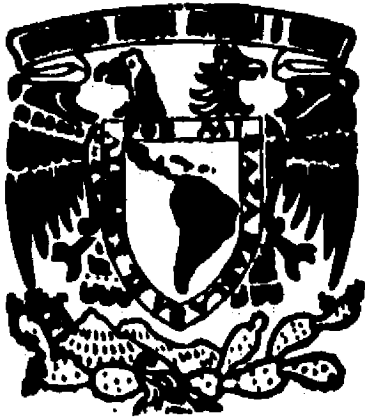


FALLA DE ORIGEN
EN SU TOTALIDAD

01086



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL DRAMA DE LA VIDA Y SU VISION
TRAGICA

ANALISIS DE CIEN AÑOS DE SOLEDAD
DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ
A TRAVES DE LA CRITICA ARQUETIPICA

FALLA DE ORIGEN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

P R E S E N T A :

S U N G C H U L S U H

México, D.F.

1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a la Dra. Paciencia Ontañón
por dirigir esta tesis.

EL DRAMA DE LA VIDA Y SU VISION TRAGICA
Análisis de Cien años de soledad
de Gabriel García Márquez
a través de la crítica arquetípica

INDICE

I.	INTRODUCCION	1
II.	EL BOSQUE DEL MITO	
	1. <i>El mito y la literatura</i>	9
	2. <i>El ritual y la literatura</i>	18
	3. <i>¿Por qué la crítica mitológica?</i>	27
III.	LA BALADA DEL OTOÑO	
	1. <i>Idea del teatro</i>	43
	a. <i>La búsqueda</i>	48
	b. <i>La iniciación</i>	53
	c. <i>El contagio</i>	57
	2. <i>El ritmo trágico de la acción</i>	62
	a. <i>La forma fija de la trama trágica</i>	62
	b. <i>El patrón estacional</i>	70
	c. <i>El combate entre verano e invierno</i>	95
	d. <i>El héroe y pharmakos</i>	117
	3. <i>Los motivos del mito clásico</i>	124
	a. <i>El viaje</i>	124
	b. <i>Dioses olímpicos</i>	130
	c. <i>Lo apolíneo-lo dionisiaco</i>	138
	4. <i>Ricorso</i>	150
IV.	CANTAR DEL APOCALIPSIS	
	1. <i>Tipología(I)</i>	177
	2. <i>El ritmo de la continuidad</i>	185
	a. <i>Creación-Apocalipsis</i>	186
	b. <i>Imágenes</i>	202
	3. <i>Los motivos cristianos</i>	241
	a. <i>Sacrificio</i>	241
	b. <i>Renacimiento</i>	247
	4. <i>Tipología(II)</i>	256
	a. <i>¿Lineal o cíclica?</i>	257
	b. <i>Expectación-cumplimiento</i>	268
V.	CONCLUSIONES	299

Bibliografía

I INTRODUCCION

Hay varias causas por las que nos fascina Cien años de soledad, la novela de Gabriel García Márquez. Algunos dirán que esta novela nos proporciona el placer de los cuentos infantiles o de hadas; habrá gente que se emocionará con el humor propio del autor, la ironía y la parodia; que se interesará más por el tema social que aclara la cuestión de la violencia de estado, relacionada con la historia de Colombia, o con la de toda América Latina. Y también, habrá lectores a los que les encantará este mundo tan fantástico de Macondo.

Al leer esta novela, nos enfrentamos con algunas dudas o temas que no entendemos fácilmente: ¿Por qué el fundador de la ciudad es amarrado al árbol por su propio hijo? ¿Por qué el trabajo de resolver el secreto escrito en los pergaminos se hereda de generación en generación entre los miembros de la familia Buendía? ¿Es posible entender racionalmente la resurrección de un ser después de la muerte, y las apariciones de los fantasmas de algunos personajes? ¿Cuál es la esencia del incesto que amenaza a la familia de los Buendía desde el inicio hasta el final de la novela? La repetición de los mismos nombres entre los personajes, a lo largo de las generaciones; la ascensión al cielo de una hermosa muchacha, sin motivo especial; la lluvia y la inundación por largos períodos; las numerosas exageraciones, el sentido del humorismo y los diversos acontecimientos increíbles, etc. ¿Cómo tenemos que explicarnos éstos y dar respuestas adecuadamente? Creemos que no es suficiente interpretarlos todos bajo el concepto del "realismo mágico" o de "lo real maravilloso" porque ellos no explican bien la estructura total de la obra y la forma, aunque nos aclaran

algunos fenómenos. Ahora, sentimos la necesidad de arreglar, categorizar y elucidar sistemáticamente estas cuestiones polémicas que siguen desde la primera página hasta el final de la historia. De ahí surge la cuestión del orden y la uniformidad en la obra literaria, y el tema de la experiencia y la convención literarias.

De hecho, será costoso enumerar en detalle los numerosos motivos folklóricos, los episodios, las anécdotas, las alusiones, las leyendas, las parábolas, las imitaciones, etc, que se esparcen esporádicamente en Cien años. Dentro de esta novela encontramos la épica de Gilgamesh; la aventura del regreso de Odiseo, el amor fatal de la ópera de "Tristán e Isolda" de Wagner; el amor alquimista por la inmortalidad y la eternidad; la tragedia de Edipo; la búsqueda de los caballeros que inician su viaje para encontrar el Santo Grial; la fiesta de Dionisos de la Grecia antigua; el rito de iniciación entre las tribus primitivas; el misterio del destino de Hamlet, etc. Pero el molde principal que García Márquez tomó prestado para construir el mundo creativo y propio fueron los mitos antiguos y la Biblia. El contenido o la forma del mito griego son útiles para explicar la estructura dramática de la obra, que consiste en el arquetipo y en la repetición, así como en el concepto cíclico del tiempo y del espacio, mientras que la Biblia ofrece la disposición lineal de la estructura exterior de la novela, inclusive, el concepto cronológico del tiempo, es decir, la visión apocalíptica del universo.

Esto quiere decir que en Cien años están implicadas todas las formas literarias que los hombres han construido a través del tiempo: el mito, la épica,

la tragedia, la comedia y el romance, que no son divisiones genéricas en el sentido estricto. Incluimos todas estas experiencias literarias bajo el nombre de "arquetipos". Es decir, a través de éstos, podremos encajar la novela de Cien años dentro de la tradición literaria de toda la humanidad.

Para desarrollar este trabajo, nos hemos servido de dos marcos teóricos fundamentalmente: Primero, el punto de vista ritual en relación con el mito clásico; segundo, la estructura tipológica de la Biblia, donde el Antiguo Testamento está oculto en el Nuevo. La novela empieza en marzo y termina en febrero. Esta disposición de los relatos en forma de calendario la vincula con el simbolismo del ciclo natural. Pero la historia se concibe, no sólo como un ciclo, sino como una progresión. También, la novela empieza el lunes y termina el domingo, lo cual nos insinúa el calendario litúrgico, o la forma apocalíptica. Dentro de estas dos formas básicas se desarrollan todos los acontecimientos, que constituyen temporalmente el ritmo y espacialmente el patrón. Estos configuran el principio fundamental de la repetición que opera desde el inicio hasta el final del relato.

Primero, estamos apoyados por la teoría ritual del mito, elucidada por algunos antropólogos, según los cuales la forma de la tragedia griega sigue la del ritual arcaico del dios estacional. Esta explicación nos proporciona una perspectiva nueva sobre las obras literarias de García Márquez, puesto que la clave de la tragedia marquesiana se encuentra en el ritual primitivo. En otras palabras, la novela tiene la misma forma y el mismo sentido de éste. Desde tal punto de vista, la obra de García Márquez es mítica y al mismo tiempo ritual. Al

considerarla así, sería difícil captar su sentido profundo ya que ella no es meramente la dramatización de algunas historias. Esto es, no se puede comprender sólo desde el ángulo de la ambigüedad del carácter de los personajes. El contenido fundamental de esta obra reside en las acciones trágicas de cada héroe que el autor nos mostró a través de sus episodios. Las acciones del héroe tienen siempre un doble significado. En cualquier parte de la novela de García Márquez, podemos encontrar estos dos lados: la victoria y la ruina; la oscuridad y la iluminación; la lamentación y el éxtasis. El concepto general que usamos para comparar las formas del contenido del ritual y de la tragedia es "la imitación de la acción". Este concepto de la tragedia como imitación de la acción proviene de la Poética de Aristóteles. Aquí, lo que quiero mostrar es cómo la compleja forma de Cien años -la trama, los personajes y la parodia- se puede entender como la imitación de las acciones particular-arquetípicas del héroe.

Por otra parte, la Biblia muestra una forma lineal y constante del inicio al final, y también tiene la estructura integrante de la expectación y el cumplimiento, basada en el pensamiento tradicional de los padres de la Iglesia y los exégetas, quienes señalaron que toda la historia del Antiguo Testamento es una prefiguración de la aparición de una sola figura: Jesús. Auerbach es el primer crítico literario que aplicó este concepto a la literatura, en el que dio nuevas luces para la crítica literaria; pero sería el canadiense Frye quien desarrollara más profundamente y lo propusiera como una nueva herramienta de análisis literario. Según ellos, la Biblia no es un mero conjunto de numerosas anécdotas separadas, sino que es un sistema bien organizado y ordenado. La

presente investigación no pretende la búsqueda del sentido religioso dentro del marco canónico. Primero analizaremos la forma unificadora de la novela en relación con el patrón tipológico de la Biblia, y luego trataremos de mostrar la cuestión de la visión apocalíptica que propone el autor.

Al leer Cien años, en lo que caemos fácilmente es en la trampa que el autor nos puso con la estructura de la novela. De un vistazo, la forma de la novela nos parece cíclica o lineal. Por esta razón, las opiniones de los críticos están divididas. Unos hicieron énfasis en la forma cíclica y otros en la lineal. Según sabemos, no existe ningún crítico que explique cómo se combinan estas dos formas y que despierte nuestra atención en la cuestión de la visión totalizadora, a través de la integración de elementos tan heterogéneos. He aquí la base definitiva de nuestro trabajo. Si nuestra propuesta tuviera éxito, podríamos decir provisionalmente: Cien años se instaura en la categoría de la literatura universal que representa nuestro deseo, nuestro descontento y nuestra esperanza, y su autor es obediente a esta tradición literaria. Hemos escogido sólo una entre varias obras de García Márquez porque juzgamos que Cien años es la novela más totalizadora y más profunda desde la perspectiva universal. Claro, en la experiencia literaria del escritor, existe siempre la influencia de otros escritores contemporáneos, como algunos críticos ya observaron. Pero la excluimos intencionalmente en nuestro trabajo porque este tipo de relaciones de alusión puede encontrarse en el arquetipo o el patrón arquetípico, tema universal de la humanidad. Ahora lo que nos queda es entrar al bosque del mito para nuestro propósito, y después, empezar nuestro viaje.

II. EL BOSQUE DEL MITO

1. EL MITO Y LA LITERATURA

Será difícil encontrar una definición absoluta del mito que sea aceptada por todas las personas interesadas en él. El mito es una realidad cultural extremadamente compleja que puede abordarse e interpretarse desde perspectiva múltiples y complementarias. De hecho, el término de mito se ha discutido mucho y se ha empleado en varios sentidos diferentes. Ninguna teoría explica la totalidad de los mitos, aunque no dudamos que cada una explique algunos de ellos.

No pretendemos decidir con una definición general qué es el mito, sino indicar en qué sentido lo usamos aquí de acuerdo con la relación existente entre el mito y la literatura. Intentamos entender el mito por el relato tradicional, lo cual fue aceptado entre varias personas sin disputa.¹ El mito es narración y cuento, es tradicional; algo que se cuenta y se repite de generación en generación como una herencia narrativa de propiedad comunitaria, un recuerdo colectivo.

Los pueblos se dan a conocer a través de la literatura. Las canciones y los cuentos se encuentran en todas partes del mundo. Estos son las formas fundamentales de la literatura. Si la Biblia no hubiera conservado la forma literaria, no se habría transmitido hasta ahora: La mayoría de los mitos son religiones en forma literaria. En el caso de la relación entre el mito y el ritual, este fenómeno es lo mismo. A lo largo del tiempo, los rituales caen en

desuso, pero los mitos sobreviven como formas exclusivamente literarias, sean modificados o elaborados a voluntad.

Algunos estudiosos intentaron dividir esta forma literaria antigua. Según Frazer, 'los mitos propios' (Myths proper) están relacionados con el origen del universo y del hombre, el movimiento de las estrellas, los cambios de la vegetación, el clima, el eclipse, los truenos, el descubrimiento del fuego, el hallazgo de las artes prácticas, el misterio de la muerte. Es decir, los temas fundamentales en la concepción de la vida y el mundo. "Las leyendas (Legends) son tradiciones, orales o escritas, que relatan las aventuras de gente real en el pasado, o que describen sucesos, no necesariamente humanos, que se dice ocurrieron en determinados lugares. Los cuentos folklóricos (Folk tales) son puramente imaginativos, sin ninguna otra finalidad que el entretenimiento del oyente y sin que reclamen su credulidad".² Según esta fórmula, los mitos son relatos que se refieren a un pasado mitológico más lejano que el de las leyendas, mientras que los cuentos folklóricos se refieren a un tiempo totalmente indeterminado, el de <<érase una vez>> y a un espacio sin relación con la geografía real, en la que se ubican las leyendas e incluso algunos mitos. Pero, aún así, el trazar una distinción tajante entre unos y otros relatos parece a muchos algo difícil y poco útil para nuestro propósito.

Otros dos rasgos del mito son su carácter dramático y su valor ejemplar. Como indica E. Cassirer, "el mundo del mito es un mundo dramático, un mundo de acciones, de fuerzas, de poderes en conflicto".³ El modo narrativo que caracteriza al relato mítico está fundado en la dramaticidad, es decir, en la

acción-drama: el aspecto dramático vinculado al tema del ritual que será tratado en la siguiente subcapítulo.

Para el hombre de las sociedades tradicionales, el mito es un modelo paradigmático porque el mito constituye la historia de los actos de los seres sobrenaturales, una historia considerada como verdad. Su gran deseo es recrear los acontecimientos míticos. "Cuanto más religioso es el hombre, mayor es el acervo de modelos ejemplares de que dispone para sus modos de conducta y sus acciones". ⁴ El mito preserva y transmite los paradigmas, los modelos ejemplares y los arquetipos. ⁵ El mito revela un misterio y un acontecimiento primordial que es todavía contado y repetido en el presente. En otras palabras, las situaciones del hombre se expresan por las consideraciones mitológicas. Así, cada actividad humana se justifica por la referencia al mito que relata el hecho original. Por ello, el mito se convierte en un ideal, en un ejemplo.

El mito es un objeto del que se puede investigar el contenido y la forma. En cuanto al contenido, pronto se percibe que el mito no es un mero relato para el entretenimiento puro, al considerar que el relato es para explicar ciertas características de la sociedad a la cual pertenece. El mito explica por qué los cultos religiosos se efectúan, el origen de la estructura social, el derecho, el totem, el pueblo, etc. También el mito relata la relación entre dios y el hombre, y describe cómo ciertos fenómenos naturales se hicieron tal como son ahora. En este contexto, sería difícil entender tales mitos, apartándose de la forma cultural que los produjeron. Todas las sociedades crean sus propios mitos, pero ninguna sociedad cree que ellos son sus propias creaciones. En cambio, se

considera que el mito fue heredado de sus antepasados, revelado por el dios, o transmitido desde el remoto tiempo que existía antes de haber empezado la historia. Y, por supuesto, a causa de que es repetido y contado dentro de la forma tradicional, el hecho de que fue heredado lo hace más verdadero que si hubiese sido creado.

Cuando el mito fue estudiado bajo la perspectiva de la forma, fue estudiado como un relato. Esta investigación no fue hecha principalmente por la relación con la cultura en determinados lugares, sino por la de los otros relatos de forma y especie similares. Esta semejanza es muy útil para los críticos literarios aunque es inconveniente para los historiadores. Al principio, el estudio del mito se había concentrado principalmente en los mitos clásicos como los greco-romanos o en los bíblicos, y en los contenidos solamente. Pero, en el siglo XIX, los conocimientos explosivos sobre los mitos de otras culturas nos hicieron dirigir la atención de una singularidad hacia una pluralidad. La publicación más sobresaliente en esa época fue La rama dorada (The Golden Bough) de Frazer. Esta obra es una colección amplia de los mitos y los rituales de las mismas formas, los cuales fueron sacados de todas partes a pesar de las diferencias culturales. Y también se intentó que fuera un texto antropológico por el uso del método comparativo que estaba en boga en el siglo XIX. Según Frye, esta obra no es un libro antropológico sino literario: "The Golden Bough se propone ser una obra de antropología, pero ha tenido más influencia en la crítica literaria que en su supuesto campo propio y puede que aún demuestre ser realmente una obra de crítica literaria".⁶ Para él, The Golden Bough es "un ensayo sobre el contenido ritual del drama ingenuo".⁷ El método comparativo de

Frazer es muy útil para el crítico literario. Lo que nos interesa, no es la fuente o el origen de los mitos o los rituales, sino el elemento de la "semejanza" o la "analogía".

