

LA SOLEDAD Y EL TIEMPO EN GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Bernal Herrera Montero

Nos cuenta Suzanne Jill Levine: "Cuando conocí a García Márquez en Barcelona, Agosto 1970, me dijo que la biografía del coronel que aparece en Cien años sólo presenta uno de sus destinos, el de revolucionario derrotado. En la novela que ahora está escribiendo, *'El otoño del patriarca'*, se muestra al coronel alcanzando el poder, en vez de renunciar a él." (1) Admitido esto, si nos preguntáramos cual es el rasgo que más une al coronel Aureliano Buendía con el viejo patriarca, y a éstos con cualquier otro personaje que se haya sacado el autor de su magín, la respuesta es la soledad.

La soledad, esa característica que da título a su principal obra, e insatisfacción a todos sus personajes, es una presencia tan aplastante que no habría manera de entender la obra del narrador colombiano si no la examináramos.

No hay un sólo personaje en toda su obra que no esté marcado, asediado o tomado de una u otra manera por la soledad. En un principio podría creerse que el amor, principalmente el pasional, ofrece una alternativa contra ella, pero realmente "el amor no ofrece un escape de la soledad sino un camino hacia otra clase de soledad". (2)

La pareja que más se ama en toda la obra, Amaranta Ursula y Aureliano Babilonia al final de Cien años, a quienes inclusive les nace "el único en un siglo que había sido engendrado con amor" (3), no puede escaparse a la soledad, incluso en sus momentos de mayor felicidad. Leemos: "En aquel Macondo olvidado hasta por los pájaros, donde el polvo y el calor se habían hecho tan tenaces que costaba trabajo respirar, reclusos por la soledad y el amor y por la soledad del amor en una casa donde era casi imposible dormir por el estruendo de las hormigas coloradas, Aureliano y Amaranta Ursula eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra." (4)

Hay algunos críticos que han querido observar una diferencia radical entre el Macondo de Cien años y el anterior a éste, basándose en la pasión como elemento novedoso. Veamos un ejemplo: "pa-

rece sintomático que tanto el coronel, por su edad, o el alcalde, por su vocación y ambición, representen una neutralidad sexual que es, simbólicamente, metáfora de esa esterilidad, de esa decadencia, de esa muerte total que pesa sobre el Macondo anterior a Cien años de soledad. No es casual, por eso mismo, que en esta última novela en cambio el ímpetu genésico, la delicia sexual estén celebradas con las más ardientes metáforas". (5) Sin embargo, no creo que tal división sea correcta, ya que el fondo de la situación, esto es la soledad, se mantiene imperturbable con pasión o sin pasión.

Porque la soledad, como lo han visto perfectamente bien los existencialistas, no implica el estar aislado, el estar solo en un sentido físico. Es por eso que en García Márquez la soledad adquiere múltiples manifestaciones, ya que no se trata de estar solo para padecer la soledad, sino que ésta se produce en cualquier situación.

Ya desde que nacen, todos los Buendía están condenados a padecerla, y en muchos casos, como en el de los diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía, se dice que éstos pueden ser perfectamente identificados por el aire de soledad que los caracteriza, y que es el sello de toda la estirpe.

De hecho, ni siquiera los muertos se escapan a la soledad. Si Melquíades regresa después de muerto al mundo de los vivos, se debe a que no puede soportar la soledad de la muerte. Esta relación entre la soledad y la muerte es una constante que se mantiene a lo largo de todas las obras, y que se inicia ya en los primeros cuentos. Por ejemplo, en el cuento titulado *'Eva está dentro de su gato'*, hay un momento en el que la mujer desea estar muerta para estar sola, sin que todos los hombres la miren acuciosamente a causa de su belleza.

Tal relación muerte —soledad ha sido examinada por algunos críticos. Ricardo Gullón, por ejemplo, afirma a propósito de *Cien años de soledad*: "leemos: 'se encerró con trancas dentro de sí mismo y la familia terminó por pensar en él como si hubiera muerto'. Esta línea resume el significado

de la soledad, su equivalencia ("como si") con la muerte. Y acaso, bien leída, la novela rinde aquí su clave y la razón de que estos personajes, vivos, convivan tan naturalmente con los muertos y conversen con ellos: quien vive la soledad como esas gentes la viven, en términos absolutos, está ya por su incomunicación con los otros vivos —muertos, a la misma distancia que de los muertos— vivos. La soledad los sitúa en el mismo plano y los impregna de sustancia triste". (6)

Estoy lejos de creer, como lo cree Gullón, que aquí se resume todo el significado de la soledad, ya que esta última tiene, como veremos después, una diferente significación que va más allá de lo aquí propuesto. Pero es indudable que la muerte y la soledad son dos temas íntimamente relacionados. Hay un caso cuyo proceso es particularmente interesante, y que merece una cierta atención. Tal es el caso de la relación José Arcadio Buendía —Prudencio Aguilar. Tras una riña de gallos, y por una cuestión de honor a propósito de la virginidad de su esposa, José Arcadio mata a Prudencio. A raíz de las visitas de Prudencio, ya muerto, a casa de los Buendía, estos deciden irse y se da inicio aquí a la fundación de Macondo. Años después, acuciado por la soledad, el espíritu de Prudencio localiza a Macondo y frecuenta nuevamente la casa de los Buendía, haciendo buena amistad con su antiguo enemigo José Arcadio. La historia es interesante por varios motivos. Primero, porque nos enseña hasta dónde puede ser intensa la soledad del ya muerto, para buscar a su asesino con tal de tener compañía; segundo, porque llama la atención la soledad radical en que vivía José Arcadio, quien incapaz de comunicarse con ningún ser vivo, la remedia en parte en el diálogo con su enemigo muerto. Y por último, porque nos da a entender que la soledad, siendo en sí negativa, puede llevar a resultados positivos.

Por otro lado, la soledad adquiere en muchas ocasiones matices totalmente insospechados, introduciéndose (como el diablo para el padre Angel) de las maneras más sutiles. Una de estas ocasiones es la peste del insomnio, con todas sus secuelas. De estas, la más temible e interesante, es el olvido. Llega un momento en que la gente empieza a olvidar quiénes son los otros, qué hay que decirles, y con esto se rompe la comunicación que se mantiene tan solo en formas tan estériles como la del juego del gallo capón. El insomnio, de esta manera y a través del olvido, agudiza un problema que ya existía de por sí: la soledad.

Irónicamente, el sueño también tiene relación con la soledad. Por ejemplo en el cuento 'Ojos de perro azul', hay una pareja que se encuentra durante el sueño, y que pese a que desean encontrarse también durante la vigilia, nunca lo logran ya que siempre se olvidan, al menos el hombre, de lo soñado.

De esta manera, la soledad es vista, no como el resultado de una u otra acción, sino como una marca que todos llevamos, como una tortura y un refugio simultáneamente. La soledad es, pues, una categoría muy propia del ser humano, algo que le es inherente, pero no como esencia dada, como constituyente ontológico, sino como algo que, en la mayoría de las veces, nos es inyectado por la situación misma en que nos encontramos.

Ahora bien, ¿cuáles son los factores principales para que todos, de una u otra manera, tengamos que padecer la soledad? La respuesta variará de acuerdo con el nivel en que se tome la pregunta. Un crítico refiriéndose a *Cien años de soledad* sostiene "En la condición humana, parece decir la novela, la conformidad condena a la soledad; a la ausencia de comunión. Una conformidad que reduce la existencia al inagotable suceder cotidiano donde el hombre es siempre objeto de un mundo que lo determina y en que sucumbe sin poder asir ese mundo en la conciencia, sin poder vencerlo. La vida es siempre una derrota en este contexto". (7)

Ahora bien, la conformidad, si bien es cierto que es causante de soledad, no es la causante sino una causante. Ciertamente es que en *Cien años de soledad* el conformismo es, tal vez, la principal causa del fenómeno, si bien no la única. Pero saliendo de esta novela en particular, tal respuesta se evidencia aún más incompleta. Repito que la conformidad es una de las causas, y de las principales, de la soledad que sufren los personajes, pero resulta insuficiente como explicación.

