

Suzanne Jill Levine

PEDRO PARAMO Y CIEN AÑOS DE SOLEDAD: UN PARALELO

En el contexto de la ficción contemporánea de América Latina, el estilo, la forma y la visión de García Márquez pueden ser ubicados dentro de la literatura del realismo mágico. Podría hacerse un examen más detallado de su obra maestra, *Cien años de soledad*, por medio de una comparación con otras obras fundamentales dentro de dicha corriente, como *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Angel Asturias, y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Puede establecerse la vinculación de la obra de García Márquez con *Hombres de maíz* a partir de la común visión de una cultura primitiva en la que mito y realidad son inseparables. De todas maneras, más cerca de *Cien años* que *Hombres de maíz* está la novela mexicana, por lo que se justifica un análisis de las relaciones entre ambas.¹

La originalidad y, al mismo tiempo, la semejanza entre las obras de Rulfo y García Márquez puede verse si se examinan sus respectivas visiones de una realidad mágica. Estas visiones se enraizan en paralelas actitudes con respecto a la tradición y cultura propia de cada uno, y también en el hecho de compartir una actitud verdaderamente contemporánea con respecto a la realidad que aparece como un fenómeno ilusorio o mágico. La realidad y, en consecuencia, su unidad de medida, el tiempo, aparecen en forma subjetiva en ambas novelas. Otro aspecto importante de la originalidad y semejanza de ambas obras reside, por lo tanto, en la forma con que experimentan con el tiempo.

Una semejanza obvia que se puede indicar entre ambas novelas es que tratan de problemas sociales y políticos que son comunes a la mayoría de las naciones latinoamericanas. *Cien años* trata de las guerras civiles de Colombia y de la ingerencia del imperialismo norteamericano. *Pedro Páramo* del despotismo local en México y, como en *Cien años*, de un movimiento frustrado hacia la revolución y la reforma.

Asimismo, en el nivel temático, pero aún más importante, en el visionario, es posible ver la común influencia de William Faulkner sobre Rulfo y García Márquez: tanto *Pedro Páramo* como *Cien años* son laberintos faulknerianos, contruidos sobre la base de sendas sociedades rurales en que la vida, los problemas y las tragedias de una familia dominante juegan un papel esencial. Faulkner ofrece también una clave para determinar las diferencias básicas entre las dos novelas latinoamericanas ya que Juan Rulfo está más influido estilísticamente por el maestro norteamericano que García Márquez.

Otro paralelismo importante es el esquema biográfico sobre el que están contruidas ambas novelas. En *Pedro Páramo* —el mismo título subraya la intención biográfica—, un hijo regresa a sus orígenes para poder conocer a quien fue su padre, buscando al mismo tiempo descubrir su propia identidad. El esquema biográfico aparece revelado no sólo a través del tema sino también a través de la forma y del estilo, ya que la gradual reconstrucción de la

vida del padre por el hijo subraya el proceso de ir construyendo una biografía. *Cien años* tiene muchos elementos biográficos, por ejemplo, la historia del coronel Aureliano Buendía, pero su alcance es mucho más amplio, por lo mismo que es una novela larga en tanto que *Pedro Páramo* es breve y concentrada. A lo largo del proceso de crear una biografía y la búsqueda de las respectivas identidades de sus personajes, ambos autores están probablemente descubriendo sus propias identidades.

Una vez más hay que señalar que el alcance de *Cien años* es mucho más vasto ya que todos sus personajes —la familia Buendía entera— anda en busca de su identidad. Sin embargo, es probable que el autor colombiano se identifique con el último Aureliano que, a semejanza del hijo de Pedro Páramo, desentraña el misterio del manuscrito de Melquiades y descubre sus orígenes, es decir: que es el hijo ilegítimo de Mauricio Babilonia y Meme Buendía, y que su destino está ligado a la entirpe de los Buendía. Como Aureliano, García Márquez fue también abandonado por sus padres y es probable que Meme sea el personaje que mejor represente en toda la obra a la madre ausente del autor. Otra identificación entre el autor y sus personajes, los Buendía, se podría descubrir en la manera en que el manuscrito de Melquiades permanece indescifrado hasta que el destino de la familia se cumple, de la misma manera que García Márquez mantuvo su obra en las sombras hasta que la hubo completado. Durante el periodo en que se escribía *Cien años de soledad*, que duró dieciocho meses, García Márquez sólo habló del libro pero nunca leyó una sola línea ni aún a sus amigos más íntimos; dijo entonces en una entrevista:

No les leo una sola línea, ni permito que la lean, ni que toquen mis borradores, porque tengo la superstición de que el trabajo se pierde para siempre.²

