

# CARNAVALESCO Y TIEMPO CICLICO EN CIEN AÑOS DE SOLEDAD \*

POR

ROBERTO PAOLI

*Università di Firenze*

La forma de representación que en *Cien años de soledad* (y, antes, en *Los funerales de la Mamá Grande*) empieza a revelarse como uno de los componentes esenciales del arte de García Márquez es la que, después de Bajtin<sup>1</sup>, se suele llamar «lo carnavalesco», o sea, una visión de la vida por las clases populares, quienes se burlan del idealismo, de la etiqueta y de los buenos modales de las clases altas. Es ésta la visión materialista y gozosa de Sancho, quien se mofa de la visión idealista y ascética de Don Quijote. *Gargantua et Pantagruel* es la obra clásica del carnavalesco. La referencia a Rabelais, casi al final de la novela (p. 340), es una apurada pero no casual *mise en abyme*. Es de sobra conocido que Rabelais, por medio de su exaltación de los valores típicos de la cultura popular y carnavalesca, se burló de los aspectos más angostos y exteriores del humanismo renacentista, por ejemplo, el culto por un vocabulario selecto, por el

---

\* Este artículo es la traducción de las páginas 56-73 de mi libro *Invito alla lettura di García Márquez* (Milano: Mursia 1981). Se han aportado algunas modificaciones, no sustanciales. Un anticipo parcial de esta lectura se publicó, con el título de «Lo carnavalesco en *Cien años de soledad*», en *Maldoror* (Montevideo, núm. 15, noviembre de 1980), pp. 50-52. En la traducción del texto italiano han colaborado Lisa Block de Behar, Evi C. de Camussi y Fernando del Solar. La edición de la novela, a la que se remite para la indicación de las páginas, es la de la Editorial Sudamericana.

<sup>1</sup> Cito las obras de Mijail Bajtin por la traducción italiana, que es la que he utilizado: *Dostoievskij. Poetica e stilistica* (Torino: Einaudi, 1968), pp. 159-179; *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (Torino: Einaudi, 1979); *Estetica e romanzo* (Torino: Einaudi, 1979), especialmente pp. 313-372. Otras sugerencias he recibido de la lectura del mayor crítico e historiador italiano de la tradición literaria carnavalesca, Piero Camporesi, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca* (Torino: Einaudi, 1976); *Il paese della fame* (Bologna: Il Mulino, 1978).

formalismo vacío, etc. No muy diversamente, García Márquez sostiene desde hace tiempo una polémica contra la cultura académica, la «seriedad», la rigidez, la pedantería, la antivitalidad propia de cierta óptica y de ciertos comportamientos. Tal polémica no es, por lo general, explícita, aunque salga a flote en artículos periodísticos y en entrevistas. No le hace falta volverse explícita, pues está perfectamente resuelta en términos de invención y de escritura, en estilo cómico, aunque sea en el peculiar estilo cómico de *Cien años de soledad*, que sigue excluyendo a la expresividad de la desmesura. Hay en García Márquez una genuina y poética identificación con el carnavalesco irreverente del alma popular, no sólo caribeña (aunque la matriz caribeña es indudable), sino universal. Afirma con razón Jacques Gilard que «García Márquez folkloriza a los europeos»<sup>2</sup> en sus crónicas de viaje. En efecto, la misma veneración con que tradicionalmente los intelectuales hispanoamericanos (citaré un solo hombre: Borges) se han acercado a la cultura europea, le es ajena. Sin embargo, esa «falta de respeto» ahonda sus raíces tanto en su origen y modo de ser cataquero o barranquillero como en su gran redescubrimiento de la dimensión rabelaisiana, lo cual, para un escritor hispanoamericano, no es empresa fácil y, en efecto, constituye una experiencia y un itinerario casi sin precedentes hacia un venero inopinado, inexplorado e inexplorado de la literatura europea.

En *Cien años de soledad* sólo algunas veces lo carnavalesco también implica la materia verbal: las aisladas expresiones escatológicas, parodiales o fonosimbólicas no llegan aún a subvertir, como más tarde en *El otoño del patriarca*, la norma lingüística, todavía tradicional, de la narración. Sin embargo, no faltan fragmentos o simples frases en que la misma materia verbal queda implicada: por ejemplo, los huesos de los padres de Rebeca, que hacen un permanente ruido de clic clic clic en su talego de lona (p. 42) y estorban por todas partes «con su cloqueante cacareo de gallina clueca» (p. 43), forman un detalle no macabro, sino carnavalesco-rabelaisiano, que produce su efecto cómico por medio del fonosimbolismo del enunciado, y en el que la muerte se presenta alegre, relacionándose con la risa.

Lo carnavalesco en *Cien años de soledad* es más bien un hecho de invención referencial: los corpulentos, los crapulosos, los disipadores y, por contraste, los abstinentes y los avaros; el sentido cíclico del tiempo con el alternarse de dos dietas alimenticias, las vacas gordas y las vacas flacas, el carnaval y la cuaresma; la excentricidad transgresiva de los perso-

---

<sup>2</sup> Jacques Gilard, Prólogo a G. G. M., *Obra periodística*, vol. 4: *De Europa y América (1955-1960)* (Barcelona: Bruguera, 1983, p. 20).

najes; la intolerancia que sienten frente a cada ceremonia y afectación; el sentimiento popular que impregna la obra, etc. En suma, también lo carnavalesco, como lo mágico, tiene sus raíces profundas en la cultura popular y, con mayor fuerza, en la cultura campesina.

La exageración cuantitativa es uno de los recursos expresivos más utilizados por García Márquez. También cuando sirve para exaltar las empresas épico-heroicas del coronel Aureliano Buendía, quien provoca treinta y dos sublevaciones armadas, escapa a catorce atentados y a setenta y tres emboscadas, sobrevive a una dosis de estricnina en el café, que hubiera sido suficiente para matar a un caballo, podemos advertir una inflexión rustical o popular, más al estilo de Folengo y Rabelais que al estilo caballeresco. En particular, encontramos otra vez este tono cuando el número exorbitante está conectado con un cierto colorido gigantismo. Tanto José Arcadio Buendía como su hijo José Arcadio son corpulentos. Cuando el primero se enloquece,

se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio... (p. 74).