También la investigación de algunos psicólogos se ha concentrado en el mito. Para los ojos de Freud, el mito era un verdadero refugio de "la sublimación" y el símbolo. Es decir, era un recipiente de lo subconsciente del individuo en el que fueron metidos todos los aspectos que sus deseos, el objeto del temor y la moral consciente evadieron. Es verdad que existen varios elementos inmorales en el mito, como el incesto, el parricidio, etc. Todos éstos revelan el secreto del espíritu del hombre, y sus fantasías y pesadillas aparecen en el sueño con una figura concreta. El psicoanálisis del mito basado en la mente auténtica y libre tiene el mérito de que dio nueva vida y ciertas realidades a los relatos antiguos.⁸

El estudio de Jung sobre el mito trata de la mente colectiva mientras que el de Freud intenta revelar la personalidad individual. Los mitos son las proyecciones simbólicas de los deseos, los valores, los miedos y las aspiraciones del pueblo, así como el sueño refleja los deseos inconscientes y las angustias del individuo. La contribución principal de Jung al campo literario es su teoría de "la memoria racial" y "los arquetipos". En el desarrollo de estos conceptos, Jung extendió las teorías de Freud acerca de la inconsciencia personal, afirmando que en el interior de ésta existe "el inconsciente colectivo" y primitivo, compartido en la herencia psíquica de todos los miembros de la familia humana. Según Jung, la mente, como el cuerpo,

tiene sus propios rasgos explícitos, individuales y pre-establecidos.⁹ Es decir, las formas de conducta: "La mente humana tiene su propia historia y la psique conserva muchos rastros de las anteriores etapas de su desarrollo. Es más, los contenidos del inconsciente ejercen una influencia formativa sobre la psique".¹⁰ Por eso, los elementos estructurales que forman el mito se presentan siempre en la psique inconsciente; Jung se refiere a las manifestaciones de estos elementos como "motivos", "imágenes primordiales" o "arquetipo". Acentuando que los arquetipos son actualmente "las formas heredadas", Jung teoriza que los mitos no derivan de los factores externos tal como el ciclo solar o estacional sino que son las proyecciones del fenómeno psíquico innato. En otras palabras, los mitos son los medios a través de los cuales los arquetipos, esencialmente las formas inconscientes, se manifiestan y se articulan con la mente consciente. Jung indicó más adelante que los arquetipos se revelan a sí mismos en los sueños individuales, para que podamos decir que los sueños son "los mitos personalizados" y los mitos son "los sueños despersonalizados".¹¹

La definición de Watts nos lleva a la última cuestión del mito, en el sentido más profundo: "El mito es como un complejo de historias -algunas, sin duda, realidades y algunas, fantasías- que, por varias razones, los seres humanos las consideran como demostraciones del significado interno del universo y de la vida humana".¹² En esta descripción, podemos encontrar la referencia trascendental del mito, aparte de su aspecto narrativo.

Vivimos en dos mundos: el mundo cotidiano y el mundo mágico-religioso. A veces, somos racionales y prácticos y, a veces, irracionales y supersticiosos.

Es decir, tenemos dos principios causales: lo natural y lo sobrenatural que significa "lo mágico, lo extraño, lo maravilloso, lo misterioso, lo poderoso, lo terrible, lo peligroso, lo extraordinario. En resumen, cualquiera que tiene mana es sobrenatural".¹³ Rudolf Otto designa todas estas experiencias como numinosas (del latín numen, dios), y al mismo tiempo, según Eliade, es "lo sagrado" que se opone a lo profano. Lo sagrado se considera como "lo real absoluto".¹⁴ Es una fuerza poderosa, eficaz, y la fuente de toda la vida y la energía. Lo sagrado es "algo totalmente diferente", lo trascendental, una realidad que no pertenece a nuestro mundo. También es, en esencia, ambivalente. Lo sagrado atrae y repele al mismo tiempo: es la causa de la vida y la muerte; es útil y peligroso, accesible e inaccesible. Así, hay oposición inherente dentro del concepto de lo sagrado. Esta oposición no sólo es interna sino también externa, en el sentido de que lo sagrado contrasta con lo profano. Lo sagrado se opone a lo profano y es radicalmente distinto de lo profano. Estos dos conceptos -lo sagrado y lo profano- son dos niveles diferentes de la realidad, oponiéndose uno a otro. La conducta del hombre primitivo está "dominada por la creencia en una realidad absoluta que se opone al mundo profano de las <<irrealidades>>; en última instancia, este último no constituye un <<mundo>> propiamente dicho; es lo <<irreal>> por excelencia, lo no-creado, lo no-existente; la nada".¹⁵

Para llegar a lo sagrado se necesita la experiencia religiosa. La religión es una revelación de lo sagrado. Es el cuerpo de la técnica histórica y los rituales que proporcionan al hombre los medios necesarios para mantener relaciones con su pasado mítico. Y su función es despertar y sustentar la

conciencia de otro mundo. La paradoja está bien entretejida en la estructura de la religión. La realidad divina se experimenta ambivalentemente, y la religión tiene la intención de presentar una síntesis, una coincidentia oppositorum. Ya que el hombre es un ser temporal y profano, no puede tener acceso directo a lo sagrado sino a través del simbolismo. Los símbolos y las imágenes son medios de expresar lo que no se puede transmitir en lenguajes humanos. Son los signos de la realidad trascendental. La función del símbolo es básicamente religiosa. Este transforma una cosa o una acción en "algo diferente". Los símbolos sirven para revelar la realidad sagrada o cosmológica, para efectuar una solidaridad permanente entre el hombre y el mundo natural. Los símbolos no son unívocos; son multívocos o polívocos. Estos tienen varios sentidos y significados. La función del simbolismo, por tanto, es la de la unificación. Los símbolos llevan consigo contradicciones en el sistema unificado; en otras palabras, la coincidentia oppositorum, tiene lugar en el nivel simbólico.

Hay un esquema básico en toda la mitología, un esquema en que las realidades opuestas y las declaraciones son unidas con armonía. Eliade se refiere a este modelo como coincidentia oppositorum, concepto fundamental de su pensamiento: "El mito revela más profundamente que cualquier experiencia racional la estructura actual de la divinidad que trasciende todo atributo y a la vez, reconcilia los contrarios".¹⁶

Vivimos en la época desacralizada. Para nosotros el universo se convierte en un mero objeto de la observación infinita. Lo que nos nutre y da la seguridad es el juicio, la razón y el progreso material. El mito pierde su

aspecto concreto. Sólo el "mito del Estado", del progreso y la creencia ciega en la tecnología dominan la vida contemporánea. En cambio, en las épocas antiguas, religiosas, el fundamento de la vida era la divinidad, en cuyo todopoderoso ser y gobierno se admitía abiertamente lo incalculable de todo fundamento último. El mito era un medio de asirse a la divinidad, de traerla más cerca, de familiarizarse con ella, de establecer una tranquilizadora conexión entre el dios y el hombre. La magia y el conjuro eran otros medios.

La magia es el medio que funde el mundo real con el mundo sobrenatural, mientras que el tabú, que podríamos llamar la magia negativa, es un mecanismo social y psicológico para preservar la separación entre el mundo actual y el mundo sobrenatural. Muchos mitos dramatizan estos dos elementos: los mitos de la reconciliación y los mitos del aislamiento que nos cuenta el rompimiento del tabú. Aparte de la función del propósito práctico, la magia es intrínsecamente una actividad estética. La magia se da de inmediato, es disponible en el arte, y a la inversa. Muchos han aludido la analogía entre el mago y el poeta. Cualesquiera que sean sus medios, aparatos o lenguajes, sus hechos son un acto de unión: la comunicación del hombre con el mundo que lo rodea. Es "la recuperación de identificación" a través de la imaginación literaria, según Frye, "el proceso de la individuación" en el sentido junguiano o el descubrimiento de "coincidentia oppositorum" de Eliade, que serán las claves principales para captar el mundo mítico de Gabriel García Márquez.

2. EL RITUAL Y LA LITERATURA

El hecho de que todos los mitos se asocien con los rituales, o a la inversa, es aceptado por varios estudiosos. El mito es simplemente una narrativa asociada con el rito a través de la comunicación verbal.¹⁷ Es decir, el mito da cuenta del rito y lo hace comunicable porque "el rito, por sí mismo, no puede dar razón de sí: es pre-lógico, preverbal y, en cierto sentido, pre-humano".¹⁸ El mito es necesario porque otorga sentido al ritual. Es decir, el mito pretende relatar la forma en que tuvo origen el ritual, y su conocimiento es necesario para que el oficiante pueda celebrar el ritual en la forma correcta y, por su medio, obtener la vida que el ritual confiere.¹⁹

Por otra parte, el mito describe el ritual y, por su parte, el ritual actualiza el mito. Según E. R. Leach, el mito es el complemento del ritual: "mito implica ritual, ritual implica mito, son uno y lo mismo. (...) El mito entendido como una expresión en palabras "dice" lo mismo que el ritual entendido como una expresión en acciones".²⁰ Esta descripción está basada en la opinión de Jane Harrison. En Themis, indica claramente algunos puntos: "los mitos provienen de los rituales, más bien que a la inversa".²¹ Es el legomenon, lo dicho, del dromenon, lo ejecutado.²² El ritual es un dromenon, esto es, algo que "se hace". Lo que se ofrece es un drama, es decir, una acción, que tiene lugar en forma de representación. Representa un suceso cósmico, pero no sólo como mera representación, sino como identificación: repite lo acaecido. El ritual produce el efecto que en la acción se representa de modo figurado. Su

función no es la de simple imitación, sino la de dar participación.²³

El ritual es, por tanto, una representación dramática, una figuración, una realización vicaria. Según Hooke, "la verdad esencial del mito está en el hecho de que encarna una situación del significado emocional profundo que es evocado por la recurrencia natural que requiere la repetición del ritual".²⁴ En los rituales, que vuelven con las estaciones, la comunidad celebra los grandes acontecimientos de la vida de la naturaleza en representaciones sacras. Estas transfiguraciones dramáticas representan en acciones el cambio de las estaciones, el transcurso del día de sol a sol, el crecimiento y madurez de las vegetaciones, el nacimiento, vida y muerte de hombres. El hombre mima, como expresa Lord Raglan, el orden de la naturaleza en el ritual y mediante éste realiza los acontecimientos representados y ayuda a sostener el orden del mundo.

Hyman indica que han existido confusiones y errores sobre la relación entre el mito y la literatura y nos advierte que es necesario distinguir estos dos. Según su declaración "el mito y la literatura son entidades separadas e independientes... la literatura es análoga al mito, pero ella misma no es el mito".²⁵ Lo que tenemos que hacer es extraer las formas literarias, las tramas y los caracteres que están debajo del mito. El acercamiento a cualquier forma literaria basada en el ritual no se puede limitar únicamente a la consideración genética.²⁶ En este caso, lo más importante no es el origen ni la función sino la estructura. Si el origen del ritual, así como el mito, es anónimo y colectivo, la estructura es intrínsecamente dromenon, como hemos dicho. A medida que el contenido del mito cambia a lo largo del tiempo, su función social cambia

paralelamente. Los dioses o semi-dioses se convierten en los pseudo-personajes históricos en los príncipes de los cuentos de hadas, o en el héroe de la novela. Pero la estructura ritual del mito sigue igual, esto es, el papel de la trama que Aristóteles enfatizó en la Poética. De esta manera, la diferencia entre el mito y la fábula difieren en la autoridad y la función social, no en la estructura.²⁷ Para los críticos literarios que están interesados en la estructura dramática o ritual de la obra, el origen del mito no es importante. Nos basta con asir la forma y la estructura que están subyacentes en el mito y el ritual. Como Frye dice, la relación literaria del rito con el drama es sólo una relación de contenido a forma, no de fuente a derivado. El crítico, por lo tanto, trata sólo de las formas del rito.²⁸ Aquí, la cuestión no está en lo histórico sino en "lo formal en términos de la estructura literaria, el principio de la organización de Gestalt y la criteria dinámica".²⁹ En la transmisión folklórica, "la labor folklórica" implica operaciones comparables con las que Freud descubrió en "la actividad del sueño"- "la escisión, el desplazamiento, la multiplicación, la proyección, la racionalización, la elaboración secundaria y la interpretación".³⁰ Estos elementos de dichas operaciones no son sino "el principio de la realización" o "la satisfacción de la expectativa" que dijo Kenneth Burke.³¹

El rito no es sólo un acto recurrente sino que también expresa una dialéctica del deseo y de la repugnancia: deseo de fecundidad o victoria, repugnancia a la sequía o a los enemigos. Existen ritos de integración social y ritos de expulsión, ejecución y castigo. En el sueño se da una dialéctica paralela, ya que existe tanto el sueño que cumple los deseos como la pesadilla,

sueño de angustia y repugnancia.³² Por ejemplo, las analogías de los sueños se estudian mejor en el romance ingenuo incluido en los cuentos folklóricos y de hadas que guardan estrecha relación con los sueños de deseos maravillosos que se tornan verdad y con las pesadillas de ogros y brujas.

El avance rápido de la antropología moderna desde el fin del siglo XIX ha tenido influencia definitiva en el desarrollo de la crítica mítica. A principio del siglo XX, esta influencia se reveló en una serie de estudios importantes publicados por la escuela de Cambridge, un grupo de eruditos ingleses que aplicaron el descubrimiento antropológico al entendimiento de los clásicos griegos en términos de orígenes míticos y rituales.

La contribución notable de los miembros de este grupo incluye: Themis (1912) de Jane Harrison, Euripides and His age (1913) de Gilbert Murray, Origin of Attic Comedy (1914) de Francis M. Cornford, etc. Pero el miembro más destacado de esta escuela fue James G. Frazer, cuyo monumental La rama dorada ha ejercido una influencia enorme en la literatura del siglo XX, no meramente en los críticos sino también algunos escritores ilustres como James Joyce y T. S. Eliot.³³ La obra de Frazer es un estudio comparativo del origen primitivo de la religión, la magia, el ritual y el mito. La primera contribución de Frazer fue demostrar la similitud esencial del deseo principal del hombre en todas partes y en todos los tiempos. El motivo central que Frazer trata es el arquetipo de la crucifixión y la resurrección, especialmente los mitos que describen "la matanza del rey divino". Muchos pueblos primitivos creían que el gobernante era un ser divino o semidivino cuya vida se identificaba con la vida

cíclica en la naturaleza y en la existencia humana. Debido a esta identificación se había creído que la seguridad de los pueblos y hasta la del mundo dependía de la vida del Dios-Rey. Un gobernante vigoroso y sano podría asegurar la productividad natural y humana. En cambio, el rey enfermo o mutilado podría traer la plaga y la enfermedad a la tierra y a su pueblo.

Entre algunos pueblos, los reyes fueron sacrificados en intervalos regulares para asegurar el bienestar de la tribu; después, las figuras substitutas lo serían en lugar de los reyes mismos, es decir, el sacrificio se convirtió puramente en lo simbólico más bien que en lo literal. La consecuencia del rito de sacrificio era el arquetipo del "chivo expiatorio". Este motivo se concentró en la creencia de que, por la transferencia de las corrupciones de la tribu al animal sagrado o al hombre, al sacrificar el chivo expiatorio, la tribu podría adquirir el pensamiento de la purificación y la expiación que era necesario para el renacimiento natural y espiritual.

Indicando que la comida y los niños son las necesidades primarias para la supervivencia, Harrison enfatiza que los ritos de sangre y la purificación eran considerados por los pueblos antiguos como una garantía mágica de rejuvenecimiento, un seguro de la vida, vegetal y humano.³⁴ No necesitamos sorprendernos de estas costumbres primitivas porque sus rastros se encuentran en nuestra época o siguen viviendo en forma latente; por ejemplo, el sacrificio del chivo expiatorio por los judíos, la fiesta de Año Nuevo, la celebración de Semana Santa ³⁵, aún, en la Eucaristía misma.