¿Qué conformidad tiene el patriarca, o el mismo coronel Aureliano Buendía? Ninguno de los dos se conforma con la realidad tal y como ésta se les presenta y deciden, para bien o para mal, cambiarla, independientemente de que lo logren. Porque hay dos rasgos que unen internamente a ambos personajes: uno es la soledad, como ya dijimos anteriormente, y otro es la voluntad de cambiar la realidad, o al menos su realidad. Resulta interesante la sensación de ineluctabilidad del destino solitario al que ambos tienen que abocarse tarde o temprano.

En efecto, ya se gane o se pierda el poder, o

cualquier otra cosa, la soledad estará siempre presente. En un caso es la soledad del poder absoluto, como en el caso del patriarca de quien se llega a decir que "estaba tan solo en su gloria que ya no le quedaban ni enemigos". (8)

Este tipo de soledad del poder ya venía siendo expuesta en personajes como el alcalde de *La mala hora*, o el mismo coronel Aureliano Buendía en sus momentos de gloria, cuando llega al extremo de pintar un círculo de tiza alrededor suyo en el que no podía entrar ni su propia madre. Incluso se da el caso del coronel que aparece en *La hojarasca*, del que no sabemos si estaba en el bando que perdió o en el que ganó, si es que ganó alguno. Este coronel, que ni tiene poder absoluto ni es un derrotado, padece la misma soledad si bien no en un grado tan exacerbado como la padecen Aureliano y el patriarca.

Tal coronel acaba de demostrarnos que la soledad no es siempre provocada por la conformidad, sino que aquí es todo lo contrario. Tanto él como su hija están conscientes que de no conformarse con el mandato popular de no enterrar el cuerpo del médico serán aislados por la comunidad, serán condenados a la soledad. En un momento dado dice la hija: "Es posible que esta determinación sea la causa de que mañana no se encuentre nadie dispuesto a seguir nuestro entierro" (8) para agregar poco después: "Papá no tiene por qué preocuparse. En realidad se ha pasado la vida haciendo cosas como ésta; dándole a comer piedras al pueblo, cumpliendo con sus más insignificantes compromisos de espaldas a todas las conveniencias" (9)

Así, la soledad de este coronel es la soledad del héroe trágico, que se encamina hacia su destino sin poder hacer nada por evitarlo. En este caso, el principal parecido es con Antígona, de donde fue extraído el epígrafe de la obra; siendo la estructura de esta novela, como lo han demostrado Pedro Lastra y Gustavo Alvarez Gardeazábal (10) similar a la de la tragedia griega. Por esto tiene razón George McMurray al afirmar: "Decadencia y soledad en *La hojarasca* son atribuibles en parte al menos a pasados sucesos que pesan tan gravemente sobre el presente que la esperanza y la voluntad de acción han sido sustituidas por una especie de fatalismo pasivo". (11) Al menos en dos ocasiones el coronel se da cuenta de que hay elementos que lo impulsan a actuar, y que tales elementos están fuera de su dominio. En una ocasión piensa: "lo que venía después estaba más allá de nuestras fuerzas, era como los fenómenos atmosféricos anunciados

en el almanaque, que han de cumplirse fatalmente.

(...) No era yo quien disponía las cosas en mi hogar, sino otra fuerza misteriosa, que ordenaba el curso de nuestra existencia y de la cual no éramos otra cosa que un dócil e insignificante instrumento. Todo parecía obedecer entonces al natural y eslabonado cumplimiento de una profecía". (12) Y en otra ocasión afirma: "Desde cuando el doctor abandonó nuestra casa, yo estaba convencido de que nuestros actos eran ordenados por una voluntad superior contra la cual no habríamos podido rebelarnos, así lo hubiéramos procurado con todas nuestras fuerzas o así hubiéramos asumido la actitud estéril de Adelaida que se ha encerrado a rezar". (13)

En el caso del coronel tal voluntad superior está constituida por dos elementos que, juntos, forman su inevitable destino. Uno lo son los sucesos que simplemente se precipitan con la muerte del médico; y el otro, que evita que en su actitud haya tan sólo conformismo, está constituido por la moral misma del coronel, magnífico ejemplo del imperativo categórico kantiano. En efecto, el coronel entierra al médico, cosa de la que nos enteramos no en *La hojarasca* sino en *Cien años de soledad*, no porque tal cosa le guste o porque considere que es lo más apropiado sino única y exclusivamente por deber.

Para él el deber es algo inexorable, algo a cuyo mandato se debe obedecer sin importar las consecuencias que ello traiga. Esto le lleva a la soledad, ya que es el hombre en su interioridad quien establece su deber, y no en consulta con otros hombres. Este rasgo individualista se ve doblemente acentuado en el caso del coronel cuando entierra al médico. Por un lado, es el coronel solo, como individuo, quien toma la determinación de efectuar el entierro; y por el otro, lo hace por deber hacia un solo individuo, el médico muerto, sin tomar en cuenta el deseo de la colectividad, la cual quiere que se pudra en media calle. El mismo aspecto formal del libro recalca tal impresión. "La técnica de filtrar los materiales de la ficción a través de las mentes de tres narradores pasivos acentúa el enfoque y los encierra a éstos dentro de sus conciencias respectivas, con lo que se intensifica así la sensación más constante de la novela, la del aislamiento individual". (14)

Pero no sólo a nivel individual se producen conductas o se toman determinaciones que llevan a la soledad, a la incomunicación. Una conducta de casi todo el clan de los Buendía asume la misma

función: el incesto. Nos dice Levi-Strauss: "La pareja incestuosa es como una familia avara, se aísla automáticamente de este juego que consiste en dar y en recibir, que es, en suma, el núcleo de toda la vida de la tribu; en el cuerpo colectivo se transforma en un miembro muerto o paralizado". (15)

La vocación incestuosa que reflejan todos los Buendía puede ser vista desde esta perspectiva como una conducta más encaminada al encierro en sí mismo, ya no de un individuo sino de un grupo como tal.

Tal vez podría creerse que lo anterior resulta exagerado, ya que si uno se empeña en buscar soledad, de una y otra forma la encuentra. Para disipar semejantes dudas vale la pena citar lo que asevera el autor; "En realidad uno no escribe sino un libro. Lo difícil es saber cuál es el libro que uno esté escribiendo. En mi caso, lo que más se dice es que es el libro de Macondo. Pero si lo piensas con cuidado, verás que el libro que estoy escribiendo no es el libro de Macondo, sino el libro de la soledad." (16)

Por tanto, todo lo que se pueda decir de la soledad no es algo que uno le añade al texto, ni algo en éste que produzca tal impresión, sino que el darnos tal sensación de soledad es algo perfectamente premeditado e introducido adrede por el autor.

Ahora bien, si el autor le da tanto énfasis a esto, tenemos todo el derecho a suponer que tendrá algún motivo para ello, y creo que el motivo es doble. Por un lado, está el hecho de que la soledad es algo que todos, de la manera que sea, experimentamos. Es claro que algo de soledad, de retraimiento hacia nosotros mismos es totalmente necesario como requisito para el auto-conocimiento y para el conocimiento de los otros. Algo parecido es lo que insinúa Octavio Paz al decirnos que "todos los hombres están solos. Vivir es regresar del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre". (17)

Algo de soledad, de reconcentración es indispensable si queremos superarnos o cambiar al menos. Tenemos que estar a solas con nosotros mismos para ver lo que hemos sido, y para tratar de proyectar lo que vamos a ser. Si dirigimos la mirada tan sólo hacia afuera llegaremos a desconocer nuestro propio ser, que es la mejor manera de empezar a desconocer a los demás. Sin un mínimo de soledad llegaría un momento en que seríamos como el caballero importante de que nos habla Machado, quien por más que se pone al frente del

espejo, éste se niega a devolverle la imagen.

En este sentido, es sintomático que la mayoría de los Buendía se vean atacados por la soledad que les es característica al llegar a la adolescencia, época en que el individuo debe volver sobre sí mismo para dejar atrás su pasado de niño y encarar el futuro de adulto.