Y cuando lo llevan a su cuarto para que muera en su cama,

en su prolongada estancia bajo el castaño había desarrollado la facultad de aumentar de peso voluntariamente, hasta el punto de que siete hombres no pudieron con él y tuvieron que llevarlo a rastras a la cama (p. 123).

No menos hercúleo, el hijo, José Arcadio, a su retorno a casa (pp. 83 y ss.), después de haber dado la vuelta al mundo setenta y cinco veces con los gitanos, duerme tres días seguidos, toma dieciséis huevos, desafia a pulsar a cinco hombres juntos, levanta en el aire y deposita en medio de la calle un mostrador, que necesitó once hombres para volver a su lugar, etc.

José Arcadio es el primer personaje en el cual podemos reconocer esa típica expresión de lo carnavalesco que consiste en cometer excesos alimenticios. Parecidísimo a él, su nieto Aureliano Segundo es un «comedor invicto», famoso por sus comilonas y por sus torneos pantagruélicos (pp. 219-220). Con la voracidad se acompaña un vigor sexual fuera de lo común, que se observa especialmente en la figura de José Arcadio (pp. 83 y 84-85) y, a pesar de sus costumbres más sobrias, en la del coronel Aureliano Buendía, quien, en menos de doce años, tiene diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas. Debe recordarse que, en la creencia popular, tener hijos varones es indicio de exuberante masculinidad paterna

y es una manifestación, como el triunfo manducatorio, de aquel culto de la «fuerza extraordinaria», tan arraigado en la cultura campesina. A este culto, en efecto, debemos referirnos para explicar, por lo menos en parte, la manera hiperbólica con que se concibe la sexualidad en García Márquez: la «masculinidad» es «inverosímil», la «energía del hombre» es «fabulosa», el «vientre» es «voraz» y la «conmoción» fisiológica es «enorme». En fin, la relación sexual se manifiesta siempre como una experiencia exorbitante, cuya representación no es nunca licenciosa, pero tampoco suficientemente grotesca como para no ser escasamente erótica.

Los polos arquetípicos del carnaval y de la cuaresma se encuentran en las parejas de personajes diametralmente opuestos (Don Quijote y Sancho, el Gordo y el Flaco), pero también pertenece a la tipología de lo carnavalesco la pareja de gemelos-sosias, que es el modelo de *Los Menecos*, de Plauto, y de *La comedia de las equivocaciones*, de Shakespeare. En *Cien años de soledad*, ambas parejas ideales están encarnadas, en tiempos distintos, por los dos personajes de José Arcadio Segundo y de Aureliano Segundo. Los dos hermanos nacen (y se mantienen durante la niñez) idénticos entre ellos, lo que crea toda una serie de equívocos bastante divertidos: ellos mismos se aprovechan de esta identidad para burlarse de los mayores, disfrazándose y llamándose el uno con el nombre del otro. Los equívocos culminan con el cambio de personas, que es la situación típica de la comedia de gemelos. Pero, en cierto momento, los dos empiezan a diversificarse, a tal punto que encarnan la pareja antitética del gordo y el flaco. Con cierta aproximación puede decirse que, por fatalidad, en la familia Buendía los José Arcadios son corpulentos y extravertidos, mientras que los Aurelianos son enjutos, ascéticos, introvertidos e idealistas.

Esta oposición general delata a los ojos del lector la verdadera identidad y denuncia el cambio de persona: el epicúreo Aureliano Segundo no es otro que un José Arcadio; el lúgubre y políticamente consciente José Arcadio Segundo no es otro que un Aureliano. Ellos son el carnaval y la cuaresma con nombres cambiados. Sin embargo, el sutil narrador, dueño de sus estrategias, no se hace responsable del cambio definitivo de persona y se limita a presentarlo como una sospecha de Ursula:

El tiempo acabó de desordenar las cosas. El que en los juegos de confusión se quedó con el nombre de Aureliano Segundo se volvió monumental como el abuelo, y el que se quedó con el nombre de José Arcadio Segundo se volvió óseo como el coronel, y lo único que conservaron en común fue el aire solitario de la familia. Tal vez fue ese entrecruzamiento de estaturas, nombres y caracteres lo que le hizo sospechar a Ursula que estaban barajados desde la infancia (p. 160).

El contraste entre el carnaval y la cuaresma se enriquece todavía con motivos y humores que resultan del enfrentamiento de mentalidades entre los Buendía y los Del Carpio, dos familias que la casualidad o la habilidad inventiva del escritor han hecho encontrarse y entrecruzarse. El código cultural de la familia capitalina y colonial de los Del Carpio queda sometido a toda una serie de situaciones desconsagradoras, cuando aquellos valores y comportamientos, típicos de otro espacio y más que nada de otro tiempo, se introducen, con el casamiento de Fernanda, en la familia Buendía, familia popular, marginal, anarquista (en el sentido más amplio de la palabra), con un pasado y vocación de nomadismo, llena de fermentos carnavalescos en varios sentidos. Pero también la retrospectiva sobre la vida de Fernanda del Carpio contiene páginas memorables, en las cuales la novela, cuyo espacio dominante es costeño, tropical, cálido, colorido, lleva a cabo una excursión andina en las regiones frías y grises de Colombia, todavía muy conservadoras y atadas a la tradición española: y es un espacio tan inconcebible desde Macondo, que, como una especie de «reino remoto», adquiere inmediatamente connotaciones legendarias. Aureliano Segundo no es todavía el intemperante que conoceremos más tarde: demuestra, por el contrario, en la búsqueda de la mujer amada que no se puede encontrar, una temeridad, una tenacidad y un orgullo que son típicos del eros, pero también patrimonio de virtudes familiares.

La ciudad-monasterio donde vive Fernanda, atrincherada en su pasado colonial, es una de las invenciones más audaces de García Márquez: por un lado, está suspendida en una atmósfera legendaria, mientras que, por el otro, introduce una crítica y una desacralización de aquel mundo beato, encerrado, lúgubre y sobreviviente a su propio tiempo, del cual ella es el emblema. La ciudad monástica y lúgubre es, obviamente, Bogotá, pero a la caracterización desacralizante concurre quizá también el recuerdo literario de las viejas ciudades castellanas, caras a los escritores españoles del 98, sepultadas en un letargo secular, en una miserable decrepitud, a pesar de que conserven orgullosos vestigios de su antiguo esplendor.

