García Márquez ha recibido como herencia cultural. Así, “*el mundo era tan reciente, que muchas cosas*

carecían de nombre” (García Márquez, 1990: 9); y durante la peste que trajo el insomnio a Macondo, fue por medio de la palabra como se salvaron los habitantes:

Fue Aureliano quien concibió la fórmula que había de defenderlos durante varios meses de las evasiones de la memoria. La descubrió por casualidad. (...) Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre. (García Márquez, 1990: 48)

Es decir, en la ficción la palabra tiene el mismo poder creador y significante que el Verbo bíblico. Y en ese mundo primigenio donde todo estaba en trance de hacerse (una explícita referencia no solo al tiempo de los orígenes, sino a la posibilidad que el Nuevo Mundo ofreció a los europeos) los hombres y los animales viven en concordia, como en la perdida Edad de Oro:

Al principio, José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil, que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales, y colaboraba con todos, aun en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad. (...) vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas. Los únicos animales prohibidos no solo en la casa, sino en todo el poblado, eran los gallos de pelea. (García Márquez, 1990: 15)

Por un lado, la organización social recuerda a las comunidades que ‘en principio’ estaban regidas por patriarcas, aunque en este caso sea uno ‘juvenil.’ Pero además, se enfatiza la solidaridad y armonía entre todos los seres de ese mundo original que es Macondo.

b. La hojarasca (Babel)

Sin embargo, esa cuasi perfección del tiempo mítico, original, primordial, se ve afectada por un cambio que subvierte el diseño justo y ordenado del primer José Arcadio. Con la llegada de la hojarasca, es decir, cuando Macondo entra en contacto con el mundo exterior, se produce una especie de segunda creación o, si se quiere, de transformación de la primera, donde ya no queda ninguna connotación de esperanza, sino por el contrario, de destrucción y muerte. Tanto *La mala hora* como *El coronel no tiene quien le escriba* transcurren luego de la desaparición de Macondo o, al menos, mucho después del arribo del tren que causaría su perdición. Pero incluso en la única imagen de creación de *La mala hora*, lo nuevo lleva incoada la idea de un final sin esperanza:

El alcalde esperó hasta cuando acabaron de instalar la última casa. En veinte horas habían construido una calle nueva, ancha y pelada, que terminaba de golpe en la pared del cementerio. (García Márquez, 2003: 78)

Esta nueva creación, que sucede a las interminables lluvias que han anegado el pueblo, no sella, como en el modelo bíblico, ninguna alianza promisoriosa, sino que, por el contrario, es solo uno más de los pasos de la corrupción en la que todo y todos están involucrados: por eso su final es abrupto, y en el lugar en que reina la muerte. Se ha producido una subversión del mito creador, que es por esencia vivificante, y la muerte, asociada en este caso con la violencia, es el límite más inmediato.

Es en *La hojarasca* donde la idea de una ‘creación’ negativa aparece explícitamente. Cuando el narrador plural que asume la voz de ‘*los primeros*’ para abrir el texto, reconociendo que ellos se han convertido ahora en ‘*los forasteros, los advenedizos*’, reflexiona acerca del caos que no se ordena en creación, sino que da lugar a ‘*un pueblo diferente y complicado, hecho con los desperdicios de los otros pueblos.*’ (García Márquez, 1999: 9-11). Y curiosamente, el pueblo que es transformado por los desperdicios recién llegados, tiene en su trazado la misma disposición que en el asentamiento de *La mala hora*:

Y esos desperdicios, precipitadamente, al compás atolondrado e imprevisto de la tormenta, se iban seleccionando, individualizándose hasta convertir lo que fue un callejón con un río en un extremo y un corral para los muertos en el otro, en un pueblo diferente... (García Márquez, 1999: 9)

