

Guillermo Putzeys Alvarez

CIEN AÑOS DE SOLEDAD: UNA LECCION PARA EL RELATO*

Cuando, hace dos años, apareció publicada *Cien años de soledad*, la novela de Gabriel García Márquez, tuvo culminación uno de los esfuerzos narrativos más trascendentales de la creación del continente. A la vez, se operó la plasmación definitiva de un arte de novelar que venía abriéndose paso entre la marejada de alientos creativos, obedientes a distintas cepas, con lo que la novela latinoamericana se hizo presente y notoria en la última década. Intencionalmente hablamos de un esfuerzo que culmina, porque la obra de García Márquez ha sido eso: suerte de torturante ejercicio, un obsesivo afán que ha rondado permanentemente su labor creativa. El propio García Márquez lo ha revelado en algunas conversaciones recogidas en revistas literarias. Allí ha dejado testimonio de sus encrucijadas, de esa búsqueda de una manera del relato que permitiera dar temple a los contenidos vigorosos que venían poblando desde siempre su memoria grávida de estampas viejas, herrumbradas en un pasado en el que los sucesos y personajes se aunaban para conformar una visión total. Una nostalgia sin límites debe haber sido, sin duda, incentivo del relato; un clima permanente creado por la más intensa y viva de las evocaciones. Al soltar las redes de la remembranza, fueron emergiendo esos jirones de aconteceres, entreverados con el hecho real y con lo fantasioso, como si un mundo visto en el entresueño fuera dando claves para una suprarrealidad más trascendente, más plena de significaciones. Como aquellas estampas que se evocan de la infancia, las historias de García Márquez tienen siempre ese zumo de un algo maravillado y maravilloso, una dimensión propia que atesora el recuerdo, una visión en cuya amplitud van desgranándose los rosarios de sucesos que se aglomeran y cobijan en un común hábito de encantamiento.

Las impresiones de la infancia son siempre huellas vivas, indiscriminadas. Caben en este abigarramiento lo real y lo milagroso, sin choques ni antinomias. Ese pasado es arcón de poderosas sugerencias: no una época sino la suma de vivencias diáfanas, intensas cuando ronda la nostalgia, suavemente dolorosas cuando la marcha de los relojes hacen viva su lejanía. Es, por su viva significación, que Baudelaire entreveía que la verdadera patria es la infancia.

La contemporaneidad de García Márquez hace vivo el contraste que determina su narrativa. Es un escritor afiliado a una generación ya madura, reunida en un afán creativo que busca dar visión y testimonio de lo latinoamericano. Las figuras tutelares de "los grandes" en el relato hispanoamericano son trasfondo para esta generación, un primer andar cuya estimativa literaria se hace hoy la luz de esta condición iniciadora, sin escatimar el señalamiento de lo incipiente en una narrativa que ahora se observa en su plenitud. Si se hace una consideración del todo y se intenta advertir las corrientes creativas, ese primer andar se ve despuntado en nuestra centuria con la frondosidad de una novela trepidante de

imágenes, alucinada con la visión poética del ámbito, con la radiante evidencia de su cromatismo, con una exuberancia sin límite. La visión de la selva que ofreció Rivera asoma en un primer hito con el impacto de un algo delirante y sobrecogedor. La presentación de la naturaleza como actor en la antinomia de civilización-barbarie —tema ancestral en Hispanoamérica— atrapa en la narrativa de un Gallegos el ámbito llanero y realiza la poetización del agro y la vida rural; la protesta viva y la denuncia insoslayable hacen de obras como la de Icaza y la de otros autores un testimonio de la creación alentada por la preocupación social y por una erupción combativa que intenta revelar lacras de una dolorosa realidad del continente. Ciro Alegría, por ejemplo, presenta un novelar que constituye un documento sociológico de la dimensión peruana. Más cerca de nosotros, la magia trashumante del mundo indígena promueve una de las vertientes de la obra de Asturias, grávida del sentido mítico, impregnada con la visión cósmica de la otra América, enfundada en su aislamiento, relegada en su época del paleolítico e inmersa en circunstancias dramáticas ignoradas por la cultura del mestizo, pero vigorosas dentro de su universo propio, en que gravitan las esencias irrenunciables. También Asturias da la radiografía ominosa de la dictadura criolla, en un cuadro tenebroso que habitan y promueven las formas del mal y que se sustentan en una obra memorable. Otra estancia del relato del continente es la novela de intención social, con su planteamiento antimperialista y su denuncia de la explotación. El perfil del "Papa Verde" va despuntando como un personaje que simboliza las fuerzas ávidas del predominio y la sumisión, temas tan vivos en la novela de esa primera mitad de nuestro siglo. De ese primer andar, con sus ineludibles incertidumbres, deriva ya esa marcha franca que determina la visión de Guimarães Rosa, de Carpentier, de Julio Cortázar, de Agustín Yáñez, madurez en sí de la narrativa que después acoge la generación actual. Después de Rulfo, quien forja un nuevo esplendor de la novela mexicana, ahí están Sabato, Vargas Llosa, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, Cabrera Infante y otros significados autores, y con ellos García Márquez.

Un sentido de generación supone características comunes, y la primera contradicción en este caso es que García Márquez es distinto a los demás; no tanto en su oferta fragmentaria, en sus cuentos que son anticipación de *Cien años de soledad*, cuanto por esta obra misma. Las coincidencias de generación se dan quizás en un plano humano, en una actitud; pero es indudable que la novela de García Márquez presenta modalidades distintas, ofrece una dimensión no explorada.

Además de la tradición que es necesariamente solera en la obra de estos latinoamericanos, ya se han vertido opiniones y señalamientos sobre influjos en la obra de García Márquez. Ernesto Volkening, en su estudio sobre la obra publicada del novelista

* Conferencia pronunciada en la Universidad de El Salvador, el 12 de noviembre de 1969.