La búsqueda de la identidad que ambas novelas presentan no se refiere sólo a la identidad familiar o individual sino también a la identidad nacional o cultural. El tema nacional es más obvio en la novela colombiana, que asume la forma de una narración directa y hasta épica; por ejemplo, las expediciones de José Arcadio Buendía, y sus experimentos científicos en busca de conocimientos y riquezas son metáforas de la búsqueda de una realización cultural e individual. Juan Rulfo presenta una lucha similar a través de un estilo más poético en que hablan las voces y surgen las visiones del pasado. Por supuesto que el estilo épico de *Cien Años* tiene una intención irónica, como en el *Quijote* y otras obras coetáneas de éste. *Cien Años* como *Pedro Páramo* trata el tema de la decadencia, del fracaso político, social y económico.

Antes de examinar las diferencias entre estas dos novelas, me gustaría resumir aún más las semejanzas, sobre todo enfatizar el hecho de que ambos autores parten de una materia prima semejante (las culturas rurales de sus respectivos países) y convierten sus

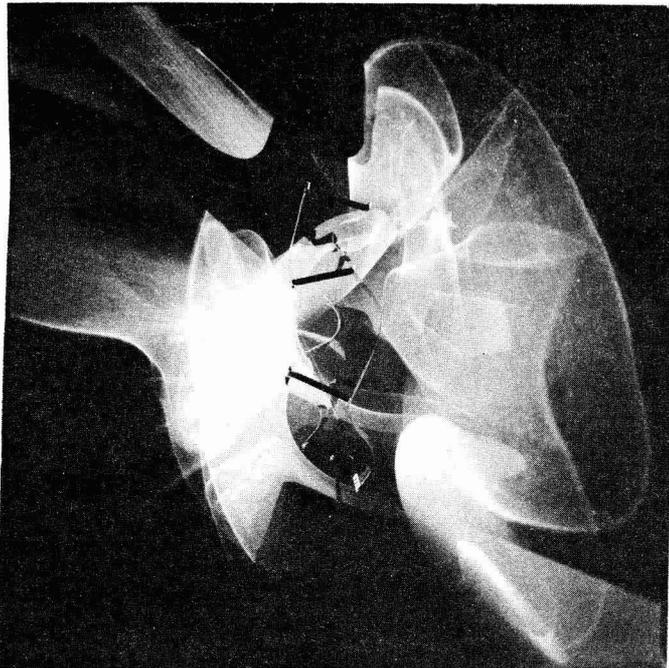
novelas, básicamente regionales, en novelas experimentales. Un ejemplo de los elementos folklóricos que aparecen en ambas obras puede ser el nombre de los personajes. Estos son el resultado de una tendencia popular a dar a las personas nombres que tienen que ver con características de su personalidad o su físico. En *Cien Años*, la prostituta local se llama Pilar Ternera —Ternera subraya su papel carnal en la comedia de la vida—; el jefe del pelotón de fusilamiento se llama Roque Carnicero, cuyo apellido alegoriza su actividad de verdugo de vidas humanas.

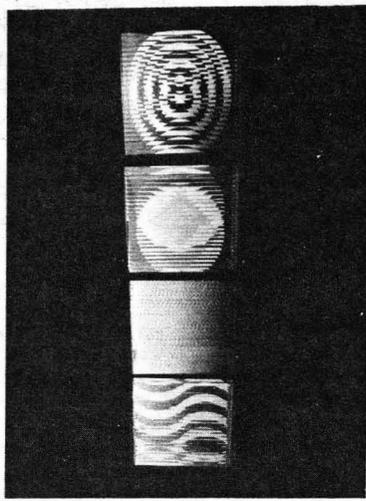
Un nombre como “El Tartamudo” en *Pedro Páramo* literalmente describe un defecto del personaje, pero Pedro Páramo como nombre es en sí mismo simbólico ya que implica un carácter solitario y estéril, a la vez duro e implacable, lo que resume la personalidad del protagonista. De esta manera, la tendencia popular a nombrar a los personajes de acuerdo con características físicas, como “El Tartamudo”, o Remedios La Bella (en *Cien Años*), hasta la adaptación de nombres a sus contenidos metafóricos o literarios, muestra la tradición folklórica de los sobrenombres que ambas novelas adopten.

Un elemento nacional importante de las dos obras es el feudalismo de la sociedad rural latinoamericana que presentan. Destaca el “machismo” de Pedro Páramo y del coronel Aureliano Buendía: ambos son jefes rurales, fuertes y dominantes, y han sembrado muchedumbre de hijos ilegítimos. Tanto Juan Rulfo como García Márquez terminan por rechazar el machismo de la misma manera que rechazan y critican el feudalismo y los valores anacrónicos en todos los niveles; por ejemplo, al experimentar con nuevas formas novelescas están rechazando la novela regionalista no sólo como forma literaria sino también como actitud y visión.