En este caso la novedad no es obra *ex nihilo* de un demiurgo, ni siquiera de un líder humano que genera, como José Arcadio, una creación original donde hay que inventar hasta el lenguaje; por el contrario, ríos de desechos se seleccionan a sí mismos en una especie de revoltijo de pecado, podredumbre y soledad. Y a ese pueblo de desechos llega la Modernidad: ‘Era un intrincado frangollo de verdades y espejismos’ (García Márquez, 1990: 198), donde llegan el tren, el gramófono, el cine, el teléfono y los gringos de la compañía bananera al mismo tiempo. El mundo sufre una transformación fugaz apenas reconocible por los antiguos habitantes: “*Era la fiebre del banano. En veinticuatro horas transformaron el pueblo*” (García Márquez, 1993: 64). Macondo no es la misma de antes; es como si se estuviera produciendo una re-creación no solo del universo, sino de la raza humana:

Esta segunda creación se distingue de la primera porque quienes llegan están movidos por intereses personales, egoístas; y porque ni siquiera se respeta el curso de la naturaleza (ni el mundo mítico de los sueños, obedecido por José Arcadio cuando acamparon junto al río muchos años antes). La conclusión de este mundo nuevo, corrompido por los propios hombres, será la matanza de los obreros –significativamente, en la estación del tren- tras de la cual solo el diluvio de “*cuatro años, once meses y dos días*” (García Márquez, 1990: 274) puede purificar la tierra.

c. El diluvio

Al igual que sobre el mito cosmogónico, en el tema del diluvio la crítica ha advertido repetidas veces la ascendencia bíblica del tópico. La versión del ciclo macondiano viene a sumarse a las muchas existentes sobre el tema (4), proporcionando de este modo una mirada particular sobre ciertos aspectos de la historia de la humanidad. La lluvia es una constante en la obra de García Márquez, como símbolo de destrucción y de la persistencia del tiempo, una peculiar forma de anamnésis. En contraposición al calor sofocante y el sol, señala el ciclo de las estaciones, que estructura en gran medida la temporalidad cíclica de las historias casi míticas sobre la aldea, el agua purifica y regenera; pero al mismo tiempo, como causante de la disolución de las formas, implica también la idea de muerte.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, la lluvia es pertinaz, y reaparece como *leitmotiv* a lo largo del relato, subrayando la cualidad de eternidad que tiene el tiempo subjetivo de la novela: “*Llovía despacio pero sin pausas*” (García Márquez, 1993: 7). En

La mala hora ya no es llovizna, sino un aguacero que presagia las violentas muertes y que no alcanza a borrar la tinta de los pasquines:

La lluvia arreció antes del tercer toque. Un viento bajo arrancó a los almendros de la plaza sus últimas hojas podridas, las luces públicas se apagaron, pero las casas continuaban cerradas. César Montero metió la mula en la cocina y sin desmontar le gritó a su mujer que le llevara el impermeable. Se sacó la escopeta de dos cañones que llevaba terciada a la espalda y la amarró, horizontal, con las correas de la silla. Su esposa apareció en la cocina con el impermeable.

-Espérate a que escampe- le dijo sin convicción.

Él se puso el impermeable en silencio. Luego miró hacia el patio.

-No escampará hasta diciembre. (García Márquez, 2003: 10-11)

Las fuerzas de la naturaleza arrecian; en la oscuridad de la madrugada hay gritos, un arma que prefigura el crimen, y una conciencia de la inevitabilidad del tiempo como estado interminable. La mala hora no es solo la hora de la muerte; es cualquiera de los inacabables instantes que se suceden, uno tras de otro, con igual carga de violencia cayendo inclusive del cielo, en la implacable lluvia.

En *Cien años de soledad*, en cambio, se produce un proceso de síntesis, de concentración. Así como Macondo subsume todo el mundo, la lluvia se compendia en el diluvio de cuatro años, once meses y dos días. Aquí sí la naturaleza se encarga explícitamente de destruir el mundo tal como lo conocen los habitantes:

Se desempedrababa el cielo en unas tempestades de estropicio, y el norte mandaba unos huracanes que desportillaron techos y derribaron paredes, y desenterraron de raíz las últimas cepas de las plantaciones. (García Márquez, 1990: 274)