hasta 1963,¹ señala cómo ya se había presumido que algunos modelos literarios lo influyen, particularmente, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner. Es ese hábito, a veces corruptela de la erudición, de buscar progenitores, de “inventar un venerable árbol genealógico” —como dice Volkening—, que adquiere el tono admonitorio al señalar impregnaciones y que a veces llega a embozar el intento de mellar el mérito de “la originalidad” del narrador, como si ésta, rigurosamente considerada, pudiera darse. Empero, cualquier observación, por poco perspicaz que sea, lleva al convencimiento de que García Márquez, como todos los autores, ha experimentado el proceso de “impregnación-depuración” natural en todo escritor. El propio novelista ofrece testimonio de una búsqueda para encontrar su propia manera en el relato. En sus revelaciones, algunas de las cuales traslada Luis Hars, deja confesada con toda claridad su afición por un maestro de la novela: William Faulkner. En éste encontró, dice, “si no una temática, en todo caso un arte y un estilo” y advierte, también, que habría que nombrar entre otros deslumbramientos, a Virginia Woolf. Hars apunta que, como tantos otros escritores, García Márquez llegó a Faulkner como a una revelación. Aparentemente, existe la base para reparar en las correspondencias; Jocnapatawah es paralelo de Macondo; el signo de Aureliano Buendía responde en muchas líneas a Sartoris,² y aun en campos más circunscritos, es evidente que en el encierro de Rebeca Buendía, en su confinamiento frente al mundo para atrapar el pasado, en su decrepitud y en el ámbito mortuorio de la casa en que se enclaustra, podría verse un trasunto de la atmósfera faulkneriana creada por ejemplo en su historia breve “Una rosa para Emilia”. Y quizás también pueda surgir la interrogante de si una dimensión trascendente de Comala, según la visión de Rulfo, tendría algo que decir en este campo de influjos. Es más, el entusiasmo de García Márquez por el arte y estilo de Faulkner ha sido revelado por él mismo: “Cuando leí a Faulkner, pensé: tengo que ser escritor. Los materiales caóticos que entraban en juego en el arte faulkneriano —dice García Márquez— se parecían mucho a las materias vivas de la vida colombiana.” Faulkner, señala Hars, le mostró cómo podía ser manejada y transformada esa turbulencia elemental.³ Evidentemente, es muy claro este reconocimiento; no tanto por lo que al influjo se refiere, sino en las razones que promueven ese “deslumbramiento”; un entusiasmo por esa compleja manera de la vida colombiana, entrevista en paralelo con la presentación del sofocado ámbito sureño que ha forjado el escritor norteamericano. Otros de sus influjos son también reconocidos por el propio García Márquez en una revelación que bien puede poner fin y satisfacer la especulación sobre su genealogía literaria: no sólo leyó a Joyce y a Kafka sino los “imitó”, “truqueándolos”, con resultados que él mismo considera negativos y califica como “malabarismos”.⁴ Esta propia confesión hace expedito el juicio de Hars, sin duda atinado, sobre la modalidad estilística de su primera



obra: “Si *La hojarasca*, a pesar de sus esplendores, se malogra, es porque está escrita en un idioma prestado que nunca llega a ser lenguaje personal. Sus trampas entrelazadas, sus episodios superpuestos, sus juegos de tiempo, con sus retrocesos y repeticiones, son recursos mal aprovechados que frustran el propósito que deberían servir. Los monólogos complementarios de los tres narradores sofocados e indistintos fracasa porque complican la acción sin matizarla (...) En general, malgasta mucha energía en *La hojarasca*, que con toda su carga emotiva queda informe y difusa.”⁵ Este juicio, alentado por el espaldarazo del propio reconocimiento dado por García Márquez, revela algo que es común en las obras primerizas: un resultado de lo experimental, del préstamo deliberado, del virtuosismo obediente al dictado de la admiración de modelos, muy común en una etapa incipiente de todo novelista. Esos modelos son siempre afines y, en este caso, los consagrados por una época; e incluso, los laureados por la aceptación engolada de eso que Bellow dio en llamar “dictadura de la crítica académica”; autores cuya obra, fruto de madurez, ofrece un manejo del lenguaje y de la técnica narrativa que es culminación —y a la vez respuesta— de las necesidades que demanda el propio material e intención creativos con un sello que es a la postre eminentemente personal. En toda mimesis lícita se trazan los límites obvios: ser una mera aproximación a un algo modélico



sin que se pierda la autenticidad individual. Aquí, una lección de García Márquez.

Una segunda incidencia que ronda la creación es aquélla de los modelos de cepa hispanoamericana, entre ellos algunos ya mencionados, y que daban base a la certera consideración general que sobre las letras del continente hiciera Uslar Pietri. Las caracteriza como un ejercicio en que hay devoción barroca, una literatura de caminos encontrados en las mixtificaciones de lo épico con lo psicológico, lo poético con lo social: ese presentar una visión apocalíptica de la vida, donde el héroe caótico concibe la existencia “como cruzada o como catástrofe”;⁶ en suma, lo transvasado en una obsesionante devoción estilística que prohija la frondosidad y la exuberancia. Contra los riesgos de esta actitud mantuvo ojos abiertos García Márquez, atento a la poda de lo retórico, proclive a la austeridad en el contar, de suerte que las adjetivaciones son manejadas con mesura y se logra que lo poético emane del puro poder evocador y no de un juego ampuloso de imágenes. Indudablemente, como señala Emmanuel Carballo, este autor ha cortado de un solo tajo la exuberancia que asfixia a muchas de las obras latinoamericanas.⁷ El propio García Márquez, confirmando ese torturante ejercicio, ese esfuerzo mantenido durante lustros, nos revela algo sobre la dramática intención narrativa que no había logrado plasmar sino hasta en *El coronel no tiene quien le escriba*: “una de las cosas que ha demorado mi trabajo ha sido la preocupación de corregir el vicio más acentuado de la ficción latinoamericana: la frondosidad retórica. Escribir ampulosamente —prosigue— es bastante fácil y además, es tramposo: casi siempre se hace para disimular con palabrerías las deficiencias del relato. Lo que en realidad tiene mérito, aunque por lo mismo cuesta trabajo, es contar de un modo directo, claro, conciso. Así no hay tiempo para hacer trampas”.⁸ La lección de estas palabras ha sido predicada con el ejemplo. Lo sencillo es lo difícil, se nos ha repetido con justeza, siempre que eso sencillo no sea fruto de la simplicidad. En esta declaración oportuna para un credo del relato, el autor conviene con otro matiz a enriquecer aquella advertencia de Valéry cuando denunciaba que promover deliberadamente y con artificio lo sentimental en el lector era una actitud tan innoce como la que promueve lo pornográfico.