En la perspectiva fatalmente parcial y exagerada de la costa del Caribe, donde la mujer, también por su componente biológico africano, es más vital y sensual, Fernanda del Carpio aparece como una mujer emblemática del sombrío altiplano, al cual ha sido trasplantada (y donde sobrevive) la tradición hidalga castellana, cerrada y represiva. La soledad de su familia de nobles en decadencia, «con orgullo humillado, pero todavía no sometido», no es como la de los Buendía, que viven en Macondo: es una soledad por elección, exclusivamente derivada del aislamiento social por delirio de grandeza. En realidad, estas familias gentilicias no tienen ya una base económica sobre la que basar su orgullo, y están obligadas, para

llegar a fin de mes, a dedicarse a las ocupaciones y expedientes más humillantes. El tiempo de la caballería o de la leyenda, cuando las princesas eran recluidas para prepararlas a ser reinas y al final eran conducidas al altar por auténticos héroes, ahora puede volver solamente como mascarada carnavalesca, como burla. De este tipo es el carnaval de Macondo. Los militares conservadores de la capital, que pretenden aprovecharse del carnaval para realizar una represalia contra Macondo, embrollan o pagan al padre de Fernanda (la cosa no está muy clara), y proclaman reina a la muchacha: reina de una mascarada, bajo cuyos disfraces se esconde un escuadrón del ejército regular. No solamente será una burla atroz contra Fernanda, un típico episodio de coronación por burla a costa de una muchacha víctima de una educación totalmente fuera de la realidad, sino una verdadera masacre para Macondo. El «carnaval sangriento» no es sólo una invención de García Márquez. Aparte de los acontecimientos sudamericanos a los cuales puede aludir el escritor, el «carnaval sanglant» de Romans (Languedoc) es un conocido hecho histórico (1588), que terminó en una matanza de la plebe por obra de los señores y de sus milicias<sup>3</sup>.

Esta es la primera de las muchas burlas a las cuales será sometida Fernanda en el transcurso de su vida en Macondo. Habiendo llegado con corona de reina, deberá sufrir un proceso de descoronación continuo y casi progresivo. Se atará al hombre y a la familia menos indicados para ella; será una esposa engañada; más que nada, será una madre cuyas expectativas serán sistemáticamente traicionadas por los hijos: Meme quedará encinta de un obrero; Amaranta Ursula terminará por consumir el incesto irreparable; José Arcadio, educado para convertirse en papa tal como ella había sido educada para reina, se revelará más indicado para las saturnales de la antigua (y de la nueva) Roma que para guía espiritual de la cristiandad. Justamente en José Arcadio se mide el fracaso de Fernanda. Derrochador como su padre, con la fortuna descubierta por azar, José Arcadio se construye en Macondo (no en Roma) una especie de mansión «decadente», donde consume sus locuras y consume sus bienes. Hijo del carnaval y de la cuaresma, de dos opuestas locuras, y, además, destinado desde su nacimiento a un rol desmesurado, él tenía en estas condiciones, por el contrario, muchas probabilidades de convertirse en un colosal desubicado. Las suyas no son ya las rústicas comilonas del padre, sino los refinados y muy equívocos placeres, que hubieran hecho horrorizar a los difuntos «machistas» de la familia, a partir de José Arcadio Buendía, quien había llegado a sospechar la homosexualidad de Pietro

---

<sup>3</sup> Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans* (Paris: Gallimard, 1979).

Crespi sólo porque tenía modales más corteses y más finos que los habitantes de Macondo.

El fracaso de Fernanda (personaje loco a su manera, excesivo, quijotesco, «antipático», es verdad, pero artísticamente entre los más logrados de la novela) es el fracaso mismo de los grandes caracteres cómicos: tiene una grandeza y ejemplaridad más allá de los vapuleos de la des coronación, que le son infligidos por los otros personajes y por el narrador, complotados entre ellos. Habiendo vivido y habiendo sido educada en un pasado completamente ilusorio, reprimida por los padres, sexófoba, humillada por la vida, que a los veinte años le revela la cruda realidad del siglo, ella es un personaje complejo a la par de otros personajes femeninos de García Márquez:

«Aureliano Segundo sólo encontró en ella un hondo sentimiento de desolación» (p. 182).

Pero su particular soledad, que deriva de una educación que la excluye de las otras clases sociales y de su propio tiempo, o, con otro término, su neurosis, que se atrinchera detrás de una rigidez maniaca (hacer sus necesidades en un servicio de oro y no querer utilizar el baño de los demás; la pronunciación rebuscada y el uso de eufemismos para cada palabra «prohibida»; los rígidos modales en una casa donde la etiqueta no contaba para nada; el desprecio por el trabajo; el rosario antes de cenar, etc.), estaba destinada fatalmente a atraerse las burlas carnalescas de los Buendía. En este enfrentamiento de las dos familias, los Del Carpio representan una cultura enmohecida, congelada en rígidas fórmulas, mientras los Buendía, amantes de la imaginación, de la creatividad, de la sorpresa, son portadores de una savia todavía no decantada y, sin embargo, abierta, orientada hacia una cultura nueva. También según la opinión de la sabia matriarca Ursula, lo carnalesco es la única manera para exorcizar la ruina:

«Que abran puertas y ventanas», gritaba. «Que hagan carne y pescado, que compren las tortugas más grandes, que vengan los forasteros a tender sus petates en los rincones y a orinarse en los rosales, que se sienten a la mesa a comer cuantas veces quieran, y que eructen y despotriquen y lo embarren todo con sus botas, y que hagan con nosotros lo que les dé la gana, porque ésa es la única manera de espantar la ruina» (pp. 285-286).