"Es la adolescencia el momento crítico: el sexo los hará enfrentarse a otro ser humano, adquiriendo conciencia de su yo y retrotrayéndose a su inexpugnable individualidad. Este primer destello de la soledad les revela la lejanía del otro y su propio irreductible egocentrismo". (18) Y ya a partir de este momento, el individuo quedará marcado por la soledad como un esclavo es marcado por el hierro.

A este sentido de la soledad es al que se refiere García Márquez cuando dice: "En realidad no conozco a nadie que en cierta medida no se sienta solo. Este es el significado que a mí me interesa . . . creo que el hombre está completamente solo". (19)

Sin embargo, al lado de este aspecto individual de la soledad, podemos hallar el aspecto social y enajenante del mismo fenómeno. Porque, en efecto, si bien es cierto que una cierta soledad es necesaria y productiva cuando es consecuencia de una urgencia de retraimiento, hay otra soledad que es consecuencia de la enajenación a que nos somete el mundo en que vivimos. A esta soledad se refiere Estrella Cartín cuando apunta que en "un mundo en el que imperan la injusticia y la explotación, el hombre vive en ineludible soledad e inútilmente busca en el sexo, la violencia, refugio o paliativo a su frustración". (20) Evidentemente que no sólo en el sexo y la violencia se puede buscar alivio a la frustración. Se le puede buscar también en el rencor como Amaranta, en el total mutismo como Meme, en las parrandas como Aureliano Segundo; o en muchas otras maneras.

Pero en el fondo, la causa de este tipo de soledad es la misma: la injusticia, la explotación, toda una historia de frustraciones de nunca acabar, aspectos todos en los que es pródigo nuestro continente.

Nos han enseñado a vernos como enemigos, como competidores, y no como hombres que debemos cooperar unos con otros si queremos salir adelante. Todo un pasado de frustración y de luchas perdidas y vueltas a empezar y vueltas a perder hasta el infinito nos ha hecho pasivos, estáticos.

Por todo lo anterior es que García Márquez

tiene razón al decir que en este contexto la soledad es un concepto político. En una entrevista afirmó: "Nadie ha tocado el punto que a mí más me interesaba al escribir el libro, que es la idea de que la soledad es lo contrario de la solidaridad, y que yo creo que es la esencia del libro.

Esto explica la frustración de los Buendía, uno por uno. Y yo creo que aquí hay un concepto político: la soledad considerada como la negación de la solidaridad es un concepto político. Y es un concepto político importante". (21)

Y será justamente esa falta de solidaridad, esos cien años de soledad, los que condenen a Macondo sin una segunda oportunidad sobre la tierra. Ya que, como dice Hegel, "un pueblo no puede recorrer varias fases, no puede hacer dos veces época en la historia universal". (22)

EL TIEMPO

Uno de los temas que, sin lugar a dudas, ha dado más que hablar en la obra de García Márquez, es el tiempo. Lo anterior no indica necesariamente que tal asunto haya sido ya esclarecido, por lo que no será del todo inútil retomarlo de nuevo.

Hay muchas cosas que decir al respecto, por lo que empezaremos por consignar lo más evidente: este tiempo no es siempre cronológico, si bien algunas veces lo es. Esto no es, evidentemente, característica exclusiva de García Márquez, sino de toda la literatura que podríamos llamar, por hacerlo de algún modo, no realista.

"El tiempo en esas obras es también mágico y no está sometido a la servidumbre de la cronología. Es un tiempo al margen del tiempo que, a veces, se inserta en el tiempo de los relojes y los calendarios. Es un tiempo vivo y caprichoso que a veces se vuelve sobre sí, mordidiéndose rabiosamente la cola, y otra se echa a dormir en una total inmovilidad (. . .). Es el tiempo totalmente libre. El tiempo de la fábula". (23) Ahora bien, ¿es efectivamente este tiempo totalmente libre? Mi respuesta es que no, y ya veremos por qué.

Un primer lugar común que habría que desmentir, es aquel en que se afirma que el tiempo es, en la obra principal de García Márquez, siempre circular. Lo anterior es evidentemente falso en obras tales como *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba*, obras en las cuales el tiempo circular está casi totalmente ausente.

Pero aún en las obras en que tal tiempo se deja sentir con más fuerza no es, ni con mucho, el único. Ciertamente es que en obras tales como *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca* hay un tiempo circular, pero no es el único, ni es totalmente independiente del tiempo que avanza irremediablemente, sin posible marcha atrás. Es un "tiempo mortal cuyo eje se va desgastando inexorablemente, y es un tiempo discontinuo y hasta fracturado e imperfecto". (24)

En otras palabras, hay varios niveles de tiempo. Ahora bien, esta multiplicación de los planos temporales es claro que debe cumplir alguna función, y aquí trataremos de esclarecerla.

La crítica reconoce, principalmente, dos explicaciones.

La primera explicación es la del carácter mítico que asume el relato. En efecto, para alcanzar el plano mítico es totalmente necesario dejar de lado, al menos en parte, el tiempo estrictamente histórico.

Es esto lo que nos recuerda Graciela Maturo al afirmar: "El mito despliega al menos uno de los significados en forma de relato temporal, en tanto que otro u otros sentidos permanecen inscritos en su estructuración interna a la que sólo da acceso una lectura no diacrónica". (25) En otras palabras, se requieren al menos dos planos temporales: uno histórico, llamado aquí relato temporal, y otro sincrónico, que aparece aquí como inscrito en la estructura interna. De este último tiempo nos habla Octavio Paz al aseverar que "poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a presentarse". (26)

Lo anterior es justamente lo que reconoce Estrella Cartín que hace García Márquez al sostener que éste "Consigue abolir las fronteras entre el hoy y el entonces en una especie de presente eterno. El pretérito sigue viviendo en el presente como algo no acabado y se establece entre ambos una forma de dinámica participación." (27)

Ya esta estructura interna, este relato temporal que a través del árbol genealógico avanza irremediablemente, nos desmiente la afirmación de que el tiempo es totalmente libre. Pasa aquí con el tiempo lo mismo que con los personajes. Vistos desde afuera dan la impresión de gozar de una libertad absoluta, que se expresa en un gran caos, pero ya vistos y analizados más de cerca, nos damos cuenta de que, en el fondo, obedecen a unas

motivaciones básicas y que alrededor de ellas gira todo su constante y atropellado accionar.

Tales leyes no poseen, sin embargo, un carácter totalmente determinista, y el desarrollo de la trama obedece, en última instancia, a una cierta dialéctica de carácter hegeliano, como veremos después.

En otras palabras, no debemos creer que el tiempo, ni el resto de la realidad, estén siempre regidos por leyes tan estrictas que no permitan la libertad, ni menos que estas leyes posean todas un carácter circular.

En el primer error incurre Vargas Llosa cuando afirma: "Esa suma de reincidencias en la materia narrativa acaba por imponer a la realidad ficticia una 'naturaleza': un mundo regido por fatídicas leyes circulares que se manifiestan en todos los planos, desde el amor hasta el conocimiento y los sueños. Un mundo esencialmente carente de libertad y espontaneidad". (28)

Cierto es que hay leyes circulares, pero no son tan fatídicas como dice el peruano, ni tan rígidas que impidan la presencia de una cierta libertad. Por otro lado, pese a muchas reincidencias no todo es eterno retorno. De hecho no hay una sola situación que vuelva idéntica, sino que la dialéctica, la memoria misma de la ficción, va imponiendo al lector ciertos tempos en que, a modo de las mareas, parece haber un regreso a una situación ya pasada. Además, al lado de todo el tiempo mítico, que indiscutiblemente está presente en la obra, hay otro que no lo es.