La perspicacia de los "Cambridge Hellenists" ha sido extremadamente útil para la crítica mítica y sigue siéndolo para la crítica arquetípica. Ellos nos han aclarado, en detalle, que la forma de la tragedia griega sigue la del ritual arcaico del dios estacional. Por ejemplo, las tragedias de Sófocles y de Esquilo fueron representadas durante la Gran Fiesta de Dionisos, las ceremonias anuales de vegetación a través de las cuales los griegos celebraron la muerte del "invierno-rey" y el renacimiento de los dioses de la primavera y la vida renovada.

A través de las formas rituales en los mitos o en las obras literarias se pueden extraer algunos arquetipos del héroe, especialmente los de la transformación y la redención: a) "la Búsqueda" (the Quest): el Héroe (Salvador o libertador) se encarga de algunos viajes largos durante los cuales tiene que cumplir tareas imposibles: luchar contra monstruos, resolver adivinanzas incontestables, y superar obstáculos insuperables para salvar el reino y casarse con la princesa. b) "Iniciación": el Héroe se somete a una serie de pruebas agudísimas en el paso de la ignorancia y la inmadurez a la edad adulta (social y espiritual). Al final, se hace un miembro responsable de su grupo social. El rito de iniciación consiste comúnmente en tres etapas o fases: 1, separación 2, transformación y 3, regreso. Asimismo que la Búsqueda, es una variación del arquetipo de muerte-renacimiento. ³⁶ c) El chivo expiatorio: el Héroe, con quien el bienestar de la tribu o la comunidad se identifica, tiene que morir para expiar el pecado de los pueblos y restaurar la tierra fructuosa.

Por ejemplo, en el Edipo rey de Sófocles y en el episodio de José Arcadio

Buendía de Cien años podemos encontrar algunos arquetipos que hemos mencionado arriba. Edipo, como el Héroe, emprende el viaje durante el cual se encuentra con la esfinge. Gracias a que resuelve la adivinanza, libera al reino y se casa con la reina (la Búsqueda). Edipo aparece como el rey sacrificial (chivo expiatorio). El bienestar del estado humano y natural (Tebas sufre por la plaga y la sequía) está atado al destino personal del gobernante: sólo cuando Edipo se ofrece a sí mismo en sacrificio, la ciudad se redime. Esta tragedia refleja algunas facetas de los mitos de fertilidad. Pero estas facetas no son únicas de los dramas griegos, sino de las obras literarias contemporáneas. Cien años es un ejemplo de la fusión del mito con las formas rituales y la literatura. La trama del episodio del fundador de Macondo no es la invención de García Márquez sino un mito bien conocido. Este episodio contiene numerosos arquetipos familiares. Es evidente la intención, en García Márquez, de presentar a José Arcadio Buendía como un arquetipo humano: el varón justo y sabio que reparte el agua y la tierra entre los miembros de su tribu, el fundador de una ciudad. Es el héroe cultural y el rey divino en Macondo. Pero al final entra en el delirio aparente. La ciudad está en crisis, a punto de estallar la guerra entre los conservadores y los republicanos. Su hijo, el futuro coronel Aureliano, lo ata al castaño. En esta escena, José Arcadio aparece como una víctima sacrificada. Pero su muerte alude al sacrificio del rey y, al mismo tiempo, a la resurrección a través de la imagen de "una llovizna de flores amarillas" que cae sobre el pueblo. Es símbolo de salvación. En este episodio se suceden los motivos arquetípicos: la "búsqueda", "el rey como chivo expiatorio" y "la muerte-renacimiento".

Todo lo que en la naturaleza consideramos como si tuviera alguna analogía con las obras de arte, nace de una sincronización entre un organismo y los ritmos de su medio ambiente natural, especialmente el del año solar. En la fase arquetípica, la naturaleza que el poema imita no es la naturaleza como estructura o sistema, sino la naturaleza como proceso cíclico. El principio de recurrencia en el ritmo del arte deriva de las repeticiones en la naturaleza. Los ritos se concentran en torno a los movimientos cíclicos del sol, la luna, las estaciones y la vida humana. Toda periodicidad crucial de la experiencia: aurora, ocaso, tiempos de siembra y cosecha, nacimiento, matrimonio y muerte, todos ellos producen ritos que se vinculan con ellos.³⁷ Los arquetipos se pueden encontrar en combinaciones como géneros o tipos de literatura que se ajustan a las fases de ciclo estacional. En Fables of Identity, Northrop Frye propone la siguiente tabla de las fases arquetípicas con sus tipos literarios correspondientes:

1. La fase de alba, primavera y nacimiento. Los mitos del nacimiento del héroe, del renacimiento y la resurrección, de la creación y (porque las cuatro fases son un ciclo) de la derrota de los poderes de la oscuridad, el invierno y la muerte. Caracteres subordinados: el padre y la madre. El arquetipo de la comedia.
2. La fase de auge, verano y boda o el triunfo. Los mitos de apoteosis, del matrimonio sagrado, y de la entrada al Paraíso. Caracteres subordinados; los acompañantes y la novia. El arquetipo del romance.³⁸
3. La fase de ocaso, otoño y muerte. Los mitos de caída, del dios moribundo, de la muerte violenta, del sacrificio y del aislamiento del héroe. Caracteres subordinados: los traidores y las sirenas. El arquetipo de la tragedia y de la elegía.
4. La fase de oscuridad, invierno y disolución. Los mitos del triunfo de estos poderes, los mitos de inundaciones y del regreso del caos, de la derrota del héroe... Caracteres

subordinados: el ogro y las brujas. El arquetipo de la sátira.³⁹

Según Frye, la comedia corresponde a la primavera. El centro de la comedia está en la integración del héroe a la sociedad. La trama se asimila al tema ritual del triunfo de la vida y del amor en la tierra baldía. Es el mundo verde. La novela Cien años corresponde a la vida del fundador de Macondo. El romance es el verano. Las fases del romance son el nacimiento del héroe y su inocente juventud. Tema de la búsqueda y el final del movimiento, aventura contemplativa. Esta etapa corresponde a la vida del coronel Aureliano. La tragedia es el otoño. Simboliza el sufrimiento y la muerte del héroe. El centro de la tragedia está en el aislamiento del héroe. La comedia elabora las relaciones adecuadas de sus personajes e impide que los héroes se casen con sus hermanas o sus madres. En cambio, la tragedia ofrece el desastre de Edipo o el incesto. La tendencia general de la tragedia es la de aislar a una familia reinante o noble del resto de la sociedad. La historia de los personajes masculinos que suceden al coronel Aureliano corresponden a esta etapa. Por último, la ironía y la sátira representan el mundo desolado donde desaparece el héroe. Estos dos corresponden al invierno. En el final de la novela, todos mueren, incluso las protagonistas femeninas: Ursula, Pilar Ternera, Amaranta, etc.

El acercamiento a la literatura a través de los ritos, no pretende reclamar una teoría del significado último sino una metodología del estudio en términos de significados específicos, es decir, puede coexistir con otros acercamientos. Acepta algunas teorías pertinentes tales como la visión de Freud, "la satisfacción del deseo" y "la gratificación de la fantasía"; el concepto de

Campbell, "mono-mito" y "gran mito" derivado de Ritos de pasaje de Van Gennep; la idea de Eliade, "la iniciación" y "el mito del retorno eterno"; así como la de Jung, "el arquetipo universal", etc. Todos éstos nos serán útiles e indispensables para recuperar el sentido y el mensaje que Gabriel García Márquez arroja en su obra literaria.

3. ¿POR QUE LA CRITICA MITOLOGICA?

Los mitos son colectivos y comunitarios: atan conjuntamente a las tribus o la nación en las actividades espirituales comunes del pueblo. Wheelwright explica que "el mito es la expresión del sentido profundo del sentimiento de estar todos estrechamente unidos (togetherness) -un compañerismo no meramente en el plano del intelecto... sino un compañerismo del sentimiento y de la acción, y la totalidad de la vida".⁴⁰ El mito es ubicuo en el tiempo lo mismo que en el espacio: es un factor dinámico que se encuentra en todas partes de la sociedad humana; trasciende el tiempo, uniendo el pasado (modos tradicionales de la creencia) con el presente (valores corrientes) y alcanzando al futuro (aspiraciones espirituales). Aunque cada pueblo tiene su propia mitología distintiva, es decir, sus mitos toman rasgos específicos del ambiente cultural en que crecen, el mito, en sentido general, es universal. Además, los motivos similares o los temas pueden ser encontrados entre muchas mitologías diferentes, y ciertas imágenes que recurren en mitos de pueblos distantes en el tiempo y en el espacio tienden al sentido común y a servirse de las funciones similares de

la cultura. Tales motivos e imágenes se llaman "arquetipos". Simplemente dicho, los arquetipos son "símbolos universales".

También existe el patrón arquetípico en el mito. El mito, cuyo origen etimológico del griego mythos, significa cualquier relato narrado por los hombres. En este sentido, podemos definir mythos como el aspecto descriptivo de la obra literaria. Aparte de este sentido fundamental, el mythos significa la trama, en el concepto aristotélico, y está vinculado estrechamente con la cuestión de la forma de la obra literaria. Aristóteles considera el mito como imitación de acciones de los héroes, como el ritual. Por esta razón, para él, lo importante no es el carácter de "los personajes, que existen principalmente como funciones de la trama" ⁴¹, sino la trama misma. Es decir, el mito refleja los principios estructurales de la literatura. Si el estudio de los arquetipos es el de los símbolos literarios, el del patrón arquetípico lo es del principio estructural de la obra literaria, asumiéndola en un contexto más amplio como parte de un todo.

En la crítica mítica, sólo se necesita un acercamiento sistemático. Al crítico no le interesan los datos históricos, sociales o biográficos. Si la crítica existe afuera de la literatura, la autonomía de la crítica desaparecerá y el tema total se absorberá en otra cosa. "El contexto de la obra literaria es la literatura". ⁴² Este acercamiento interno sitúa la obra en el contexto de la tradición literaria y en el de la convención.

De hecho, en la obra de un escritor, la cuestión de la convención literaria

y la originalidad se ha discutido mucho. En apariencia, estos dos términos parecen opuestos. Durante mucho tiempo, por ejemplo, se ha malentendido el hecho de que la poesía es una descripción de la emoción y que su significado literal es una aseveración acerca de las emociones que tiene el poeta individual. El menosprecio de la convención viene de la tendencia del Romanticismo que considera al individuo como superior a su sociedad.⁴³ Es completamente erróneo que un escritor original no considere en serio la convención literaria. Un escritor tiene deseo de escribir algo. Antes de este deseo, tiene la experiencia literaria, es decir, empieza su carrera literaria, imitando lo que ha leído. T. S. Eliot dice en su famoso ensayo Tradition and the Individual Talent al respecto:

Ningún poeta, ningún artista de cualquier arte, tiene su significado completo estando solo, ya que su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas muertos y los artistas. No puedes valorarlo a él solo: Tienes que ponerlo, en el contraste y la comparación entre los muertos. Quiero decir esto como un principio de la crítica estética, no meramente histórica.⁴⁴

El escritor no crea de la nada (ex-nihilo). La poesía sólo puede hacerse con otros poemas: las novelas con otras novelas. Northrop Frye llama "arquetipo" al símbolo que conecta una literatura con otra y que, de este modo, contribuye a unificar e integrar la experiencia literaria.⁴⁵ En suma, cada obra no está separada sino relacionada orgánicamente con la obra literaria como un todo que ha aparecido a través de la historia literaria. Es decir, la literatura da luz a la literatura y el escritor es meramente su transmisor, su "causa eficiente".⁴⁶ La relación de una obra con otra nos obliga a investigar la perspectiva

sincrónica.

Frye no persigue el sentido, lo particular de la obra literaria, sino lo universal. Esto quiere decir que no aprecia la importancia de la personalidad de los autores y que al mismo tiempo, la relación entre la obra y el autor queda como un asunto secundario. Entonces, ¿a qué fase pertenece la obra literaria que se separa del autor? Si la obra no pertenece a un individuo, debe regresar a la colectividad o a la comunidad social. Esta actitud no es el descubrimiento original de Frye. Ya la antropología, el psicoanálisis o la teoría del signo desde Saussure habían desarrollado sus propias teorías, teniendo la misma concepción. Según la explicación de estas áreas científicas, el producto literario desplaza el sueño o el mito a favor de la comunidad. De aquí, surge el concepto de la literatura mitológica.

No debemos limitarnos solamente al estudio embriológico, es decir, aquel de que el origen de la literatura deriva simplemente del mito. Más bien, tenemos que enfatizar el análisis de la estructura y de la forma. La estructura de la literatura y del mito tienen algo en común. Por esta razón, consideramos la literatura como un tipo de mito. En este sentido, el término de "mito" no es meramente lo que significa en su origen sino que incluye la noción de que el mito y la literatura son similares en el sentido más amplio.

Lo que Frye enfatiza es que la crítica debe ser científica y rechazar el juicio de valor.⁴⁷ La crítica científica nos impone el estudio coherente y sistemático. Esto es "la desmistificación de la inspiración".⁴⁸ Las

generalidades críticas y los comentarios reflexivos son la crítica insignificante y no contribuye a la construcción de una estructura sistemática de conocimiento. El juicio casual de valor no pertenece a la crítica sino a la "historia del gusto", y refleja, a lo más, la compulsión psicológica y social que incitó sus declaraciones, debido a que todos los juicios en que los valores no están basados en la experiencia literaria sino en lo sentimental o en lo que deriva de los prejuicios religiosos o políticos, pueden ser considerados como casualidad. ⁴⁹

Frye cree que la función del crítico debe estribar en investigar el sentido universal y elucidar en qué rango de la estructura literaria se sitúa cada obra particular. Así como muchos críticos contemporáneos, siente descontento de la confusión y de la contradicción que la crítica literaria de nuestros días enfrenta, y piensa que se requiere algún principio unificador. Según él, este principio se puede adquirir únicamente al considerar los arquetipos específicos en la literatura de todas las épocas y de todas las culturas. Su teoría provocó muchas discusiones. Sobre todo, la actitud de que parecía despreciar el juicio de valor chocó a los críticos que creen que tal juicio es la causa y la base para el estudio crítico literario. Pero la distancia entre ellos no es tan grande como se supone superficialmente. Porque Frye transfirió este concepto de valor de cada obra individual a la colectiva, y al orden total de la palabra.

La contribución de Frye consiste en el acercamiento mitológico al análisis literario. A diferencia del crítico tradicional que confía en la historia y en la biografía del escritor, el crítico mítico se interesa más en la prehistoria

y en las biografías de los dioses. A diferencia del crítico formal representado en el grupo del New Criticism que concentra su esfuerzo en el aspecto de la obra misma, el crítico mítico prueba el espíritu interno que da a la forma su vitalidad y su apelación perdurable. Por otra parte, su visión nos hace caminar hacia la perspectiva centrípeta, lo que significa regresar al mundo de las grandes obras clásicas. El estudio de las obras mediocres nos deja una experiencia ocasional y periférica de la crítica, mientras que la obra maestra profunda nos lleva a un punto de partida desde el cual contemplamos una enorme cantidad de patrones convergentes de significado.⁵⁰ En este sentido, podemos entender por qué el autor imita y alude a las obras clásicas. La respuesta está en el atributo universal que la literatura tiene, esto es, el de abrazar todo lo de la vida natural y humana: la unión de los contrarios. En el mundo occidental, la influencia de la Biblia es innegable en el campo literario. Como ha dicho Blake, el Antiguo Testamento y Nuevo son <<el Gran Código del Arte>>⁵¹ proponiendo tanto un modelo del espacio, del cielo al infierno, como del tiempo, desde el génesis hasta el apocalipsis; todos los poetas europeos han hecho uso de ella, sabiéndolo o no.⁵² En fin, la Biblia nos ofrece la perspectiva vertical, no horizontal.⁵³

Entonces, ¿cómo es el caso de un escritor hispanoamericano? Ante esta pregunta, podemos contestar sin vacilación que su fuente de la experiencia literaria, sin excepción, es la Biblia. Ya hemos dicho que el mito es una forma simple y básica de la imaginación que quiere identificar el mundo humano y el mundo no-humano (la naturaleza). El resultado más representativo es el de los dioses. Si el sistema de mitos, o sea, la mitología, penetra en la literatura,

el mito se convierte, entonces, en el principio de la estructura de su ficción. La forma completa del mito está en la Biblia. La importancia de la Biblia no sólo consiste en lo que se alude muchas veces sino en su forma y su estructura total. Es decir, la Biblia es la historia que empieza con el Génesis y termina con el Juicio Final, es también la historia que implica todo el proceso de los seres humanos entre la creación y la destrucción.

