

CIEN AÑOS DE SOLEDAD: POESÍA Y MITO

One Hundred Years of Solitude: Poetry and Myth

SELENA MILLARES

Universidad Autónoma de Madrid (España)

selena.millares@uam.es

<https://orcid.org/0000-0001-9222-9133>

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.814>
vol. 24 | noviembre 2021 | 45-55

Recibido: 22/07/2021 | Aceptado: 30/08/2021

Resumen

La condición poética y mítica de *Cien años de soledad* puede verse como una de las claves que explican su portentosa universalidad. Su sustento en lo mágico y profético se traduce en arquetipos que pueden explicar su trascendencia, y también su permanencia más allá del tiempo y de la propia complejidad de su laberinto, organizado en torno a un motivo central: el exorcismo de la muerte y la afirmación del eterno retorno de los ciclos de la vida. Al igual que el *Quijote*, *Cien años de soledad* supuso el canto de cisne de un género —la novela de caballerías y el realismo mágico, respectivamente— y al mismo tiempo su expresión más perdurable.

Palabras clave

García Márquez, mito, poesía, *Cien años de soledad*

Abstract

It is possible to see the poetic and mythical condition of *One Hundred Years of Solitude*, Gabriel García Márquez's masterpiece, as one of the keys that explain its incredible universality. Its basis in the magical and prophetic translates into archetypes that can justify its transcendence and also its endurance beyond the time and the complexity of its particular labyrinth, organized around a central theme: the exorcism of death and the affirmation of the eternal return of the cycles of life. Like *Don Quixote*, *One Hundred Years of Solitude* was both the swan song of a genre —the chivalric novel and the magical realism, respectively— and at the same time its most lasting expression.

Keywords

García Márquez, Myth, Poetry, *One Hundred Years of Solitude*

...una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre en los sueños.

El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. Gabriel García Márquez

Entre los prodigios de la obra maestra de Gabriel García Márquez está un éxito de recepción que, como en el caso del *Quijote* cervantino, se sustenta en una incontestable calidad literaria. Configurada como una propuesta compleja, barroca y laberíntica, *Cien años de soledad* conquista desde su publicación una inmediata e insólita proyección internacional, y ese don se conjuga además con el de la permanencia —más allá de los embates del tiempo y de las sucesivas generaciones y miradas, por distantes que sean—, lo que la sitúa en la dimensión de los clásicos.

Varias décadas después de su publicación, y ya avanzado el siglo XXI, *Cien años de soledad* sigue siendo una lectura revisitada y venerada que se siente como imprescindible, y entre los fundamentos de esa singularidad está algo aparentemente paradójico para una novela: su formulación poemática. No me refiero aquí a lo que comúnmente se vincula con el género lírico en un nivel formal y superficial —musicalidad, rimas, ritmo encantatorio o un determinado aliento descriptivista y moroso que define a la llamada novela lírica—, sino a algo más abstracto y poderoso. Algo que enlaza lo poético y lo religioso, lo mágico y lo profético en los orígenes del hombre, y que se traduce en arquetipos que componen lo más hondo del pensamiento, del sentir o de las obsesiones del ser humano; esa mirada trascendente que lleva, por ejemplo, a Lorca a definir al poeta como el pulso “que sonda las cosas del otro lado” en su “Poema doble del Lago Eden” (García Lorca, 1998: 606). Hablar de *Cien años de soledad* como poema, en ese sentido, es además acogerlo a lo que ya Unamuno estableció como necesario para que una novela logre trascendencia: conseguir “clavar la rueda del tiempo” (Unamuno, 1978: 124), que es precisamente lo que ocurre en ese Macondo donde todo regresa incesantemente para obrar un tenaz exorcismo de la muerte y afirmar la vida.

A pesar de que la evolución del hecho literario se obstina en la ruptura de las fronteras entre los géneros, en especial desde las vanguardias, lo cierto es que el lector común tiende a mantener la separación entre lo novelístico y lo poemático. El escritor José María Merino estableció una distinción útil al considerar que la poesía es iluminación y la novela es exploración, pero cabe añadir que la novela también puede ser iluminación y, de nuevo con Unamuno, podemos estimar que toda gran novela es un poema,

es decir, tiene esa verticalidad que lo define (Unamuno, 1979: 15). Puede además asimilarse, como la poesía, a ese misterio que la vincula con los grandes arquetipos míticos, tan presentes en *Cien años de soledad*, y sugerido en las palabras con que Luis Cernuda habla de la obra de Gérard de Nerval o San Juan de la Cruz: “el reflejo del mundo aparece sobre un agua quieta, donde presentimos una hondura que da a la imagen reflejada una profundidad misteriosa, solo intuida por el lector, pero no menos latente, dotando al reflejo del mundo de una dimensión sobrenatural” (Cernuda, 1960: 132). En la misma línea, cabe también reflexionar sobre los planteamientos de la poeta Olga Orozco, para quien “la poesía es vertical porque escarba en lo alto o en lo subterráneo”, y como la magia, “se maneja por una conversión simbólica de todo el universo” (Sauter, 2006: 119). Esa doble vocación sustenta la novela que aquí nos ocupa, cuyo tratamiento paródico de la magia no contradice esos asertos, por una razón sencilla: *Cien años de soledad* supone al mismo tiempo el canto de cisne del realismo mágico y su desacralización, de la misma manera que el *Quijote* supone el mayor alegato contra las novelas de caballerías y al tiempo su expresión más perdurable. Ambas ponen punto final a un género desde las estrategias del humor y la desmitificación, y al tiempo se convierten en su muestra más universal y trascendente.