En este discurso de Ursula está contenido en forma muy clara el rechazo de la clausura, de la austeridad, de la antivitalidad, de las cuales

Fernanda es símbolo y eje. Justamente porque, en cierto momento, este personaje toma hegemonía, los Buendía se encaminarán hacia una decadencia santurrona y lúgubre: «la casa continuó cerrada por orden de Fernanda» (p. 286). Fernanda se irá convirtiendo poco a poco en el alma negra y represiva que detendrá el poder en casa de los Buendía, cometiendo un crimen moral tras otro: mandará a la hija culpable al claustro, esconderá y marginará al «hijo de la culpa» por el terror a la sanción social, inculcará en José Arcadio el horror al pecado y al mundo corrupto. En realidad, los hechos le harán la contra, como ya dijimos. Pero nuestra reflexión llega a reconocer la dureza de ese destino sólo después de habernos reído de las situaciones desacralizadoras o francamente cómicas que el personaje provoca, introducido en casa de los Buendía por evidentes razones de claroscuro y de contraste. Una de esas situaciones es su sarta de quejas contra el marido, sus rezongos («cantaleta» y «abejorreo»), que se extienden durante unas cuantas páginas (273-277) y son constituidos en gran parte por una sola larga oración sin punto, que está entre el discurso indirecto libre y el flujo joyceano, una modalidad sintáctica y narrativa luego dominante en *El otoño del patriarca*. Es éste el episodio de *Cien años de soledad* en que lo carnavalesco recurre más largamente a una expresividad especial de carácter verbal. El narrador asume el discurso del personaje que le resulta antipático para burlarse de él: en efecto, a pesar de que Fernanda repita hasta el cansancio que es una dama, su verborrea la hace aparecer como una gárrula comadre. Pero más tarde, en las páginas que narran el ocaso y la muerte del personaje, se asiste a una especie de apoteosis burlesca de sus mascaradas solitarias, de sus autocoronaciones, armadas como ceremonias en las cuales ella sola es, al mismo tiempo, oficiante, objeto de culto y espectadora (p. 308). Es aquí especialmente que, más allá de lo ridículo, se capta también la tragedia, no desprovista de solemnidad, de esta soñadora solitaria e irreductible, para quien, más que para los otros personajes, la vida ha sido un fraude.

Con lo carnavalesco está relacionado también el tiempo cíclico de la novela, tan puesto en evidencia por la crítica. En efecto, tienen ambos como sostén una percepción campesina del devenir, entendido como la sucesión de la abundancia y de la carestía y como la rotación de una inmutable trayectoria vital. Sin embargo, el tiempo *circular* (o *intrahistórico*, para decirlo con un término predilecto de Unamuno), no es el único tiempo de la novela, ya que con éste se cruzan y a éste se sobreponen otras categorías temporales. La novela también traza otro recorrido, una parábola irreversible donde se suceden la fundación, el crecimiento, el desarrollo de Macondo, hasta el *boom* de la compañía bananera, seguido de la recesión, de la parálisis económica, de la muerte del pueblo: éste

es el tiempo *histórico*, donde se refleja emblemáticamente cierta historia latinoamericana. Luego hay un tiempo descendente que configura la lenta pero progresiva decadencia de la familia, de generación en generación, tal como es percibida (junto con la circularidad) por Ursula, conciencia de lo que ocurre: es el tiempo *mítico*, para el que todo tiempo pasado fue mejor. Hay, por fin, un tiempo *moral* (o *estructural*), con cuya tríada arquetípica, formada por los tres momentos de la prohibición, de la desobediencia y de la caída, se enlaza también esta novela. El inventario no aspira a ser sistemático, pero quiere ser indicativo de la compleja trama de estructuras temporales en las que se articula el organismo del relato.

No obstante una pluralidad tal, es indudable que la estructura circular es la que le confiere a la obra su relevante singularidad narrativa. Es, por esto que los estudios de Cesare Segre y de Mario Vargas Llosa, que pueden considerarse, aun en su diversa extensión, entre las mayores contribuciones a la hermenéutica de García Márquez, se han detenido con particular atención en la intuición y en la manipulación del tiempo en nuestra novela<sup>4</sup>. Sin embargo, ni Segre ni Vargas Llosa han relacionado este «tiempo curvo», esta «rueda que gira» con la instancia antropológica que la motiva: la noción mágica y arcaica del tiempo como retorno periódico de los mismos fenómenos naturales, de las mismas operaciones individuales, de los mismos ritos religiosos. En las sociedades tradicionales, los campesinos, en cuanto clase relegada al margen de la historia, no están atentos a cuanto sucede en la superficie del tiempo, a un devenir histórico que no les concierne: tanto más si éste es concebido como desarrollo lineal, como renovamiento incesante, como progreso irreversible. Los campesinos conocen otro tiempo, aquel que Miguel de Unamuno llamó la «intrahistoria»<sup>5</sup>: un tiempo en el que nada sustancialmente cambia, en el que todo se repite (estaciones del año, generaciones, altibajos de la fortuna, el alternarse de la buena y de la mala cosecha, el alternarse de períodos de lluvia y de sequía, de períodos fértiles y de períodos estériles, etc.). Todo esto encuentra puntual acogida en *Cien años de soledad*. Piénsese en un personaje como Petra Cotes, que, a pesar de ser estéril, es, por compensación, una suerte de «genio» de la fecundidad y de la vitalidad animal: a su influencia mágica se debe la fecundidad portentosa, casi epidémica, de los animales de la cría de Aureliano Segundo, amante suyo (p. 166). Pero ésta es también una fecundidad sujeta a un movimiento oscilatorio, a las

<sup>4</sup> Cesare Segre, «Il tempo curvo di García Márquez», en *I segni e la critica* (Torino: Einaudi), pp. 251-295; Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio* (Barcelona: Barral, 1971), pp. 545-565.

<sup>5</sup> Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, en *Obras completas* (Madrid: Afrodísio Aguado, 1960), tomo III, pp. 184ss.

vicisitudes alternas de la prosperidad y de la penuria. Conforme a la creencia mágica que los excesos sexuales ejerzan una influencia benéfica sobre la futura cosecha<sup>6</sup>, también la reducción o la momentánea suspensión de la relación apasionada entre Aureliano Segundo y Petra Cotes producen una disminución y luego una paralización de la excepcional producción zootécnica. Por consiguiente, al bienestar sigue el período de las rifas, el arte de arreglárselas. La familia Buendía (y Macondo) conocen de esta manera los altibajos de la fortuna. En los tiempos prósperos, la gente del pueblo llegaba a quemar fajos de billetes de banco, y Aureliano Segundo, personaje emblemático del carnaval, es el eje de una vida hecha de francachelas y de despilfarros. Luego viene el «diluvio», y con la austeridad forzada triunfa Fernanda, representante de la cuaresma. Terminado el diluvio, ocurre una suerte de renacimiento: Aurelio Segundo, que durante la lluvia había perdido unos cuarenta kilos, vuelve a descubrir los placeres de la gula, y aun la ultracentenaria Ursula vuelve manos a la obra para restaurar la casa.