Aparte de la Biblia, también hay que tomar en cuenta los mitos clásicos en lo que se refiere a la convención literaria. En comparación con la Biblia, estos mitos son fragmentarios. Pero, como la Biblia, estos mitos nos proporcionan algunos esquemas básicos de la imaginación. Los mitos clásicos hablan del nacimiento misterioso del héroe, de la victoria y la boda, de la muerte y la traición, y después, el renacimiento final. Todos éstos nos clarifican los episodios del héroe, que son historias que se repiten de acuerdo con el movimiento del sol y del ritmo de las estaciones.

Uno de los propósitos de este trabajo es ofrecer una explicación racional de algunos principios estructurales del mundo novelístico de García Márquez en su contexto clásico y cristiano. Es decir, explicar y analizar sistemáticamente las obras bajo la perspectiva mítica y arquetípica.

La forma y la estructura de la Biblia y de los mitos clásicos nos dan la clave definitiva para entender e interpretar el mundo literario de García Márquez. Primero, Cien años es la historia de una familia: los Buendía, la historia de la fundación de la ciudad de Macondo hasta su extinción. Es el

Génesis y el Apocalipsis, la historia de la victoria y de la frustración de todos los protagonistas que vivían en un tiempo limitado. En este sentido, la obra, en su totalidad, tiene un principio y un final que refleja la temporalidad lineal del mundo judeo-cristiano: la escatología. Segundo, la repetición periódica de la vida y la muerte del héroe que corresponde al ritmo cíclico de las estaciones elucidada el sentido esencial y la estructura de la tragedia marquesiana que se enfatizarán en nuestro trabajo, más que otros, a lo largo del análisis.

El mito contribuye a la tipología de la literatura con una base; la del concepto del orden en el estudio literario. Esto quiere decir que este orden refleja sin ocultamiento la estructura de la literatura misma, aunque sea el esqueleto prestado del mito. Por otra parte, la convención literaria ofrece al escritor una cierta forma del orden y de la estabilidad. Al leer la crítica de Eliot sobre el Ulises, lo que Joyce utilizó de la estructura básica del mito de la Odisea de Homero como molde de su obra fue "una manera de controlar, de ordenar, de dar forma y sentido al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia de nuestros días".⁵⁴ A través de la crítica mítica se puede deducir la estructura mítica de la obra y el concepto del tiempo que se mueve de acuerdo a ella, sacar el sentido esencial, e introducir la conclusión de que Gabriel García Márquez es un escritor más obediente a la convención, al menos en lo que atañe a su trama. Al fin, nos convencen de que el mito que se convierte en trasfondo de las obras de García Márquez no es individual ni particular, sino universal.

NOTAS (CAPITULO II)

¹ Entre algunos que acentúan el carácter narrativo del mito, Northrop Frye: "El mundo del mito, un mundo abstracto o puramente literario de diseño ficticio y temático, inalterado por los cánones de la adaptación plausible a la experiencia conocida. En términos de narrativa, el mito es la imitación de acciones que ocurren a proximidad o al límite concebible del deseo". Anatomía crítica, Monte Avila, 2.^a edición, 1991, p.181., Richard Chase: la palabra "el mito significa el relato; un mito es un cuento, una narrativa, o un poema; Mito es literatura y debe ser considerado como una creación estética de la imaginación humana". Quest for Myth, Greenwood, New York, 1949, p.73., Philip Wheelwright: "El mito es 'story-telling', que produce las elaboraciones fantásticas que son la mayor parte del mito desarrollado". Metaphor and Reality, Indiana University, Bloomington & London, 1968, p.130., E. W. Count: "En una sola cosa están los especialistas de acuerdo; los mitos son una forma literaria... que trata de dioses o semidioses". Culture in History, S. Diamond, New York, 1960, p.595.

² apud Richard Chase, op. cit., p.74. Stith Thompson intenta las divisiones más específica, tales como mito, leyenda, märchen (alemán), novella, cuento de héroe, sage (alemán), etc. Véase El cuento folklórico, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972, pp.30-34. Por otra parte, hay explicación excelente del mito desde la perspectiva del cuento folklórico en Myth and Folktales. Véase Myth/A Symposium, Editado por Thomas A. Sebeok, Indiana University, Bloomington & London, 1955, pp.169-180.

³ Citado por Richard Chase, op. cit., p.80. Véase Ernst Cassirer, An Essay on Man, Yale University, New Haven, 1944, p.76.

⁴ Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, Labor/Punto Omega, Barcelona, 1985, p.86.

⁵ El término de "arquetipo" que usa Eliade debe ser distinguido del de "arquetipo" en el sentido junguiano. En El mito del eterno retorno (Origen/Planeta, México, 1985) Eliade usa esta palabra como "modelos ejemplares" o "paradigmas".

⁶ Northrop Frye, op. cit., p.147.

⁷ Idem.

⁸ Véase Sigmund Freud, La interpretación de los sueños (Vol. 3), Alianza Editorial, Madrid, 6.^a edición, 1972, pp.118-135.

⁹ Véase Jolande Jacobi, Complejo, arquetipo y símbolo, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp.38-50.

¹⁰ Joseph L. Henderson, <<Los mitos antiguos y el hombre moderno>>, en El hombre y sus símbolos, Editado por Carl G. Jung, Luis de Caralt, Madrid, 5.^a

edición, 1992, p.106.

¹¹ Véase Carl G. Jung, Los complejos y el consciente, Alianza Editorial, Madrid, 4.ª edición, 1979, pp.352-447.

¹² Alan Watts, Las dos manos de Dios, Kairós, Barcelona, 1990, p.2.

¹³ Richard Chase, op. cit., p.78.

¹⁴ Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, p.20.

¹⁵ Mircea Eliade, El mito del eterno retorno, p.86.

¹⁶ Mircea Eliade, Patterns in Comparative Religion, Sheed & Ward, New York, 1949, p.419.

¹⁷ Lord Raglan, <<Myth and Ritual>> en Myth/A Symposium, p.122.

¹⁸ Northrop Frye, op. cit., p.144.

¹⁹ Arthur M. Hocart, Mito, ritual y costumbre, Siglo XXI, Madrid, 1975, p.9.

²⁰ Citado por G. S. Kirk, El mito: su significado y funciones en antigüedad y otras culturas, Paidós, 1985, p.36. Véase E. R. Leach, Sistemas políticos de la alta Birmania, Anagrama, Barcelona, 1976, pp.33-36.

²¹ Jane E. Harrison, Themis: A study of the Social Origins of Greek Religion, University Books, New York, 2ª edición, 1962, p.13.

²² Ibid., p.328. la definición griega del mito sería: "las cosas dichas sobre el acto ritual".

²³ Johan Huizinga, Homo Ludens, Emecé, Buenos Aires, 1984, p.28.

²⁴ Citado por Lord Raglan, op. cit., p.123.

²⁵ Stanley E. Hyman, <<The Ritual View of Myth and the Mythic>> en Myth/A Symposium, p.151.

²⁶ Frazer considera que la magia es la religión en la sociedad primitiva, y el ritual es antecedente al mito puesto que muchos ritos mágicos no contienen el mito (o el relato). Véase el capítulo cuarto de La rama dorada, <<la magia y la religión>>, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p.93.

²⁷ Northrop Frye, The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance, Harvard University, Cambridge & London, 1976, p.8.

²⁸ Northrop Frye, Anatomía crítica, p.147.

²⁹ Stanley E. Hyman, op. cit., p.139.

^{30.} Idem.

^{31.} Idem. Según Burke, se operan dos principios de "la expectación" y "la satisfacción" entre la forma de la obra y la mente del lector. Las cuestiones psicológicas que aparecen en las obras literarias no tratan de la psicología de los protagonistas sino de la del lector o del espectador. Es decir, la forma de la literatura iguala a la mente del espectador. En este sentido, la forma podría ser el producto creado de deseo que nace de las mentes del espectador y por consiguiente, es la satisfacción apropiada de tal deseo.

^{32.} Northrop Frye, op. cit., p.144.

^{33.} La aparición de la edición resumida de La rama dorada, en 1922, coincide con el Ulysses y The Waste Land. Sabemos que Joyce utilizó el mito de la Odisea de Homero para su obra como un molde, y Eliot la leyenda del Rey-Pescador que aparece en From Ritual to Romance de Jessie Weston y algunas anécdotas de La rama dorada de Frazer.

^{34.} Jane E. Harrison, Ancient Art and Ritual, Oxford University, London, New York & Toronto, 1951, p.50.

^{35.} John B. Vickery revela que la idea de espiritualidad cristiana tiene su origen en primitivos ritos de fertilidad. Véase <<The Golden Bough: Impact and Archetype>> en Myth and Symbol, Editado por Bernice Slope, University of Nebraska, Lincoln, 1963, pp.174-196.

^{36.} Mircea Eliade divide en cuatro etapas tales como entrada, prueba, muerte y renacimiento conforme al cambio de estado espiritual o psicológico de los iniciados a través del rito de iniciación. Véase Iniciaciones místicas, Taurus, Madrid, 1986.

^{37.} Véase Northrop Frye, op. cit., pp.142-144.

^{38.} El término "romance" que empleamos aquí se limita a la narrativa medieval o al libro de caballerías en prosa o verso. En este sentido, el "romance" que usaremos a lo largo del trabajo se acerca más al "roman" medieval francés o al "romance", término muy usado en los países de habla inglesa para referirse a una larga narración que reflejaba la vida de la sociedad aristocrática y sus ideales (valentía, gracia, lealtad y honor) y basaba su interés, principalmente, en extrañas aventuras y en el amor cortés.

^{39.} Northrop Frye, Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology, A Harvest/HBJ Book, New York & London, 1963, p.16. Para la explicación más amplia de estas categorías puede consultarse Anatomía crítica, pp.216-315.

^{40.} Philip Wheelwright, The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism, Indiana University, Bloomington, 1954, p.172.

^{41.} Northrop Frye, op. cit., p.77.

⁴² Northrop Frye, la estructura inflexible de la obra literaria, Taurus, Madrid, 1973, p.98.

⁴³ Esta tendencia románticista surgió de la reacción contra el Neo-Clasicismo que declaró seguir metodológicamente la universalidad de la naturaleza, la armonía, el equilibrio y la racionalidad que fueron descubiertos en las literaturas clásicas greco-romanas. El anti-romanticismo de T. E. Hume y T. S. Eliot se basa en este concepto literario neoclásico.

⁴⁴ T. S. Eliot, <<Tradition and the Individual Talent>> en Selected Essays, Faber & Faber, London, 1951, p.15. Eliot dice que la diferencia real entre el poeta original y el poeta imitativo estriba simplemente en que el primero es imitativo de modo más profundo. La observación de Eliot acerca de que es más probable que un buen poeta robe a que imite, ofrece una visión más equilibrada.

⁴⁵ Northrop Frye, Anatomía crítica, p.135. El término de "arquetipo" que Frye utiliza es más amplio y puramente literario en comparación con el junguiano. "El mito es una potencia informante central que da el significado arquetípico al ritual y el narrativo arquetípico al oráculo. Por esta razón, el mito es el arquetipo, aunque sería conveniente decir el mito solamente al referirse a la narrativa, y el arquetipo al significado". Véase Northrop Frye, Fables of Identity, p.15.

⁴⁶ Northrop Frye, op. cit., p.11. la unidad de una obra de arte, la base del análisis estructural, no ha sido producido solamente por la voluntad incondicional del artista, puesto que el artista es únicamente su "causa eficiente"; el arte tiene su forma, y por consiguiente, una "causa formal". El hecho de que la revisión es posible y que el poeta hace cambio no por causa de que le guste ésto, más bien, por que ella es mejor, significa que las poesías, como los poetas, son nacidos y no hechos.

⁴⁷ Northrop Frye, <<Expanding Eyes>> en Critical Inquiry, University of Chicago, Vol.II, Núm.1, Otoño de 1975, pp.200-201.

⁴⁸ Geoffrey Hartman, <<Ghostlier Demarcations>> en Literary Criticism: Idea and Act, Editado por W. K. Wimsatt, University of California, Berkeley, Los Angeles & London, 1974, p.213.

⁴⁹ Northrop Frye, Fables of Identity, p.8.

⁵⁰ Northrop Frye, Anatomía crítica, p.33.

⁵¹ Northrop Frye, El gran código: Una lectura mitológica y literaria de la Biblia, Gedisa, Barcelona, 1988, p.16.

⁵² Tzvetan Todorov, Crítica de la crítica, Paidós, Barcelona, 1991, p.99.

⁵³ La perspectiva vertical implica todo lo que tenemos a través de la imaginación literaria: Arriba y abajo, lo sublime y lo grotesco. Es la visión

dantesca del paraíso y del infierno, del monte Olimpo al Hades, y la del viaje de la búsqueda del héroe, del mundo de dios al del de diablo. Caos y cosmos. Construcción y destrucción. Dos caras de las diosas que Campbell nos transmite a dos manos del dios de A. Watts. Estos dos lados opuestos no son sino arquetipos. Es decir, en el mundo literario, donde no hay distinción entre lo bueno y lo malo, todo puede ser posible y pronosticable.

³⁴ Citado por Michael Palencia-Roth, Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito, Gredos, Madrid, 1983, p.14. Véase T. S. Eliot, <<Ulysses, Order and Myth>>, The Dial, 75, Nov. de 1923, pp.480-483.

III. LA BALADA DEL OTOÑO

42

1. IDEA DEL TEATRO

Al leer la obra de García Márquez con profundidad, nos damos cuenta de que ésta nos ofrece la necesidad perenne de la imitación directa y significativa de la vida humana y la acción. Al dibujar las acciones y los acontecimientos que ocurren en la obra, nos viene a la mente un escenario teatral como el circular que los dramaturgos griegos nos mostraron. En la novela marquesiana, este escenario puede ser la ciudad de Macondo en gran escala o, al reducir el espacio, la casa donde vivieron todos los miembros de la familia de los Buendía durante más de cien años. Dentro de este escenario se desarrolla toda la historia de la vida humana: el amor, la guerra, el odio, la muerte, el nacimiento, la destrucción, la soledad, el placer, el éxtasis, etc. Es decir, toda la historia del triunfo y decadencia de la estirpe de los Buendía se representa en este escenario: Macondo y la casa. Centro de la vida humana, universal que existió, existe y existirá; el de nuestra cultura y de toda la vida en la comunidad, un espejo que refleja nuestra naturaleza y su acción.

La historia, desde tiempos remotos hasta ahora, sería la sucesión de expulsar y hacer bajar el dios que habita el cielo¹, como Octavio Paz dijo. Es decir, el mundo donde vivimos es la historia de la identificación rota entre la naturaleza y lo humano; es la época en que cambió el protagonista de dios a héroe, de héroe a humano. Es la escena donde la naturaleza divinizada se retira donde está lo humano sangriento. Por consiguiente, la realidad es el sueño, la pesadilla y lo ambiguo. La disociación y la duda donde no existe dios ni el

héroe ni el cuerpo, es decir, en la tierra baldía, sin forma, como dijo Eliot, donde la naturaleza humana está desesperada y cada uno de nosotros es una entidad evasiva. La diversidad sin centro de nuestra sociedad nos revela que no tenemos ya el espejo que nos refleja.

Los espectadores atenienses que iban a ver el teatro de Sófocles, o de Esquilo, fueron pueblos que poseían mente mítica o simbólica. Estos dramaturgos no necesitaron explicar a sus expectadores sus obras en detalle, porque los espectadores griegos sentían en su corazón los contenidos míticos del drama. O sea, estas obras dramáticas tuvieron el papel del espejo que reflejaba la vida y sus acciones. Es decir, estas tragedias fueron "la fuente y el mojón de la pregunta de la existencia humana que nadie puede evitar".² La causa de que las tragedias de Sófocles y de Eurípides sean obras grandiosas estriba en que éstas tratan de temas universales como la vida, la muerte y el destino. A través de las formas dramáticas, los autores profundizaron sobre la explotación de la existencia humana. Es decir, propusieron una cuestión importante acerca de las varias discordias y conflictos que son intrínsecas al ser humano mismo, y "se enfocaron en el centro de la vida de la comunidad y nos dieron peripecia complementaria de la cultura como un todo".³ Dicho brevemente, estas tragedias reflejan directamente nuestra vida y su acción.