De esto nos habla José Antonio Castro al apuntar: "Si la vida de los Buendía es un ritornello de calamidades y frustraciones, una repetición constante de nombres y situaciones, aquellos elementos que forman la base del plano de la realidad trascendente (la explotación imperialista y sus consecuencias trágicas, las falsas conciencias de los políticos liberales que determinan sus acciones, la ferocidad de las guerras civiles, la corrupción de las clases dominantes) no obedecen al plano temporal del eterno retorno, sino que permanecen instalados en un tiempo concreto que nada tiene que ver con la fábula" (29), y que en cambio, si tiene mucho que ver con la historia. No está de más recordar aquí que García Márquez no sólo mitifica, sino que también desmitifica.

La segunda explicación más aceptada por la crítica, y que está relacionada de una u otra manera con la anterior, es la que afirma que la multiplicación de planos temporales obedece a una corre-

lativa multiplicación de planos de la realidad, lo que redundaría en un enriquecimiento de esta última. Esta explicación es sostenida, entre otros, por Suzanne Jill Levine, quien afirma: "Al multiplicar las dimensiones del tiempo, la fábula penetra la realidad más profundamente que la narración cronológicamente 'realista' ya que la realidad misma no sólo es objetiva y monodimensional, sino subjetiva y multidimensional. La realidad es lo que los hombres creen ver, y ven" (30).

Esta segunda explicación pareciera ser más amplia que la primera, comprendiéndola. En efecto, mientras aquí la parte mítica de la narración es vista como la pieza de un engranaje, en la anterior explicación pareciera insinuarse que la finalidad última es la mitificación de la realidad, y que un factor tan importante como el tiempo está al servicio de tal mitificación. El alcanzar el plano mítico, por la razón que fuera, sería lo fundamental, y no creo que esto sea lo correcto.

En primer lugar, lo mítico es uno de los planos de la realidad en la obra de García Márquez, y no el único. De hecho hay obras enteras, como *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba*, en que tal plano es básicamente inexistente. Segundo, el mito es un medio y no un fin. Por esto estoy de acuerdo con Josefina Ludmer cuando afirma que "en la literatura de hoy un mito clásico, o la versión de un mito, no es nunca significado sino significante: el mito de Edipo funciona, en Cien años, como escalón hacia algo que tendremos que examinar" (31).

El mito pasaría así a ser lo que subraya "algo ya dicho, ya oído, casi impersonal por su universalidad, sobre cuyo fondo se recorta la subjetividad o retórica específica de la ficción" (32).

Ricardo Gullón, indirectamente, también considera el mito como un medio, en este caso para una comunicación más rápida con el lector, con lo que se acentúa la nombrada retórica específica de la ficción. Al respecto manifiesta que García Márquez "trasciende el mito americano al incorporarlo a una simbología mítica más vasta, en la cual sus lectores, educados en la tradición judeo-cristiana, reconocerán las historias sagradas de su infancia y se adaptarán sin esfuerzo a un contexto narrativo jalonado de referencias familiares (...). Renunciando a la modernidad (en cuanto ésta implique utilización de símbolos exclusivos del autor) García Márquez se beneficia de una comunicación rápida con el lector, y esta facilidad le permite des-

plazar los enigmas a otros componentes de la novela" (33).

Así, todos los juegos que presenciamos en cuanto al tiempo, tienen una función específica, y a mi manera de ver ésta no es otra que la denuncia y enjuiciamiento de una realidad histórica agobiante y sin esperanzas.

Una de las denuncias que ya en el campo del tiempo estrictamente aparece con más frecuencia, es la de la falta de identidad producto de una falta de conciencia histórica, de una auténtica sensibilidad hacia los procesos sociales ocurridos en el tiempo.

A este respecto es particularmente aclarador lo que sostiene el mexicano Carlos Monsiváis: "¿Cuál es la noción del tiempo en un país en vías de desarrollo? ¿A qué equivale el subdesarrollo sino a la fragmentación del tiempo, a su inacabamiento, a las horas que jamás disponen de sesenta minutos, a los minutos incapaces de inventariar, los segundos que los integran? El tiempo del subdesarrollo suele ser, en cuanto forma, circular (...).

Es circular porque los hallazgos son los mismos, porque los procesos históricos jamás concluyen. Jamás la rebelión da paso a la independencia. Jamás la insurgencia culmina en autonomía. (...) Todo cambia, todo se transforma, todo sigue igual. El eterno retorno es la precaria y atroz sensación continua que nos informa de que esto ya lo vivimos, de que esto ya lo intentamos, de que esto ya fracasó" (34).

Aquí encontramos una clave para el porqué de la circularidad del tiempo. Hay tiempo circular porque no hay progreso real, porque los que cambian son los decorados pero no las situaciones básicas, porque todo se mantiene igual.

En muchas oportunidades, la llegada de un agente foráneo irrumpe en la vida de una familia, comunidad o nación, produciendo un cambio drástico, pero la mayoría de las veces este cambio es tan sólo pasajero, y el aparente progreso o simple cambio que tal llegada trae consigo, vuelve a hundir a la gente en ese mar de desidia cotidiana, de amorfidad intelectual, que es característico de los ambientes que nos presenta el autor.

El ejemplo clásico estaría constituido por la llegada, la permanencia y la ida de la compañía bananera en Macondo, tal y como nos es descrita en Cien años, pero hay otra gran cantidad de ejemplos, tales como "El mar del tiempo perdido". En este cuento, que ocurre en una localidad marina, la

vida es pesada, y se dice que las "escasas mujeres que quedaban en el pueblo, como Clotilde, se cocinaban en el rencor" (35). Es un "pueblo en ruinas, las casas desportilladas, con rasgos de antiguos colores carcomidos por el sol, y un pedazo de mar al final de la calle" (36). A este pueblo llega un gringo millonario, Mr. Herbert, quien anuncia públicamente: "Soy el hombre más rico de la tierra —dijo— Tengo tanto dinero que ya no tengo donde meterlo. Y como además tengo un corazón tan grande que ya no me cabe dentro del pecho, he tomado la determinación de recorrer el mundo resolviendo los problemas del género humano" (37). Sin embargo, a la larga no soluciona nada, y es él mismo quien al irse nos da una medida de la miseria en que deja al pueblo al decirle a Tobías: "De modo que me voy —(...)— También ustedes debían irse. Hay muchas cosas que hacer en el mundo para que se queden pasando hambre en este pueblo" (38).

Otro ejemplo sería el de la llegada a Macondo de la primera autoridad, el corregidor don Apolinar Moscote. Antes de su llegada, como se lo hace ver José Arcadio Buendía, no hay nada que corregir, pero en cuanto llega empiezan de inmediato los problemas. Aureliano Buendía se irá a la guerra convertido en el Coronel Aureliano Buendía después de ver como su suegro, el mismo don Apolinar, efectúa un fraude en una votación. Así, las soluciones impuestas desde fuera a problemas que tal vez ni existían nunca funcionan, resultando más bien contraproducentes.

Se ha hablado mucho de todo el peso que ejerce el pasado en las conciencias de los personajes de la obra de García Márquez. Es este un punto que es conveniente aclarar, ya que se presta a malas interpretaciones.

Es cierto que el pasado tiene mucho peso en los personajes, principalmente en los de la clase alta, pero resulta curioso observar que no se trata nunca de un pasado histórico, cuyo conocimiento podría dar lugar a una acción eficaz de cara al futuro, sino de un pasado mítico, del cual se recuerda principalmente el aspecto anecdótico e intrascendente. Lo que pesa del pasado no es su historia, sino su mitología.

Ahora bien, hay que advertir que estos mitos tienen siempre una base en la realidad, no son mitos creados de la nada, sino salidos de las entrañas de la historia. Esto es lo que nos recuerda García Márquez cuando, hablando de *El otoño del patriarca* afirma: "lo que sucede es que la historia se ha

vuelto mítica, alcanza una dimensión mítica, y quizás es entonces cuando nace la historia. Probablemente es ahí donde está la trampa de El otoño . . . o, por lo menos, lo engañoso, que es pensar que lo mítico prevalece sobre lo histórico sin pensar que llega un momento en que la historia es la que se mitifica. La creadora de mitos es la historia y la literatura nada más da cuenta de ello” (39).