El tiempo cíclico de nuestra novela puede ser considerado desde dos puntos de vista distintos. Hay un tiempo circular de la *historia*, de la que son conscientes también los personajes, o al menos algunos de ellos, y un tiempo circular del *relato* (o del *significante*), que no es percibido por quien vive dentro de la historia, sino solamente por el emisor o por el destinatario del relato<sup>7</sup>. Nos ocuparemos en primer lugar del tiempo circular a nivel de la historia. Durante casi toda la duración de la novela, Ursula es la conciencia temporal de los cien años, es ella quien muestra haber entendido la estructura profunda de aquel tiempo. En efecto, ningún otro personaje mejor que ella, que parece sobrevivir para ser la conciencia de estos retornos, de esta circularidad, es habilitado para introducir un comentario sobre el tiempo de la novela, una sugerencia de estructura. Muerta Ursula, personaje-testigo por excelencia, tal intuición temporal será heredada en los últimos capítulos por la otra gran anciana de la historia, Pilar Ternera. Y esta continuidad no nos sorprende, en cuanto Pilar Ternera no es menos importante que Ursula en la transmisión biológica de los Buendía. Si Ursula es la fundadora de la estirpe (desde Macondo en adelante), Pilar Ternera es la madre común de los dos ramos de la estirpe, el de José Arcadio y el de Aureliano Buendía.

El comentario-clave al tiempo de la novela es formulado por Ursula,

<sup>6</sup> James G. Frazer, *Il ramo d'oro (The Golden Bough)* (Torino: Boringhieri, 1973), pp. 215ss.

<sup>7</sup> Me atengo a la sistematización y a la terminología de Gérard Genette, *Figure III* (Torino: Einaudi, 1976), p. 75. La «historia» es el contenido narrativo; el «relato» (*racconto*) es el enunciado narrativo.

cuando, hacia la mitad del libro, se tiene la impresión de que ha terminado un ciclo y de que comienza uno nuevo, el cual, sin embargo, presenta muchas semejanzas con el anterior:

Ya esto me lo sé de memoria... Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio (p. 169).

Más adelante se repite esta impresión:

Ante el dibujo que trazó Aureliano Triste en la mesa, y que era un descendiente directo de los esquemas con que José Arcadio Buendía ilustró el proyecto de la guerra solar, Ursula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo (p. 192).

Todavía más adelante, cuando José Arcadio Segundo (que, sin embargo, es probablemente un Aureliano) incita a la huelga a los trabajadores de la compañía bananera, Ursula tiene la sensación de que regresan los días peligrosos, cuando el subversivo era el hijo Aureliano, y así comenta:

Lo mismo que Aureliano... Es como si el mundo estuviera dando vueltas (p. 253).

Prosiguiendo la novela, encontramos que José Arcadio Segundo enloquece (como el bisabuelo José Arcadio Buendía), perseguido por la pesadilla (o por el recuerdo) de los «3.408» muertos, y se retira a vivir como un salvaje, encerrándose de por vida en la habitación de Melquíades. Ursula, que después del diluvio ha decidido restaurar la casa, se hace abrir la habitación del recluso y tiene que sujetarse al marco de la puerta para no caer asfixiada por el tufo. Ante los reproches de la bisabuela, José Arcadio Segundo replica con una vieja frase de la misma: «¿Qué quería?... El tiempo pasa.» Pero Ursula precisa: «Así es..., pero no tanto» (p. 284). Este diálogo consta de pocas palabras esenciales y es muy característico de García Márquez: el hecho es que José Arcadio Segundo le vuelve a proponer a la vieja un destino de «soledad» que ella ya conocía, cual reencarnación de un pasado ineludible. Y tenemos en esta escena la reiteración, invertida, de otro diálogo ya conocido por nosotros. Mucho tiempo antes, cuando Ursula fue a visitar a la cárcel a Aureliano Buendía, condenado a muerte, se había dirigido a éste con las siguientes palabras: «¿Qué esperabas?... El tiempo pasa», que Aureliano había inmediatamente corregido: «Así es..., pero no tanto» (p. 111). Ursula es consciente de darle a José Arcadio Segundo la misma respuesta que había recibido del coronel en su celda de condenado, y no puede evitar estremecerse una

vez más «con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo» (pp. 284-285).

Esta percepción del tiempo como una serie de repeticiones y retornos se convertirá más tarde, con los delirios de la decrepitud de Ursula, en una mezcla de sensaciones y memoria, en un indeterminado sincrónico donde criaturas que han vivido en épocas diferentes (p. 278) están simultáneamente presentes, formando un único universo de convivencia intergeneracional. Sin embargo, bajo el ofuscamiento de la realidad arde una luz que ilumina un sentido más profundo del tiempo, donde se borra aquella sucesión lineal con que éste se manifiesta a nuestro intelecto. La habitación donde la centenaria ve reunidos a los parientes difuntos y a los abuelos y a los tatarabuelos conocidos por ella sólo a través del recuerdo familiar, es proyección y alegoría de una memoria ya no cronológica y, por tanto, espacial, sino de un tiempo auténtico, similar a la duración de Bergson.

Pasando ahora a ocuparnos del tiempo circular a nivel del relato, dejemos antes por sentado que Vargas Llosa, más que en el tiempo tal como es percibido por los personajes, es decir, una serie de repeticiones y retornos propios del tiempo de la historia, se ha detenido en el aspecto estructural del enredo, en la circularidad de las secuencias, de los capítulos y de los episodios, de las grandes y de las pequeñas unidades narrativas. En otras palabras: estudia aquellas que él llama «mudas» o «saltos temporales» y que nosotros preferimos llamar, con términos de Genette, *prolepsis* y *analepsis*<sup>8</sup>. En resumidas cuentas, se trata de aquellas anacronías que dan origen a episodios que «se muerden la cola» y que hacen que la estructura temporal de la novela parezca «un gran círculo compuesto de numerosos círculos, contenidos unos dentro de otros, que se suceden, superponen y se encabalgan, y que son de diámetros diferentes»<sup>9</sup>. El ejemplo más clamoroso lo constituye la *prolepsis* inicial:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo (p. 7).