Una diferencia significativa entre Pedro Páramo y Aureliano Buendía consiste en que, mientras el primero es un déspota local, el segundo es un soldado de la revolución. Pero esta diferencia política, por importante que sea, resulta disminuida por el enfoque metafísico, trascendente, que tienen ambos escritores, de la futilidad y esterilidad del machismo. La diferencia básica entre ambos consiste en que mientras la actitud de Juan Rulfo es austera y su visión es negra, la de García Márquez revela un gran sentido del humor y una visión más afirmativa y vital.³ A lo largo de *Pedro Páramo* los temas de esterilidad y muerte predominan, y se niega el machismo con un tono sombrío. En contraste, García Márquez se burla del machismo y reafirma la vitalidad de la raza humana a través de la fuerza terrenal de sus mujeres. Las hembras de Juan Rulfo son sumisas y pasivas. Esta diferencia puede ser consecuencia, en parte, del hecho de que la sociedad mexicana esté más centrada en torno del hombre en tanto que la colombiana es una sociedad más matriarcal, de ahí la distinción que establece Mario Benedetti entre el “machismo urgente de las novelas mexicanas” y el “machismo sobrio de García Márquez”.⁴

Wolfgang Luchting da un ejemplo de la actitud burlona de García Márquez en un artículo, “¿Machismus moribundus?”, que examina y demuestra que hoy hasta los latinos encuentran el machismo “cómico” y “sobrevalorado”. Los ejemplos invocados por Luchting son: en *La mala hora* “el juez Arcadio que se vanagloriaba de haber hecho el amor tres veces por noche desde que lo hizo por primera vez. . .”; en *Cien años*, José Arcadio y Rebeca “pasaron una luna de miel escandalosa. Los vecinos se asustaban con los gritos que despertaban a todo el barrio hasta ocho veces en una noche, y hasta tres veces en la siesta. . .”⁵ García Márquez convierte la actividad sexual en otro elemento de su mundo mágico y maravilloso, consiguiendo así “distanciarse de él a fuerza de elevarlo, juguetonamente, a la región de la leyenda”.⁶ Personajes como José Arcadio o el coronel Buendía son ridículos por su exagerada virilidad; y el autor subraya irónicamente el descomunal órgano sexual de José Arcadio, o la hazaña matemática del coronel de engendrar diecisiete hijos con diecisiete mujeres distintas. Como todos los valores aceptados, por ejemplo el concepto de héroe, el machismo es puesto en un predicamento y sólo puede volver a ser aceptado en un nuevo contexto, el de la ironía.





García Márquez compensa la pérdida del significado y vitalidad del machismo por medio de la presentación de la fuerza terrenal y la estabilidad de sus mujeres, cuyo poder es más seguro y constructivo que los chispazos de energía de los hombres. En *Cien años* aunque hay muchos tipos de mujeres fuertes, por ejemplo, las prostitutas Pilar Ternera y Petra Cotes, el prototipo de la figura simbólica de la madre tierra es Ursula, personaje que está basado en la abuela de García Márquez. En la novela, él se refiere a la familia, como "el sistema planetario de Ursula"⁷; a lo largo de toda la novela su vigor y su penetración son los rasgos salvadores. En tanto que su marido, José Arcadio, parte en viajes de exploración bastante fantásticos y que por lo general terminan en nada, ella conserva a la familia, da consejos sabios, mantiene la perspectiva de las cosas. Por ejemplo, ella desconfía de las cualidades utópicas del Macondo que fundara con su marido, y como José Arcadio ha introducido allí aves cuyo canto lo convierten en un paraíso, ella se pone algodón en los oídos para mantener un cierto sentido de la realidad. Aun en su ancianidad (vive hasta los ciento cincuenta años) su intuición es superior a la de los demás. Es ella la que comprende la borrachera de Meme mejor que la madre de ésta: "Ursula, ya completamente ciega, pero todavía activa y lúcida, fue la única que intuyó el diagnóstico exacto". La última Ursula, Amaranta Ursula, duplica a su bisabuela, encarnando su mismo vigor; regresa a la ciudad y a la casa, ambas en decadencia, rejuvenece a su sobrino Aureliano, y está decidida a dar nuevo vigor al mundo que la rodea, y así se empeña en organizar juntas de mejoras públicas.⁸

No sólo en *Cien años de soledad*, sino en todas las obras de García Márquez hay mujeres vigorosas. Luis Harss contrapone los hombres y mujeres del novelista colombiano y afirma:

En García Márquez los hombres son criaturas caprichosas y quiméricas, soñadores siempre propensos a la ilusión fútil, capaces de momentos de grandeza pero fundamentalmente débiles y descarriados. Las mujeres, en cambio, suelen ser sólidas, sensatas y constantes, modelos de orden y estabilidad. Parecen estar mejor adaptadas al mundo, más profundamente arraigadas en su naturaleza, más cerca del centro de gravedad. García Márquez lo dice de otro modo: "Mis mujeres son masculinas".⁹ De todos modos, son mujeres prototipos, abstracciones, y por consiguiente resultan menos multidimensionales y complejas que los hombres.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, la mujer del protagonista le dice que debe ser agresivo y firme en sus tratos en vez de ser o humilde o tan orgulloso que llegue a ser ineficaz. El coronel, debilitado por su misma complejidad, contesta: "Así es, la vida es un soplo."¹⁰ No sólo esto revela el contraste entre los hombres y las mujeres de García Márquez, sino también la actitud de

admiración del hombre por las fuerza de la mujer. Harss sugiere un vínculo entre la pintura de las mujeres que hace el autor en sus obras y la actitud del coronel hacia ellas:

El coronel, admirativo, proyecta tal vez una nostalgia personal que vierte el autor hacia sus personajes femeninos. Los hombres, en su mundo, son como mariposas que se queman las alas en el fuego. En la mujer encuentran refugio y consuelo. Ella es menos una persona que una fuerza motriz.¹¹

El mundo de Juan Rulfo carece de las salidas y compensaciones que proveen las mujeres fuertes de García Márquez. Sus mujeres son pasivas, dejan que se deteriore el mundo en torno suyo. En *Pedro Páramo*, la madre del protagonista le pide en su lecho de muerte que reclame a su padre los derechos que ella nunca se atrevió a exigir; Ursula nunca habría actuado así, como lo demuestra su conducta con José Arcadio, su marido. En cambio, la mujer de Pedro Páramo pide a su hijo: "Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio. . . El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro."¹² En *Cien años* las mujeres asumen muchas veces un papel agresivo en la seducción y hasta en el amor. En *Pedro Páramo*, las mujeres son siempre poseídas y utilizadas aun cuando se rebelan. Por ejemplo, Ana deja que el hombre que mató a su padre la posea. En un diálogo con su tío, éste le pregunta si está segura de que era Miguel Páramo el violador, a lo que contesta:

- . . . No le ví la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro.
- ¿Entonces como supiste que era Miguel Páramo?
- Porque él me dijo: 'Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes'. Eso me dijo.
- ¿Pero sabías que era el autor de la muerte de tu padre, no?
- Sí, tío.
- ¿Entonces qué hiciste para alejarlo?
- No hice nada.¹³

Aquí ella expresa una actitud de completa sumisión.

La visión sombría de Juan Rulfo y la más afirmativa y vital de García Márquez contrastan no sólo en su tratamiento de temas comunes aislados, sino también por el uso del tiempo, y el significado que dan al mismo sus respectivas novelas, diferencia que determina el significado final de las mismas.

Ambos son escritores típicamente contemporáneos por el uso de técnicas narrativas que liberan al tiempo de su ordenación tradicional, aunque a una mirada superficial, *Cien años* parece estar escrito en una forma narrativa directa. Rodríguez Monegal describe la lucha de García Márquez por liberarse del tiempo, sin dejar por eso de usarlo, en *Cien años*; problema bastante difícil ya que él quería contar su historia en una forma épica directa.

Había estado tratando de crear la novela sobre una estructura

temporal rígida y realista y lo que tenía que hacer era utilizar el tiempo con la misma libertad que utilizaba el espacio. En vez de romperse la cabeza por seguir el hilo cronológico estricto debía usar un tiempo de varias dimensiones. Así, en un capítulo, si le convenía que A tuviera veinte años menos de lo que indicaba la cronología, entonces A debía tener veinte años menos.¹⁴

Rodríguez Monegal señala que no sólo los escritores contemporáneos han descubierto el uso del tiempo como un elemento dramático, dinámico y subjetivo —“un mundo de tiempo tiene que ser hecho de tiempos”— sino que, por ejemplo, ya el Hamlet de Shakespeare no tenía una edad determinada sino la edad que cada escena distinta le exigía tener.¹⁵