Otro aspecto, el tercero, resulta interesante para mostrar ese contraste de García Márquez con la novela hispanoamericana. El relato lineal de *Cien años de soledad*, el uso de una técnica de “giro breve, lapidario, cristalino que va derecho al grano”, como señalara Volkening, surge en una época en que, además del caso crítico del *nouveau roman* frío y tecnificado, ha habido proclividad al virtuosismo, a la cerebralización, al intelectualismo y al manejo de vericuetos conceptuales, en un intento de alcanzar un simbolismo de moda. Muchos relatos tratan de abrirse camino con el espejismo de la pirueta, en un neobarroco que resulta a ultranza,

de fisonomía aparentemente contemporánea. Se observa con frecuencia el intento de deslumbrar con la complicación, adormecer con la excentricidad o con adulteraciones adocenadas en una suerte de procedimiento que podría llamarse “del revoltijo”; hay en ello una errada asimilación de procedimientos narrativos que resultaron en otros autores de una necesidad misma del relato, por imperativo de la creación, y no como arbitrario maquillaje que deforma en lugar de hermoear. Frente a ello, y aquí una nueva lección de García Márquez, *Cien años de soledad* rescata la antañona espontaneidad del relato, su intensa posibilidad sugeridora, su poder evocador, su magia descriptiva en la manera directa y lineal. Emmanuel Carballo ha reparado en esta característica de la novela y le ha provocado un genuino sabor de anacronismo, pero conceptualizado como una búsqueda y consecución peculiares de la originalidad “por caminos en apariencia reaccionarios, caminos que en vez de dirigirse al futuro recorren en sentido inverso la historia de la literatura”.⁹ Algunos —el propio Carballo entre ellos— señalan una recreación del mundo de los libros de caballería, e intuyen en la obra una reminiscencia bíblica en la presentación, tradicional en lo narrativo, de “la historia de un pueblo elegido, desde el génesis hasta el apocalipsis”.¹⁰

En efecto, tal es la impresión que promueve García Márquez en el contrapunto que es su arte de novelar. Pero el anacronismo, el sentido bíblico, lo fabuloso, esa manera tradicional de contar, son respuesta —no podría darse otra— a la exigencia que plantea la materia de lo relatado. Macondo es un mundo en sí, forjado en la realidad interna de la obra, con sus propios mitos y verdades; es en sí un anacronismo social y urbano, un algo épico con su dimensión mitológica, con su prole de semihéroes, su historia y sus creencias; incluso con sus milagros y también sus dramas: “Allende Macondo bosteza el vacío.”¹¹ Es un mundo cerrado que se basta a sí mismo.

En la técnica del relato llama la atención esa rigurosa presentación lineal del suceso, la secuencia natural de lo que acontece, la abigarrada sucesión de los personajes. No hay sino algunas formas de anticipación de hechos que, lejos de presentar un contar sofisticado, contribuyen a darle el tono de sencillez y aparente —sólo aparente— espontaneidad. El relato discurre aferrado a las formas verbales de pasado, creando el reposo tranquilo para la descripción, sin prisa ni precipitación alguna. Una narración que se prodiga en densas parrafadas, a veces de páginas, con la amplitud y serenidad que recuerdan la prodigalidad de un Proust cuando va por la interminable senda de la evocación en busca del tiempo perdido. García Márquez cuenta desde el presente los hechos que ha forjado para una dimensión ya concluida y periclitada. Las cosas siempre tienen el sabor de un algo pasado, y por ello la novela usa de esta temporalidad. Evoca y promueve las evocaciones. Puebla, sin escatimar, con esas estampas que aparecen esfumi-

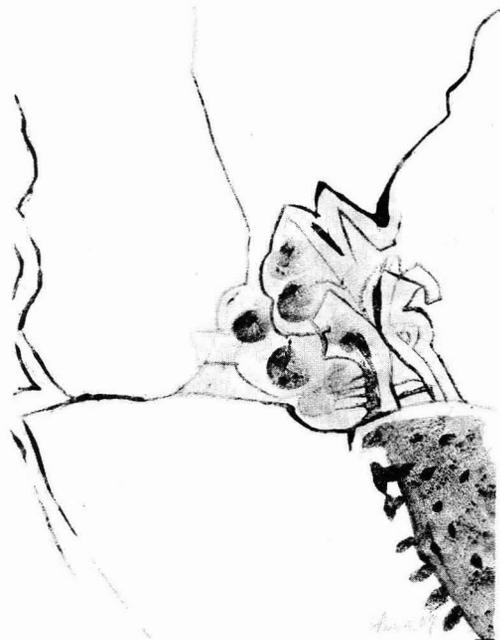
nadas, con el matiz amarillento de daguerrotipos antiguos, con la misma ilusión borrosa de aquéllos con que José Arcadio Buendía esperaba obtener con varias superposiciones las pruebas científicas de la existencia de Dios. Admira la parquedad del diálogo en la novela. Los personajes, muchos de ellos, por esa inmensa soledad que los agobia y los rodea, son silenciosos; pero el relato también poda mucho de sus expresiones. Quizás persisten sólo las estrictamente necesarias. Se prefiere decir lo que expresaron y no presentar la expresión viva en su momento; se relata lo que piensan y sólo en muy pocas ocasiones, tal el monólogo interior de Fernanda hacia el último cuarto de la novela, se da con independencia del cosmos interior de la reflexión o del habla de los personajes. Todo aparece sometido a la férula de la narración inagotable, todo en el ámbito de lo concluido y realizado, todo en el evocar sin fin de un mundo ido.

La modalidad del relato se prodiga con "el estilo indirecto", en la acepción que define aquella forma antiquísima remozada por Boccaccio, en que se narraba linealmente en tercera persona. Nunca se desvanece el narrador. Siempre está presente, igual que un testigo infaltable que, como Bernal, recrea con la evocación y sigue con bordones de recuerdos la plenitud de una epopeya.

La primera línea de *Cien años de soledad*¹² traza ya la delimitación de lo realizado y lo concluido. Una manera de ubicar al lector tempranamente en la órbita del pasado: "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." Desde entonces el lector se siente atrapado por la anticipación de un suceso y se le hace percatarse de que aquello que se dirá a continuación es coto del pretérito. Cobran entonces toda su adecuación y significado las formas verbales con que empieza la historia, y algo más: anticipan el destino aparentemente trágico de uno de los personajes más importantes al revelar la situación en que se verá inmerso; hay claves obvias que anticipan acciones de violencia y rebelión armada. Más adelante habrá de sorprender al lector que la ejecución del fusilamiento no ocurra. Esta primera impresión que se causa en el lector está inmediatamente reforzada por lo que se relata punto seguido, y aún se apuntala más la temporalidad de pasado con el apoyo adverbial: "Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava. . ." La modalidad es anzuelo para el interés de la lectura. Un recurso sencillo que nos atrapa en un marco de lo periclitado y que a la vez agujonea. El procedimiento, sin duda exitoso, se repite como un cliché a lo largo de la novela: "Muchos años más tarde —nos dice en otra parte— un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre interrumpió la lección de física, y se quedó fascinado, con la mano en el aire y

los ojos inmóviles, oyendo en la distancia los pifanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea, pregonando el último y asombroso descubrimiento de los sabios de Memphis" (p. 21).