La turbación y la suspensión producidas por una anticipación narrativa tal, serán mantenidas vivas y serán acentuadas, conforme el relato prosigue, por la iteración de la misma *prolepsis* focalizada sobre la inmi-

<sup>8</sup> La «*prolepsis*» (o anticipación) cuenta o evoca anticipadamente un evento ulterior; la «*analepsis*» (o retrospectión) evoca un evento anterior al punto de la historia en el que nos encontramos. Cfr. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>9</sup> Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 550.

nencia inmediata del fusilamiento del coronel (pp. 21, 50, 75, 87). Pero la prolepsis, repetida cinco veces, con toda su carga de espera y de ansia, se disuelve, antes de que llegue el fatídico momento en el que Aureliano Buendía está frente al pelotón de ejecución, con un lance imprevisto que provoca un efecto ambiguo de alivio y de frustración. A este punto (p. 94) se nos anticipan sumariamente, mediante otra prolepsis más rica en informaciones, los acontecimientos grandes y pequeños que esperan al coronel en su larga vida, y, entre otras cosas, se nos dice que «escapó... a un pelotón de fusilamiento» y que «vivió hasta la vejez»:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar a un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo. Aunque peleó siempre al frente de sus hombres, la única herida que recibió se la produjo él mismo después de firmar la capitulación de Neerlandia que puso término a casi veinte años de guerras civiles. Se disparó un tiro de pistola en el pecho y el proyectil le salió por la espalda sin lastimar ningún centro vital. Lo único que quedó de todo eso fue una calle con su nombre en Macondo. Sin embargo, según declaró pocos años antes de morir de viejo, ni siquiera eso esperaba la madrugada en que se fue con sus veintiún hombres a reunirse con las fuerzas del general Victorio Medina (p. 94).

Como puede verse, no se dice por qué escapó a un pelotón de fusilamiento. La narración del evento (y, por tanto, la satisfacción total de la espera) son ulteriormente aplazadas, pero desde este momento se anticipa el dato esencial que mantenía al lector en una incertidumbre ansiosa, y que, en parte, aplaca la expectativa. La prolepsis inicial, reiterada cinco veces, auténtico eje temporal de la primera parte de la novela, logra de esta manera ser cerrada gradualmente, difiriendo prudentemente la respuesta total, la completa satisfacción de la espera. Es aquí de manera especial que García Márquez revela su capacidad excepcional para manipular y articular el tiempo del relato. La respuesta cabal y definitiva, al nivel del pre-

sente narrativo, es ofrecida en la p. 115, donde se hace referencia al motivo por el que el coronel Aureliano Buendía es salvado del fusilamiento un instante antes, precisamente, de que el pelotón dispare. Y es curioso observar que el recuerdo del descubrimiento del hielo, contenido en la prolepsis inicial, regrese, más allá de la muerte fallida, en ocasión de la muerte verdadera, sin desmentir su naturaleza de presagio y símbolo fúnebre<sup>10</sup>.

Si la prolepsis que anticipa el momento del fusilamiento resulta engañosa en cuanto al coronel Aureliano Buendía, la espera no será frustrada en lo que concierne a Arcadio. También él, como su tío Aureliano, sale a la escena con una prolepsis casi idéntica:

Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse... (p. 70).

Otras dos prolepsis (pp. 82 y 101) anticipan un fusilamiento que en este caso sí que ocurrirá. En los instantes que preceden a la ejecución, bajo el estímulo del impacto supremo, vuelven a aparecer en la mente del condenado fragmentos de su pasado, momentos aparentemente casuales, pero, inconscientemente, privilegiados por estar relacionados con los seres más queridos, con las emociones más secretas y más oscuramente fuertes:

En ese instante lo apuntaron las bocas ahumadas de los fusiles, y oyó letra por letra las encíclicas cantadas de Melquíades, y sintió los pasos perdidos de Santa Sofía de la Piedad, virgen, en el salón de clases, y experimentó en la nariz la misma dureza de hielo que le había llamado la atención en las fosas nasales del cadáver de Remedios (pp. 107-108).

Son las mismas resurrecciones del tiempo al momento de morir, al momento en que el tiempo está por cancelarse para siempre, que han sido recalçadas por Bergson y, siguiendo sus huellas, señaladas por Poulet en sus estudios proustianos<sup>11</sup>.

Muchos otros episodios relacionados con la estructura circular se podrían sumar a éstos si no nos urgiera poner en evidencia uno de los as-

<sup>10</sup> En rigor, la prolepsis inicial de la novela es triple, pues: 1) se anticipa que el coronel Aureliano Buendía, en un *tiempo a*, se hallará frente al pelotón de fusilamiento; 2) se anticipa que el mismo personaje, cuando era niño, en una «tarde remota» (*tiempo b*) fue llevado por su padre a ver por primera vez el hielo; 3) se anticipa que el mismo personaje en el *tiempo a* recordará el *tiempo b*.

<sup>11</sup> Georges Poulet, «Bergson, il tema della visione panoramica dei moribondi e la giustaposizione», en *Lo spazio di Proust (L'espace proustien)* (Napoli: Guida), pp. 105-125.

pectos más relevantes, constituido por las simetrías entre la primera y la segunda parte de la novela. Superficialmente, no existen una primera y una segunda parte: la novela no está dividida en partes, sino en veinte capítulos sin título, sin numeración ni índice que ayude a contarlos (la bipartición especular que regula la construcción de la obra no pasó inadvertida a la extraordinaria lectura de Josefina Ludmer)<sup>12</sup>. La línea divisoria entre las dos mitades debería pasar entre el décimo y el undécimo capítulo. En realidad, hay un leve desfase que, sin embargo, no compromete de manera sensible la simetría general. El límite, desde el punto de vista del relato cíclico, se reconoce un capítulo más atrás, o sea, entre el noveno y el décimo. Si, por motivos editoriales, la novela tuviera que ser publicada en dos volúmenes y el redactor se percatara de esta regla constructiva, el segundo volumen tendría que comenzar con el capítulo décimo. Es precisamente en este capítulo que la centenaria Ursula afirma que ya sabe de memoria las cosas que ve: «Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio.» Tal sugerencia de estructura es confirmada por los paralelismos que el décimo capítulo presenta con el capítulo inicial de la novela. Es como si después de la guerra (que es el punto culminante de la primera parte), después de la derrota y del desengaño de Aureliano Buendía, después de las masacres y del cansancio de los sobrevivientes, se cerrara una parábola y la novela comenzara un nuevo ciclo, paralelo o simétrico al primero, regresando sobre sí misma, recorriéndose de nuevo, reproduciéndose.