Sin embargo, hay ocasiones en que no hay ninguna conciencia del pasado, ni mítica ni menos histórica. Hay un olvido total que lleva a un estado de enajenación mental alucinante. Comentando este fenómeno en el cuento ‘Los funerales de la mamá grande’ apunta Vargas Llosa: “Esta sociedad, al parecer, carece de ‘historia escrita’, de un ‘pasado oficial’ impuesto a la comunidad a través de la educación. Gran parte de la comunidad ignora el pasado del lugar y no tiene sentido histórico. La historia es, apenas, una masa de recuerdos, una conciencia tradicional que alienta en ciertas familias dirigentes una preocupación de carácter privado” (40).

Sin embargo, no es aquí, sino en *Cien años de soledad* donde hallamos el mejor y más alegórico ejemplo de esta pérdida del pasado. La peste del insomnio. De ésta, Visitación les explica a los Buendía 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 acostumbra a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de su infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aún la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado” (41).

Resulta ya revelador que a Visitación y Caure, los indios al servicio de los Buendía, la enfermedad “los había obligado a ella y a su hermana a desterrarse de un reino milenario en el cual eran príncipes” (42).

Se reflejan así las trágicas consecuencias de la falta de un pasado histórico, en parte responsable del aspecto cíclico del tiempo, ya que obliga a volver a comenzar cosas que ya habían sido hechas. Se está partiendo de cero constantemente.

Al respecto manifiesta Ricardo Gullón: “Perder la memoria es perder el pasado, y con él lo que se está viviendo, momento que no puede desconectarse de lo vivido. El narrador habla de una ‘realidad escurridiza momentáneamente capturada por

las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita’. El olvido aísla de los demás y hasta de uno mismo” (43). Y eso, evidentemente, es justamente lo que ha pasado y pasa en altísimo grado en toda América Latina.

De hecho, quienes ven en *Cien años de soledad* una alegoría de la historia latinoamericana afirman que esta peste del insomnio equivale al período de la conquista y la colonia de nuestra cultura, que sumió en la ‘idiotez sin pasado’ a grandes masas de población. Por ejemplo, Lucila Inés Mena apunta: “En la interpretación que *Cien años de soledad* provee de Hispanoamérica, colonia y república se sobreponen, están vistas en bloque, miradas desde una misma perspectiva, sin hacer mayor diferencia entre la una y la otra. Pasada la enfermedad del olvido, nos encontramos en la época de la república —ya que la organización de los partidos políticos así parece indicarlo— sin embargo, la presencia del corregidor y el espíritu de opresión impuesto por el nuevo régimen reflejan el peso del espíritu colonial” (44).

Con todo lo anterior hemos visto que el tiempo no es siempre mítico, ni siquiera siempre circular, ni siempre cronológico; sino que tiene algo de los tres. Hay así tres tiempos que como veremos después se amalgaman en uno solo para darnos el tiempo total, el auténtico tiempo de la novela. Pero antes de hablar de este tiempo total debemos deslindar los campos de las tres series temporales a que hemos hecho referencia.

En cuanto al tiempo cronológico, está recordado, más que nada, por el árbol genealógico de los Buendía. El tiempo va pasando junto con las generaciones, y ni el uno ni las otras se devuelven o quedan estáticos.

A este respecto afirma Josefina Ludmer: “El parentesco por filiación recorta un ‘mundo real’ en el interior de la novela; su tiempo es un ‘tiempo real’ irreversible: este tiempo y este mundo son los que corresponden a una primera lectura, literal, del relato” (45). Pero aunque este tiempo no es exclusivo, no es el único, la verdad es que hay que tomarlo en cuenta en cualquier lectura del relato, literal o no. Sobre este tiempo se recortarán, en última instancia, todas las otras series temporales.

Es el tiempo que podemos llamar propiamente histórico, y el que predomina de manera casi exclusiva en todos los relatos escritos antes de 1961, con excepción de los primeros cuentos (‘Ojos de perro azul’), y de los titulados ‘Los funerales de la

mamá grande' y 'El mar del tiempo perdido'. Es más, aún en estos dos últimos cuentos, lo que se da es una exageración temporal, pero siempre dentro del marco general del tiempo histórico.

Al igual que en los demás aspectos de la realidad, casi siempre que aparece en esta etapa algo propiamente imaginario, o real imaginario como lo llama acertadamente Vargas Llosa, esto aparece como tal; es decir, como real pero dentro de ciertos límites.

Ya en los primeros cuentos tal tendencia es claramente observable, y aunque aquí el tiempo es totalmente distorsionado; como en 'Eva está dentro de su gato', en donde transcurren en un momento tres mil años; se hace patente desde el principio que lo que se está describiendo son realidades puramente mentales, estados de conciencia, que no son contrastados con la realidad externa, la cual casi no aparece. Esto hace difícil el saber si lo que realmente se ha distorsionado es el tiempo, o meramente la percepción de éste. Resulta curioso que muchas veces en estos primeros relatos tanto la muerte como el suelo están unidos a la atemporalidad, conducen a ella.

Por ejemplo, en el cuento 'La otra costilla de la muerte', el personaje oye "que afuera, del otro lado del mundo, el canto del grillo se iba debilitando, hasta desaparecer de sus sentidos que se habían vuelto hacia adentro, sumergiéndolo a él en una nueva y descomplicada noción de tiempo y espacio, borrando la presencia de ese mundo material, físico y doloroso, lleno de insectos y de acres olores de violetas y formaldehídos" (46). Se hacen constantes referencias en estas narraciones a esa 'descomplicada noción de tiempo y espacio' que imperan en el suelo y la muerte.

Anna Housková comenta refiriéndose a esto: "El tiempo es la condición y la garantía de la vida. Una vida en que no cambia nada es ya una forma de la muerte, en la atemporalidad los personajes no viven auténticamente, sólo vegetan" (47).

Sobre el fondo del tiempo histórico, se recorran dos tiempos no históricos, como se había visto. De este tiempo no histórico es del que más ha hablado la crítica, la mayoría de las veces con no mucho acierto. Esto último se debe a que la tendencia general ha sido considerarle o bien como el tiempo único de la novela, o bien totalmente separado del histórico; y en ninguna de estas perspectivas puede ser bien entendido.

Dentro del tiempo que hemos llamado cíclico habría que tomar en cuenta dos aspectos dife-

rentes. Por un lado la ciclicidad del tiempo producida por hechos que se repiten, a manera de eterno retorno.

Hechos tales como los nombres de los personajes, la tendencia incestuosa de los Buendía, las extravagancias de los sacerdotes, y otros. Esta repetición de situaciones básicas, más que de hechos concretos, provoca la sensación de que lo que está pasando ya había pasado, de que los acontecimientos se repiten, de que vuelven una y otra vez. En resumidas cuentas, que el tiempo tiene procesos cíclicos, retornando por este motivo las situaciones aparentemente ya pasadas. Lo anterior es reforzado por ciertas tendencias que se mantienen siempre, no sólo cíclica sino también continuamente, pero que refuerza el aspecto cíclico al mantener vigentes aspectos que usualmente hubieran quedado en el pasado. A esto se debe que Amaranta Ursula y Aureliano Babilonia "aprendieron que las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte, y volvieron a ser felices con la certidumbre de que ellos seguirían amándose con su naturaleza de aparecidos, mucho después de que otras especies de animales futuros les arrebataran a los insectos el paraíso de miseria que los insectos estaban acabando de arrebatarse a los hombres" (48).

Y aquí entronca este plano del tiempo cíclico con el segundo plano dentro del mismo: lo que algunos han dado en llamar la memoria de la ficción. Esta memoria de la ficción está producida por un hecho resultante de la estrategia narrativa. En efecto, en virtud de la manera de contar las cosas, un mismo hecho puede ser mencionado una gran cantidad de veces aunque, evidentemente, tal hecho ocurre sólo una vez.

Ejemplos clásicos los constituirían tanto el fallido fusilamiento del coronel Aureliano Buendía en Cien años como el encuentro del cadáver del patriarca en *El otoño del patriarca*. Tales hechos se anticipan, se cuentan y después se continúan recordando, y esto también refuerza la impresión de que el tiempo está dando vueltas en redondo, aunque en sentido estricto no sea así.