Si leemos Cien años con cuidado, podremos descubrir formas artísticas de la antigüedad y de la época medieval: lo popular, lo tradicional y lo ritual, y nos daremos cuenta de que todavía vive en esta novela la tradición griega

antigua. Es decir, esta novela refleja el argumento de Aristóteles en varios puntos. Aristóteles decía, pensando en la tragedia de Sófocles, Edipo rey, que "la tragedia es la imitación de la acción".⁴ Esta definición se puede aplicar por analogía a la forma de todo drama o a la forma de todos los géneros literarios. Al pensar dramáticamente las acciones de los personajes y los acontecimientos que se desarrollan en la novela, encontramos que esta obra también conserva el patrón de la imitación de las acciones que reflejan la profundidad y el nivel de la experiencia humana que se descubre en las grandes tradiciones. Por esta razón, ponemos Cien años en la misma línea de Edipo rey de Sófocles, lo cual no es a causa de que la obra de García Márquez sea meramente la derivación idealizada de algunos principios centrales de la tragedia griega, sino por algún punto común en su origen, es decir, por la semejanza interior de la obra artística misma, que existe en ambas obras. Esta semejanza se verá en la estructura dramática y la formal, lo cual tiene que ver con el mito y el ritual.⁵ García Márquez entendió bien el principio esencial de la tragedia griega, la adaptó y la representó nuevamente en su obra. Ambas obras muestran que el destino del individuo y de la sociedad están vinculados estrechamente. Parece que el objetivo perseguido, sea por García Márquez o por Sófocles, es el mismo que refleja la naturaleza humana. No es necesario enfatizar la diferencia de la vida entre la del siglo V a.C. y la de ahora. La pregunta última del hombre es siempre la misma, la naturaleza humana no es cambiante y la cuestión de la vida y de la muerte es universal y perenne.

Cien años no está escrita para la representación teatral. Cuando llamamos a esta novela tragedia, no queremos decirlo meramente por su sentido en el campo

genérico literario. Por consiguiente, para entender qué es la tragedia, hay que considerar "la cuestión de qué es un aspecto de la literatura como un todo".⁶ En este punto, dos consideraciones cobran importancia en la crítica: la convención y el género.

Los arquetipos universales desde el punto de vista ritual

Es indudable que Edipo rey de Sofócles es un ejemplo crucial del arte del drama. Aristóteles estableció la definición de la tragedia basándose en esta obra. Por otra parte, esta obra ha influido en muchos dramaturgos, como Corneille, Racine, Wagner, etc, y también ha sido imitada, reescrita y discutida no sólo por los dramaturgos sino por los historiadores, los filósofos, los psicólogos, etc. Freud llegó a extraer su famoso 'Complejo de Edipo' desde este mito y Nietzsche desarrolló la teoría del drama acerca de la tragedia griega en relación con esta obra: lo dionisiaco y lo apolíneo. Así, este drama se ha reconocido como la cima del arte dramático y ha proporcionado las perspectivas indispensables para los escritores que se ocuparon de la naturaleza humana y de su destino. En esto no es una excepción García Márquez.

Algunos críticos han analizado Cien años en relación con el mito de Edipo.⁷ Pero, la mayoría enfocó sus ángulos al carácter de los personajes y a sus acciones basándose en un concepto psicológico. Es decir, ellos han interpretado la obra conforme al principio fundamental del 'Complejo de Edipo': el amor del hijo hacia su madre, los celos consiguientes y el odio hacia su padre. ⁸ Carmen Arnau dice que "toda la historia de Cien años de soledad está dominada por un

temor y al mismo tiempo una atracción por el incesto".⁹ Aunque las explicaciones de acuerdo con la textura analógica de la obra son sugestivas y estimulantes, ello levanta algunas cuestiones importantes sobre la naturaleza esencial de las relaciones analógicas y del tema subyacente. No negamos que en Cien años existen algunos elementos de la tensión entre el padre y el hijo, la atracción por el incesto y el temor, la expresión del deseo de poseer a la madre, como vemos en José Arcadio, que tuvo el comercio sexual con Pilar Ternera: José Arcadio "trataba de acordarse del rostro de ella y se encontraba con el rostro de Ursula, confusamente consciente de que estaba haciendo algo que desde hacía mucho tiempo deseaba que se pudiera hacer..." (pp.27-28). *

Cuando Josefina Ludmer dice que el tema de Cien años de soledad de García Márquez es el incesto¹⁰, ¿de veras, se podría considerar como tema fundamental de esta novela? Aunque entendamos algunas de sus declaraciones, no podemos estar de acuerdo en que ella reduce demasiado las motivaciones de la obra a la cuestión emocional y psicológica del 'Complejo de Edipo'. Esto es un énfasis excesivo en este complejo y nos lleva más lejos de la novela misma. 'El complejo de Edipo' no explica el hecho de que José Arcadio sea un príncipe expulsado, siendo un hijo, y José Arcadio Buendía todavía sea el gobernante actual de su reino, siendo un padre. Además, la actitud del segundo hijo, Aureliano, que amarró a su padre, no tiene nada que ver con el complejo. La tensión entre el padre y el hijo no se puede reducir al complejo. El movimiento actual de esta obra depende de los hechos objetivos y del valor que tiene. Dicho brevemente, en Cien años, las historias analógicas, las situaciones y las relaciones no apuntan al 'Complejo de Edipo' sino a la acción principal y al

tema subyacente de la novela. La tensión emocional de este complejo es un solo elemento. Usaremos algunos puntos valiosos que los críticos, arriba mencionados, señalaron, pero afirmamos que sus métodos del acercamiento no pueden elucidar la estructura interior, aunque revele la estructura patente de la obra.

De aquí, nos surge la idea del estudio de la trama entretrejida de la novela que apunta el tema subyacente y la acción principal de la novela en su conjunto. Hemos insinuado antes que hay algo similar entre Cien años y Edipo rey, que es la estructura ritual. Si encontramos elementos semejantes en la obra de García Márquez, Cien años será una herencia de la gran tradición. Es decir, su estructura ritual podría considerarse como la herencia de la tragedia griega con su base mítica.

Primero, empezaremos con el episodio de José Arcadio Buendía porque este episodio implica y sintetiza todos los elementos (el ritmo estacional, la estructura dramática y el arquetipo universal) que hemos discutido, y es el umbral y una clave para resolver el enigma de los motivos, las formas y la estructura latente que aparecen consecutivamente a lo largo de la novela. Por último, veremos en qué cantidad contiene numerosos arquetipos familiares el episodio de José Arcadio Buendía, de acuerdo con lo que hemos dicho arriba.

a La búsqueda

La acción de José Arcadio Buendía es la aventura típica de la búsqueda del héroe. Sus acciones tienen tres momentos esenciales del mito de la búsqueda que

Campbell nombra: Partida-prueba-regreso.¹¹ Si dividimos la historia de José Arcadio Buendía, veremos que la primera parte cubre desde su abandono de la tierra hasta la fundación de la ciudad; la segunda se dedica principalmente a su encuentro con Melquíades y al difícil aprendizaje bajo la tutela de Melquíades; la última, la culminación de la aventura, el regreso al mundo cotidiano y actual, y el reajuste a la vida sedentaria.

Después de matar a Prudencio Aguilar, su amigo, José Arcadio Buendía con sus otros amigos, "embullados con la aventura", parten en busca de "la tierra que nadie les había prometido" (p.24). Después de varios sufrimientos, comiendo "la carne de mico y el caldo de culebras" (p.24) y andando perdidos por entre los pantanos durante varios meses, una mañana, después de casi dos años de travesía llegan a un lugar. Aquella noche, José Arcadio Buendía decide habitarlo y funda la ciudad. Hasta aquí, es el primer viaje de la búsqueda. Con la fundación de la ciudad, el reino de la estirpe de los Buendía comienza. José Arcadio Buendía es el héroe de la expedición, el rey de Macondo, el líder del pueblo y el ser victorioso. Él está en el centro del orden tradicional. Como Edipo redimió la ciudad de Tebas después de resolver el enigma de la esfinge (aunque no fue el fundador de la ciudad), José Arcadio Buendía también aparece como un ser que busca el bienestar de la ciudad, siendo gobernante y padre de la comunidad. Como vemos en la frase de que "puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza" (p.13), él es el héroe ejemplar que los pueblos imitan.

Si fuera la segunda búsqueda la acción de Edipo que busca al asesino del

rey Layo en la tragedia de Sofócles, la de José Arcadio Buendía empezaría con el encuentro de los gitanos que venían siempre cada marzo. Ambas búsquedas son para la seguridad de la comunidad. Cuando Edipo gobierna Tebas exitosamente, la plaga y la sequía descienden a la ciudad. En este momento, Edipo escucha en el oráculo de Delfos que la causa de la plaga es el asesinato impune de Layo, el rey anterior. De aquí, empieza la búsqueda de Edipo que busca al asesino de Layo. Y aparece Tiresias, un profeta ciego que conoce todo, desde el secreto del nacimiento de Edipo, hasta su culpabilidad. A través de este agón entre estos antagonistas, Edipo descubre la verdad oculta de su pasado. En el final de esta búsqueda, "él llega a verse a sí mismo (el salvador de la ciudad) y al culpable de la plaga de Tebas, al mismo tiempo y como uno solo".¹² En el capítulo III, la plaga colectiva del olvido de los habitantes de Macondo se puede analogar a la de Tebas. Melquíades regresa a Macondo sin aviso y salva la ciudad. He aquí una forma invertida del mito griego: Tiresias es el destructor de Edipo, mientras Melquíades el salvador de José Arcadio Buendía. Si es la clave el encuentro de Edipo con Tiresias, el de José Arcadio Buendía con Melquíades también da el mismo resultado. Esto es su segunda etapa de la búsqueda que temple el espíritu. Es decir, esta búsqueda espiritual está ligada con la iniciación de la que habla Eliade, lo cual veremos adelante.

La nueva aventura se revela cuando él intenta buscar nuevo camino para el contacto con el mundo exterior. Esta actitud constituye una parte de la aventura que conocemos en numerosos mitos, la saga del héroe y las leyendas. Si la búsqueda espiritual del fundador de Macondo es particular y personal, la de ahora es colectiva, práctica y reconocida por el pueblo. Toda la gente de la

aldea lo sigue, abandonando trabajo y familias. Su aventura se enfrenta a muchos obstáculos y a dificultades así como muchos héroes experimentaron. Después de vencerlos, el lugar a donde llegó es el mundo de los infiernos, de las tinieblas, es "la región encantada" (p.15). Según la expresión mítica, él es "tragado por el monstruo" o entró al "vientre del monstruo".¹³ En el mundo mítico tradicional, el laberinto tiene el papel de la prueba iniciática. Forma parte de los obstáculos que ha de afrontar el héroe, en su viaje a la ultratumba. García Márquez describe esta zona como un laberinto mítico: "El suelo se volvió blando y húmedo, como ceniza volcánica y la vegetación fue cada vez más insidiosa... Los hombres de la expedición se hundían en pozos de aceites humeantes y los machetes destrozaban lirios sangrientos y salamandras doradas. Durante una semana, casi sin hablar, avanzaron como sonámbulos por un universo de pesadumbre, alumbrados apenas por una tenue reverberación de insectos luminosos y con los pulmones agobiados por un sofocante olor de sangre. No podían regresar, porque la trocha que iban abriendo a su paso se volvía a cerrar en poco tiempo, con una vegetación nueva que casi veían crecer ante sus ojos" (p.15).

José Arcadio Buendía, de la misma manera que Perseo escapó del laberinto de Minotauro con el bulto de hilos que Ariadna le dio, sigue guiando a sus hombres con la brújula que Melquíades le regaló y logra salir de esta "región encantada". A través de los riesgos y los sacrificios, lo único que ellos encuentran no es un nuevo camino que conecta Macondo con otro mundo, sino que es el mar sucio. La lamentación de José Arcadio Buendía de que "Macondo está rodeado de agua por todas partes" expresa implícitamente el fracaso total y la

frustración de un héroe cultural que intentaba construir la civilización. Pero esta prueba motiva a José Arcadio Buendía regresar al mundo actual. Es decir, significa la madurez espiritual de un héroe. Al regresar a la realidad de la fantasía sobre la tierra inexplorada, primero concibe la existencia de dos hijos: José Arcadio y Aureliano. La reunión de la familia que se separó durante el tiempo de la aventura, se realiza. Otra vez, José Arcadio Buendía se convierte en el jefe de la aldea.

Las pequeñas aventuras de José Arcadio Buendía siguen ocurriendo a lo largo del episodio: construir la máquina de la memoria para el pueblo que perdió la memoria, el esfuerzo por obtener una prueba científica de la existencia de Dios, la fascinación por la fauna mecánica de los juguetes, etc. Todo esto causa la destrucción de José Arcadio Buendía. Como vemos en la enumeración, su actitud se hace más ilógica, absurda, fantástica y peligrosa.

Aunque la búsqueda sea perenne y normal (a veces exagerada), el resultado es siempre trágico porque termina frecuentemente con el fracaso. Esto no es el caso de José Arcadio Buendía sino el que todos los héroes sufren. Edipo se da cuenta de que la causa de la plaga de Tebas no viene de lo exterior sino de él mismo. Gilgamesh llega a la conclusión de que su aventura para encontrar la inmortalidad fracasó. En vez de conseguirla, adquiere la verdad de que "la inmortalidad no es dada para el hombre sino para el dios".¹⁴ José Arcadio Buendía reconoce que todas sus aventuras y las búsquedas para el bienestar del pueblo fracasaron. Al principio, todos triunfaron; pero sus triunfos son su ruina. Fracasan al encontrar lo que ellos intentaban buscar, en un sentido. Pero

desde otro punto de vista, su búsqueda es exitosa. La misma ambigüedad rodea sus esfuerzos para descubrir quién soy y qué soy yo: la búsqueda de la identidad. Todos parecen encontrar la verdad de que ellos no son nada: Pero se descubren a sí mismos a través de sus búsquedas. En un sentido, ellos sufren por una fuerza que no pueden controlar ni entender, y se hacen títeres del destino: Pero, al mismo tiempo, ellos intentan activamente todos sus movimientos conforme a sus voluntades. El curso de José Arcadio Buendía es la actitud de la vida eterna. A través de estos procesos de la búsqueda, él ve, aprende y actúa muchas cosas. La persecución de la vida para él es la del conocimiento. A la inversa, la búsqueda del conocimiento es la de la vida.¹⁵ En una palabra, su episodio es el de cómo se temple el espíritu de un hombre a través de esta búsqueda. Esto significa el cambio de la vida.

b La iniciación

Los mitos tratan del tiempo sagrado a que los héroes intentan entrar. El proceso de actitudes hacia el tiempo sagrado se llama ritual. La iniciación es un tipo especial del ritual. El término "iniciación", en general, denota un proceso de ritos a través de los cuales el iniciado será cambiado de ser imperfecto a nuevo ser perfecto, en estado social. En otras palabras, los iniciados experimentan un cambio de estado existencial a través de la iniciación. En tales ritos, los iniciados deben pasar por las diversas etapas del 'modelo' iniciático, implicando acciones imaginarias, tales como entrada, prueba, muerte, y renacimiento. Después de este proceso, el iniciado adquiere el modo de ser más alto, según Eliade:

Instruidos durante largo tiempo por tutores, asisten a ceremonias secretas, soportan una serie de pruebas, siendo éstas, sobre todo, las constitutivas de la experiencia de la iniciación: el encuentro con lo sagrado. La mayor parte de las pruebas iniciáticas implican, de manera más o menos transparente, una muerte ritual a la que seguirá una resurrección o nuevo renacimiento.¹⁶

Según la imagen mítica tradicional, cualquiera tiene que pasar el umbral, la entrada al otro mundo, cuando él lo desee, y entonces adquiere un nuevo estado elevado de ser. Esta entrada significa que comienza a estar listo para la prueba a la que el iniciado es sometido. La iniciación incluye los elementos que cada ceremonia requiere. Para la ceremonia de la iniciación, los siguientes momentos son indispensables:

1. Presentación de un campo sagrado, donde los hombres se aislarán durante el tiempo de la fiesta; 2. separación de los novicios de sus madres y, en general, de las mujeres; 3. segregación de aquéllos, aislándolos en la espesura del bosque, o en un campamento especial apartado, para ser allí adoctrinados.¹⁷

La prueba iniciática, que es semejante más o menos en todo el mundo, aún en religiones más desarrolladas, se encuentra ampliamente difundida. Hay diferentes tipos de pruebas, pero el modelo esencial es similar a pesar de algunas variaciones. La prueba en este contexto es un choque o una dificultad, básicamente en el encuentro con un nuevo estado psicológico y existencial que es opuesto al estado anterior.