La prolepsis que abre el primero y el décimo capítulo es decididamente isomorfa: en ambos casos se hace referencia a un personaje que lleva el nombre de Aureliano, y se nos informa, con fórmula análoga, algo acerca del fin del personaje mismo. La coincidencia del nombre de Aureliano es significativa: Aureliano es el eje de la primera parte; Aureliano Segundo, a pesar de ser una figura menos relevante, es el eje (al menos en un sentido genealógico) de la segunda. García Márquez no ha dividido la novela explícitamente en dos partes, pero este desplazamiento del enfoque entre nombres idénticos marca una cesura muy precisa, subrayada también por la fuerte elipsis temporal entre el noveno y el décimo capítulo, el primer hiato notable entre un capítulo y otro con el que tropieza el lector, que deja a Aureliano Segundo, todavía muchacho, en el noveno capítulo, y lo encuentra ya adulto a comienzos del décimo, casado desde hace un año y padre de un niño. Naturalmente, allí están las analepsis que recuperan el pasado y llenan las lagunas del relato, pero el pre-

<sup>12</sup> Josefina Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972), pp. 13, 22, 34 nota y *passim*.

sente narrativo da en este punto un salto de años y de personajes: los personajes que hasta ahora habían estado en un primer plano serán, de ahora en adelante, frecuentemente relegados a la sombra; viceversa, los personajes que hasta ahora habían sido apenas mentados saltarán a un primer plano. Es la primera vez que en el *continuum* del tiempo se advierte un salto de generaciones, un brusco corte temporal. Urcula (y, más en la sombra, Pilar Ternera) es el hilo que une las dos partes, el personaje de la fundación que sobrevive para formar el eje diacrónico de la familia. Vemos que hijos, nietos y bisnietos se suceden unos a otros, teniendo como fondo constante esta figura tutelar y emblemática. Es este fondo de permanencia memorial que descubre o identifica las iteraciones en las continuas metamorfosis que el tiempo produce, hasta que el laberinto de las variaciones se haya enredado al punto de hacer un desbarajuste del ordenado archivo de la más tenaz memoria.

Un hálito de vitalidad originaria anima el comienzo del nuevo ciclo y le devuelve a Macondo, junto con el mago Melquíades, también una atmósfera ferviente, juvenil, fabulosa: el carnaval, rito de muerte y de renacimiento, corresponde al circo de los gitanos del primer capítulo; José Arcadio Segundo está dominado por los mismos excesos de la imaginación que su bisabuelo; los jóvenes volverán a ser los protagonistas de la trama. Las correspondencias, además, no se limitan a los dos capítulos del exordio de estos dos bloques narrativos casi equidimensionales, sino que se proyectan a lo largo de todo el nuevo ciclo. El capítulo once presenta algunos paralelismos con el segundo: la abstinencia conyugal de Fernanda, recién casada, recuerda la de Ursula en los primeros tiempos del matrimonio; el estupro de los macondenses ante los descubrimientos de la edad tecnológica trae a la mente la maravilla que inicialmente experimentaron frente a las «novedades» que trajeron los gitanos. Y para omitir otras cosas, observamos una calamidad colectiva como acontecimiento central tanto de la primera parte (la guerra civil) como de la segunda (el «diluvio»).

El laberinto genealógico de los nombres que se repiten obsesivamente de generación en generación se presta a varias lecturas, pero sobre todo debe ser interpretado como prisión, condena, destino ineludible. La similitud de los actos es inducida por la repetición de los nombres, o viceversa. A pesar de la voluntad de cambiarles de nombre a sus propios hijos, de sustraerlos a la fatalidad del nombre, los padres no lo consiguen, como si una ley misteriosa por la cual no se escapa ni al propio nombre, ni al propio destino, estuviera operando (*nomen, omen*). Tres Arcadios (José Arcadio, Arcadio y José Arcadio el «papa») mueren de muerte violenta, mientras que otros dos Arcadios (José Arcadio Buendía y José Ar-

cadio Segundo) mueren locos. El incesto final será consumado por dos personajes (Amaranta Ursula y Aureliano) que llevan el mismo nombre de antepasados que estuvieron tentados por el incesto o a punto de consumarlo. Estos traen a la memoria, por el paralelismo de parentesco «tía/sobrino», la pareja Amaranta y Aureliano José, en la superficie; y más profundamente, si bien de forma menos inmediata, a los mismísimos Ursula y Aureliano, cuya relación radicalmente tabú era también totalmente reprimida. Por lo demás, Amaranta Ursula, que es la última madre de la historia de los cien años, parece verdaderamente la reencarnación de la antepasada Ursula, que es la primera madre. Es siempre a una Ursula («activa, menuda, indomable») que el destino (o el narrador) le confía la tarea de restaurar y remozar la casa. En efecto, Amaranta Ursula, tan pronto como regresa a Macondo, vuelve a rescatar la casa del abandono y de la muerte para que se cumpla otro ciclo, que esta vez será el último. En los ciclos precedentes, las ampliaciones y los restauros habían sido siempre mérito de Ursula. Fernanda y Amaranta Ursula tienen la firme voluntad de romper el feroz determinismo de los nombres familiares, sin poder jamás lograrlo. En vano, Fernanda le pondrá a su hija el nombre de Renata, porque, para todos, ella será Meme, es decir, Remedios. En vano, Amaranta Ursula

quería vivir hasta la vejez con un marido leal y dos hijos indómitos que se llamaran Rodrigo y Gonzalo, y en ningún caso Aureliano y José Arcadio, y una hija que se llamara Virginia, y en ningún caso Remedios (p. 321).