Al aludir a la ruta que buscaba uno de los personajes para dar una salida de la aldea hacia el mundo inédito del exterior, vuelve a darse con mínima variante el procedimiento: "Años después, durante la segunda guerra civil, el coronel Aureliano Buendía trató de hacer aquella misma ruta para tomarse a Riohacha por sorpresa. . ." (p. 28) Y más adelante se nos dice del personaje que "tenía la misma languidez y la misma mirada clarividente que había de tener años más tarde frente al pelotón de fusilamiento" (p. 50). Acude a la fórmula también cuando habla de la voz de Aureliano Buendía y vuelve a dar el recurso de la anticipación: "tenía la voz un poco estentórea que había de caracterizarlo en la guerra" (p. 56). También al aludir a otro de los personajes míticos, se recalca el procedimiento "Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquiades le hizo escuchar varias páginas de escritura impenetrable. . ." (p. 68), anticipación de destino gemelo del anterior y que reitera asimismo posteriormente: "fue ella la última persona en que pensó Arcadio, pocos años después, frente al pelotón de fusilamiento" (p. 82). Las suertes de los personajes son dadas con esa aura de anticipación. Otros casos más perlan la obra: "El mismo —Aurelia-





no en este caso— frente al pelotón de fusilamiento, no había de entender muy bien cómo se fue encadenando la serie de sutiles pero irrevocables casualidades que lo llevaron hasta ese punto”, (p. 87) y en otra parte, “pocos meses después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de revivir los pasos perdidos en el salón de clases. . .” (p. 101). Hacia la mitad de la novela, podría decirse su segunda parte, el capítulo se inicia con la aplicación de la misma fórmula: “Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo” (p. 159). La dosis se ofrece a lo largo de toda la novela, con un bordón pausado que al repetirse crea un eco en la secuencia, ahonda la evocación y da sabor a prenuncio. Únicamente se varía en cuanto al personaje o la situación que se anticipa. Aquí, otros ejemplos: “Más tarde —esta vez un personaje femenino, Meme—, había de recordar que durante el paseo le llamó la atención su belleza varonil” (p. 242); y respecto de un nuevo y fugaz personaje, se expresa: “Muchos años después, el niño había de contar todavía. . . que José Arcadio Segundo lo levantó sobre su cabeza. . .” (p. 259); en otra parte, “Amaranta Úrsula y el pequeño Aureliano habían de recordar el diluvio como una época feliz” (p. 267). Más adelante se dice que Amaranta Úrsula. . . muchos años después. . . abrió puertas y ventanas para espantar la ruina” (p. 294). Aun cuando la novela llega a su fin, aquel procedimiento con que, a lo largo de toda ella se ha enmarcado el suceso en el pasado y se ha agujoneado la curiosidad del lector, vuelve a aparecer como último acorde de la secuencia rítmica: “Pocos meses después. . . a la hora de la muerte, Aureliano Segundo habría de recordarla como la vio la última vez. . .” (p. 299).

Esta fórmula crea en la obra, sin mermar lo lineal del relato, un movimiento pendular que lleva la atención de quien lee desde un algo que aconteció a un suceso que está por venir. El recurso, suerte de ritmo tenue y lejano, revela por otra parte la solidez del plan de la novela, su clara concepción total y aun muestra un cierto truco, tal como ocurre con Aureliano Buendía cuya muerte no se resuelve en la forma en que ha inducido intencionalmente al narrador.

Lo temporal, ese problema que García Márquez tuvo como una de sus más agobiantes dificultades, logra una resolución feliz en *Cien años de soledad*. Posiblemente el autor cedía en sus obras anteriores a raptos de debilidad imitativa para resolver tan grave problema. El mismo García Márquez reveló en 1966 que ese “libro secreto”, que venía escribiendo desde hacía 17 años, al fin comenzaba a fluir de pronto sin más problemas de la expresión. Alerta contra las veleidades de un manejo temporal que resultara artificioso o prestado, el autor logró —pese a algunas aparentes incongruencias y a la indudable complicación que significan los personajes que repiten los nombres próceres de Aureliano, Arcadio,

Remedios, Úrsula y Amaranta— crear una dimensión cronológica que respondiera ejemplarmente al todo de la obra. Después de años de indecisión, durante los cuales desgajó ramas de su relato central para presentarlas al lector como unidades en sí independientes, ese “libro secreto” que fue siempre *Cien años de soledad*, pudo plasmarse cuando el fantasma del amaneramiento y la tentación del truco técnico dejaron de ser ese riesgo que lo obsecaba. Este rigor escrupuloso en García Márquez constituye una nueva enseñanza. En fin de cuentas —parece decirnos— la obra es, antes que otra cosa, una evidencia del manejo del lenguaje, y cierto es, como quería Sartre, que no se es escritor por aquello que se relata —todo ser humano tiene perlada la imaginación de historias vivas— sino por la manera de relatarlo. García Márquez alcanza la resolución de este problema en forma responsable y tan feliz, que asienta su obra creativa en la fronda indudable de la autenticidad.

La manera de narrar, con su sabor de anacronismo, con su forma llana, con su perspectiva de la tercera persona, con su párrafo abundoso, la medida en la adjetivación, la poda del diálogo y la permanencia de los tiempos de pasado, responde plenamente a lo esencial de los contenidos. Lo más revelador de *Cien años de soledad* es su amplitud épica que perfila una de las sustancias languidecidas del género novelesco.

En una suerte de controversia, con vivo interés, se discrepa en la actualidad apasionadamente sobre la novela en cuanto a sus esencias. Basta recordar los puntos de vista de Ortega y de Baroja, agudos en la discrepancia, o la más amplia y difundida discusión sobre la tesis sartreana de una literatura del compromiso, generalmente tan mal comprendida.

Trashumante desde un siglo XIX —para muchos, y Eliot entre ellos, el siglo de la novela— nuestra época recibe el género ya maduro, con una amplitud de posibilidades que dan cabida a elementos e incentivos variadísimos, desde la preocupación social y la erupción política hasta la ultrarrefinación del esteticismo y la poetización de los elementos; la temática es abundosa en datos históricos, puntos de vista éticos, carga de lo psicológico, para no mencionar sino algunas condiciones al azar. Una teoría de la novela, dado este abigarrado panorama, lleva peligrosamente y con frecuencia a la visión de un género obediente sólo a una de sus varias posibilidades que, por ser preferida a otras, bordea una ladera que a veces puede llevar al prejuicio en el intento de análisis y de valoración de una obra determinada. La época actual ha dado en nuestro medio un buen número de obras cuyos fines no han sido siempre artísticos, para enojo y reproche de los “literatos puros”. Pero por otra parte, la intención deliberada de ofrecer un testimonio de la propia actitud ideológica ha malogrado muchos alientos creativos. Como ya lo ha señalado Robbe-Grillet, la época moderna adolece de un culto casi sagrado por el realismo, a tal



extremo que son muchísimos los autores que aspiran a formar filas dentro de esta militancia y sienten aversión por cualquier rasgo por el que pudieran ser considerados como fantasiosos, ilusionistas, quiméricos, irreales.¹³ Empero, en nombre del realismo, señala el novelista galo, se han promovido todos los movimientos que reaccionan contra modalidades creativas, sean éstas cuales fueren, cuando se han vuelto fórmula tediosa, academismo, fruto extenuado.