El momento central de cada iniciación está representado por la ceremonia

que simboliza la muerte del novicio y su regreso al mundo de los vivos. Pero él vuelve a la vida como un nuevo hombre asumiendo otro modo de ser. La muerte en la ceremonia de iniciación significa el final de la infancia. Así, la muerte puede ser entendida a propósito del renacimiento porque la muerte es necesaria para el comienzo de la vida espiritual. Eliade insiste en que "la muerte nunca es final, puesto que los muertos vuelven".¹⁰ La aventura en la etapa de la muerte se puede definir como un paso desde el mundo ya conocido al mundo desconocido. Esto es universal en el mundo mítico, en cualquier parte o cualquier tiempo. De este modo, la muerte muestra varias fases; caos, confusión, desintegración, destrucción y aniquilación. En las tradiciones religiosas cristianas y en las más antiguas el renacimiento sucede necesariamente después de la muerte. La muerte no es el final para los iniciados, sino la vuelta a la vida que se les ha prometido, porque la muerte lleva al renacimiento en la iniciación. Por eso, el renacimiento no debe ser sólo el paso final de un ciclo, sino también el comienzo potencial de una nueva existencia.

La iniciación de José Arcadio Buendía empieza con el encuentro de Melquíades, que "decía poseer las claves de Nostradamus" y "parecía conocer el otro lado de las cosas" (p.10). Melquíades, el jefe de los gitanos, trae cosas curiosas que el pueblo no conoció ni escuchó. Con el imán que intercambié por el mulo y unos chivos, José Arcadio Buendía intenta desentrañar el oro de la tierra. Pero lo único que logra descubrir después de mucho tiempo es una armadura del siglo XV. Tras este fracaso, José Arcadio Buendía, con un catalejo y una lupa, concibe la idea de utilizar aquellos inventos como un arma de guerra. Por último, se dedica a experimentos con varios instrumentos de

navegación.

Después de pasar estas pruebas, José Arcadio Buendía entra a la etapa de "la muerte", que es el tercer paso de la iniciación. Lo característico de esta etapa es la ruptura total con el ser pasado.¹⁹ En la ceremonia de iniciación, se expresa principalmente como estado psicológico de alucinación y el éxtasis.²⁰ Es la muerte simbólica. El cambio de José Arcadio Buendía, que fue adquirido por el resultado de la prueba, se describe así: "tuvo una noción de espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete" (p.9). En esta etapa, experimenta una alucinación: "estuvo varios días como hechizado, repitiéndose a sí mismo en voz baja un sartal de asombrosas conjeturas, sin dar crédito a su propio entendimiento" (p.9). Toda la aldea queda convencida de que José Arcadio Buendía perdió el juicio, cuando él reveló su descubrimiento de que "la tierra es redonda como una naranja" (p.10). En este momento, el iniciador, Melquíades, aparece de nuevo.²¹ El sólo exalta en público la inteligencia de José Arcadio Buendía, y como un reconocimiento de su admiración le hace un regalo que habría de ejercer una influencia definitiva en el futuro de Macondo: un laboratorio de alquimia. Aquí, la actitud de Melquíades se puede interpretar como afirmación y reconocimiento de un novato que cumplió completamente su rito de iniciación. Notemos el hecho del regalo del laboratorio de alquimia por Melquíades, no de venta ni de intercambio efectuado entre ellos. Hasta aquí, es la etapa preliminar de la iniciación que anticipa otra búsqueda: el desciframiento del secreto de los pergaminos de Melquíades.

Según Eliade, la iniciación se divide en tres categorías.

La primera comprende los rituales colectivos por los que se efectúa el paso de la infancia, o de la adolescencia, a la edad adulta. (...) La literatura etnológica designa estas ceremonias con los términos de ritos de pubertad, iniciación tribal o iniciación de clase de edad. La segunda categoría de iniciación reúne los distintos tipos de ritos de entrada a una sociedad secreta, a un Bund o a una cofradía. Estas sociedades secretas están reservadas a un solo sexo y son muy celosas de sus respectivos secretos. La mayor parte de las cofradías son masculinas. Se puede distinguir, por último, una tercera categoría de iniciación: la que caracteriza a la vocación mística... como fruto de la decisión personal de querer hacerse con poderes religiosos (lo que se llama búsqueda), pero también por vocación (o llamamiento).²²

La primera corresponde a la iniciación sexual de pubertad de todos los protagonistas de Cien años. Las otras dos categorías están relacionadas con el trabajo del desciframiento de los manuscritos, destinado sólo a los hombres. Por último, estos tres tipos de iniciación se realizan en un protagonista, el último Aureliano, en el sentido edípico: el incesto, el descubrimiento del origen y el encuentro con el iniciador.

c El contagio

Según Aristóteles, la Katharsis trágica está compuesta de la "compasión" y "el miedo", y mientras que la compasión puede ser despertada por cualquier desgracia inmerecida, "el miedo se levanta por la desgracia de alguien como nosotros mismos".²³ Por consiguiente, según su conclusión, el protagonista trágico debe ser un hombre "que es un ser medio entre el extremo del bien y del mal perfecto".²⁴: quien, aunque no virtuoso ni extraordinariamente justo, cae en la desgracia, no por vicio ni depravación, sino por alguna "corriente trágica"

(hamartia).

En general, la palabra hamartia, que se denomina como el defecto del humano, implica el sentido ético y la noción religiosa. Al tomar esta palabra religiosamente, este defecto se viste de la apariencia de la "culpabilidad". El patrón más familiar, tanto en la vida como en el drama, es el de la tragedia del hombre no enteramente perfecto ni vicioso como nosotros, moviéndose de la felicidad al infortunio y a la miseria a causa de esta hamartia. La desgracia provocada por esta culpabilidad trae al hacedor del mal el desquite, tarde o temprano. Pero esta ciclicidad, como vemos en los mitos o en las obras clásicas, no para en la presente generación sino se transmite de generación en generación. De aquí que se necesite algún remedio religioso, porque ofrece un camino para escapar eventualmente desde esta cadena semejantes pecados. La religión antigua griega muestra algunos caminos para evitar el desquite y la venganza terrible producidos por esta hamartia, y para subir hacia la redención. Wheelwright los clasifica de la siguiente manera:

Aspecto	Divinidad típica	<u>Hamartia</u>	Castigo	Solución
Mortuorio	Fantasma del muerto	Rompimiento del Tabú	Molestado por el fantasma inquieto y las Furias	Exorcismo
Olimpico	Zeus, Apolo	<u>Hybris</u>	<u>Némesis</u>	Sacrificio
Vegetativo	Deméter, Dionisos	Contaminación	Enfermedad y plaga	Purificación ritual y Destierro
Místico	Orfeo	Individuación	Separación. Ceguera	Unión mística, la nueva Visión. ²⁵

En estos 4 elementos, lo que utilizamos en relación con nuestro trabajo es el primero y el tercero: el tipo mortuorio y vegetativo.

El concepto ético principal en los componentes mortuorios es "el respeto al tabú", que está basado en el concepto moral, es decir, que no debe ser violado: La muerte de la madre de Orestes, Clitemnestra, en las Euménides de Esquilo; el asesinato del padre de Edipo y el incesto, en Edipo rey de Sófocles; la muerte del hermano de Claudio (que es el padre de Hamlet) y su casamiento con la esposa del rey muerto, etc. Todos estos ejemplos reflejan "el rompimiento de tabú". Los seres que castigan a éstos que violan este tabú aparecen principalmente como conductores de la muerte, las Furias (Diosas de la venganza) o el Fantasma del vengador: El pecado de Clitemnestra, que mata a su esposo, Agamenón, con la conspiración del amante, la aparición del fantasma del muerto y la venganza del hijo, Orestes, hacia su madre; el fantasma del padre de Hamlet que pide a su hijo la venganza. Bajo este contexto, entendemos por qué Prudencio Aguilar molesta constantemente a José Arcadio Buendía, apareciéndose como fantasma y por qué se necesita alguna ceremonia para exorcizar el fantasma inquieto en la novela.

Para saber cómo se relaciona estrechamente la norma moral en Cien años con el mito o el ritual vegetativo, es necesario notar cómo se usan frecuentemente las imágenes de la enfermedad y de la corrupción que simbolizan el mal que arruina al reino de Macondo. Francis Fergusson ha analizado en su The Idea of a Theater la tragedia de Shakespeare, especialmente Hamlet, de acuerdo con el

mismo patrón ritual relacionándolo con Edipo rey. Su punto de vista nos lanza varias insinuaciones para interpretar Cien años. Según él, ambos dramas están vinculados con el elemento de la "contaminación" en su origen.

Ambas obras abren con una invocación del bienestar del estado. En ambos, el destino del individuo y de la sociedad está entretejido estrechamente: y en ambos, el sufrimiento de la víctima real parece ser necesario antes de que la purificación y la renovación pueda ser realizada. ²⁶

La siguiente explicación de Wheelwright sobre la fuente orgánica del bien y del mal es pertinente y aplicable para explicar la visión moral en Cien años, sobre todo, el crimen de José Arcadio Buendía: el incesto y el asesinato.

El bien es la vida, la vitalidad, la propagación; el mal es la muerte, la impotencia, la enfermedad. De estos términos, la salud y la enfermedad son las más importantes e integradas. La muerte no es sino una maldad intermedia; ocurre periódicamente, pero hay garantía de la vida nueva saltando siempre a tomar su lugar. El ciclo normal de la Vida y de la muerte es el ciclo sano, y el propósito de la mejor fiesta estacional (por ejemplo, la fiesta de Dionisos) fue, por lo menos, tanto una cerebración alegre de la rueda rodante de la gran Naturaleza creativa como una adquisición de los efectos mágicos. La enfermedad y la plaga, sin embargo, interrumpen el ciclo; son destructores reales; y la salud es el bien más alto para ser premiado. ²⁷

Dicho claramente, la muerte de Prudencio Aguilar no es sacrificio ritual. Es un asesinato, tal como Caín mató a Abel, Edipo a su padre y Orestes a su madre. Según la explicación de Wheelwright, el asesino es simbólicamente el enfermo, porque agrede el ciclo natural de la vida y el organismo social. Además, cuando la víctima es un miembro de la misma familia (el organismo más completo que la tribu y el estado político), la enfermedad es más virulenta. ²⁸

Por supuesto, el duelo entre José Arcadio y Prudencio Aguilar no se efectuó entre miembros de la misma familia. Pero lo más importante es el proceso del incesto entre José Arcadio Buendía y Ursula después de matar a Prudencio Aguilar. Este incesto es la primera contaminación de la familia de los Buendía, la cual se conecta con el impulso del incesto y su realización entre los miembros de los Buendía a lo largo de toda la novela y al fin, con la destrucción de la estirpe y de Macondo; lo mismo que el resultado del pecado de Edipo, se hereda y contagia a sus descendientes, como el asesinato antinatural de Atreo afecta a toda la familia de Atreo a través de las generaciones. En general, el castigo del asesino no es meramente un acto de retribución sino es el medio y el símbolo de salvar la ciudad. También se necesita alguna ablución.

2. EL RITMO TRAGICO DE LA ACCION

a La forma fija de la trama trágica.

Según Gilbert Murray, que elaboró el origen de la Tragedia en relación con las formas del drama de la fertilidad, la forma fija de la trama trágica se resume de acuerdo a la secuencia del procedimiento ritual de la siguiente manera:

1) un agón o Combate, en que el Demonio lucha con su adversario, el cual -por lo mismo que se trata de un combate entre este año y el año pasado- puede identificarse con él mismo; 2) un pathos o Desastre, que comúnmente asume la forma del spáragmos o Descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en innumerables semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces, hay algún otro sacrificio mortal; 3) un Mensajero, que trae noticia de lo acontecido; 4) una Lamentación, a menudo entremezclada con un Canto de Regocijo, pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; 5) el Descubrimiento o Reconocimiento del dios oculto o desmembrado; 6) su Epifanía o Resurrección en la gloria. ¹

Aunque hay algunas variaciones, el episodio de José Arcadio Buendía no se escapa del molde de este modelo ritual que Murray nos muestra. En la parte última del episodio, la decadencia de José Arcadio Buendía aparece destacadamente. Cuando la plaga ataca a Macondo, el líder y el jefe de la aldea ya no es José Arcadio Buendía sino su segundo hijo, Aureliano. Las acciones locas de José Arcadio Buendía y su inmersión en el mundo fantástico conllevan a toda la comunidad de Macondo a una situación difícil. Al ver que la locura de

su padre no es controlada, Aureliano lo ata a un árbol con ayuda de los vecinos. Aquí, se vislumbra claramente la ceremonia de la muerte del rey y su crucifixión, señalada por Frazer. Hasta ahora, José Arcadio Buendía era el rey sagrado o el dios humano cuya vida está ligada estrechamente con el bienestar, y más aún con la del mundo entero. Pero su corrupción y debilidad son elementos peligrosos para el pueblo de Macondo, a tal punto que debe ser aniquilado. Por eso, para evitar este desenlace terrible, hay que darle muerte antes de que sus energías naturales se abatan, asegurándose de que "el mundo no decaiga al par de la decadencia del dios".² "Todos los propósitos, por esto, quedan satisfechos y todos los peligros evitados, dando muerte al hombre-dios mientras está aún en su auge y transfiriendo su alma a un sucesor vigoroso".³

La acción de Aureliano: el sacrificio de su padre, es el agón entre invierno y verano, entre el rey viejo y el joven, o entre la debilidad y la vitalidad. La figura de José Arcadio Buendía, que es amarrado al árbol, significa su muerte ritual y sacrificial, el pathos. Lo interesante es que no ocurre ni una sola intervención para desatar a José Arcadio Buendía, o para salvarlo, de ninguno de los miembros de la familia de los Buendía. Por tal razón, podemos afirmar que la ceremonia del sacrificio realizado por Aureliano es aceptada como actitud legítima por los miembros de los Buendía y por los vecinos de manera implícita.

La anagnorisis (el reconocimiento) de José Arcadio Buendía como rey se hace por la aparición de un "mensajero", Cataure, un sirviente de la familia de los Buendía, el príncipe indio del reino desterrado que había abandonado la casa

huyendo de la peste del insomnio. Su hermana, Vistación, aún la sirvienta de la casa, le pregunta por qué ha vuelto a Macondo y él le contesta "en su lengua solemne" (p.122): "He venido al sepelio del rey" (p.122). Por este anuncio, se subraya la anagnorisis. Como dice Murray, la anagnorisis ocurre también en la resurrección y en la apoteosis. Se puede reconocer esto, en el caso de José Arcadio Buendía, por medio del fenómeno natural de la caída de "una llovizna de minúsculas flores amarillas" (p.122) cuando muere. No es extraño el cambio inusual del fenómeno de la naturaleza cuando un dios o un ser divino muere.⁴ "Esta asociación o simpatía de la Naturaleza indica claramente que los personajes que la despiertan pertenecen a una categoría superior, a un rango que los acerca al mundo mítico".⁵ También se puede asociar naturalmente las pequeñas flores con el spáragmos, el cuerpo despedazado de Osiris, Dionisos o Hipólitos. Véamos la referencia al respecto:

Quando el carpintero le tomaba las medidas para el ataúd, vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro (p.122).

Esta dispersión como "flores" es un preludio de la resurrección de José Arcadio Buendía. Recordemos el cuerpo descuartizado de Osiris y Dionisos y sus pedazos recolectados por sus admiradores. La encarnación de José Arcadio Buendía, en forma de flores que se esparcen, muestra la última influencia benigna que él pudo ofrecer a todo el pueblo de Macondo. Con este fin, se resume la anagnorisis,

la resurrección y epifanía en gloria, que se muestra con su regreso en forma de fantasma.

Si nuestra explicación no es errónea, estamos convencidos de que la trama de este episodio sigue la del drama ritual antiguo, el motivo de la muerte y la resurrección no es una unidad separada, sino que ocurre simultáneamente.

Al considerar la acción del coronel Aureliano, que apoya la posición de los liberales en la guerra civil, éstos representan la potencia del anticristo; mientras tanto, los conservadores, la de Cristo, conforme al contexto de la obra, lo cual nos recuerda la ideología de las Cruzadas en la forma inversa. La diferencia en la política y la ideología entre ambos partidos, según la explicación de Don Apolinar Moscote, prueba tajantemente este punto: "Los liberales eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos. (...) los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo" (p.86).⁶ En este contexto, no sería exagerado analogar el ejército al que pertenece Aureliano con el de los paganos, y los conservadores que Don Apolinar Moscote apoya representan el ideal de Cristo. El conflicto entre Aureliano y su suegro termina con la victoria del primero, simbolizada en la adquisición de su nuevo nombre: el coronel Aureliano.