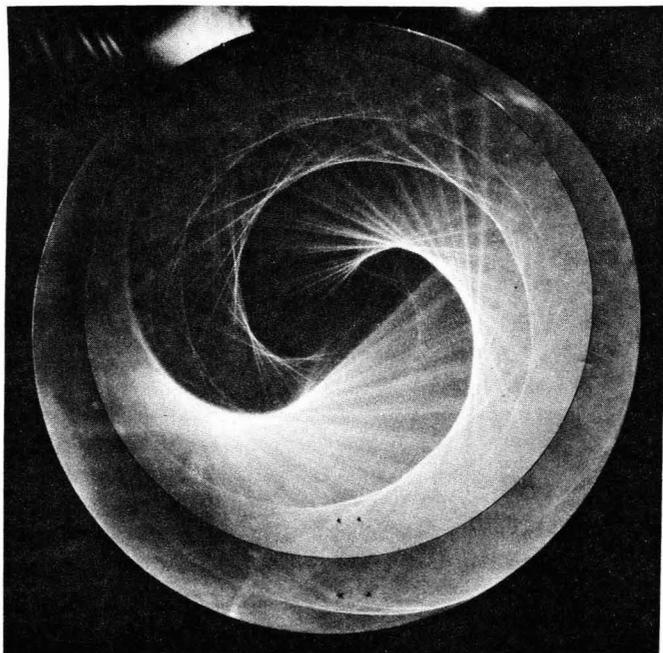
Tanto en *Pedro Páramo* como en *Cien años*, se mezclan, distintos tiempos, se superponen de acuerdo con el significado y el movimiento de un momento determinado. La libre asociación se convierte en una constante, los momentos y los sucesos de cierta significación, como sucede, por ejemplo, con la “petite Madeleine” de *A la recherche du temps perdu*; llevan la narración del presente al pasado y al futuro con la misma naturalidad con que funcionan los moldes interiores del pensamiento. En *Cien años* un motivo dominante es “el pelotón de fusilamiento” que se repite a lo largo de la novela como un punto focal de unidad en una frase que

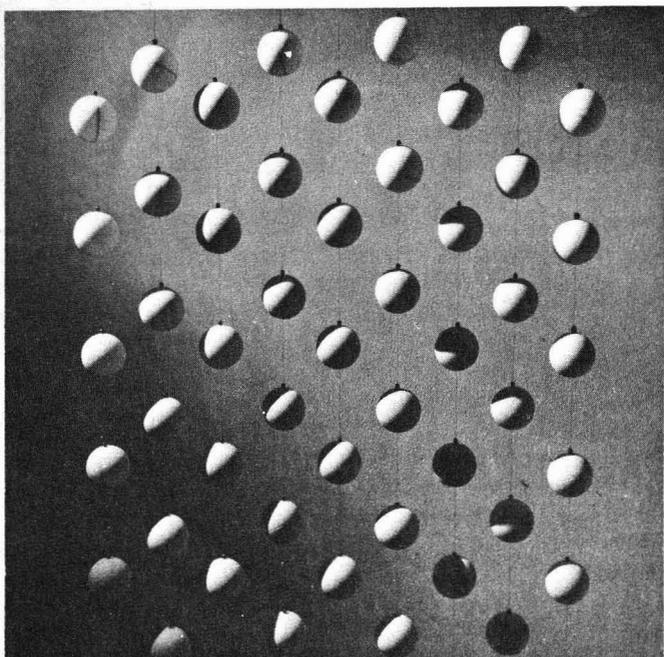
podría resumirse así: “muchos años después frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar. . .” En *Pedro Páramo* la mención del nombre de un personaje como Susana o Miguel Páramo lleva la narración al pasado, permitiendo mayores desarrollos en la presentación del mismo o de sucesos que le conciernen, lo que es un recurso común en la narración faulkneriana.

Como ya se ha dicho, desde este punto de vista la mayor diferencia entre ambos escritores latinoamericanos consiste en que Juan Rulfo está mucho más influido por Faulkner que García Márquez. *Pedro Páramo* es una fantasía hecha de monólogos, visiones, voces que susurran desde el pasado; *Cien años* es más lineal, late con las abruptas voces de un presente vivo. En esto está más cerca de Hemingway que de Faulkner. Su tono es el de una biografía de estilo clásico, inspirada en la épica satírica del *Orlando* de Virginia Woolf. *Pedro Páramo* es una ilusión, una visión y una experiencia poética.