Pero en el corrompido ambiente de Macondo, la lluvia no hace escarmentar a nadie, sino que convierte, una vez más, al tiempo en una especie de eternidad inevitable hasta ‘cuando escampe’, frase que todos los personajes incorporan a su vocabulario para justificar las postergaciones. Y así como comenzó a llover, paró “y no volvió a llover en diez años.” (García Márquez, 1990: 287) La lluvia, sin embargo, no ha resultado una instancia de destrucción purificadora, sino un estrago que arruinó Macondo, una catástrofe de la que nadie se repuso y que resultó “una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra.” (García Márquez, 1990: 287) Tan solo Úrsula logra, con sus últimas fuerzas, restaurar la casa familiar que simboliza a toda la estirpe y su historia, porque aún no ha llegado la hora final, y mientras no llegue, los muros deben seguir sosteniéndose.

d. La casa

En *Cien años de soledad. Novela de la desmitificación*, Morán Garay señala que hay tres imágenes primarias (5) en la novela, correspondientes al nacimiento, desarrollo y muerte, cuyo centro o sujeto de operaciones es la casa, Macondo y los Buendía. (Morán Garay, 1988: 10). (6) Por su parte, Palencia-Roth advierte que en ese proceso de reducción drástica del espacio que provoca una correspondencia especial entre el macro y el microcosmos, una de las posibilidades es ubicar la acción en una casa o en un cuarto de la

casa. (Palencia-Roth, 1983: 266-267). Bachelard analiza el problema del espacio hogareño proponiendo que la casa forma parte del imaginario de un autor, anclado en los recuerdos (Bachelard, 2001)

La relación de un espacio reducido (la casa) con un tiempo repetitivo se da también en *Cien años de soledad*. Un aspecto representativo de esto lo constituyen las sucesivas reconstrucciones de la vivienda de los Buendía. En la última de estas refacciones, cuando escampa el diluvio, Úrsula comprende la íntima y misteriosa conexión que existe entre el espacio y el tiempo:

La fiebre de la restauración acabó por llevarla a los cuartos olvidados. [...] José Arcadio Segundo seguía relejendo los pergaminos. [...]

-Qué quería –murmuró-, el tiempo pasa.

-Así es –dijo Úrsula-, pero no tanto.

Al decirlo, tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del coronel Aureliano Buendía en su celda de sentenciado, y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo. (García Márquez, 1990: 291-292)

Si la fundación de Macondo y la primera edificación son obra de José Arcadio, todas las reconstrucciones (simbólicas de la reestructuración de la vida familiar) en cambio, están promovidas por Úrsula. Esto resulta altamente significativo si tenemos en cuenta las palabras de Bachelard:

La casa se construye desde el interior, se renueva por el interior. En el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles, puede decirse que se toma conciencia de una casa construida por la mujer. Los hombres solo saben construir las casas desde el exterior. (Bachelard, 2001: 101)

La casa es un espacio totalizador, cósmico si se quiere. En la casa de los Buendía es, sin dudas, el cuarto de Melquíades el que alcanza, en este sentido, el mayor grado de significación: si toda la casa representa el centro del mundo, ese cuartito donde el primer José Arcadio monta su laboratorio y el último Aureliano descifra los pergaminos es una reducción extrema del espacio que funciona, sin embargo, como *summa* del universo. (7) Dice Bachelard: “*Cuanto más condensado es el reposo, cuanto más hermética es la crisálida, cuanto en mayor grado el ser que sale de ella es el ser de otra parte, más grande es su expansión.*” (Bachelard, 2001: 98).

Así como los héroes bíblicos establecen sus carpas en los sitios donde se siente la presencia divina, donde es posible la felicidad, de la misma manera en Macondo la casa puede considerarse una especie de umbilicus mundi encarnado por la ciudad. La casa de los Buendía es modélica y, en un sentido amplio, paradisíaca: ‘Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza.’ (García Márquez, 1990: 15)