En la última parte del capítulo VIII, el coronel Aureliano reaparece en la

escena de Macondo como un dictador. Este regreso trae el desastre a la comunidad macondiana. En palabras de Ursula, él se convierte en "un hombre capaz de todo" (p.135). Ella afirma que su hijo es "un intruso" (p.134), y Rebeca lo llama "un descastado" (p.136). A partir de su regreso, corre la tensión entre él y otros personajes: Ursula, el general Moncada y su compadre Gerineldo.

El primer agón ocurre entre el coronel Aureliano y el general Moncada, tras la sentencia a muerte del segundo, el enemigo y al mismo tiempo el amigo. El testimonio de Ursula en el tribunal militar para salvar al general Moncada y la negación de Aureliano a conmutarle la pena, presentan la forma típica del agón.

Aureliano: "Recuerda, compadre, que no te fusilo yo. Te fusila la revolución".

Moncada (sin siquiera levantarse del catre al verlo entrar): "Vete a la mierda, compadre".

A través de esta conversación, el coronel Aureliano experimenta "el hondo desprecio por sí mismo" que confunde "con un principio de misericordia" (p.139): Pasión. La conversación sucesiva no es otra que la fase del ciclo del héroe y de Pharmakos, y la del agón entre el protagonista y el antagonista como acciones dramáticas.

Aureliano: "Sabes mejor que yo que todo consejo de guerra es una farsa, y que en verdad tienes que pagar los crímenes de otros, porque esta vez vamos a ganar la guerra a cualquier precio. Tú, en mi lugar, ¿no hubieras hecho lo mismo".

Moncada (incorporándose para limpiar sus gruesos anteojos): "Probablemente. Pero lo que me preocupa no es que me fusiles, porque al fin y al cabo, para la gente como nosotros esto es la muerte natural.

(Poniendo los lentes en la cama) Lo que me preocupa es que de tanto odiar a los militares, de tanto combatirlos, de tanto pensar en ellos, has terminado por ser igual a ellos. Y no hay un ideal en la vida que merezca tanta abyección".⁷

Nos damos cuenta de que Aureliano se ve obligado a asumir la posición defensiva y pierde la iniciativa. Las siguientes expresiones del general Moncada nos dejan ver el destino futuro del coronel Aureliano y concluyen este agón: "A este paso no sólo serás el dictator más despótico y sanguinario de nuestra historia, sino que fusilarás a mi comadre Ursula tratanto de apaciguar tu conciencia" (p.137).

El agón entre el coronel Aureliano y Ursula, por la condena a muerte de Gerineldo, acusado de traición, es significativo; el coronel Aureliano está lleno de imágenes de muerte, que indican el rasgo de su pathos: "un frío interior", el insomnio, "ráfagas de desazón", "desconfianza", "incertidumbre", "la soledad" (p.143), etc. "Extraviado en la soledad de su inmenso poder, empezó a perder el rumbo" (p.143). De acuerdo con el ritmo estacional, él está en la etapa del invierno, y en el sentido de la iniciación, está siendo devorado por el monstruo de la noche. Y poco después, la mención de que Aureliano "se sintió disperso, repetido, y más solitario que nunca" (p.143) corresponde a la tercera etapa de la trama del romance: spáragmos o el desmembramiento dionisiaco.⁸ Estos pasos agónicos son inevitables para renacer. A través de la experiencia de la muerte simbólica, Aureliano recuerda los momentos felices del pasado: conocer el hielo y fabricar pescaditos de oro. A partir de aquí, la presencia de Ursula es crucial. El, al fin, se rinde ante la actitud firme de su madre, que le hace cambiar; "Sé que fusilarás a Gerineldo -dijo serenamente-, y no puedo hacer nada por impedirlo. Pero una cosa te advierto; tan pronto como

vea el cadáver, te lo juro por los huesos de mi padre y mi madre, por la memoria de José Arcadio Buendía, te lo juro ante Dios, que te he de sacar de donde te metas y te mataré con mis propias manos" (p.145). Conmoverlo por esta decisión, él libera a Gerineldo y le suplica terminar con "esta guerra de mierda" (p.146). Este agón termina con la victoria de Ursula. De aquí en adelante, todos los esfuerzos del coronel Aureliano se enfocarán a lograr el término de la guerra.

La conversación entre Aureliano y Gerineldo, también, es un diálogo dramático, cuando dice el primero: "Terminó la farsa, compadre. Vámonos de aquí" (p.146). Con esta frase entendemos que la vida militar del coronel termina y se anticipa otra nueva vida. Esto lo confirma el propio coronel: "ayúdame a terminar con la guerra" (p.145). Aquí, se supone la muerte ritual del héroe como guerrero y su renacimiento como otro ser. El autor atribuye al coronel la calidad del héroe, en especial cuando él se esfuerza por lograr el cese del fuego: "Nunca fue mejor guerrero que entonces" (p.146).

El motivo del renacimiento y la anagnorisis como héroe se evidencian cuando él intenta suicidarse. Otra vez, esta anagnorisis se realiza por medio de Ursula; el momento en que el coronel se dispara un tiro de pistola en el pecho, ella presente en la cocina la muerte de su hijo, viendo gusanos dentro de la olla. Como vimos con la muerte de José Arcadio Buendía, y también con la de Aureliano, ocurren fenómenos extraordinarios de la naturaleza, que siempre suceden durante la muerte del dios y del héroe. Al ver "los luminosos discos anaranjados que cruzaron el cielo como una exhalación" (p.153), Ursula piensa

que son un señal de la muerte de su hijo. Irónicamente, el fracaso del suicidio le devuelve el prestigio perdido, que se asocia con su renacimiento. Sus detractores interpretan la tentativa de suicidio como "un acto de honor" (p.153), y lo proclaman "mártir".

b El patrón estacional

La división del género literario como estación, que Frye muestra, es útil para entender la estructura de la novela y el profundo significado mítico que ella nos lanza. Toda la vida del mundo de la naturaleza, sea humano, vegetal o celestial, tiene el ritmo básico del movimiento cíclico que es el nacimiento, el crecimiento, la decadencia y la muerte. El proceso del crecimiento de los cereales, que se cosechan en el otoño, desaparece en el invierno y resucita en la primavera; se relaciona o se identifica con el movimiento del dios o del héroe en el mundo mítico, es decir, nacimiento-muerte-resurrección. "Razón por la cual, el principio estructural mítico o abstracto del ciclo reside en que el continuo de identidad en la vida individual, desde el nacimiento hasta la muerte, se extiende desde la muerte hasta el renacimiento".⁹

Por su apariencia, Cien años parece muy complicada. Pero al mirar esta novela dando un paso hacia atrás, sabemos que tiene la estructura cíclica que hemos dicho. El proceso del desarrollo de las vidas del hombre mítico, José Arcadio Buendía, el fundador de la ciudad de Macondo, y de los héroes que aparecen después, además del destino de la ciudad de Macondo y de toda la comunidad de los Buendía, experimentan el triunfo y la decadencia como un cuerpo orgánico viviente.

Aparecen numerosos héroes en la novela. Entre ellos, podemos escoger como protagonistas centrales: José Arcadio Buendía, el antepasado de la estirpe de los Buendía, Aureliano, el segundo hijo (el coronel Aureliano futuro), Aureliano

Segundo (4a. generación) y el último Aureliano (7a. generación). Estos personajes son los que están relacionados directamente con el triunfo y la decadencia de Macondo y son ejes de la familia de los Buendía a través de varias generaciones.

Desde el capítulo I hasta el IV se trata del nacimiento y el crecimiento de José Arcadio Buendía, de su encuentro y casamiento con Ursula, del duelo con su amigo, Prudencio Aguilar, de la aventura, la fundación de la ciudad, del nacimiento de dos hijos, José Arcadio y Aureliano y de su decadencia. Esta etapa, en la historia de Macondo, y en la de los Buendía, corresponde a la primavera y se puede considerar como 'la comedia', al aceptar la generalidad de que la comedia está en la integración del héroe a la sociedad.¹⁰ La trama del episodio de José Arcadio Buendía se asimila al tema ritual del triunfo de la vida y del amor sobre la tierra baldía. Es el mundo que se simboliza con el color "verde".

El episodio del coronel Aureliano abarca ocho capítulos (desde el V hasta el XIII). Los temas principales de los primeros cuatro capítulos (V a IX) son el nacimiento misterioso, la juventud inocente, el matrimonio sagrado, la búsqueda y la aventura contemplativa. Todos corresponden a las fases que el romance tiene. Es la etapa del verano. Los segundos cuatro capítulos (X a XIII) hablan de la vida espiritual del coronel. La transición de la etapa del verano al otoño no ocurre súbita sino paulatinamente. Desde el capítulo X, el protagonista no es ya el coronel sino los gemelos Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo. Como el episodio del coronel, el de éstos está compuesto de ocho capítulos (del X al XVII). Aquí los cuatro capítulos (X a XIII) narran el

declive del coronel y, al mismo tiempo, el movimiento ascendente de los nuevos héroes desde el punto de vista del nivel de las acciones.

Desde la perspectiva total, la edad de los gemelos se caracteriza por la etapa del ocaso que obliga a la caída de los héroes, el sacrificio, el aislamiento y la agonía: la llegada de las plantaciones bananeras con los gringos, la matanza de los obreros, la danza de la violencia y la destrucción. Por ello, todo camina gradualmente hacia la catástrofe. Es decir, es la etapa de la tragedia que corresponde al otoño, desde el punto de vista de la periodicidad estacional. Pero, he aquí también dos movimientos ascendentes y descendentes. Los primeros cuatro capítulos son relacionados con el apogeo de la fecundidad, llevado a cabo por Petra Cotes y Aureliano Segundo, mientras que los últimos cuatro convergen en la aventura espiritual de José Arcadio Segundo.

Por último, la ironía y la sátira representan el mundo desolado donde desaparece el héroe, es decir, donde se describe la existencia desidealizada, como lo simboliza el invierno. Es la etapa en que todo se descompone, vuelve el caos y los héroes (aquí, las figuras femeninas principalmente) que han vivido hasta ahora, como Ursula, la encarnación de la moralidad, Pilar Ternera, el arquetipo de la sexualidad, Amaranta, Santa Sofía de la Piedad, etc, mueren o desaparecen. Es la época en que se realiza el pronóstico del incesto que amenazó desde la época de José Arcadio Buendía y Ursula. Por el resultado del incesto del último Aureliano con su tía, Amaranta Ursula, el hijo nacerá con cola de cerdo y comido por las hormigas. Amaranta Ursula muere en el parto y Aureliano es sepultado en los escombros después de descifrar los pergaminos que escondían

el destino de los Buendía. Macondo y los Buendía terminan trágica e indisolublemente unidos.

A través de esta esquematización, hemos visto que Cien años tiene cuatro estaciones. La estructura del ritmo de la novela va lentamente y después con rapidez hacia el final. Esta estructura es la misma que la de la tragedia que "va desde el silencio hacia la tempestad" como dijo Donatus, el dramaturgo griego. Tiene temporalidad lineal.* Pero el proceso del desenvolvimiento de la historia es el de una estructura cíclica: nacimiento, crecimiento, decadencia y muerte. Es decir, se mueve de acuerdo con el ritmo de la estación: primavera-verano-otoño-invierno. Veamos cómo describe García Márquez el inicio y el final de la novela para mantener esta estructura del movimiento de las estaciones. La novela empieza en marzo, el comienzo de la primavera con la llegada de los gitanos: "Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos" (p.7). Y en febrero termina la novela, el fin de invierno: Aureliano, "admiró la impavidez de la telaraña en los rosales muertos, la perseverancia de la cizaña, la paciencia del aire en el radiante amanecer de febrero. Y entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín" (pp. 345-346).

Esta periodicidad de primavera-verano-otoño-invierno se repite en cada etapa. Es decir, cada episodio comprende los subciclos estacionales.

Por otra parte, como vimos en la sinopsis de los cuatro episodios, el nivel de la acción de los personajes centrales cambia, va hacia abajo, de dios a héroe, de héroe a hombre. En el segundo párrafo de la Poética, Aristóteles habla de las diferencias en las obras de ficción según los diferentes niveles de la moralidad de los personajes que aparecen en ellas.¹¹ Frye, basándose en esta definición de Aristóteles, clasifica más detalladamente las ficciones, de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo. Según él, el héroe del mito es un ser divino y "es superior en clase, tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres"¹²; el protagonista del Romance es el héroe tradicional cuyas "acciones son maravillas, pero él mismo se identifica como ser humano".¹³ Por otra parte, el héroe del modo mimético superior es el jefe que manda a los demás; o el héroe como cualquiera de nosotros, el del modo mimético inferior, como lo es en la mayor parte de las novelas realistas.¹⁴

Según Frye, "la ficción europea, durante los últimos quince siglos, ha ido desplazando paulatinamente hacia abajo su centro de gravedad en la lista".¹⁵: Es decir, mito-romance-novela. Intentamos aplicar su definición al conjunto de la obra de García Márquez. Al hacerlo así, podríamos ver el cambio de nivel de los héroes correspondientes a cada una de las formas estacionales que ya hemos clasificado. José Arcadio Buendía es el ser mítico, un humano que tiene atributo de dios, mientras que el coronel Aureliano es el héroe típico del romance. Aureliano Segundo y Aureliano Babilonia correspondientes al humano, como nosotros; es decir, dependen del orden de la naturaleza.

El episodio de Aureliano Segundo es la repetición del de José Arcadio Buendía.¹⁶ Pero lo que diferencia a ambos es en que este último está lleno de personajes míticos, mientras que el primero conserva totalmente los rasgos humanos. El patrón ritual de José Arcadio Buendía, que una vez muere y regresa al mundo.

El fantasma de Prudencio Aguilar, Ursula que vive más de cinco generaciones, Pilar Ternera, (la adivina que nos recuerda a Casandra del mito griego), Amaranta, que tiene cara doble como la diosa Atena, la pureza y la violencia, la paz y la destrucción, y la imagen de la madre tierna y terrible que Jung cita. Remedios, la bella, que es el arquetipo de la Virgen María, la resurrección de algunos personajes, etc. Todo esto es típico de la época mítica, seres "superiores en clase tanto a los demás como al medio ambiente". Pero, en la época del coronel Aureliano, los atributos divinos desaparecen destacándose la figura del héroe, aunque todavía conserva rasgos de semidios: Su hazaña en la guerra y el destino de no morir fácilmente en varias ocasiones. También, en esta época, aparecen los fantasmas. Pero, aquí, el fantasma es un personaje porque su aparición no resulta más maravillosa que otros acontecimientos. Es decir, la existencia de estos fantasmas no es importante ni tiene influencia en comparación con la de los humanos reales. Pero, "en un mito genuino no puede haber, evidentemente, una diferencia coherente entre fantasmas y seres vivos".¹⁷ En el mundo de la obra de García Márquez, el fantasma también come edades.

Melquíades dice, al regresar después de morir: "Había estado en la muerte,

en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad" (p.46). El fantasma de Prudencio Aguilar aparece como anciano, de cabeza blanca. Ante José Arcadio, asombrado de que también envejecen los muertos, Prudencio Aguilar dice que "después de muchos años, era tan intensa la añoranza de los vivos, tan apremiante la necesidad de compañía, tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte" (p.70), que regresó al mundo otra vez.

Lo que hay que anotar una vez más es que todos los personajes divinos mueren en la época de Aureliano Segundo. Pero, al entrar en la época de la ironía (el invierno), el pathos se concentra en una persona: Aureliano Babilonia.

De aquí en adelante, distinguiremos los modos de la obra. Pero lo más importante es que "tenemos que aprender a recombinarlos" ¹⁸ como Frye nos enseña, ya que otros modos restantes (mito, romance, modo mimético superior, modo mimético inferior), o todos ellos, pueden encontrarse simultáneamente presentes aunque el tono subyacente de Cien años sea la tragedia. Por ejemplo, la tonalidad central del episodio de José Arcadio Buendía pertenece al mito. Es fácil ver en él a un aventurero romántico de valentía y aguante prodigiosos (romance); es fácil reconocer su común humanidad con nosotros mismos (modo mimético inferior); es posible encontrar el rasgo del jefe como héroe de la épica y de la tragedia (modo mimético superior). En el caso de los demás héroes, ocurre lo mismo. Extraer y descubrir los restantes elementos en el modo y la época que cada héroe representa, es la recombinación del modo.