Sin embargo, la completa libertad que se toma Juan Rulfo con respecto a la narrativa tradicional, así como con el sentido convencional del tiempo, es verdaderamente engañosa e irónica ya que el comentario definitivo que ofrece su novela sobre este aspecto de la realidad es que todo está encarcelado en el tiempo. En *Pedro Páramo* la muerte domina. La impresión que produce del México rural es la de una cultura muerta a la vez que una cultura de la muerte. La novela está hechizada por fantasmas, y el protagonista descubre que él, así como la ciudad entera y todos los que la habitan, están muertos. La muerte lo es todo y ya que la esencia de *Pedro Páramo* es el tiempo, el constante juego dinámico del tiempo fragmentándose infinitamente, el tiempo es la muerte, el comienzo y fin de todo. Superficialmente parecería que *Cien años* representara más explícitamente el predominio de la muerte ya que su estructura lineal conduce la historia, rápida y directamente, a un final apocalíptico, a la destrucción de una familia y una ciudad. Pero la estructura lineal es en el fondo una estructura circular, cíclica, como la de la vida. No sólo dice esto la novela en su estructura, sino que a intervalos los distintos personajes tienen una súbita revelación sobre la naturaleza circular y eterna de la vida. Aureliano y Amaranta Ursula, se aman apasionadamente hasta la final destrucción de Macondo:

Oyeron a Ursula peleando con las leyes de la creación para preservar la estirpe, y a José Arcadio Buendía buscando la verdad quimérica de los grandes inventos, y a Fernanda rezando, y al coronel Aureliano Buendía embruteciéndose con engaños de guerras y pescaditos de oro, y a Aureliano Segundo agonizando de soledad en el aturdimiento de las parrandas, y entonces aprendieron que las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte, y volvieron a ser felices con la certidumbre de que ellos seguirían amándose con sus naturalezas de aparecidos,





mucho después de que otras especies de animales futuros les arrebataran a los insectos el paraíso de miseria que los insectos están acabando de arrebatarnos a los hombres.¹⁶

Ciertas obsesiones dominantes, en el caso de Aureliano y Amaranta Ursula su amor, en el caso de García Márquez el acto de escribir prevalecen contra la muerte y así eternizan la vida, en tanto que en *Pedro Páramo* la obsesión dominante es la muerte y por lo tanto la muerte resulta eternizada. En tanto que esta novela es una enlutada historia de fantasmas, *Cien años* es una novela sobre la vida; su narrativa lineal y directa muestra gente viva mientras que *Pedro Páramo* enseña la ilusión de la vida y la realidad de la muerte.

Otra diferencia entre ambas novelas deriva de la distinta influencia de Faulkner en el uso del tiempo. En Juan Rulfo, como en el novelista sureño, se advierten los cambios que el tiempo produce en los personajes, en cambio García Márquez utiliza el recurso de la súbita revelación de un carácter. En *Pedro Páramo*, Rulfo usa el tiempo como un instrumento del análisis psicológico que le permite revelar, gradualmente, por medio de vueltas al pasado, la locura de Susana San Juan. En *Cien años* muchas cosas permanecen en el misterio y aun aquellas que resultan comprensibles, lo son a través de una percepción súbita y espontánea. Así, por ejemplo, la revelación que tiene Amaranta:

Fue entonces cuando entendió el círculo vicioso de los pescaditos de oro del coronel Aureliano Buendía. El mundo se redujo a la superficie de su piel, y el interior quedó a salvo de toda amargura. Le dolió no haber tenido aquella revelación muchos años antes, cuando aún fuera posible purificar los recuerdos y reconstruir el universo bajo una luz nueva.¹⁷

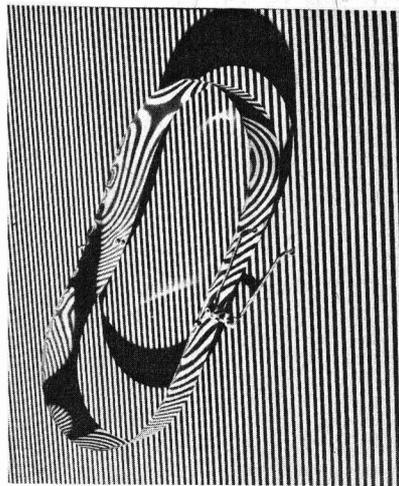
Otro ejemplo puede ser la súbita revelación que tiene el coronel: Vislumbró que no había hecho tantas guerras por idealismo, como todo el mundo creía, ni había renunciado por cansancio a la victoria inminente, como todo el mundo creía, sino que había ganado y perdido por el mismo motivo, por pura y pecaminosa soberbia.¹⁸

En *Cien años* se tiene la sensación del paso del tiempo por medio de detalles como aquél de los pescaditos de oro del coronel: "... aunque seguía fabricando pescaditos con la misma pasión de antes, dejó de venderlos cuando se enteró de que la gente no los compraba como joyas sino como reliquias históricas". La pasión del coronel, su obsesión dominante, en cierto sentido paraliza el tiempo.