En esa idea de la novela como poema se instala igualmente Ernesto Sábato, para quien “la prosa es lo diurno, la poesía es la noche: se alimenta de monstruos y símbolos [...] No hay gran novela, pues, que en última instancia no sea poesía” (Sábato, 1987: 158). A todo ello responde también la construcción de *Cien años de soledad*, y en ese sentido Gabriel García Márquez es un poeta. Desde sus primeros títulos hasta su última novela nos habla de los temas que vertebran la gran poesía de todos los tiempos —y que no son más que rondas sobre tres ejes fundamentales: el tiempo, el amor y la muerte—, sobre los que construye grandes arquetipos que se hacen espejo de nosotros mismos y nuestras obsesiones: la fugacidad del tiempo o su eterno retorno, el *memento mori* o los poderes del amor y la palabra para conjurarlo, y sobre todo, para conjurar a la Enemiga y su condena al olvido. El poeta, es decir, el creador, al igual que el sacerdote o el vidente, es aquel que puede transitar entre la vida y la muerte, como el mago Melquíades, que se nos revela como autor del libro del que es personaje, y que regresa del trasmundo porque no puede soportar la soledad, e inventa Macondo, “ciudad de los espejos”, para exorcizar ese horror, para perpetuar la vida.

Esa es su alquimia, transustanciar realidades antagónicas, y transmutar la muerte en futuro y esperanza. Porque la mayor de las maravillas de este monumento del realismo mágico es que nace al morir, que muere y nace mil veces en su movimiento circular y perpetuo. Y ese cosmos mayor que es toda la escritura de García Márquez se inscribe en el mismo movimiento, desde sus primeros relatos, reunidos bajo el título *Ojos de perro azul*, hasta ese testamento vital contenido en *Memoria de mis putas tristes*. A pesar de ser los menos frecuentados de sus libros, son el alfa y omega de un universo que se dice a sí mismo con su propio alfabeto, cifrado por su demiurgo, llámese Melquíades o Gabriel García Márquez, como lo fueran Benengeli o Cervantes para el *Quijote*.

La misma soledad, la del hombre sin Dios y condenado al abismo, vertebra ese libro extraño y primero que es *Ojos de perro azul*. Nos muestra al autor muy joven, casi adolescente, en sus iniciales búsquedas, cuando proyectaba en la página las figuras solitarias y fantasmáticas que poblaban el imaginario de su infancia, convocadas por los relatos alucinatorios de una abuela visionaria. Es un libro apenas atendido, y sin embargo está ya ahí la esencia del fabulador que será García Márquez, en esos relatos a veces toscos, que rondan la locura y el trasmundo, y que optan por una escritura que es la del poeta. Así, por ejemplo, en “La tercera resignación” —de 1947, cuando cuenta con solo 19 años—, encontramos la exploración en los márgenes de la realidad y la cascada poética de imágenes, mientras se nos presenta a un joven que yace en un ataúd, acosado por un ruido enloquecedor —“un panal se había levantado en las cuatro paredes de su calavera” (García Márquez, 1984: 7)—, y el absurdo onírico lo invade todo. Ahí, como en *Cien años de soledad* o *Memoria de mis putas tristes*, la visualización de la muerte cumple un modo de conjuro: el personaje siente el movimiento de los ratones y el olor de las bujías, y sueña ya con ser árbol o manzana.

Esa vocación fantástica inicial irá luego reformulando sus estrategias, y será desplazada por un singular recurso a la parodia, siempre en el intento de vencer ese horror. Pero no deja de ser elocuente esta primera tentativa, donde las imágenes surrealizantes se suceden, y también queda patente ya la angustia por la soledad, *leitmotiv* de toda la producción garciamarquiana, en tanto que lo siniestro se proyecta en obsesiones recurrentes, como la del hermano gemelo muerto —“La otra costilla de la muerte”—, mientras lo luctuoso lo impregna todo, aliado con lo poético: un grillo “seguía moliendo la soledad con su organillo destemplado”, y “la muerte empezó a correrle por los huesos como un río de cenizas” (García Márquez, 1984: 27-29). Mucho después, los gemelos muertos en el vientre de Remedios, o los gemelos Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, que actúan como inquietantes espejos enfrentados, reiteran esa imagen.