La casa nueva, simbólicamente blanca, que restaurará más tarde Úrsula (García Márquez, 1990: 59) prefigura una nueva época, la revitalización de sus habitantes, y un espíritu festivo que la soledad a que están condenados habrá de resquebrajar, eventualmente. Sin embargo, todavía falta para eso. La inauguración de las ampliaciones está relacionada con la hospitalidad que Úrsula ofrece a los extranjeros. Pietro Crespi, con su pianola, es el primero; la casa tampoco niega la entrada a los diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía (García Márquez, 1990: 136 ss.). Y después de la firma del armisticio, se procura una nueva modificación de la casa, como muestra de otro renacimiento más, en el círculo y ciclo que es la vida de Macondo y sus cien años.

d. Los límites del paraíso

Hay en *Cien años de soledad* por un lado, un ‘afuera’ y un ‘adentro’ del mundo que coincide con los límites de la novela. Ese mundo, desde una perspectiva temporal, comienza con la fundación de Macondo (aunque haya referencias al mundo de los antepasados) y concluye con su destrucción.

El primer representante del mundo más allá de Macondo es Melquíades:

Aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nostradamus, era un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas. (García Márquez, 1990: 13)

La ciencia de Melquíades no tiene en realidad nada de oculta; pero los avances modernos pierden todo su racionalismo para convertirse en embelecos de gitanos en el mundo de la novela. Los juguetes mecánicos de Pietro Crespi llegan ‘de afuera’, como también Fernanda del Carpio y sus costumbres ‘virreinales’, y por supuesto la compañía bananera, el tren y la hojarasca.

Pero mucho antes de esta inserción de Macondo en un espacio más amplio, “*la idea de un Macondo peninsular prevaleció durante mucho tiempo.*” (García Márquez, 1990: 19) Esta es una condición necesaria para la construcción del mundo ficcional como un todo en sí mismo, a la vez que tiene resonancias ideológicas que analizaremos más adelante. Ese mundo nos es mostrado al modo de los cuentos de hadas, durante la expedición liderada por José Arcadio Buendía para descubrir qué haya más allá de la ciénaga:

La ciénaga grande se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas descomunales. Los gitanos navegaban seis meses por esa ruta antes de alcanzar el cinturón de tierra firme por donde pasaban las mulas del correo. (García Márquez, 1990: 17)

Este, como todos los demás paisajes que limitan el mundo que conocen los habitantes de Macondo, es un universo que se nutre de las antiguas mitologías, literaturas populares e incluso, como en el caso siguiente, de las crónicas y relaciones del Descubrimiento. Pero siempre las fuentes son reformuladas con una intención desacralizante, por medio de una lectura irreverente, uno de cuyos efectos es la desmitificación que estudia Diana Morán Garay (1988: 67 ss). Si bien *Cien años de soledad* resignifica elementos mitológicos, que se convierten en ‘residuales’, no es una novela mítica ya que, sostiene Morán Garay, “*al cumplirse el ciclo no vuelven a los orígenes –premisa vital de la conciencia mítica, para repetir hasta lo indecible el mito-*

sino que mueren. Aquí se provoca la desmitificación.” (Morán Garay, 1988: 85) La intención del autor es, precisamente, subvertir los alcances de la cosmovisión mítica.

Como espacio fundado sobre una particular noción de la historia y de los hombres, Macondo llegó a ser próspera; sin embargo, el viento final produjo, además de su destrucción, su enajenación, su destierro (una idea espacial) de la ‘memoria de los hombres’ (una idea textual), con lo que no solo coinciden los límites del mundo y de la novela sino que, expulsado de esta, ese universo ya ni siquiera tiene un anclaje espacial donde permanecer:

...Antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que 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...
(García Márquez, 1990: 360)

No es posible un ‘afuera’ de Macondo sino en el caos y la destrucción. “*La novela es mito, lenguaje y estructura.*” (Cansen, 1973: 70) Cuando el mito se agota, cuando el lenguaje se revela en su fuerza avasallante y cuando la estructura finaliza/colapsa, también el mundo inscripto, encriptado en ella, llega a su fin.