Sin embargo, con respecto al tema del tiempo, hay otra semejanza básica entre ambas novelas: las dos muestran lo que el tiempo hace a la gente, a la vida. A través del tiempo, el hijo de Pedro Páramo descubre su identidad, la de su madre, y el destino común de ambos, que es la muerte. El título, *Cien años de soledad*, explica lo que el tiempo, esa centuria, hace: aísla a sus creaturas y la novela muestra que el tiempo cumple el destino y la identidad del hombre que en este caso no es el triunfo de la muerte, como en *Pedro Páramo*, sino el triunfo de la soledad. Ambos escritores presentan el triunfo de la alienación a través del tiempo. Por eso importa poco que sus protagonistas, Pedro Páramo y Aureliano Buendía sean revolucionarios o déspotas; todos los regímenes son vulnerables a la alienación del mismo modo que ambos hombres van a ser dominados por la inutilidad, la soledad, y la muerte. Su semejanza se pone en evidencia, de manera punzante, en los últimos lancetazos de nostalgia por la posibilidad del amor que no pudieron realizar. Los finales pensamientos de Pedro Páramo son:

Susana . . . Yo te pedí que regresaras . . . Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas, tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.¹⁹

El coronel Aureliano Buendía piensa en una mujer que le dijo que lo quería hasta la muerte y murió una hora más tarde. Poco



después de evocar a esta mujer, muere envuelto en un vago sentimiento de nostalgia y de recuerdos que no puede evocar claramente.

Pero aun si el tiempo todo lo destruye en *Cien años* como en *Pedro Páramo*, García Márquez explica este proceso de eternidad en el último párrafo de la novela cuando Aureliano descubre su identidad en el libro de Melquiades:

Aureliano . . . empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado . . . antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.²⁰

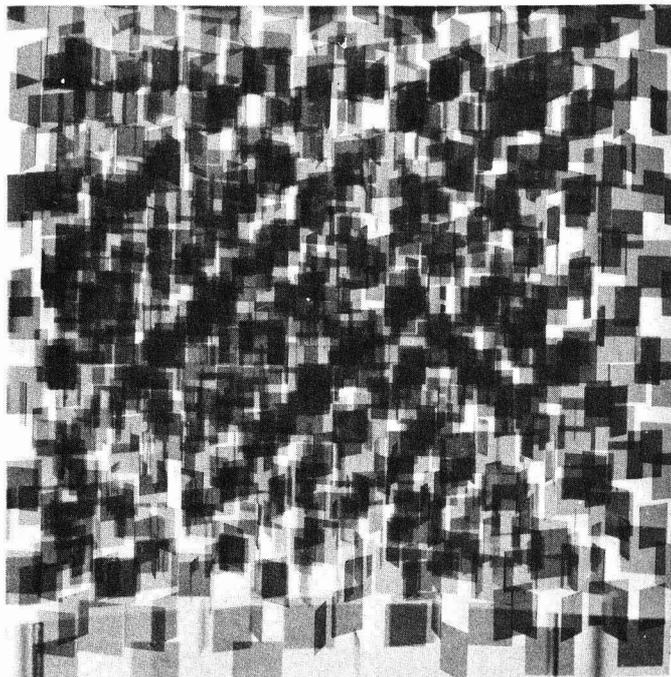
Emir Rodríguez Monegal explica esta “revelación metafísica” de la siguiente manera:

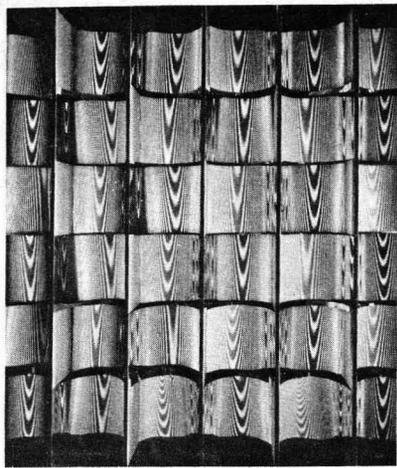
Lo que Aureliano descifra en el libro de Melquiades es la forma final de su destino: quedar atrapado en un cuarto cerrado y amurallado contra el tiempo, estar dentro de un libro, tener la repetible inmortalidad de una criatura de ficción. Como el asceta que sueña un hombre en “Las ruinas circulares”, el magistral cuento de Jorge Luis Borges, este Aureliano de la ciudad de los espejos o de los espejismos, descubre finalmente que él es también un fantasma soñado por otro, que está atrapado en un laberinto de palabras escritas, cien años antes y en sánscrito, por el mago Melquiades.²¹

De ahí que Aureliano no pueda abandonar el cuarto porque está atrapado en el libro, pero el libro, que es el “espejo” o el “espejo hablado” vive fuera de la ilusión, del “espejismo” que es la realidad. *Cien años* es una versión de libro de Melquiades y a través de este “espejismo”, el tiempo se multiplica infinitamente, es decir: el lector está leyendo la misma página, la misma palabra, que el personaje del libro está leyendo, y viviendo, al mismo tiempo. Por eso, aunque el tiempo corre en una sola dirección, el libro lo convierte en circular ya que el tiempo está capturado dentro del libro. El libro es un momento en la eternidad: “Basta volver las páginas para que el tiempo empiece a moverse, las figuras se animan, la fábula recomienza.” O como concluye Aureliano Melquiades —y seguramente García Márquez— “no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos de modo que todos existieran en un instante”.