Por otra parte, en esos cuentos es también protagonista la casa familiar por la que pululan esas fantasmagorías, mientras en el desván se deshacen los huesos de los antepasados, y en el jardín hay un niño enterrado con “un puñado de tierra mojada dentro de la boca” (García Márquez, 1984: 43). El mismo gesto, repetido en el relato “Diálogo del espejo”, regresa después en Rebeca, esa muchacha enigmática que llega a Macondo con los huesos de sus padres cloqueando en una bolsa, que se obstina en comer tierra y cal tercamente, y que después de casada se retira a vivir en una casa junto al cementerio, donde “el viento de las tumbas entraba por las ventanas y salía por las puertas del patio, y dejaba las paredes blanqueadas y los muebles curtidos por el salitre de los muertos” (García Márquez, 1984: 102). En todos esos cuentos primigenios los difuntos conviven con los vivos, flotan en su entorno, como luego lo harán Prudencio Aguilar o Melquíades en la casa de los Buendía.

En definitiva, esa casa primera —luego transustanciada en la de los Buendía— es un camposanto poblado de sepulturas abandonadas a la lluvia y el olvido, y esas mismas habitaciones son las que recorre José Arcadio Buendía en su último sueño, del que no puede salir ya más porque ingresa en la muerte; son los cuartos de un espacio dominado por el temor ancestral del hombre, exorcizado al fin en *Cien años de soledad* por arte de palabra. La actitud se mantiene en la propuesta última, *Memoria de mis putas tristes*, una suerte de testamento vital construido como autoparodia, donde el demiurgo se burla de sí mismo —como el Picasso del ciclo pictórico final—, y burla también las trampas del tiempo y de la muerte con las mismas armas. En ella el anciano protagonista, al cumplir los noventa, decide regalarse una noche de prostíbulo con una virgen adolescente, una historia inspirada en la dramática e inolvidable *La casa de las bellas dormidas* de Yasunari Kawabata, cuyos fundamentos subvierte de nuevo a golpe de humor y de amor, porque ahora el anciano se enamora de su musa y encuentra ahí el sustento para su felicidad.

Construido como *alter ego* burlesco del autor, el personaje protagonista se presenta como periodista mediocre —“feo, tímido y anacrónico” (García Márquez, 2004: 10)— que también ha trabajado como maestro, y que en sus tiempos hacía memorizar a sus alumnos su poema favorito: “Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora, campos de *soledad*, mustio collado, fueron un tiempo Itálica famosa” (García Márquez, 2004: 18; cursiva mía). Como el propio autor, ama los diccionarios, y es devoto de la música clásica —César Franck, Bach, Wagner, Debussy, Bruckner, Brahms o Satie son evocados a través de sus páginas— y de la poesía, que sigue fecundando sus páginas en homenajes directos, como los versos de Jorge Manrique que también recita a su bella durmiente. Además, se permite recordar las mismas convicciones que antes dominaban a otras criaturas suyas, como Úrsula Iguarán, y admite que el mundo avanza, “pero dando vueltas alrededor del sol” (García Márquez, 2004: 41). Su mirada otoñal imbrica el futuro con la memoria en su movimiento constante:

Los adolescentes de mi generación avorazados por la vida olvidaron en cuerpo y alma las ilusiones del porvenir, hasta que la realidad les enseñó que el futuro no era como lo soñaban, y descubrieron la nostalgia. Allí estaban mis notas dominicales, como una reliquia arqueológica entre los escombros del pasado, y se dieron cuenta de que no eran sólo para viejos sino para jóvenes que no tuvieran miedo de envejecer. (García Márquez, 2004: 42)

En medio de su imaginaria luna de miel, halla de pronto escrita en el espejo del lavabo una sentencia que le espanta, “el tigre no come lejos”, surgida misteriosamente durante su noche en el burdel, y “el cuarto se llenó del olor premonitorio de la tierra mojada” (García Márquez, 2004: 58). Vuelven así las rondas de la muerte que lo llama, y que él combate con otras frases a modo de exorcismo, como antes con aquel “ojos de perro azul” que dedicaba a las fantasmagorías de su casa de la infancia, o después con los carteles que en *Cien años de soledad* intentan, ya en clave humorística, salvar a la población de la peste del olvido: *Dios existe*. El protagonista, por su parte, esquivo ese asedio con su locura de amor, construyendo un humilde paraíso para su amada al decorar el cuartucho que comparten, mientras escribe sus notas dominicales enfervorecido por ese sentimiento. A su modo regresa a la infancia, aunque ahora sin inocencia. El espejo vigila, al otro lado está la muerte agazapada, y él la rehúye a su modo, por ejemplo, robándole a Neruda un verso para el título de un artículo: “¿Es el gato un mínimo tigre de salón?” (García Márquez, 2004: 77), mientras deja constancia de su zozobra en el mismo espejo, donde escribe: “Niña mía, estamos solos en el mundo” o “*Delgadina de mi vida, llegaron las brisas de Navidad*” (García Márquez, 2004: 71, 73; cursivas del original). Se repiten así las obsesiones de *Cien años de soledad*: el mismo temor a la soledad, y también la amenaza de esos ángeles del invierno que traen un viento profético con la llegada de Amaranta Úrsula, hacia el final de la novela. Ahora, en cambio, nos encontramos ante un final paradójicamente dichoso, un último pulso a la muerte, con el amor como bandera: “Era por fin la vida real, con mi corazón a salvo, y condenado a morir de buen amor en la agonía feliz de cualquier día después de mis cien años” (García Márquez, 2004: 109).