e. La caída

Si existió un tiempo mejor, en los orígenes, los personajes de García Márquez tienen acceso a él solo mediante la memoria, que invoca la nostalgia del paraíso perdido. Esto ocurre porque entre el tiempo del relato y el de la memoria hay una barrera infranqueable: la de la caída, el primer pecado que separó al hombre de su felicidad. El intertexto en el uso de este tópico vuelve a ser, sin duda, el Génesis bíblico. (8) La salida del tiempo mítico y la consecuente incorporación a la Historia conlleva el descubrimiento de la libertad; si bien afirma Eliade que “*la libertad de hacer la historia de que se jacta el hombre moderno es ilusoria para la casi totalidad del género humano.*” (Mircea Eliade, 1999: 144) Y concluye con una aseveración que resultará fundamental para el presente análisis: “*El cristianismo se afirma sin discusión como la religión del ‘hombre caído en desgracia’: y ello en la medida en que el hombre está irremediablemente integrado a la Historia y al progreso, y en que la historia y el progreso son caídas que implican el abandono definitivo del paraíso de los arquetipos y de la repetición.*” (Mircea Eliade, 1999: 149) La idea de ‘progreso’ que desarrolla Eliade no es, sin embargo, la de la perspectiva de la Modernidad que lo entiende como ‘evolución’, sino en todo caso, el progreso como ‘progresión.’

Macondo deja de ser un paraíso cuando se incorpora al tiempo devastador de la Historia. En *Cien años de soledad*, la novela central del ciclo, el arribo de la locomotora es, en principio, ocasión de asombro. Sin embargo, desde su llegada se advierte que hay algo amenazador en este invento:

En ese momento la población fue estremecida por un silbato de resonancias pavorosas y una descomunal respiración acezante. [...] y vieron hechizados el tren adornado de flores que por primera vez llegaba con ocho meses de retraso. (García Márquez, 1990: 196)

La causa de la desventura de Macondo es, en un sentido más amplio, símbolo de la del mundo moderno. Macondo (América Latina) se incorpora a la Historia, sin embargo, ‘con ocho meses de retraso’, y los avances que llegan junto con el tren serán su perdición, porque la gente olvidará lo que los unía a los antepasados, al beatífico *illud tempus*. “*Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro*”; y al perderla, los hombres tampoco sabrán “*a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad. Era un intrincado frangollo de verdades y espejismos...*” (García Márquez, 1990: 198) Mientras vivieron en el tiempo primordial, los habitantes de Macondo estaban en contacto con lo *real*, (9) en el sentido que le otorga Eliade a la palabra. Sin embargo, al dejar atrás ese tiempo mítico, Macondo se convierte en ‘la ciudad de los espejismos’ (aquella que será destruida al final) y significativamente, en el país elegido por la compañía bananera. El tema del espejo puede ser considerado como representante del ‘sueño’ moderno de la industrialización, que también tiene otra derivación en la novela: la ‘peste del banano’, como antaño la del insomnio, alcanza a todos los vecinos de Macondo, llegando a ser ocasión de caída para cada uno.

El universo que crea García Márquez en Macondo recorre cada paso de la historia de la humanidad según se revela en el pensamiento mítico: una creación *in illo tempore*, seguida por la Edad dorada de los primeros hombres; y una caída de ese estado de beatitud de la que, en este caso, no hay redención posible. Solo queda el apocalíptico final que borrará la memoria histórica de ese mundo.

f. El Apocalipsis

[...] “*La catástrofe final pondrá término a la historia y reintegrará, por tanto, al hombre a la eternidad y la beatitud. [...] La catástrofe final que pondrá término a la historia será al mismo tiempo un juicio de dicha historia.*” (Eliade, 1999: 116-117) En la mayoría de las doctrinas apocalípticas hay una sucesión de calamidades que prefiguran el tiempo final, y aparece también, como dato indicador de ese final, “*el motivo tradicional de la decadencia extrema, del triunfo del mal y de las tinieblas.*” (Eliade, 1999: 119)