Lo anterior es agudamente observado en el excelente ensayo de Josefina Ludmer, quien afirma: "hay algo así como una memoria de la ficción, lo que queda atrás no fue consumido sino almacenado; está allí, listo para volver a ser leído. Hay un despliegue simultáneo de lo que antes era sucesivo" (49), para concluir que tal proceso culmina en el capítulo final, donde "se despliega todo ese sistema de retornos, super-posiciones: es la actuali-

zación de toda la memoria de la ficción y su organización final; surge, correlativamente, la figura del lector en el interior del texto" (50).

Ahora bien, el tiempo circular culmina en el último capítulo, no sólo en este plano de la memoria de la ficción, sino en el sentido más profundo de procesos reiterativos en la memoria narrativa. En efecto, "la circularidad estructural nos conduce del caos y la nada en que la creación se ordena al caos y la nada en que la creación se resuelve" (51).

Con respecto a la memoria de la ficción de la cual hemos venido hablando, la misma Josefina nos dice que esta visión de la literatura como memoria es explícita en García Márquez, con lo que la literatura constituiría el esfuerzo desesperado por regresar al pasado y fijarlo, recuperándolo. Tal esfuerzo es cuestionado por uno de los personajes de *Cien años de soledad*, el librero catalán, quien "Aturdido por dos nostalgias enfrentadas como dos espejos, perdió su maravilloso sentido de la irrealidad, hasta que terminó por recomendarles a todos que se fueran de Macondo, que olvidaran todo cuanto él les había enseñado del mundo y del corazón del hombre, que se cagaran en Horacio, y que en cualquier lugar en que estuvieran recordaran siempre que el pasado era mentira, que la memoria no tenía caminos de regreso, que toda primavera antigua era irrecuperable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una verdad efímera" (52). Es claro que la literatura, representada aquí por Horacio, en tanto memoria del pasado, en tanto ficción que intenta fijarlo, no tiene sentido si la memoria no tiene caminos de regreso, si todo hecho pasado es irrecuperable.

Sin embargo, el pasado, al igual que el amor, pareciera ser una verdad que no por efímera pierde tal carácter, por lo que no parece del todo inútil intentar plasmarlo. Y eso, en apariencia, es lo que intenta hacer García Márquez, quien al parecer se resiste, en última instancia, a cagarse en Horacio.

La tercera serie temporal, la serie mítica, constituye un tiempo extraño, que no avanza en línea recta como el histórico ni en círculos que se cierran como el cíclico. Es un tiempo que pareciera anularse a sí mismo, caer en la atemporalidad. En este sentido tiene una gran relación con lo que hemos llamado la memoria de la ficción, y a este respecto afirma Graciela Maturó: "Los acontecimientos míticos, aparentemente reducidos al pasado, forman pues una estructura permanente que se refiere a todo tiempo" (53), y al estar en todo

tiempo da al final la impresión de que no está en ninguno.

Este tiempo mítico ahistórico, es más que nada una sedimentación, un depósito común que se ha ido formando en las conciencias de los personajes. Es por eso que este tiempo es el que tiene menos independencia, menos realidad en sí mismo y depende de una particular captación del mundo que llevan a cabo los seres humanos.

El libro en que mejor se encuentra retratado este tiempo es, sin lugar a dudas *El otoño del patriarca*, en donde presenciamos "una dictadura aparencialmente infinita que se sucede a sí misma mientras se sustituyen las diversas generaciones humanas, las cuales —para agravar más esta situación— carecen de memoria histórica como es tan típico de las zonas subdesarrolladas de nuestra América" (54).

Para ejemplificar la total mitificación del tiempo con toda su confusión de planos históricos, que llegan a desaparecer en cuanto tales, vale la pena transcribir un largo párrafo que nos da la tónica del resto de la novela.

En un momento dado el patriarca "se dio en averiguar qué había ocurrido en el mundo mientras él dormía para que la gente de su casa y los habitantes de la ciudad anduvieran luciendo bonetes colorados y arrastrando por todas partes una ristra de cascabeles, y por fin encontró quien le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las guacamayas, almadías a los cayucos y azagayas a los arpones, y habiendo visto que salíamos a recibirlos en torno de sus naves se encarapitaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad que bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y casi como cerdas de caballos, y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas gritando que mirad que de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, y dellos de lo que haya, y nosotros no entendíamos porqué carajos nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, que ellos dicen la calor como los contrabandistas holandeses, y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, que dellas no vimos ninguna y gritaban que no entendíamos en

lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos, y después vinieron hacia nosotros, con cayucos que ellos llaman almadías, como dicho tenemos, y se admiraban de que nuestros arpones tuvieran en la punta una espina de sábalo que ellos llaman diente de pece, y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sargas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo para hacerles gracia, y también por estas sonajas de latón de las que valen un maravedí y por bacinetas y espejuelos y estas mercerías de Flandes, de las más baratas mi general (. . .) y hasta querían cambiar a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostrarnos en las Europas, imagínese usted, mi general, qué despelote, pero él estaba tan confundido que no acertó a comprender si aquel asunto de lunáticos era de la incumbencia de su gobierno, de modo que volvió al dormitorio, abrió la ventana del mar por si acaso descubriría una luz nueva para entender el embrollo que le habían contado, y vio el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle, y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas" (55).

Es claro en el párrafo anterior la compleja yuxtaposición de tiempos históricos que, amalgamados, se anulan entre sí en tanto históricos; y lo que se cuenta pasa así al plano de lo mítico.

Al ver lo anterior, pensamos en lo que resaltaba un crítico de que "la sensación de atemporalidad junto con el acontecimiento vertiginoso se abre a una compleja exposición de los niveles del pasado; una sutil dialéctica opera hacia el futuro o hacia otros tiempos más remotos dentro de un mismo pasado" (56). Debido a esto, este tiempo mítico tampoco es comprensible aislado en sí mismo, sacada fuera del contexto en que está introducido. Este contexto, en el sentido temporal, está constituido por las otras dos series temporales, y las tres series reunidas forman el tiempo total.

Ahora bien, ¿qué es lo que forma la trabazón de estas tres series temporales? No hay una respuesta única, ya que los tres tiempos se traban entre sí de muchas maneras.

La principal ligazón entre el tiempo mítico y el cíclico, es mediante la memoria de la ficción. Por un lado, la mitificación muchas veces se efectúa a través de la repetición de un mismo acontecimiento, que a fuerza de repetirse va quedando en la memoria colectiva que lo mitifica. Por otro lado, y como contrapartida, algo que se ha mitificado

llega a ser un motivo recurrente, ya que sigue actuando a través de la memoria de los personajes. Tiempo mítico y tiempo cíclico, así, están íntimamente ligados.

En cuanto al tiempo cíclico y el histórico, se conectan de varias maneras. En primer lugar, nunca en el tiempo cíclico se repite algo de manera idéntica. Lo que sucede en tal tiempo siempre es afectado, de una u otra manera, por el transcurso del tiempo histórico. Esto nos lo recuerda una comentarista, quien sostiene que "en el plano del tiempo ahistórico, en las repeticiones y vueltas continuas el tiempo 'se desgasta'. Este elemento une el tiempo cíclico con el histórico" (57).

En cuanto al histórico, a través de las repeticiones que ocurren en él, se conecta con el cíclico, además de que en última instancia lo cíclico es absorbido por lo histórico. En efecto, como afirma Gemma Roberts: "No se comprenderá la noción esencial del libro si no se contrasta la ilusión de eternidad producida por las sucesivas repeticiones de los Buendía con la realidad final, definitiva y sin ilusión con la que termina el libro" (58).

En cuanto a la relación entre los tiempos mítico e histórico, es claro que entre estos dos planos hay un constante juego, una dialéctica que eleva continuamente lo mítico al plano histórico y viceversa. Tal procedimiento, en ambas direcciones, es llevado a cabo tanto por la memoria de los personajes como por la memoria propia de la ficción a que hemos aludido anteriormente.