La vocación poética manifestada por el último personaje de García Márquez supone también una afirmación de ese hilo conductor que surca toda su escritura: así queda patente en innumerables guiños, como los versos de Garcilaso o Rubén Darío tejidos en *Del amor y otros demonios* y *El otoño del patriarca*. En *Cien años de soledad*, Pietro Crespi traduce sonetos de Petrarca para Amaranta, y Aureliano Buendía escribe incansablemente versos de amor a la niña Remedios —en los pergaminos que le regala Melquíades, en las paredes y en su propia piel— y continúa esa actividad toda su vida hasta colmar cinco volúmenes que finalmente serán quemados. Además, su suicidio ritual es un homenaje al gran poeta colombiano José Asunción Silva, que también pidió a su médico que le dibujara en el pecho el lugar exacto del corazón para después descerrajarse ahí un tiro sin lugar a error; el fracaso de Aureliano en su intento puede leerse como una reescritura de aquella tragedia, como una redención del poeta malhadado. La actividad persistente y secreta del propio Melquíades —que desde la vida y la muerte trabaja sobre manuscritos que son la propia novela que estamos leyendo— es poética: cuando Aureliano logra traducir el primer pliego, descubre que “eran versos cifrados. Aureliano carecía de elementos para establecer las claves que le permitieran desentrañarlos” (García Márquez, 1969: 307). Es decir, se trata de poesía, como lo son todos los textos religiosos fundacionales.

Más allá de esos datos puntuales, todo el libro está surcado por una incesante alquimia, por ejemplo, en la visión de la viuda Rebeca por Aureliano —“tuvo la impresión de que la fosforescencia de sus huesos traspasaba la piel, y que ella se movía a través de una atmósfera de fuegos fatuos” (García Márquez, 1969: 139)—. Una alquimia que tiene en la desmesura su motor central: “la atmósfera era tan húmeda que los peces hubieran podido entrar por las puertas y salir por las ventanas, navegando en el aire de los aposentos” (García Márquez, 1969: 268). Esa alquimia visionaria se alía con las enumeraciones en cascada, las distorsiones hiperbólicas y la musicalidad de la cadencia,¹ y también con visiones alucinatorias como esa lluvia dulce de flores amarillas que acompaña la muerte del patriarca, o las perturbadoras mariposas también amarillas que acompañan la pasión prohibida de Mauricio Babilonia, todo ello para obrar un efecto de encantamiento capaz de seducir y hechizar al lector de manera sostenida en la totalidad de la lectura. Esa alianza con lo poético es reconocida explícitamente por el propio García Márquez, que en sus declaraciones reconoce como esencial la poesía en toda su andadura vital:

¹ Véase Vargas Llosa, 1971: 577 y siguientes.

Era una pasión frenética, otra manera de vivir una especie de bola de candela que andaba de su cuenta por todas partes: uno levantaba la alfombra con la escoba para esconder la basura y no era posible porque allí estaba la poesía; se abría el periódico, aun en la sección económica o en la página judicial, y allí estaba; en el asiento de la taza de café, donde quedaba escrito nuestro destino, allí estaba [...] Con el mismo terror reverencial con que íbamos de niños al zoológico, íbamos al café donde se reunían los poetas al atardecer. (García Márquez, 2010: 69)

Recuerda como esenciales los versos de los textos escolares, y después, el encuentro con el grupo colombiano Piedra y Cielo.² Cuando comienza sus estudios de Derecho, es la poesía lo que más le importa; sustituye la lectura de códigos por los versos,³ y de ahí se traslada a la narrativa, sin apartarse de ese prisma que ya nunca lo ha de abandonar: para él es precisamente “la manera de abordar la realidad de un modo sesgado, que hace parecer poética, aun en instantes en que podría ser vulgar” (García Márquez, 1982: 66) lo que le atrae de Conrad o Saint-Exupéry, una lectura que aún le acompaña en su última novela, donde el protagonista le lee embelesado sus páginas a la niña Delgadina. Su devoción por la poesía le hace reconocer entre sus influencias a Rimbaud y Valéry, y también a los clásicos del Siglo de Oro, y a Darío y Neruda, al que considera “el gran poeta del siglo xx en todos los idiomas” (García Márquez, 1982: 70-71), y define *El otoño del patriarca* como un poema en prosa —y también poema sobre la soledad del poder y aventura poética (García Márquez, 1982: 122-123) —, donde Darío es incluso personaje. Preguntado hacia el final de su entrevista con Plinio Apuleyo Mendoza sobre cuál de los escritores ya desaparecidos hubiera elegido como amigo, da una significativa respuesta: Petrarca.