Pero García Márquez evade la visión tradicional: Macondo ha ingresado en la Historia (ha perdido su paraíso original); pero se omite la ‘salvación de una vez por todas’, para llegar directamente a la conflagración universal. Pero el *illud tempus* que Eliade ve en el final de los tiempos mesiánicos, en la visión de García Márquez es un desenlace cerrado en sí mismo, sin esperanza de salvación ni de nuevas oportunidades. En Macondo se configuran los rasgos del fin de la historia que señala Eliade en los mitos tradicionales (Eliade, 1999): en primer lugar, las catástrofes previas. En ‘Un día después del sábado’ (10), hay entre líneas una alusión al calor como castigo, y el recuerdo de un *illud tempus* más fresco, junto con la catástrofe presente de la lluvia de pájaros muertos (García Márquez, 1996: 128). Incluso hay veces en que, sin tratarse de eventos extraordinarios, los propios “*fenómenos atmosféricos anunciados en el almanaque [...] han de cumplirse fatalmente*” (García Márquez, 1999: 138), y las lluvias, tormentas, sequías y vientos de Macondo son como catástrofes en pequeña escala que anticipan el fin definitivo. La atmósfera tensa de presagios se repite también en *El coronel no tiene quien le escriba*, donde la mera supervivencia es una extendida penuria antes del fin:

-Dime, qué comemos.

El coronel necesitó setenta y cinco años –los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto- para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

-Mierda. (García Márquez, 1993: 95)

Es en la interrogación final y en la respuesta desesperada donde se advierte que la vida / la narración, es solo eso, un durar, un ‘mientras tanto’ inacabable. Ni siquiera se trata del Macondo de *Cien años de soledad* cuyo devenir está contenido dentro de los límites de un pergamino; aquí, la subjetivación del tiempo (incluido el de la percepción) expande sus límites hasta el límite, para producir un discurso de connotaciones ideológicas precisas.

Pero sobre todo en *Cien años de soledad* hay una progresiva serie de infortunios que van demostrando el avance de las tinieblas. A partir de ‘los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo’ (García Márquez, 1990: 255), cuando el pueblo cae definitivamente de su gracia originaria, es sacudido no solo por catástrofes naturales, sino sobre todo por la violencia de los hombres.

La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia. (García Márquez, 1990: 269)

La primera gran catástrofe que producirá el derrumbamiento de Macondo no es causada por fenómenos naturales sino que, por el contrario, es ocasionada por los propios hombres. Con resonancias bíblicas, pero transmutadas ahora en denuncia política, hay un exterminio: primero de los trabajadores en la plaza, durante la huelga; y luego, de los jefes sindicales, aunque “*el único sobreviviente fue José Arcadio Segundo.*” (García Márquez, 1990: 270) Sin embargo, la naturaleza no puede permanecer ajena a los desastres de los hombres, y sobreviene una segunda catástrofe, el diluvio de ‘cuatro años, once meses y dos días.’ (García Márquez, 1990: 274) En varias culturas, el diluvio aparece como una forma de destrucción regeneradora, ya que a partir de él será posible fundar una nueva humanidad, una nueva alianza entre Dios y los hombres, según el relato bíblico. (Gén 6, 8) Pero Macondo ha perdido todo contacto con las fuerzas superiores, de manera que el diluvio es solo una instancia de lenta desintegración, donde lo único que puede esperarse es que escampe, si bien la desolación no va a ceder:

Un viernes a las dos de la tarde se alumbió el mundo con un sol bobo, bermejo y áspero como polvo de ladrillo, y casi tan fresco como el agua, y no volvió a llover en diez años. Macondo estaba en ruinas. [...] Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra. (García Márquez, 1990: 287) (11)

El segundo rasgo es el fin mismo. Aunque sus habitantes no sean del todo conscientes, Macondo tiene inscripto en su ser el final catastrófico que la hará desaparecer de la faz de la tierra. Este desastre que pondrá fin a su historia, y que es anunciado tantas veces a lo largo de todos los textos que constituyen el ciclo de Macondo, tiene dos aspectos que resultan de interés para este análisis: por un lado, el juicio que dicho desastre emite sobre la Historia que está destruyendo; y por otro, en el nivel de la estructura del texto, el carácter metaliterario del final.