Ahora bien, ¿qué tipo de tiempo es este tiempo total, del que tan sólo hemos dicho que está formado por las tres series temporales que discurren entremezclándose? Evidentemente este tiempo tendrá características de todas ellas.

Del tiempo mítico tiene la constante presencia de hechos que pesan, a veces agobiantemente, sobre el presente histórico, y que de una u otra manera lo condicionan. Con esta conciencia mítica sucede lo mismo que según Hegel le ocurre a lo verdadero, es decir, "es eterno en sí y por sí; no es ni de ayer ni de mañana, sino pura y simplemente presente, en el sentido del absoluto presente" (59).

Un ejemplo interesante lo constituiría el tema de la violencia. En todo la obra de García Márquez, básicamente todo lo que ocurre debe ser entendido tomando en cuenta que la violencia está siempre presente, aunque no aparezca palpablemente. Aquí la violencia es una institución, y no importa las facetas que muestre, es seguro que es-

tará, aunque sea en la forma de recuerdos. La violencia es, dentro del tiempo, simultáneamente mito y realidad.

La violencia está presente en las tres series temporales, y es uno de los factores que las anudan para producir el tiempo absoluto. Esta relación entre tiempo y violencia no ha sido estudiada como debiera, y autores como Luis Harss apenas dejan entreverla, como cuando apunta: "el verdadero problema de Macondo es la gangrena moral. Es un pueblo de malas conciencias, rencoroso, donde nadie se quiere. El pasado fue enterrado sin ser exorcizado, y ha vuelto como un remordimiento para convertirse en una pesadilla colectiva. Nadie duerme bien en Macondo. Hay una atmósfera de desconfianza y recelo, violencia y hostilidad" (60).

Pues bien, esta violencia, como lo hemos dicho, participa de todos los tiempos. Es mítica, en tanto recuerdo del pasado, fantasma que amenaza por todos lados con su omnipresencia. Es cíclica, en tanto que es un fenómeno recurrente, tal vez el más recurrente de toda la obra. Y es histórico, por motivos que no hace falta ni explicar.

Esta omnipresencia de la violencia es reconocida por Benedetti, quien asevera: "La verdad es (. . .) que la violencia queda registrada, aunque de una manera muy peculiar. Ya sea como cicatriz del pasado o como amenaza del futuro, la violencia está siempre agazapada bajo la paz armada de Macondo" (61).

Sería interesante, en este sentido, hacer una comparación entre *La mala hora* y *Las moscas* de Sartre. En ambos casos, hay una violencia, aparentemente ya superada, que pesa en gran manera sobre el ambiente que se respira. Igualmente, la descomposición social producto de este pasado, que no ha sido exorcizado, tiene un síntoma externo y evidente: en un caso es una plaga de moscas, en otro una plaga de pasquines. E igualmente, en ambos explota al final la violencia, a pesar de los esfuerzos que hace la autoridad establecida para mantener el clima de falsa paz.

Con respecto al tratamiento que recibe el tema de la violencia en la obra de García Márquez afirma éste en una declaración: "No escribí exactamente lo que se puede llamar la novela de la violencia, por dos motivos: uno, porque yo no la había vivido directamente, yo vivía en las ciudades (se refiere aquí al fenómeno colombiano que se da principalmente a partir del año 48 y que recibe el nombre de la violencia); y dos, porque yo consi-

deraba que lo importante literariamente, no era el inventario de muertes y la descripción de los métodos de la violencia —que era lo que otros escritores hacían—, sino lo que me importaba, que era la raíz de esa violencia, los móviles de esa violencia, y, sobre todo, las consecuencias de esa violencia en los sobrevivientes" (62).

Lo que sucede en el Macondo de *La mala hora* será lo mismo que suceda en el Macondo de *Cien años de soledad*, sólo que aquí estará llevado a sus últimas consecuencias, a través de un desarrollo ciertamente hegeliano de la historia. Y es que la obra de García Márquez es doblemente hegeliana: en tanto obra total de autor, y en tanto la historia misma de Macondo.

En cuanto a la obra total, hay desde el principio una idea clara de lo que después se realizará en toda su plenitud, mediante negaciones dialécticas de momentos necesarios. En efecto, García Márquez no se cansa de decir que, ya antes de escribir libros como *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba*, tenía toda la historia de Macondo en la cabeza, sólo que carecía de la capacidad de expresarla. Debí irla objetivando poco a poco para que, mediante la negación misma de estas objetivaciones sucesivas, fuera aproximándose al momento en que, alcanzada la plenitud de la autoconciencia de la historia merced a este dialéctico proceso, fuera capaz de expresarla en toda su magnitud. A grandes rasgos el mismo proceso que atraviesa el espíritu absoluto de Hegel para alcanzar su autoconocimiento, y con ello su culminación.

Todo este proceso se hizo en parte de manera consciente y en parte inconscientemente por el autor, adquiriendo toda la lucidez sobre el proceso hasta que puedo ver todo lo anterior con la debida perspectiva. Esta parte de inconsciencia no debe extrañarnos, ya que como sostiene Pirandello "el artista, dentro de ese su movimiento vital, crea a veces leyes que él mismo ignora, y puede otras veces sacrificar incluso la llamada lógica común a un afecto de arte superior, porque la verdad en el arte, la verdad de la fantasía, no es la verdad común" (63).

Es justo aclarar desde ahora que con la publicación de *El otoño del patriarca*, se inicia una etapa diferente en la obra del narrador colombiano. Etapa que no sabemos dónde lo llevará y que, al menos aparentemente, no avanzará en tanto no caiga Pinochet. Motivo de más para desear su caída.

En cuanto a la historia total de Macondo, tal y como nos es contada en *Cien años de soledad*, obra que, como hemos visto, absorbe las anteriores a ella, no es muy difícil ver un proceso hegeliano similar.

Este proceso dialéctico ha sido magníficamente expuesto por Josefina Ludmer en su libro citado, si bien no hace ninguna referencia directa a Hegel. A grandes rasgos, el proceso sería el siguiente: desde el principio, se encuentra en germen todo lo que vendrá después, claramente profetizado en los manuscritos de Melquíades. Todo lo que ocurre a lo que tenderá es a alcanzar la realización de tal proyecto, al mismo tiempo que la autoconciencia del mismo. Justamente esto será lo que ocurrirá en el momento en que el último Aureliano descifra los manuscritos, y con ello adquiere conciencia de todo el proceso. Josefina Ludmer identifica esta culminación con el desentrañamiento del mito de Edipo, que en última instancia tiende al mismo resultado que el proceso histórico hegeliano, esto es, la autoconciencia.

Esto mismo, sólo que con una diferente interpretación del hecho en sí es lo que nos plantea Lucila Inés Mena al decirnos: "Si por una parte la novela proporciona una visión pesimista de la historia, por otra parte, el proceso de conocimiento que culmina en la violación del tabú y la lectura de los pergaminos, lleva al encuentro de la identidad perdida y, conocerse, conocer su pasado, reconocer sus (sic) faltas y pecados es condición necesaria a la renovación de la existencia, a la renovación de la sociedad" (64).

Igualmente Ariel Dorfman nos dice: "La historia de la familia y la vida de cada personaje resulta ser, pues, exactamente la misma; búsqueda de autoconocimiento, necesidad de actuar para poseer esa imagen" (65).

Ahora bien, para llegar a esto ha habido necesidad de pasar por muchas etapas, erradas pero necesarias, y cuya verdad y error serán plenamente captados tan sólo al final del proceso. La necesidad de estas etapas ya había sido puesta de patente por el mismo Melquíades, la inteligencia ordenadora, al dictaminar que sus manuscritos no serían comprendidos antes de cumplir los cien años. Tales etapas con sus tesis y antítesis, están presentes en el desenvolvimiento del árbol genealógico de los Buendía, cuyas oposiciones internas pone de ma-

nifiesto Josefina Ludmer al dividir a la mayoría de sus miembros en dos clases: la clase mente y la clase cuerpo, las cuales constantemente se oponen mediante su encarnación en distintos miembros de la familia. Al final uno de los miembros de la familia reunirá en sí las ventajas, las verdades que diría Hegel, de ambos grupos, y con esto llegará la novela a su culminación. En efecto, Aureliano Babilonia posee los atributos de la clase mente y la clase cuerpo; posee los ojos para descifrar los manuscritos y el pene para llevar a cabo el incesto necesario.