Así, la seducción de la poesía se hace manifiesta desde sus primeras páginas, como antes se ha anotado, y es curiosa la anécdota de que la editorial Losada le rechazara el manuscrito de *La hojarasca* con una carta del crítico Guillermo de Torre que le aconsejaba abandonar el oficio de narrador, al tiempo que le reconocía al libro su sentido poético. La experiencia, lejos de desanimar al autor, lo llena de orgullo, y mantendrá siempre la convicción temprana de que toda buena novela debe ser “una transposición poética de la realidad” (García Márquez, 1982: 82). Con ese bagaje ha de arribar a la escritura de su obra cumbre, donde quiso “sólo dejar una constancia poética del mundo de mi infancia, que [...] transcurrió en una casa grande, muy triste, con una hermana que comía tierra y una abuela que adivinaba el porvenir” (García Márquez, 1982: 103). Y acerca de ese magisterio de lo poético cabe recordar igualmente otro testimonio relevante del autor, su “Brindis por la poesía”, pronunciado en Estocolmo en diciembre de 1982:

En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte [...] invito a todos ustedes a brindar por lo que un gran poeta de nuestras Américas, Luis Cardoza y Aragón, ha definido como la única prueba concreta de la existencia del hombre: la poesía. (García Márquez, 2010: 32-33)

Habla ahí García Márquez de la atemporalidad de la *Iliada*, de la “milagrosa totalidad” contenida en un poema del *Canto general* de Neruda o la *Divina Comedia* de Dante, de los poderes de la poesía para vencer a la muerte a golpe de amor y de palabra.⁴ Todo eso es particularmente significativo a la hora de

² “literariamente subversivo, aquel grupo acabó con los románticos, los parnasianos y los neoclásicos. Se permitían con las metáforas fulgurantes audacias. ‘Eran los terroristas de la época —dice hoy García Márquez—. Si no hubiese sido por Piedra y Cielo no estoy seguro de haberme convertido en escritor’” (García Márquez, 1982: 57).

³ “Mi diversión más salaz (en aquella época) era meterme los domingos en los tranvías de vidrios azules que por cinco centavos giraban sin cesar de la Plaza de Bolívar hasta la avenida de Chile, y pasar en ellos esas tardes de desolación que parecían arrastrar una cola interminable de otros domingos vacíos. Lo único que hacía durante el viaje de círculos viciosos era leer libros de versos y versos y versos, a razón quizás de una cuadra de versos por cada cuadra de la ciudad, hasta que se encendían las primeras luces en la lluvia eterna, y entonces recorría los cafés taciturnos de la ciudad vieja en busca de alguien que me hiciera la caridad de conversar conmigo sobre los versos y versos y versos que acababa de leer” (García Márquez, 1982: 57).

⁴ “Quiero creer, amigos, que éste es, una vez más, un homenaje que se rinde a la poesía. A la poesía por cuya virtud el inventario abrumador de las naves que enumeró en su *Iliada* el viejo Homero está visitado por un viento que las empuja a navegar con su presteza intemporal y alucinada. La poesía que sostiene, en el delgado andamiaje de los tercetos de Dante, toda la fábrica

considerar *Cien años de soledad* como poema, que cumple todas esas premisas y se articula sobre arquetipos que le otorgan esa trascendencia consustancial al hecho poético. Y no le roba un ápice de efectividad la voluntad desmitificadora que también vertebra el libro, en la paradoja mencionada: la parodia y el humor hacen posible la fe, la suspensión de la incredulidad en un tiempo de escepticismo, porque se apropian de referentes míticos que se pueden sentir como lejanos y los actualizan a través de estrategias de un tiempo nuevo, como el juego, la travesura o el feísmo, que no esconden un simultáneo reconocimiento a certezas y símbolos universales. El paradigma bíblico surca la obra con referencias constantes en ese sentido. Está en el apellido del último Aureliano, Babilonia, que descifra los babélicos pergaminos del mago Melquíades, y en el ascenso de Remedios la bella a los cielos mientras Fernanda reclama las sábanas, o la invención de una historia para el hijo ilegítimo de Meme, traído por las monjas en una canastilla y asimilado a la peripecia de Moisés:

—Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla —sonrió.

—No se lo creerá nadie —dijo la monja.

—Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras —replicó Fernanda—, no veo por qué no han de creérmelo a mí. (García Márquez, 1969: 254)

El espíritu burlesco, a través de la parodia, el feísmo y la carnavalización, domina el libro: el Judío Errante es un monstruo con llanto de becerro atrapado por los vecinos de Macondo, que ven fluir de sus heridas una sangre verde y pegajosa, las artes alquimistas de los Buendía dan como resultado —en lugar de oro— chicharrón carbonizado o “mierda de perro” (García Márquez, 1969: 32), el armenio taciturno al tomar el jarabe que lo hará invisible se convierte en un charco de alquitrán pestilente, la alfombra voladora es despreciada por José Arcadio como sobrecamas miserable, los huesos de los padres de Rebeca cloquean como una gallina, el padre Nicanor levita cuando bebe una tacita de chocolate caliente, y ante la llegada de su propia muerte Amaranta busca tiempo para algo tan solemne como “rebanarse los callos” (García Márquez, 1969: 240), en tanto que el cuarto encantado donde Melquíades trabaja y Aureliano descifra sus pergaminos es también el “cuarto de las bacinillas” —donde quedan hacinados esos setenta y dos objetos malolientes tras la invasión de las amigas de Meme—, y la bacinilla de oro de Fernanda no puede dejar de evocar la *Utopía* de Tomás Moro, donde se usaban esos objetos precisamente para humillar al vil metal, el clasismo y la codicia, de la que se hace versión paródica.