Contrariamente a la descripción del diluvio, o de otras de las catástrofes previas, el viento final comienza con un dejo de nostalgia, más que con arrebatos destructores. (12) Sin embargo, en los tres movimientos sucesivos con que eliminará a Macondo, la furia exterminadora va en aumento, para provocar la Parusía:

Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces. [...] Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. [...] Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, [...] pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres. (García Márquez, 1990: 369-370)

El primer movimiento del viento es comparado con rasgos humanos, con la nostalgia y los sentimientos más arraigados en los personajes de la novela. En una evolución más amplia, el segundo momento se relaciona, por el furor y poder que alcanza, con la casa: la metonimia de sus habitantes, que es arrancada de cuajo. Por último, cuando es ya un huracán desenfrenado, el viento borra no solo un nombre o un hogar, sino todo un pueblo. De esta manera, el fin se encarga de emitir un juicio que alcanza a toda la humanidad, significada en Macondo:

... 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. (García Márquez, 1990: 370)

La soledad, que ha sido un rasgo común a las varias generaciones de los Buendía, termina siendo la causa de su desaparición, y a la vez el categórico y breve juicio final del narrador sobre sus creaturas. Para un pueblo hundido en su individualismo, egoísmo y soledad, no hay salida, y por eso la historia –y el relato- se clausura, cerrándose sobre sí mismo.

Como antecedentes culturales, los Libros revelan, pero también salvan. Y es aquí donde la pluma de García Márquez recurre a la tradición bíblica, pero para subvertir sus connotaciones desde la Modernidad: *Cien años de soledad* puede representar una síntesis de la historia de la humanidad, con claras referencias bíblicas; sin embargo, su trágico desenlace no restituye a los hombres a la eternidad y la beatitud, como señala Eliade, sino que los desterrará de la memoria (incluso, en el nivel de la diégesis, de la memoria textual; ya que solo uno –Aureliano Babilonia- logra descifrar los pergaminos al tiempo que conoce y experimenta su propio fin).

3. Síntesis: resonancias míticas y bíblicas: proyecciones modernas en el mundo de García Márquez

García Márquez bucea en la tradición mítica occidental combinando rasgos de los sustratos nativos y africanos (aquellos que se suman para crear lo ‘real maravilloso’).

Puede decirse que en la intención creadora de la obra de García Márquez subyace la intención de analogar poéticamente una historia de la humanidad para América Latina; y para ello parte de los mitos cosmogónicos siguiendo un esquema narrativo bíblico que concluye en el final apocalíptico. Esta es, en síntesis, la superestructura de *Cien años de soledad*. Los demás textos analizados se presentan como esbozos, desprendimientos, anticipaciones o derivaciones de esa novela central, conformando un universo hipertextual en torno a las mismas ideas, si bien cada uno constituye un texto acabado en sí mismo.

Contrariamente a las expectativas fundacionales de la América hispana, Macondo es una ciudad poblada por seres aislados en su soledad e incomunicación. La soledad como contrapunto de la solidaridad adquiere así connotaciones de denuncia social y política, dándole a la narrativa de García Márquez el estatuto de ‘compromiso’ propio de la literatura latinoamericana. Sin embargo, lejos de proponer una liberación y regeneración, el desencanto del hombre contemporáneo se infiltra en Macondo y, aunque ilusionado en un principio, termina por provocar su desaparición. Más que víctimas de un destino insoslayable (como podría desprenderse de su filiación mítica), los habitantes de Macondo han sido la causa de su propia destrucción, al relegar los valores comunitarios y vivir una existencia que, como la del hombre moderno, reduce al individuo a la soledad como consecuencia del hedonismo individualista.

Bibliografía

BACHELARD, Gaston (2001). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

ELIADE, Mircea (1999) *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 1990 (Primera edición: 1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana

1993 (Primera edición: 1961) *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Alianza

1996 (Primera edición: 1962) *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires: Sudamericana.

1999 (Primera edición: 1969; Copyright: 1955) *La hojarasca*. Buenos Aires: Sudamericana

2003. (Primera edición: 1962) *La mala hora*. Buenos Aires: DeBolsillo.

JANSEN, André (1973) *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*. Barcelona: Labor

LAFFORGUE (compilador) (1976) *Nueva novela latinoamericana* Vol. I. Buenos Aires: Paidós.