Tal final nos es descrito de la siguiente manera: "La clase 'mente' la detentadora del trabajo, del lenguaje escrito y de la lectura (. . .), la que llevó a cabo la acción política y sostuvo la historia, ha triunfado en el juego drama planteado. Su triunfo puede resumirse así: aumento del poder del intelecto y del trabajo; progresiva participación en el proceso histórico y político, correlativo aumento del poder físico y sexual" (66). En este momento se alcanza la autoconciencia y se cierra el proceso. Es clara pues toda la racionalidad que subyace en el proceso, aparentemente caótico y amorfo. Esta es otra nota hegeliana que hay que apuntar, y la apuntamos.

No obstante todo lo anterior hay que resaltar que sólo las leyes que rigen el proceso de la realidad son hegelianas, no así el contenido y resultado de tal proceso.

La concepción hegeliana de la historia es una concepción optimista, ya que es en la historia en donde los hombres van adquiriendo su libertad.

De los regímenes despóticos orientales con sólo un hombre libre se pasa a los regímenes griegos en donde algunos lo son hasta culminar en los estados cristianos en donde todos son libres.

En García Márquez se da todo lo contrario. De la aldea de hombres libres que era Macondo al principio, se evoluciona al Macondo de las tremendas injusticias sociales, la violencia entronizada y la represión sangrienta.

Es por eso que creemos, junto con Estrella Cortín, que en un balance final, se podría afirmar que la "historia de Macondo es la historia del pasado que es preciso destruir. Un pasado de miseria y explotación, de servidumbre y soledad. Por eso Macondo es arrasado por el huracán bíblico y borrado de la faz de la tierra" (67).

CITAS: LA SOLEDAD

- (1) Suzanne Jill Levine. *El espejo hablado*. Monte Avila Editores, Caracas, 1975. p. 76.
- (2) Idem, p. 132.
- (3) *Cien años de soledad*. p. 346.
- (4) Idem, p. 340.
- (5) Emir Rodríguez Monegal. "Novedad y anacronismo de 'Cien años de soledad'", en *Homenaje a Gabriel García Márquez*. L. A. Publishing Company Inc.; Madrid, 1972. p. 24.
- (6) Ricardo Gullón. *García Márquez o el olvidado arte de contar*. Ediciones Taurus, Madrid, 1973, pp. 35-6.
- (7) Julio Ortega. *La contemplación y la fiesta*. Monte Avila Editores, Caracas, 1969. p. 132.
- (8) *El otoño del patriarca*. p. 37.
- (9) *La hojarasca*. p. 17.
- (10) Gustavo Alvarez Gardeazábal. "De 'Antígona' a 'La hojarasca', verificación trágica"; Pedro Lastra, "La tragedia como fundamento estructural en 'La hojarasca'"; ambos en *Homenaje a Gabriel García Márquez*.
- (11) George McMurray. *Gabriel García Márquez*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1978, p. 24.
- (12) *La hojarasca*. pp. 104-5.
- (13) Idem. pp. 127-8.
- (14) George McMurray, op. cit., op. 22.
- (15) Levi-Strauss. Cit. En Carmen Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. 2ª edición. Ediciones Península, 1975. p. 123.
- (16) *García Márquez: ahora doscientos años de soledad*. Entrevista por Ernesto González Bermejo, p. 161.
- (17) Citado en Suzanne Jill Levine. op. cit., p. 142.
- (18) Dorfman, Ariel. "La muerte como acto imaginativo en 'Cien años de soledad'"; en *La novela hispanoamericana actual*. p. 192
- (19) Citado en: "Aspectos temáticos y estilísticos de Cien años de soledad", en *Nueva ficción hispanoamericana*. p. 120.
- (20) Estrella Cartín de Guier. *Una interpretación de Cien años de soledad*. San Pedro de Montes de Oca, 1971. p. 136.
- (21) *Ahora doscientos años de soledad*, p. 164.
- (22) G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. p. 148.

CITAS: EL TIEMPO

- (23) Emir Rodríguez Monegal. "Novedad y anacronismo de 'Cien años de soledad'", en *Homenaje a Gabriel García Márquez*. p. 32.
- (24) Ibid. p. 35.
- (25) Graciela Maturo. *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*. p. 34
- (26) Cit. en Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. p. 20.
- (27) Estrella Cartín de Guier. *Una interpretación de Cien años de soledad*. p. 90.
- (28) Maric Vargas Llosa. *García Márquez: historia de un deicidio*. p. 599.
- (29) Antonio Castro Jore. "'Cien años de soledad' o la crisis de la utopía, en *Homenaje a Gabriel García Márquez*. p. 277.
- (30) Suzanne Jill Levine. *El espejo hablado*. p. 47.
- (31) Josefina Ludmer. *Cien años de soledad: una interpretación*. 2ª edición. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pp. 28-9.
- (32) Ibid. 29.
- (33) Ricardo Gullón. *García Márquez o el olvidado arte de contar*. pp. 46-7.
- (34) Cit. en Manuel Maldonado Denis. "La violencia del subdesarrollo y el subdesarrollo de la violencia: en análisis de 'El otoño del patriarca'" *Casa de las Américas*. N° 98, año XVI, p. 241.
- (35) *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*. p. 24.
- (36) Ibid., p. 26.
- (37) Ibid., p. 34.
- (38) Ibid., p. 44.
- (39) 'García Márquez en México', entrevista por Guillermo Sheridan.

- (40) Mario Vargas Llosa, Op. cit. p. 416.
- (41) *Cien años de soledad*. p. 44.
- (42) Ibid.
- (43) Ricardo Gullón. Op. cit., pp. 53-4
- (44) Lucila Inés Mena. "'Cien años de soledad', novela de la violencia", *Hispanérica*, año V, N° 13, 1976. p. 11.
- (45) Josefina Ludmer, Op. cit. p. 13.
- (46) *Ojos de perro azul*. p. 26.
- (47) Anna Jousková. "El tiempo en Cien años de soledad", *Ibero-Americana Pragensia*. Año VII, p. 167.
- (48) *Cien años de soledad*. p. 346.
- (49) Josefina Ludmer. Op. cit., p. 27.
- (50) Ibid, p. 21.
- (51) Ricardo Gullón. Op. cit., p. 27.
- (52) *Cien años de soledad*. p. 339.
- (53) Graciela Maturo. Op. cit., p. 22.
- (54) Angel Rama. "Un patriarca en la remozada galería de dictadores". *Eco*, N° 178, p. 428.
- (55) *El otoño del patriarca*. pp. 44-5-6.
- (56) Raúl Silva Cáceres. "La intensificación narrativa en 'Cien años de soledad' de Gabriel García Márquez" en *Homenaje a Gabriel García Márquez*. p. 102.
- (57) Anna Jousková. Lee. cit., p. 167.
- (58) Gemma Roberts. "El sentido de lo cómico en Cien años de soledad", *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 312. p. 709.
- (59) G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. p. 148.
- (60) Harss, Luis. *Los nuestros*. p. 385.
- (61) Cit. en Jitrik, Noe, "La escritura y la muerte", prólogo a *El coronel no tiene quien le escriba y otro relato*. Librería del colegio, Buenos Aires, 1976, p. 10.
- (62) *García Márquez: ahora doscientos años de soledad*. p. 162.
- (63) Luigi Pirandello. *Obras escogidas*. Tercera edición, primera reimposición, Editorial Aguilar, Madrid, 1971.
- (64) Lucila Inés Mena. Loc. cit. p. 23.
- (65) Ariel Dorfman. "La muerte como acto imaginativo en 'Cien años de soledad'", en *La novela hispanoamericana actual*. p. 216.
- (66) Josefina Ludmer. Op. cit. p. 187.
- (67) Estrella Cartín de Guier. Op. cit, p. 136.