Esa asimilación del libro a las estrategias de un tiempo nuevo en que los héroes están cansados activa una suerte de *captatio benevolentiae* para, al mismo tiempo, afirmar los arquetipos universales que sustentan nuestro imaginario. Unos arquetipos que hablan de la posibilidad del paraíso, implícito en Macondo y también en el nombre de su fundador, José Arcadio Buendía, con ese apellido que parece un saludo al futuro y a la esperanza. Y que hablan también de la amenaza del Apocalipsis, formulada con el viento profético que borra a Macondo de la faz de la tierra. O de las plagas bíblicas, que pueden verse transustanciadas en la peste de insomnio y la de olvido, en las guerras civiles y la invasión bananera, o en los asedios furibundos de la locura y el amor a lo largo de la novela.

Las reminiscencias míticas de *Cien años de soledad* suponen un diálogo con los clásicos que no se limita a su particular lectura de la escritura bíblica. Subyace en ella también la interlocución con su correlato necesario, que es el *Pedro Páramo* de Rulfo,⁵ igualmente poblado de figuras fantasmáticas que pagan por su culpa; incluso puede leerse ese diálogo en la afinidad de los amantes incestuosos que en

densa y colosal de la Edad Media. La poesía que con tan milagrosa totalidad rescata a nuestra América en “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda, el grande, el más grande, y donde destilan su tristeza milenaria nuestros mejores sueños sin salida. La poesía, en fin, esa energía secreta de la vida cotidiana que cuece los garbanzos en la cocina y contagia el amor y repite las imágenes en los espejos” (García Márquez, 2010: 32).

⁵ De esa convivencia natural hay un claro referente inmediato en el *Pedro Páramo* de Rulfo, bien conocido por García Márquez desde que Álvaro Mutis se lo dio a leer, muy tempranamente. García Márquez seguirá derroteros bien distintos, desde las estrategias de un humor irreverente, y lo mismo hace después en *El otoño del patriarca* para subvertir el horror sagrado que surcaba su gran paradigma, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias.

ambos libros —Donis y su hermana en uno, Aureliano y su tía Amaranta en el otro— buscan refundar la estirpe, o en la presentación de Remedios la bella, que “no era un ser de este mundo” (García Márquez, 1969: 172), cuya sensualidad y extravío guardan clara afinidad con Susana San Juan, “una mujer que no era de este mundo” (Rulfo, 1964: 112). Y supone igualmente un regreso a símbolos y emblemas de todos los tiempos, en una encrucijada perfecta donde la horizontalidad del tiempo terrenal, con sus guerras civiles, huelgas y asesinatos, se articula con la verticalidad de los mitos que acogen las grandes obsesiones del ser humano.

Frente al amor culpable de la propuesta rulfiana, *Cien años de soledad* consagra un hedonismo festivo que hace de ese sentimiento una fuerza telúrica, un verdadero movimiento sísmico en su peculiar versión del *amour fou*, que con sus poderes es capaz de retar a la muerte, pero es, también, su aliado necesario, y con ella ejerce su danza perpetua. La locura del corazón de Pilar Ternera hace que José Arcadio aprenda por qué los hombres temen a la muerte, y que hable del amor como una verdadera peste. El amor desesperado de Amaranta por Pietro Crespi la lleva a maquinarse sobre el asesinato de Rebeca, aunque la muerte que provoca misteriosamente es la de Remedios. El amor de Úrsula consigue librar de la muerte a su hijo Aureliano, envenenado con nuez vómica, que logra volver a la vida y a sus versos. El fatalismo del amor lleva a asociaciones inevitables con los modelos de Circe, que humillaba a sus víctimas, o Diana, que llevó a la muerte a Acteón por mirarla mientras se bañaba desnuda, y también Anaxárete, que provocó con su desdén el suicidio de Ifis.⁶ Eso es exactamente lo que le ocurre al joven que contempla en el baño a Remedios la bella; ella es también la que provoca la muerte del joven comandante, en tanto que Meme lleva igualmente a la desgracia a Mauricio Babilonia, tiroteado cuando intenta llegar al baño donde ella lo espera, al ser confundido con un ladrón de gallinas. La naturaleza sirenaica es explícita cuando se nos afirma que Remedios la bella “poseía poderes de muerte” (García Márquez, 1969: 203), y esa alianza secreta domina igualmente a otros personajes femeninos. Fernanda del Carpio se ocupa de la elaboración de palmas fúnebres, y poco después de llegar a casa de los Buendía llega también el cadáver de su padre en un cofre de plomo, en una escena delirante. Esa condición de la mujer como Perséfone o Proserpina, mediadora con el trasmundo, tiene en Amaranta su más nítida formulación; a causa de su desdén muere de amor Pietro Crespi, que aparece con las venas cortadas el día de difuntos, y es la Muerte la que la informa de que debe tejer su mortaja porque le llegará la mala hora en el momento de su finalización:

La vio un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor, poco después de que Meme se fue al colegio. La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina [...] era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja. (García Márquez, 1969: 238)

La asimilación clásica del principio femenino con la tierra fecunda y la funérea, con la cuna y la tumba, encarna también en el mito de Eurídice y Orfeo. Ese estrecho vínculo del amor y la muerte se reproduce en otras imágenes garciamarquianas: cuando José Arcadio está disfrutando su baño, lo ahogan

⁶ “Ifis, nacido de una humilde familia, había visto a Anaxárete, noble por la sangre del antiguo Tencro; la había visto y una pasión ardiente había invadido todos sus huesos [...] Pero ella, más cruel que el mar alborotado cuando las Cabrillas se ocultan en él, más dura que el hierro forjado en la Nórica, que la roca viva, que se aferra a la tierra en sus raíces, lo desprecia y se le ríe; a sus inhumanos hechos añade cruelmente palabras soberbias e incluso quita toda esperanza a su amante. Impaciente, Ifis no puede soportar las torturas de su prolongado dolor y delante de la puerta pronuncia estas últimas palabras: ‘Tuya es la victoria [...] La Fama no vendrá a anunciarte mi muerte; yo mismo, no lo dudes, estaré aquí y me tendrás presente, para poder alimentar tus crueles ojos con la vista de mi cuerpo exánime’ [...] Dijo esto y, levantando hacia la puerta, que a menudo había adornado de coronas, los ojos húmedos y los brazos pálidos, ata un nudo corredizo en su parte superior [...] y, pasando la cabeza por el lazo corredizo, pero siempre vuelto hacia ella, a quien amaba, el desdichado, con su peso cerró el lazo que le estranguló, quedando suspendido” (Ovidio 1979: 384-385). Anaxárete es convertida en piedra por los dioses como castigo a su indiferencia, y toda la historia se la cuenta Vertumno a Pomona para lograr enternecerla y seducirla, algo que finalmente consigue.

para robarle el oro, y Aureliano lo encuentra “flotando entre los espejos perfumados de la alberca, enorme y tumefacto, y todavía pensando en Amaranta”, de la misma manera que Orfeo, asesinado por las mujeres tracias, flota en las aguas pronunciando el nombre de su amada Eurídice, una imagen recogida después por Garcilaso en versos célebres: “mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida” (De la Vega, 1979: 120).

Pero no es solo la locura de amor la que establece su dominio en esta novela. La irracionalidad y la desmesura rigen las vidas de los personajes, y la matriarca, Úrsula, se queja una y otra vez de que vive en una casa de “locos de nacimiento” (García Márquez, 1969: 160). Cuando intenta curar a los suyos de la peste de olvido con un brebaje, los lleva a una “alucinada lucidez” donde “no solo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros. Era como si la casa se hubiera llenado de visitantes” (García Márquez, 1969: 45). José Arcadio encarna —como Aureliano con sus 32 levantamientos— un quijotismo empeñado en los esfuerzos inútiles; se le seca el cerebro buscando la piedra filosofal, e ingresa en la demencia cuando se reencuentra con el fantasma del hombre al que ha matado, Prudencio Aguilar, y entonces el tiempo se detiene y él llora por “todos los que podía recordar y que entonces estaban solos en la muerte” (García Márquez, 1969: 73). La locura es un tema axial en el libro, y no en vano es la condición que ya desde los clásicos se atribuye al creador, al poeta. En este sentido, es Aureliano, proyectado en numerosas figuras del mismo nombre que son otros y el mismo, quien asume ese papel de manera más explícita. Su condición de elegido, de diferente a los otros, ya se anuncia desde su llanto en el vientre materno, o en el nacer con los ojos abiertos. Desde niño se descubre su don para la profecía, cuando advierte que una olla va a caer, y también puede sentir si alguien va a morir. La soledad es su reino, y es solitario el aire de todos los que llevan su nombre. Como el loco célebre de Leopoldo Lugones, que se rodeaba de una circunferencia de tiza para burlar a la muerte, Aureliano recurre a la misma estratagema para preservar su espacio sagrado, y sus edecanes han de trazar un círculo de tiza para él donde quiera que va. Es el médium, el poeta, el del “resplandor alucinado en los ojos” (García Márquez, 1969: 308), el que puede comunicarse con el otro mundo, y en él espeja el propio mago Melquíades, capaz de burlar constantemente a la muerte —que le pisa los talones sin lograr atraparlo a lo largo de la novela—, y que “parecía conocer el otro lado de las cosas” (García Márquez, 1969: 13) y también era poeta, como se ha anotado.