La observación es oportuna y valedera siempre que se entienda al realismo en su verdadera esencia y que se reconozca que la obra artística es una realidad en sí. Es innegable que la novela, durante su larga existencia como género literario, es una versión remozada y pujante de la semilla épica. Joyce, por eso, la clasifica dentro de este género.

Por su amplitud, por la multiplicidad de temas y situaciones, por la complicada progenie de sus personajes, la obra novelesca aparece como una coexistencia de elementos fantásticos y de elementos que obedecen a la realidad externa y circundante. Es un híbrido de realidad y fantasía que ha madurado en tal manera, que es difícil desbrozar un ingrediente de otro. La tendencia a hacer florecer y campear uno solo de estos elementos, marra frecuentemente la obra artística y la perturba; y serían, desafortunadamente, muchas las muestras que podrían invocarse de esta situación.

Cien años de soledad, en esta oleada de prestigio del "realismo", en una era en que el estigma de la alienación es asechanza temible, asienta un relato que es más novela que muchas otras, precisamente porque ha logrado la conciliación de la fantasía y lo real en una amalgama sólida e invulnerable que se basta a sí misma como única realidad. La preocupación esencial del autor es la de la obra artística, y el logro pleno de ésta es una resultante que compensa ese esfuerzo titánico de narración que le agobió por tanto tiempo.

García Márquez, a la manera de un forjador, se traza los linderos para el ámbito de su narrativa. Pone los mojones y construye la dimensión del cosmos autosuficiente de su creación; funda un pueblo, Macondo, y hace de él la posibilidad única de todas las acciones. Junto a esta forja de lugar, crea la casta de los Buendía, ligados al pueblo desde su fundación mitológica, durante su época de florecimiento y en su declinación.

El surgimiento de Macondo y los personajes que lo pueblan recuerda, como se ha señalado, al Jocrapatawah de Faulkner y evoca el caso más próximo de Rulfo con su pueblo fantasmal de Comala. Pero en García Márquez este ámbito no es simplemente el lugar sino toda la prestancia épica de la novela. Ya se ha señalado tantas veces la posible incidencia de la patria chica del escritor en la visión elaborada del pueblo paradigmático. Esa patria chica, Aracataca, cuyo nombre evoca un tanto el juego de la jerigonza,

bien puede ser el filón de sugerencias, el incentivo de la evocación de una serie de estampas impactadas en las retinas de quien, en su infancia, vivió la dimensión familiar y la vida recatada de una pequeña población, como hay tantas, perdida en la desmesurada geografía americana. García Márquez nos habla de cómo lo han acuciado los recuerdos de la infancia, retomados en la creación.

El dato revela y contribuye a explicar la exuberancia imaginativa, esa "imaginación luciferina" que le señala Vargas Llosa, y que preña la vida épica de Macondo. En la consideración de esa época de la infancia, página en blanco para estampar las vivencias más puras, puede aventurarse la idea que un mundo de ingenua credulidad no pondera sino acepta maravillado el tumulto de los ríos de leyendas que llegan desde siempre por los caminos de las historias populares, en el contar familiar y apacible que siempre se da en la vida recatada de las pequeñas poblaciones.

El mundo de la realidad en la novela tiene los mismos límites que Macondo; es una realidad interna como la propia dimensión del cosmos pueblerino en que los hilos parecen enmadrarse, sin trascender hacia el ámbito exterior. Como en la vieja épica, desmesurada, natural y espontánea, todo es posible en Macondo. Lo hiperbólico y lo inverosímil pierden su sabor de falsedad porque son parte de la realidad interior de ese Macondo, con sus mitos y sus fantasmas.

La obra nos habla de una fundación operada en un lapso de 26 meses, que es ya un tono mitológico. En las primeras jornadas del relato se perfila un Macondo incipiente con algo así como veinte pocas casas de barro y cañabrava. Los detalles de la forja presagian lo maravilloso. José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, figuras tutelares, van con los otros fundadores, guiados por el afán de huida del desasosiego y del remordimiento, acosados por el fantasma de Prudencio Aguilar, muerto por José Arcadio en un lance de honor. Lleva esta pareja la semilla de su signo trágico y están marcados por el sello de una ancestral unión incestuosa prolongada a lo largo de la genealogía, río arriba hacia el pasado y en una anticipación premonitoria de la desgracia futura. Desde entonces, la idea es ese ámbito que habrá de entrelazarse con el árbol familiar de los Buendía, héroes míticos de una realidad entrevista a través de la vigorosa plasmación de lo épico.

Macondo, con sus almendros rotos y polvorientos, su geometría en techos de zinc, la disposición estratégica de sus casas, su vecindad hacia el sur con la ciénaga impenetrable en que se sumergen las sirenas, hacia el este con la montaña abigarrada y hacia el norte el confín de regiones encantadas, está aislado del mundo. Se adivina la proximidad del mar y el cerco del agua es una inminencia que rodea por todos lados, pero no se le ve sino en la sugestión inmensa de algunos rasgos que promueven la evocación de un pasado, otrora tan caro a lo romántico, de la que surge la figura apasionante del pirata. Asoma trashumante la presencia de



Francis Drake, de quien un primer Aureliano Buendía cuenta que su solaz era la caza de caimanes abatidos a cañonazos, para lograr presentes exóticos que ofrendar a la reina Isabel (p. 16), o un sir Walter Raleigh cuyo acordeón regalara a Francisco el Hombre, trovador errante que lleva a Macondo las historias cantadas, como un nuevo aeda o un juglar del lejano medievo; también el ámbito maravillado de Macondo acoge la sugestión del navío corsario de Víctor Hughes, anclado en el tiempo mágico de la vecindad de Macondo, "con su velamen desgarrado por los vientos de la muerte y la arboladura carcomida por la dentellada marina" (p. 84).