Tendrá por hijo a un enésimo Aureliano; es más: al más temido de los Aurelianos, al de la cola de cerdo, y lo tendrá no del marido, sino de un Aureliano de familia que parece, a los ojos de todos, la reencarnación de la figura del coronel Aureliano Buendía. Y ella morirá de parto, desangrada, exactamente como la mujer del coronel, Remedios Moscote. Todas las relaciones paraincestuosas de la novela aluden al incesto con la madre. A diferencia de Ludmer, que, curiosamente, considera a Aureliano como extraño al mito de Edipo agudamente situado por ella como fundamento de la novela<sup>13</sup>, nosotros vemos en la última transgresión sexual una alusión precisa al incesto latente entre Ursula y su hijo Aureliano.

En este punto advertimos (casi de forma parentética y apenas rozando un tema que merecería un desarrollo muy diferente) que el amor consanguíneo es otro signo polisémico en *Cien años de soledad*. Puede ser con-

<sup>13</sup> Josefina Ludmer, *op. cit.*, pp. 86-87.

siderado como una elección de soledad, de aislamiento, como una manifestación del instinto de muerte y, por tanto, percibido por algunos personajes y por el lector como una culpa a la que puntualmente le llegaría, después de tanto miedo del futuro, el castigo inevitable: el hijo con la cola de cerdo. También en el cuento de Poe *La casa Usher*, un hermano y una hermana (últimos vástagos de una antigua familia) se encierran en su casa, en su «soledad». En la famosa interpretación psicoanalítica de Marie Bonaparte, la hermana, el castillo, el subterráneo del castillo, son todos signos de la Madre y aluden a la situación (acaso inconscientemente) incestuosa. Por esto, el hundimiento final de la casa (asimilable a la destrucción de Macondo) puede entenderse como castigo de la «soledad», de la endofilia, de la fallida apertura al mundo. Pero puede, al contrario, y en términos de una mayor actualidad, ser visto como transgresión del tabú fundamental, como supremo acto político y liberatorio. Esta segunda es la posición de Josefina Ludmer, para quien «el último Aureliano puede llegar a leer los manuscritos... precisamente porque ha consumado el incesto»<sup>14</sup>. Como quiera que se las lea, las referencias a la desobediencia están diseminadas aquí y allá en la novela, a modo de pequeñas señales, a modo de mínimas «mises en abyme». En el segundo capítulo, José Arcadio vaga por el campamento de los gitanos y asiste, en medio de la multitud, «al triste espectáculo del hombre que se convirtió en víbora por desobedecer a sus padres» (p. 35). Esta cita de una desobediencia ficticia, propia de un guión popular anónimo, no sólo anuncia la de José Arcadio, su fuga y su extravío, sino que refleja más extensamente la situación de base de toda la novela. Siempre en el segundo capítulo, entre los otros espectáculos de los gitanos, se anuncia uno donde se muestra «la prueba terrible de la mujer que tendrá que ser decapitada todas las noches, a esa hora, durante ciento cincuenta años, como castigo por haber visto lo que no debía» (p. 35). También éste es un pequeño germen inquietante, alusivo a una desobediencia a la que le llega su castigo, que recuerda, por la matriz folklórica común, la *novella* de Nastagio degli Onesti en el *Decamerón*. Se menciona fugazmente otro caso de desobediencia en la p. 348, cuando Aureliano Babilonia, desesperado por la muerte de Amaranta Ursula, se dirige al barrio de tolerancia, donde

... el cantinero, que tenía un brazo seco y como achicharrado por haberlo levantado contra su madre, invitó a Aureliano a tomarse una botella de aguardiente, y Aureliano lo invitó a otra. El cantinero le habló de la desgracia de su brazo. Aureliano le habló de la desgracia

<sup>14</sup> Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 154.

de su corazón, seco y como achicharrado por haberlo levantado contra su hermana.

Esta situación de espejo muestra que, en ambos casos, el castigo se debe a la violación del tabú familiar.

Retomando el discurso acerca del tiempo circular de la novela, y para terminar, observamos que lo cíclico se enfrenta a un límite y a una interferencia en las otras percepciones del tiempo. Casi al final del relato, una visión de compromiso entre el eterno retorno y la inexorable decadencia parece alcanzarse en este enunciado cargado de sentido:

No había ningún misterio en el corazón de un Buendía que fuera impenetrable para ella [Pilar Ternera], porque un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje (p. 334).

Los retornos mismos no son una repetición absoluta, sino más bien relativa. Acabado el diluvio, se reanudan las cuchipandas de Aureliano Segundo, pero esta vez son sólo «humildes réplicas de las parrandas de otros días» (p. 286). Este aherrumbrarse de la rueda que gira es normal, mirando al individuo, pero sólo un pesimismo (biológico, ecológico, antropológico, histórico) puede diagnosticárselo al sucederse de las generaciones. La guerra ha minado las bases de la convivencia, el nuevo clima de fervor y de prosperidad encubre profundas resquebraduras y, sólo aparentemente (o como un mito), puede evocar la armonía de los orígenes. El diluvio es una catástrofe mucho peor que la guerra civil y prefigura el apocalipsis último de Macondo. El clima mismo está sujeto a un progresivo deterioro: Macondo hierve más que nunca, como si un castigo bíblico, con su lenta e incesante lluvia de fuego, hubiera decidido transformar el pueblo en polvo. La selva se vuelve dueña del despoblado pueblo, asedia tenazmente la casa, y la «soledad» (esta vez también en el sentido de «desierto humano») se convierte al final en condición exclusiva y total. El último hombre de Macondo, el hijo de Amaranta Ursula y de Aureliano Babilonia, será un animal como los otros que han invadido el pueblo. Si el pueblo imaginado por García Márquez es alegoría del mundo, la futurología que deriva de nuestra novela está en clave con nuestros años de previsiones apocalípticas. Impresiona el hecho de que no termine el mundo, sino tan sólo el mundo humano: es una regresión a la barbarie natural, al caos geográfico y zoológico primitivo.

Pero, afortunadamente, Macondo es de mero papel, y así lo deja entender el narrador al final de la novela, cuando ya el ilusionista está cansado de su largo espectáculo y empieza a dar señales de impaciencia, derribando los bastidores. La famosa observación de que hoy la novela ya no es sólo el relato de una aventura, sino también la aventura de un relato, está confirmada por el final de *Cien años de soledad*, en el que se lleva al primer plano el acto de locución, y el autor desarma el retablo y delata la ficción antes de que el espectáculo termine, para que, hasta el más ingenuo de los espectadores, descubra el artificio.