El libro, representado por el cuarto de Melquiades, petrifica el tiempo en una secuencia eterna, como lo prevé el primer José Arcadio Buendía: “También el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una acción eternizada.” Por eso, el libro crea su propio tiempo. Proust hace lo mismo en *A la recherche* cuando toma un momento y lo extrae del tiempo, “la petite Madeleine”, y a través de ese momento crea una obra de arte, escapa así a la destrucción del tiempo.

En contraste completo con García Márquez, Juan Rulfo no fragmenta el tiempo para mostrar el dinámico juego entre la eternidad inmóvil y la repetición circular, o cíclica, de la vida, sino que lo hace para presentar mejor su obsesión, la muerte. El está enraizado en la cultura indígena. La esencia de ésta es el culto de la muerte: el indígena ama y vive con muerte. Por lo tanto, su visión es calificada por los occidentales como “oscura” o “sombria”, aunque para Rulfo y los indígenas sea una cultura vital. Por el contrario, García Márquez es un occidental que se mueve con toda familiaridad dentro de la cultura contemporánea en que la muerte ha sido conquistada de distintas maneras y es relativamente menos significativa que en las sociedades primitivas. Por eso él se encuentra literariamente más cerca de Jorge Luis Borges, cuya influencia sobre las letras latinoamericanas es sobre todo una





influencia de orientación europea, mientras que Rulfo está más cerca del indigenista Asturias. García Márquez, aparece profundamente interesado en el problema principal del Occidente: la alienación. Y, de acuerdo con esta tradición, su verdadero culto es el arte. Por eso, en tanto que *Pedro Páramo* nos deja con una afirmación final de la muerte, *Cien años de soledad* nos deja un espejo que habla, una afirmación final de la literatura, del arte.

NOTAS

1 Una prueba concreta de la influencia de Rulfo sobre *Cien Años* ha sido facilitado por García Márquez al declarar, en una entrevista: "Insisto muchas veces en una frase que es de Juan Rulfo" (Armando Durán, "Conversaciones con G.G.M.", *Revista Nacional de Cultura*, 185 (Caracas, julio-septiembre de 1968) p. 27.

2 Armando Durán, loc. cit. p. 34

3 En una entrevista, García Márquez ha negado ser un humorista: "no se considera un humorista, si es que la palabra tiene algún sentido preciso. Dice que en sus obras el humorismo, que siempre comenta la gente, es incidental. Desconfía del humor, sobre todo del chiste fácil que llena un vacío. Además, agrega solemne, siempre he creído que no tiene sentido del humor." (Luis Harss: "G.G.M. o la cuerda floja", *Mundo Nuevo*, 6. Sin embargo, es fácil descubrir una actitud irónica en esta negativa.

4 Mario Benedetti; "G.M. o la vigilia dentro del sueño", *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Ediciones Arca, 1967. p. 147.

5 Gabriel García Márquez; *La mala hora*, México, Era, 1966, p. 27; *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 86.

6 Wolfgang Luchting; "¿Machismus moribundus?", *Mundo Nuevo*, 23, París, mayo 1968, p. 61.

7 *Cien años* p. 225, *Ibid.*, p. 16.

8 *Ibid.*, pp. 16, 232, 323.

9 Luis Harss, p. 71.

10 Gabriel García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba*, México, Era, 1967, p. 79.

11 Harss, p. 71.

12 Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, p. 7.

13 Juan Rulfo: *op. cit.*, p. 31.

14 Emir Rodríguez Monegal: "Diario de Caracas", *Mundo Nuevo*, 17, París, noviembre 1967, p. 11.

15 *Ibid.*, p. 12.

16 *Cien años de soledad*, p. 346.

17 *Cien años* p. 238.

18 *Ibid.*, p. 214.

19 *Juan Rulfo*, *op. cit.*, p. 128.

20 *Ibid.*, pp. 350/351.

21 Emir Rodríguez Monegal: "Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*." *Revista Nacional de Cultura*, (Caracas, julio-septiembre, 1968), pp. 18-19.