En Macondo hay un instante detenido, una soledad grávida de premoniciones aisladas en el interior: la aldea tiene que inventar su propia historia. En fugaces apariciones, son los gitanos el vínculo deslumbrante con la ancha e inédita complejidad del mundo externo, romántica y soñadora sugestión que se ofrece en el encantamiento de la lejanía exótica, por la que transita el ensueño de estos gitanos, conocedores de los puntos cardinales del globo. Sus visitas siempre conllevan el deslumbramiento. Primero la maravilla del imán llevado por Melquiades, el sabio onnipresente y redivivo, con el cual se asombra el pueblo; luego son las bolas de vidrio con su efecto mágico para el dolor de cabeza; otra vez, la incomprensible y milagrosa acción del catalejo; la lupa de efecto inexplicable en la concentración de los rayos solares para provocar el fuego; las probetas de laboratorio, la dentadura postiza que lleva

Melquiades, la brújula y el sextante, el astrolabio, los mapas portugueses. Por los gitanos, vagabundos del globo, un mundo de maravillas se perfila en la mente deslumbrada del fundador de Macondo. José Arcadio emprende su obsesionante pesquisa cimarrona. Se entusiasma por un mundo inédito de la ciencia y con esfuerzo titánico, en un atisbar las constelaciones y fatigarse la mirada con los mapas portugueses, llega al descubrimiento desconcertante e increíble de que la tierra es redonda como una naranja. Su tenacidad lo lleva a sumirse en el mundo de la alquimia, en esa atmósfera mágica de la experimentación que va deslumbrada por los caminos de los descubrimientos. Y luego la nueva magia traída por las trashumantes vagabundos, el daguerrotipo, lo lleva a la incesante actividad de fotógrafo de objetos, en el intento de lograr que en la placa se impregne la imagen de Dios, para prueba irrefutable de su existencia. José Arcadio Buendía, la figura patriarcal, se cierra en su mundo de apasionante busca. Representa el vigor inquisitivo de la ciencia en el mundo del pueblo-niño que es Macondo.

El aliento épico deja trascender su carga de fábula en la longevidad bíblica de los personajes, muchos de ellos centenarios, y en la vida pueblerina que presencia la brutalidad, la hazaña y la proliferación de generaciones que se suceden con sus dramas intensos. Como en una reminiscencia del antiguo testamento, también Macondo se ve asolado por una furia torrencial que recuerda el diluvio, en una constante anegación de "cuatro años, once meses y dos días". El tiempo y el azote de las inclemencias hacen las jornadas desmesuradas, sonámbulas, donde el sol no se pone en diez días; un tiempo dilatado e incisivo, entre la ominosa violencia del calor y la furia catastrófica de una lluvia incesante. Hay también premonición del cataclismo en un viento hondo, que como en la visión de Asturias, anticipa una furia telúrica que arrasará de la faz del mundo aquel pueblo derrengado y abatido por los sinsabores de su crecimiento, por las adversidades de su vejez y de su tedio.

En Macondo no hay cementerio sino muchos años después de su fundación. Y es un personaje de claro acento mitológico, Melquiades, quien inicia la cuenta de esa nueva esfera de la vida de Macondo, prendida en un mundo de milagros y encantamiento. Melquiades es la figura ancestral, "fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra de Persia, al escorbuto en el archipiélago de la Malasia, a la lepra de Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes" (p. 13). Posee todos los secretos y trae las claves de Nostradamus; muere y resucita una vez, reaparece en Macondo, muere una segunda vez y su presencia continúa desde el trasmundo de la realidad fantástica con las claves de un libro premonitorio escrito en extraños caracteres, que resultan ser del

sánscrito, y que contienen la versión que sólo el afán desquiciado de uno de los Arcadios logra descifrar.

Macondo se va saturando de una atmósfera fantástica que es su verdad. El milagro es causa de sucesos como el remontarse por los aires de la estera voladora, los fenómenos inexplicables que ocurren en el laboratorio, la presencia del Judío Errante en el amanecer de un miércoles después del domingo de Resurrección (p. 291), la locura en el vuelo de los pájaros en la calurosa reverberación del ambiente que prenuncia el fallecimiento de Úrsula; y la muerte de José Arcadio Buendía, bajo el castaño que lo cobijó en su último mutismo, que promueve la lluvia incesante de flores amarillas que colorearon de tristeza las calles de Macondo, entre esos almendros rotos, sembrados por mano ignorada antes de la fundación del pueblo.

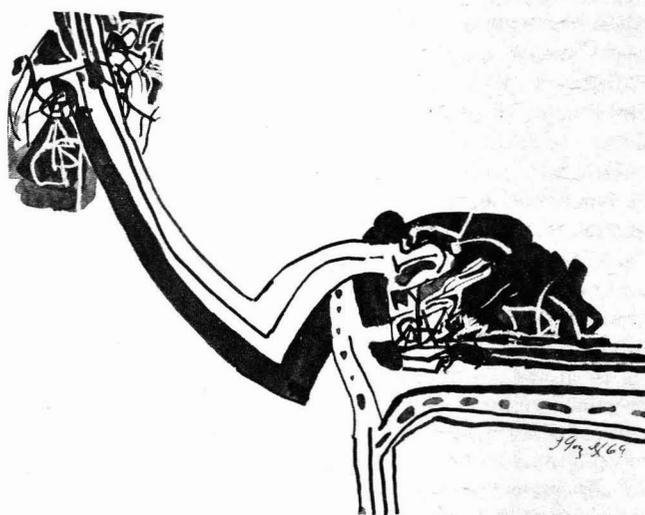
El padre Nicanor es otro testimonio de lo milagroso con su facultad de elevarse de los suelos en prueba del poder divino, y Remedios la bella es la visión beatífica que sube hacia el cielo en un día como tantos. La muerte de los personajes: Rebeca en su claustro olvidado del mundo, Amaranta forjando su destino al tejer su propio sudario; Úrsula, centenaria y tutelar, deambulando por la casa de los Buendía; Pilar Ternera con sus poderes de adivinación en la suerte de las cartas y sus ciento cuarenta y tantos años; la prodigiosa prosperidad de Macondo con la bonanza mágica resultante de la reunión de Petra Cotes y Aureliano Segundo; éstos, en fin, y muchos otros son la evidencia de ese existir de Macondo en el cosmos de su propia verdad, en su aura de milagro que no sorprende a nadie porque es el tono natural de la visión mítica.

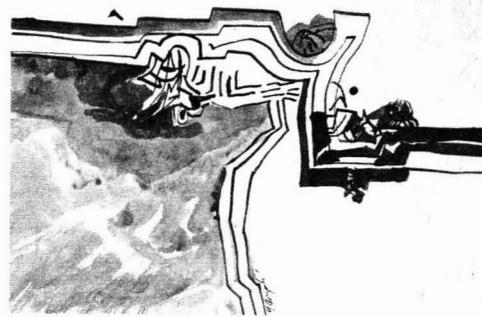
Macondo tiene su época joven que encauza hacia una prosperidad. Primero, la miscelánea que traen los gitanos; luego, el aliento moderno que llevan Pietro Crespi, su pianola y los artículos de su comercio; después, la navegación que intenta el entusiasmo de Aureliano Segundo en la borrachera de la opulencia económica; más adelante, la llegada del tren y la época de la explotación bananera que determina un florecimiento de Macondo, pero que a la vez lo sitúa en la antesala de su destrucción. En esta biografía del pueblo paradigmático destaca la epopeya violenta de la guerra que promueve Aureliano Buendía y con la que conmueve el orbe, no sólo en el país sino en la cuenca del Caribe y aún en el propio istmo centroamericano. Y con aliento también épico, Macondo enmarca la muerte de los Aurelianos, señalados en su destino con la cruz de ceniza sobre la frente.