La soledad que domina a estos personajes visionarios es *leitmotiv* fundamental de *Cien años de soledad*, como del resto de la narrativa garciamarquiana; el propio autor afirmó que cada escritor escribe un solo libro aunque aparezca en distintos volúmenes y con diferentes títulos, y que el suyo sería “el libro de la soledad” (García Márquez, 1982: 77). Ese sentimiento, que ya surcaba sus primeros relatos, regresa en innumerables formas hasta su última novela, y ofrece una lectura trascendente, porque no se refiere en particular a la ausencia de compañía o a los espacios deshabitados o a cierto sentimiento de tristeza o añoranza, aunque los implique. Es algo mucho más complejo, que tiene que ver, sobre todo, como se ha apuntado, con el olvido y la muerte; esa ecuación se llega a sugerir de hecho en algún pasaje del libro, como cuando la expedición macondina halla un galeón español, que ocupa “un espacio de soledad y de olvido” (García Márquez, 1969: 189). Por eso es importante considerar esa génesis de la poética garciamarquiana contenida en los primeros relatos, donde los muertos familiares pululaban por el espacio doméstico llorando su soledad. Naturalmente, también está implícita en ese emblema una soledad histórica, esa que convoca sangrientas huelgas generales y guerras civiles, y ahí se sitúa el memorial de agravios de América Latina que el escritor presenta en su discurso del Nobel (García Márquez, 2010: 26), porque para él la soledad es lo contrario de solidaridad (García Márquez, 1982: 108). Tiene entre sus variantes la soledad del poder, que es la del coronel Aureliano⁷ y también la que vertebra *El otoño del patriarca*; y la soledad del creador, “musa que el misterio / revela al alma” en términos de Antonio

⁷ “Extraviado en la soledad de su inmenso poder, empezó a perder el rumbo [...] Por todas partes encontraba adolescentes que lo miraban con sus propios ojos, que hablaban con su propia voz, que lo saludaban con la misma desconfianza con que él los saludaba a ellos, y que decían ser sus hijos. Se sintió disperso, repetido, y más solitario que nunca” (García Márquez, 1969: 146).

Machado,⁸ o la soledad del amor desdeñado, como la que sufren Amaranta o Gerineldo Márquez. Pero sobre todo es una soledad ontológica: es la soledad del hombre ante la muerte, la que hace a Melquíades huir del trasmundo, la que lleva al difunto Prudencio Aguilar buscar enloquecidamente a su propio asesino para reconciliarse con él:

Después de muchos años de muerte, era tan intensa la añoranza de los vivos, tan apremiante la necesidad de compañía, tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte, que Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos. Tenía mucho tiempo de estar buscándolo. Les preguntaba por él a los muertos de Riohacha, a los muertos que llegaban del Valle de Upar, a los que llegaban de la ciénaga, y nadie le daba razón, porque Macondo fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades y lo señaló con un puntito negro en los abigarrados mapas de la muerte. (García Márquez, 1969: 12)

Es así como *Cien años de soledad* se construye como una fe de vida y un acto de exorcismo contra la muerte interpretados por su demiurgo, Melquíades, que encerrado en su cuarto escribe y escribe en la certeza de que es la poesía lo que permanece. Los Buendía tienen esa clarividencia que les permite transitar entre la vida terrena y el más allá, disolver esa frontera, y negar así los poderes de la Enemiga, como la propia Úrsula, que entretiene el tiempo de su vejez conversando con sus antepasados, con los que llora “por muertos mucho más recientes que los mismos contertulios” (García Márquez, 1969: 12). Y es así la palabra la única arma capaz de obrar ese sortilegio de poner en jaque a la muerte omnímoda. *Cien años de soledad* logra ser la transposición poética de la realidad que proyecta su autor, torciéndole el cuello al cisne del realismo mágico desde el humor hiperbólico, el feísmo desmitificador y la desmesura paródica, para construir una ciudad de los espejos donde todo está destinado a regresar y perdurar a través de la palabra, de la lectura inagotable, y confirmar así el aserto de uno de sus poetas venerados, Luis Cardoza y Aragón: “la poesía es la muerte de la muerte” (1986: 44).

Bibliografía

- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis (1986), *El río. Novelas de caballería*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CERNUDA, Luis (1960), *Poesía y literatura*, vol. 2. Barcelona, Seix Barral.
- GARCÍA LORCA, Federico (1998), *Obras II, Poesía II*. Ed. de Miguel García Posada. Madrid, Akal.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1969), *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona: Bruguera.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1984), *Ojos de perro azul*. Barcelona, Bruguera.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2004), *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona, Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2010), *Yo no vengo a decir un discurso*. Barcelona, Mondadori.
- MACHADO, Antonio (1980), *Poesías completas*. Madrid, Espasa Calpe.
- OVIDIO (1979), *Las metamorfosis*. Vicente López Soto (ed. y trad.). Barcelona, Bruguera.
- RULFO, Juan (1964), *Pedro Páramo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- SÁBATO, Ernesto (1987), *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona, Seix Barral.

⁸ “La soledad, la musa que el misterio / revela al alma en sílabas preciosas / cual notas de recóndito salterio, / los primeros fantasmas de la mente” (Machado, 1980: 370).

- SAUTER, Silvia (2006), *Teoría y práctica del proceso creativo. Con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe*. Madrid, Iberoamericana.
- UNAMUNO, Miguel de (1978), *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Madrid, Alianza.
- UNAMUNO, Miguel de (1979), *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid, Espasa Calpe.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971), *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona, Barral.
- VEGA, Garcilaso de la (1979), *Poesía castellana completa*. Consuelo Burell (ed.). Madrid, Cátedra.