MORÁN GARAY, Diana (1988) *Cien años de soledad. Novela de la desmitificación*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana

PEÑUELAS, Marcelino C. (1965) *Mito, literatura y realidad*. Madrid: Gredos.

PALENCIA-ROTH, Michael (1983) *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos.

PFÄELZER, Jean (1984) *The Utopian Novel in America 1886-1896. The Politics of Form*. Pittsburgh: University Press.

VOLKENING, Ernest (1976) 'Anotado al margen de *Cien años de soledad*'. En: J. Lafforgue (compilador). *Nueva novela latinoamericana* Vol. I. Buenos Aires: Paidós: 142-179

Notas

1. De hecho, la parodia y la hipérbole son dos modos de satirizar la realidad de los cuales dispone el utopista para crear, más específicamente, una *distopía*.
2. El utopismo es la intención utópica que puede subyacer en un texto aun cuando no construya, específicamente, una Utopía con las características específicas del género.
3. En particular, el experimento cubano, como muestra más acabada de las diversas propuestas de corte socialista que escritores, políticos, intelectuales y otros apoyaban en la época.
4. A modo de ejemplos de la tradición extra-bíblica sobre el Diluvio se pueden citar el *Popol Vuh*; las 'Agua de la Muerte' de las mitologías paleo-orientales, asiáticas y oceánicas; la acacia *Épica de Atrahasis* ca. 1630 a.C.; la historia del diluvio contenida en la tablilla XI de la *Épica de Gilgamesh*; etc. (Cf. Mircea Eliade, 1983. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. (Madrid: Taurus): 165 ss.; y David Powell, 1982 (resp. edición en castellano). *Nuevo Diccionario Bíblico*. (Barcelona: Ed. Certeza): 362 ss.)
5. Por imágenes primarias se entiende aquellas recurrentes a lo largo de la obra, que cumplen una función organizadora, significativa, como núcleo estructurante del texto.
6. Los tres principios estructurantes (nacimiento, desarrollo y muerte) tienen como sujeto tanto a la casa como a la ciudad y a la familia protagonista.
7. Aunque no es un cuarto, lo mismo ocurre con el bote en que pasa catorce días el sobreviviente de *Relato de un naufrago*.
8. Sería inútil pensar en otras fuentes, más literarias. Recurrir al esquema bíblico es, para García Márquez, como para cualquier hispanoamericano, parte de su idea del hombre y del mundo: es. Diríamos, su 'antropología.'
9. Qué significaba 'vivir' para un hombre perteneciente a las culturas tradicionales? Ante todo, vivir según modelos extrahumanos, conforme a los arquetipos. Por consiguiente, vivir en el corazón de lo real, puesto que[...] lo único verdaderamente real son los arquetipos. (Eliade.1999: 89-90)
10. El 'sabbath' es, en la cosmogonía bíblica y la Thorá, el último día de la semana, el día de descanso de Dios. 'Un día después del sábado' es, en realidad, ningún día; ya que con el sábado termina la semana. El domingo pertenece a la Nueva Alianza, y no hay ningún indicio de que sea éste el día que García Márquez quiera señalar Aunque no es un cuarto, lo mismo ocurre con el bote en que pasa catorce días el sobreviviente de *Relato de un naufrago*., al menos en este párrafo.
11. 'Un viernes a las dos de la tarde' puede leerse como otro dato de abolición del tiempo. Este es un aspecto que merecería un tratamiento amplio y, por lo tanto, lo enunciamos como posibilidad de prolongar esta investigación incorporando, inclusive, otros autores como Carpentier (*El reino de este mundo; Los pasos perdidos*), John Dos Passos, Ernst Jünger, y otros autores que, finalizada la Segunda Guerra, vieron cerrarse definitivamente la Historia: lo que resta es un tiempo de 'abominación', para utilizar una denominación bíblica.
12. El simbolismo del viento sugiere, entre sus múltiples significaciones, la 'anamnesis', por eso en sus inicios, su presencia es nostálgica y agorera.