De la época en que se desarrolla este nacimiento, vida y pasión de Macondo, hay datos que permiten delinear un contorno. La lucha de liberales y conservadores, la rebelión que asola a la región, la llegada del cinematógrafo con la proyección de una cinta que permite identificar la época del esplendor del cine mudo, la explotación extranjera por la compañía bananera, y otros datos más, hacen de Macondo un pueblo enmarcado en los fines del siglo

pasado y los principios del actual. Un pueblo solo y recóndito, minúsculo y trascendente, un pueblo que bien puede ser todos los de América Latina y bien puede ser ninguno: quizás Aracataca remozado y tonificado por la visión de García Márquez, pero también quizás el arquetipo, la creación de una realidad autosuficiente en donde las cosas y los sucesos son su propia dimensión. García Márquez, con su obra nos hace aquí, al lector hispanoamericano, entrever la biografía de mucho de nuestra infancia, de muchas de las viejas y queridas historias, de muchas dolorosas realidades de las que todos hemos sido testigos. Nos hace, como al coronel Aureliano Buendía, pisar conscientemente “una trampa de la nostalgia” que a la vez nos remoja y nos anega el alma de una ternura gris que matiza un mundo de recuerdos ya borrosos.

Las obras de García Márquez anteriores a *Cien años de soledad* ya han anticipado, al igual que Macondo, a los personajes de la novela. De ahí que mucho de lo que se había señalado en estudios que sobre la obra del narrador se han publicado, antes de que apareciera ese “libro secreto”, mantienen su vigencia. En una síntesis de los personajes masculinos, Volkening ofreció en 1963 una interpretación cuyo acierto permanece: “La inconstancia, el capricho, la fantasía, la debilidad, el desconocimiento de las férreas leyes que rigen el mundo y el hábito de prestar oído a las efímeras sugerencias del instante, en fin, todas las virtudes y flaquezas que, desde tiempos inmemoriales, suelen atribuirse en la sociedad de cuño patriarcal a la mujer, ahí —es decir, en Macondo— se proyectan sobre el hombre.”¹⁴ Luis Hars ha recalcado, en 1966,





esta estimativa al decir que “En García Márquez los hombres son criaturas caprichosas y quiméricas, soñadoras, siempre propensas a la ilusión fútil, capaces de momentos de grandeza pero fundamentalmente débiles y descarriados”.¹⁵

En efecto, *Cien años de soledad* nos presenta a esa figura patriarcal de Macondo que es José Arcadio Buendía como un soñador obsesionado con promover el adelanto mediante el cultivo de una ciencia cimarrona, alentada por su espíritu emprendedor que llega a obnubilar su entendimiento y lo conduce a aislarse en la experimentación sin reposo con los artefactos y claves obtenidos de los gitanos. Su aventura quimérica le provoca la enajenación total y lo confina bajo el árbol de castaño que habrá de cobijarlo hasta después de la muerte.

José Arcadio, el hijo, es personaje que despunta con devoción de trotamundos y con un comportamiento borrascosamente disoluto que sólo termina cuando Rebeca lo unce a la monotonía de la vida tranquila y apacible de la aldea, de la cual sólo se fuga con el impacto inesperado de la muerte. Y con la misma índole fantaseadora aparece José Arcadio Segundo, quien después de una vigorosa presencia en la novela, se enajena en el inquietante y misterioso cuarto que guarda el espectro de Melquiades.

El perfil heroico del coronel Aureliano Buendía y su tenaz aventura revolucionaria no logra desarraigar la característica ilusoria de su signo humano. La soledad que lo anega se revela en el círculo tedioso del aberrante entretenimiento en la orfebrería de los pescaditos de oro, mientras rumia el epílogo de su existencia. En el pináculo, la gloria se le desmedra entre la trama de circunstancias que dejan vacía su interioridad y le llegan a revelar que “no había hecho tantas guerras por idealismo, como todo el mundo creía, no 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” (p. 214).

A pesar de las treinta y dos guerras que promueve, los catorce atentados, las setenta y tres emboscadas y el pelotón de fusilamiento a los que sobrevive; no obstante la omnipotencia fugaz de que goza y pese a su ingreso triunfal en lo legendario, su vida se remansa en esa soledad que es destino de su estirpe, y muere, quedamente, cerca del espectro de José Arcadio, su padre: “metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada contra el castaño” (p. 229).

En cuanto a los personajes femeninos, los señalamientos críticos mantienen asimismo su validez. “Las mujeres —señaló Volkening— son portavoces de la cordura, almas de buen temple, cuya fuerza reside, precisamente, en la circunstancia de que, privadas del don de deslizarse a fantásticas regiones, sólo conocen un mundo: su Macondo.” A este juicio, agrega Hars: “Las mujeres 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.” Y el propio García Márquez, según testimonio de Hars, las define: “Mis mujeres son masculinas.”¹⁶

Unos pocos ejemplos son suficientes para mostrar que en *Cien años de soledad* son las mujeres quienes vertebran el discurrir de la vida en Macondo y se remontan sobre el deslumbramiento transitorio de los personajes masculinos. Úrsula es, a la postre, la gran figura de la obra, el eje primordial de lo que acontece en Macondo. Sus rasgos son trazados por el novelista: “activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán” (p. 15). Aparentemente frágil, esta estampa vigorosa es poseedora de la más enérgica de las vitalidades, mostrada en la forma en que enfrenta las situaciones, con decisión férrea que traduce una fortaleza insospechada. Úrsula es, además, núcleo de la casa de los Buendía, epicentro de la vida de Macondo; y aun cuando, ya centenaria, va derruyéndose a medida que el tiempo carcome la prestancia del pueblo, su carácter y entereza no languidecen. Ni la misma ceguera logra abatirla; lejos de ello, triunfa sobre esta adversidad con tenaz y astuto aprendizaje que la mantiene activa y le permite echar un velo de secreto impenetrable sobre esta limitación.

Amaranta, con su existencia rebalsada por el rencor y desde su obstinado celibato, es otra figura de singular temple a lo largo de la obra. Junto a otros personajes, consistencia igualmente sólida caracteriza a Rebeca, cuyo enclaustramiento después de la muerte violenta de José Arcadio, su esposo, es, no su derrota por el tedio, sino su victoria sobre la soledad al crearse un solar en el olvido.

En el crisol épico de la novela, esos personajes son ya expresión de una mitología que adquiere carácter trascendente y que bien podrían interpretarse a la luz de las consideraciones que hace lo psicológico: simbología de deseos y pasiones humanas, universales, latentes, aunque no reconocidas; “arquetipos del inconsciente colectivo”, como definía Jung.¹⁷

Dos pasajes, de singular importancia en la obra, se destacan y alcanzan una dimensión que amenaza desbordar ese marco cerrado de la realidad de la novela, y surgen con un sello de intención social y de denuncia. Sin embargo el rigor creativo, la obediencia a los dictados irrenunciables de su arte, permiten a Gabriel García Márquez mantenerlos dentro del ámbito de su realidad creativa interna. A veces, en la lectura de estos pasajes no se puede evitar el reconocer correspondencias con la realidad de la vida hispanoamericana; pero la presentación de éstos sólo es alusión y paralelo en la medida que lo es Macondo para dicha realidad del continente, y particularmente de los hechos que hubieran podido ocurrir en

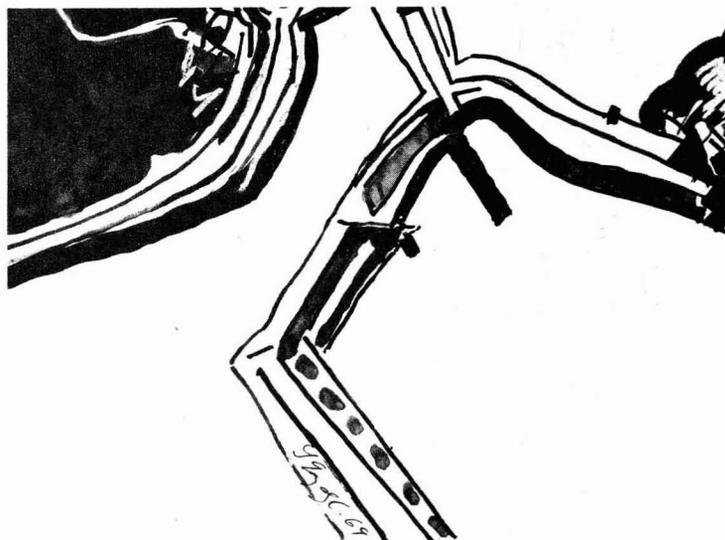
Aracataca y que hayan servido al autor para trazar los rasgos del pueblo arquetipo.

La pugna entre liberales y conservadores, los matices de la lucha por el poder, las rebeliones que promueve constantemente Aureliano Buendía, conforman un panorama en que el lector puede reconocer un algo de retrato, a veces presentado con agudeza irónica. Las características de las asonadas, las frustraciones que resquebrajan los ideales en tanto que los intereses preponderan, el contubernio entre potentados liberales y conservadores, las condiciones contenidas en el pacto de rendición de Neerlandia, el señalamiento de la corrupción militar, y las siluetas de los abogados "luctuosos" que adoban y dan forma a la componenda con que se burla de una plumada los principios que alentaban la guerra de Macondo, resultan en total muy reveladores.

El otro pasaje es el relativo a la compañía bananera que se instala en Macondo y que promueve la prosperidad externa. Aparece la figura del explotador y su corte. Ocurre la actitud de protesta de los trabajadores del ferrocarril, la nueva participación de los "luctuosos abogados" que crean alrededor del personaje Mister Brown un cerco de argucias legales que lo hacen invulnerable (p. 255), se revela el peculado de los tribunales y la resolución sangrienta con que el caso se cierra cuando proclama el laudo "la inexistencia de los trabajadores" (p. 256).

Otro dato concurre en estos dos pasajes en los que a veces se siente gravitar un aliento de protesta: la masacre de los tres mil trabajadores ante la mirada atónita de José Arcadio Segundo, y la amarga ironía con que se nos relata que la "versión oficial, mil veces repetida y machacada (...) terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía sus actividades mientras pasaba la lluvia" (p. 263). Estos sucesos son presentados por el autor con la maestría y el dominio del novelista auténtico, atento a esa fidelidad que hace prevalecer el sentido artístico. No se alucina por la veleidad panfletaria. Aquí, nuevamente, una lección de García Márquez.

Muchas cosas más sugiere *Cien años de soledad*. Casi inagotable en verdad, sería el comentario a que incita una obra prodigio de densidad trascendental y diversa en los matices e ingredientes. De la importancia de esta novela en la odisea de la literatura hispanoamericana habrá de ocuparse largamente la crítica futura. Quizás García Márquez esté de nuevo en una encrucijada. Ha creado una obra memorable que rebasará su circunstancia y que ya lo amenaza con enclaustrarlo permanentemente en su afán insomne de continuar presentando nuevos ángulos de la realidad obsesionante forjada en Macondo. Quién sabe si su veta creadora le deje alguna vez encontrar salida de ese confinamiento temático y pueda dar a la creación del continente otro nuevo sendero en que haga lucir renovadas esas virtudes de narrador vigoroso y ejemplar. Si



así no ocurriera, creo firmemente, con Emmanuel Carballo, que después de haber escrito *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez puede dormir tranquilo. Se ha ganado un sitio indudable, que nadie le discute ya.

NOTAS

1 Ernesto Volkening: "Gabriel García Márquez o el trópico embrujado", *Eco*, VII, 40 (agosto, 1963), pp. 294-304.

2 Luis Hars: "Gabriel García Márquez o la cuerda floja", *Mundo Nuevo*, I, 6 (dic., 1966), pp. 63-77.

3 *Idem*, p. 68.

4 *Ibid.*, p. 65.

5 *Ibid.*, p. 69.

6 Vid. Arturo Uslar Pietri: "Lo criollo en la literatura", *Cuadernos Americanos*, Año IX, Vol. XLIV, No. 1 (enero-feb., 1950), pp. 266-278.

7 Emmanuel Carballo: "Gabriel García Márquez, un gran novelista latinoamericano", *Revista de la Universidad de México*, XXII, 3 (nov., 1967), pp. 10-16.

8 Carballo, p. 10.

9 *Idem*, p. 15.

10 *Ibid.*, p. 16.

11 Volkening, p. 293.

12 La edición que seguimos es la cuarta, de Editorial Sudamericana, (dic., 1967), 352 pp. Los números de páginas que siguen en el texto corresponden a esta edición.

13 Vid. Alain Robbe-Grillet: *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix-Barral, 1965, p. 76.

14 Volkening, p. 290.

15 Hars, p. 71.

16 Cit. por Hars, p. 71.

17 Vid. Gilbert Highert: *La tradición clásica*, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 337.