A lo largo de este trabajo no explicaremos la división genérica según el

nivel de la acción en cada capítulo independiente, sino que la ubicaremos en el interior del marco de la estructura ritual, de los aspectos míticos y del patrón estacional. Esperamos que se revele y se elucide naturalmente, en relación con otros argumentos principales.

b.1 Primavera (Comedia)

Desde el punto de vista de la trama de la obra, el capítulo I y II se alternan en el orden temporal. El capítulo I dibuja el estado ya establecido de Macondo. Es decir, empieza con el recuerdo del coronel Aureliano en el momento del fusilamiento, sobre todo de los eventos relacionados con su padre, los cuales se centran en "la búsqueda del padre". El capítulo II es el escenario de la génesis de Macondo: la descripción de los antepasados de José Arcadio Buendía y de Ursula, y sus historias enredadas. García Márquez describe cómo se casaron, por qué abandonaron su pueblo natal y cómo se fundó la ciudad de Macondo en el nuevo lugar. Al ver el desarrollo cronológico de los acontecimientos, el capítulo II precede al I; al ver la forma estacional, el capítulo I muestra la fase del verano y el capítulo II la de la primavera. En el capítulo III, la parte dominante es la plaga que se representa en el insomnio y el olvido. El capítulo IV se centra en las acciones de los personajes de nueva generación y, relativamente, en la decadencia de José Arcadio Buendía. Estos capítulos que corresponden respectivamente al otoño y al invierno, se mueven también cronológicamente.

b.2 Verano (Romance)

Por supuesto, en esta fase, cada capítulo representa cada paso del patrón estacional: primavera-verano-otoño-invierno. Pero aquí es necesario señalar que el capítulo VI debe ser excluido de este patrón estacional porque en éste el coronel Aureliano está ausente de la escena macondiana. Se trata de una pausa desde el punto de vista del nivel de las acciones del coronel Aureliano, y es una intercalación anecdótica desde el punto de vista de la estructura total. Es decir, este capítulo de Arcadio no debe ser considerado como parte integrante del episodio de Aureliano, nuestro héroe del romance. ** Razón por la cual, los capítulos V, VII, VIII y IX representan, respectivamente, primavera-verano-otoño-invierno. Al comparar el episodio del coronel Aureliano con el de su padre, José Arcadio Buendía, la mención directa del autor es más clara: El inicio del capítulo V ocurre en "marzo", el del VII en "mayo"; la batalla final del coronel Aureliano, en el capítulo VIII, se realiza "el día primero de octubre" (p.107) y la guerra termina en "diciembre", que ocupa el capítulo IX.

El capítulo V se inicia con la descripción del casamiento de Aureliano y Remedios. Sin excepción, este acto corresponde a la primera etapa de la fase del verano que Frye indica, "la de auge, boda o el triunfo". La primera frase "Aureliano y Remedios Moscote se casaron un domingo de marzo" (p.73) es una señal clara que nos anuncia el inicio de la nueva primavera. Los contenidos mayores de este capítulo nos muestran a un joven Aureliano, en el que ya se prefigura su futuro como coronel. También, se vislumbra el agón del amor, o sea

el combate sexual, entre tres personajes, Pietro Crespi, Amaranta y Rebeca. El capítulo finaliza con la partida de Aureliano al campo de batalla tras el estallido de la guerra civil entre conservadores y liberales. Se inicia la aventura del héroe.

El capítulo VII presenta la edad de oro y de auge de Aureliano como guerrero y líder militar. Los soldados lo proclaman "jefe de las fuerzas revolucionarias del litoral del caribe, con el grado de general" (pp.113-114). Esta imagen del verano, del triunfo y de la fertilidad se enumera en varias ocasiones: "El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas" (p.93). Es en este capítulo en que se inicia "la leyenda de la ubicuidad del coronel Aureliano Buendía" (p.114). También la fecundidad viene a la familia Buendía después de mucho tiempo, paralelamente con la victoria militar del coronel Aureliano. Esto se manifiesta explícitamente a través de la existencia de los niños: los tres hijos de Arcadio y de Santa Sofía de la Piedad junto con los niños de un "parvulario" establecido por Amaranta: "La casa estaba llena de niños" (p.115) y "Cuando regresó el coronel Aureliano Buendía, entre estampidos de cohetes y repiques de campanas, un coro infantil le dio la bienvenida en la casa" (p.115).

Pero, a pesar del regreso triunfal del coronel, se ve paulatinamente el indicio de la entrada al ocaso (cap. VIII). El intento del asesinato del coronel Aureliano, el fracaso del amor entre el coronel Gerineldo Márquez y Amaranta, el misterioso asesinato de José Arcadio, y la muerte de José Arcadio

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Buendía son las imágenes que anuncian la llegada del otoño. En esta fase del ocaso se destacan el carácter de la caída, de la muerte violenta, del sacrificio y del aislamiento del héroe. La ausencia del coronel y el aislamiento de la familia confirman la fase de la tragedia. La siguiente expresión de Ursula, su madre, la hace explícita: "Lo hemos perdido para siempre" (p.126).

"El primero de octubre al amanecer", el ejército del coronel Aureliano entra en Macondo y consigue una victoria definitiva. Pero esta vez, la presencia del coronel trae consigo el desastre para el pueblo. El cambio de Aureliano en este capítulo es notable. Se convierte en un ser negativo; ya no es el hombre meditativo, sensible e inteligente de su juventud, sino que se transforma en un hombre frío, cruel, despiadado y despótico. El coronel Aureliano destruye su propia casa y ordena que nadie se le acerque, ni siquiera su propia madre. Su mirada vigilante nos recuerda el aspecto universal del hombre destruido, igual que los héroes del teatro shakesperiano, específicamente en la etapa final de Macbeth y del rey Lear. La declinación a la que llega el coronel en la última parte del capítulo prefigura el desenlace. En la siguiente fase, sus acciones son aún más lunáticas e irrefrenables.

En este sentido, el capítulo IX es la fase del invierno, tanto del héroe personal como de la colectividad. Es el mundo donde todo lo idealizado y el héroe desaparecen. Como dice el texto, "a medida que la guerra se iba intensificando y extendiendo, su imagen se fue borrando en un universo de irrealidad. Los puntos y rayas de su voz eran cada vez más remotos e inciertos, y se unían y combinaban para formar palabras que paulatinamente fueron perdiendo

todo sentido" (p.139). Su amigo, el coronel Gerineldo Márquez, lo define como "un desconocido de otro mundo" (p.139). La persona vital y sensible que se movía hacia lo ideal y escribía poemas aún en el tiempo de la guerra, se convierte en la persona seca, fría y desinteresada: la aparición de un tirano. A medida que su poder se engrandece, la desconfianza, el aislamiento, la soledad se profundizan. El cambio físico descrito en esta etapa muestra bien el destino final del coronel y la fase del invierno que hasta aquí hemos señalado: "La misma noche en que su autoridad fue reconocida por todos los comandos rebeldes, despertó sobresaltado, pidiendo a gritos una manta. Un frío interior que le rayaba los huesos y lo mortificaba inclusive a pleno sol le impidió dormir bien varios meses, hasta que se le convirtió en una costumbre" (p.142). Las imágenes dominantes de esta etapa se resumen explícitamente en la figura del coronel Aureliano "envuelto en la manta de lana" y en las palabras del coronel Gerineldo Márquez: "Te estás pudriendo vivo" (p.142). Todos estos acontecimientos ocurren en noviembre y diciembre, la estación del invierno.

Hemos dicho antes que Cien años tiene la trama del romance desde la perspectiva total. En especial, el episodio del coronel Aureliano demuestra más notablemente las fases del romance. Según Frye, el romance, igual que la comedia, tiene seis fases aislables. Las fases conforman una secuencia cíclica en la vida del héroe romántico.¹⁹

La primera fase es el mito del nacimiento del héroe. Lo característico de esta fase son las "imágenes del retorno de la primavera", y "el final de un ciclo histórico y el nacimiento de uno nuevo".²⁰ Como se ve en el mito del

nacimiento de héroes tales como Perseo, Hércules, Jesús y Moisés, el nacimiento de Aureliano está envuelto en el misterio. La capacidad adivinatoria de Aureliano, que se revela desde su niñez, constata esta condición del héroe: el nacimiento misterioso y su capacidad de ver el futuro. La segunda fase abarca la inocente juventud del héroe. El arquetipo de esta etapa es la historia de Adán y Eva en el Edén, antes de la Caída. En la tradición literaria está enmarcada en un mundo pastoril y arcádico.²¹ Los alegres bailes de los gitanos y sus canciones son las imágenes arcádicas de esta época, junto con los animales que hablan, cantan y se comunican con los humanos. Es el mundo en que no hay distinción entre la naturaleza y el hombre, o el hombre y el animal. Pero, ante todo, la impresión de Aureliano cuando tocó el hielo por primera vez, nos sugiere "el dichoso tiempo perdido" o "Edad de Oro". La primera frase de Cien años en este contexto es muy significativa; "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 juventud inocente" de Aureliano se manifiesta claramente, más que nada, en su encuentro con Remedios, la hija menor de Don Apolinar Moscote, el primer corregidor de Macondo. Remedios, cuya descripción en el texto como "una preciosa niña con piel de lirio" (p.53) y con "ojos de esmeralda" (p.59). El amor de Aureliano por esta niña de 9 años de edad, cuya imagen lo persigue constantemente, le trae la esperanza y el sufrimiento, simultáneamente. Para Aureliano, Remedios es un símbolo de la "eternidad" en que él "quería quedarse para siempre" (p.59), y es un arquetipo de la inocencia del amor antes del matrimonio. "El tema de la valla sexual" que aparece con frecuencia en esta fase, no es excepcional en el caso de Aureliano. Antes de encontrar a Remedios, él ya había tenido una experiencia

sexual fallida con una muchacha. La frustración del encuentro y el hecho de que él se crea un "hombre inútil en la sexualidad" lo convencen de vivir sin mujer toda la vida. La búsqueda de Aureliano para encontrar a Remedios y su casamiento con ella es una repetición de la aventura común del héroe del romance, que parte para salvar a la princesa recluida en el castillo. El camino hacia el amor imposible y el proceso para conseguir el objeto de la inocencia es la etapa inicial de la pequeña aventura del joven Aureliano. Finalmente, tras vencer los obstáculos que interponen las dos familias, y a su propio carácter personal oprimido, consigue la novia. A partir de aquí, entramos al tema de búsqueda, que es la tercera fase del romance y ocupa el campo central del episodio de Aureliano.

El elemento esencial de la trama, en el romance, es la aventura, lo cual significa que el romance es, por naturaleza, una forma de secuencia y procesión, razón por la cual lo reconocemos más bien en la ficción que en el drama. En su grado más ingenuo, es una forma interminable en la que un personaje central, que nunca evoluciona ni envejece, va de aventura en aventura hasta que el autor mismo queda agotado. Y apenas cobra el romance forma literaria tiende a limitarse a una serie de aventuras menores que culminan en una aventura más importante o climática, habitualmente anunciada desde el comienzo y cuyo cumplimiento da remate a la historia. Podemos llamar a esta aventura principal, a este elemento que da forma literaria al romance, la búsqueda.²² De acuerdo con esta definición de Frye, podemos llamar a la búsqueda del amor por parte de Aureliano una aventura menor que converge en la aventura más esencial: su participación en la guerra.

La forma central del romance de búsqueda es el tema de la matanza del dragón que se ejemplifica en las historias de San Jorge y de Perseo. Por cierto, en la obra de García Márquez, el dragón o Satán no es un objeto concreto sino el mal abstracto que se refleja en los ojos del joven Aureliano; es decir, que los conservadores deben ser aniquilados. La existencia de los conservadores es la causa y el motivo de su participación en la guerra, de la aventura. El destino de Aureliano como guerrero y héroe fue adivinado desde temprano por Pilar Ternera en las cartas: "Que eres bueno para la guerra. Donde pones el ojo pones el plomo." (p.69). Aparte de esto, por su nombre, Aureliano: "del latín, aureus; de aurum, oro; adj. de oro, dorado o parecido al oro... gloria o fama que alcanza una persona".²³ Esta imagen se concretiza después cuando Aureliano se dedica a fabricar pescaditos de oro. Otra señal está dada por el día de su nacimiento, un martes del marzo: como es sabido, marzo es el comienzo de la nueva periodicidad, y el 'martes' es el día del dios romano de la guerra Marte. Con su participación protagónica en la guerra, él nace como un ser nuevo con un nombre nuevo: el coronel Aureliano.

La vuelta a la casa del coronel, después del término de la guerra, pertenece a la cuarta fase del romance: la característica principal de esta fase es "la de mantener la integridad del mundo inocente contra los ataques de la experiencia".²⁴ Para hacerlo, es necesario guardar la virtud de la mente templada, o sea, la continencia. El coronel no busca su propio bien en el objeto externo del mundo de la experiencia, sino en la profundidad de la experiencia espiritual que se manifiesta en la fabricación de los pescaditos de oro. Aquí

encontramos en él la virtud de la continencia y el esfuerzo de mantener la continuidad del mundo inocente. Por eso, la fabricación de los pescaditos en la adolescencia, y después en la edad adulta, tiene connotaciones significativas en la perspectiva del romance. Las acciones sucesivas del coronel se conectan pronto con la quinta fase del romance, donde su visión de la experiencia viene "desde arriba, es reflexiva e idílica, pues el movimiento del ciclo natural ocupa usualmente un lugar destacado".²⁵ Esta quinta fase es similar a la segunda que vimos, salvo que, en la quinta, el ánimo es más bien de retraimiento y contemplación, o de la secuela de la acción.²⁶ A través de la rutina, que "cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos" (p.169), el coronel se convierte en un nuevo ser que está "seducido al fin por los encantos pacíficos de la vejez" (p.162) y entra en la sexta fase del romance, que muestra "el final del movimiento que va de la aventura activa a la contemplativa".²⁷ El anciano de la torre, el ermitaño solitario y absorto en sus estudios de magia u ocultismo", no es más que la imagen del coronel Aureliano en su vejez dedicando a la platería encerrado en su taller. Aquí el taller del coronel es el punto de la "epifanía". En esta última fase, "el conflicto entre ser y devenir, y entre el orden y el cambio",²⁸ lo conjura el coronel fabricando los pescaditos de oro, que los disuelve y los rehace.

Hay dos elementos que requiere especialmente el romance: honor y virginidad. En condiciones sociales asumidas, "el honor se exige al hombre y la virginidad está pegada a la mujer".²⁹ Estos dos requisitos tienen relación con el amor cortés, tan importante en el romance. En la cultura medieval, el amor terrenal

idealizado fue considerado como un medio para alcanzar la perfección espiritual. Entonces, con el amor cortés se pone a la mujer en un pedestal, se le adora como a una diosa, y se venera como a un objeto de culto. El amor se convierte entonces en una fe por la que se va regir la vida, en un código tan sólo inferior al de la caballería, con el que guarda estrecha relación. Un complicado sistema de reglas gobiernan todas las acciones realizadas por el caballero en honor de su dama, que siempre es presentada como mujer de corazón duro, despiadada y arrogante, que humilla con palabras crueles a su adorador, las que sin embargo sólo consiguen espolearle para realizar mayores esfuerzos por agradarle.³⁰ La búsqueda de la niña Remedios por Aureliano está relacionada con la cuestión del honor, como se ve en sus discusiones con Don Apolinar Moscote, su futuro suegro, y entre él y su padre. La mención de que "Remedios era impúber" (p.64) alude a este elemento de virginidad. El esfuerzo de Aureliano y sus intentos de alcanzarla y poseerla también demuestran el aspecto de este amor cortés arriba mencionado. Remedios es una dama típica del romance y representa la perfección espiritual para Aureliano; el acercamiento a ella es un acto religioso. A lo largo de la obra, el honor se manifiesta cada vez más en Aureliano. En una ocasión, el coronel confiesa a su amigo Gerineldo que él pelea por "orgullo", no por causa del partido liberal.

Se puede designar a Amaranta, sin duda, como un personaje simétrico al de Aureliano. Las acciones de Amaranta y el movimiento que se desarrolla alrededor suyo la presentan con los atributos de la heroína del romance. Amaranta sufre el castigo de la virginidad eterna por la ruptura del casamiento con Pietro Crespi. Amaranta quema su propia mano, tras atribuirse la muerte de Pietro

Crespi, y se pone una "venda de gasa negra". Aquí, la venda negra que llevaría hasta su muerte es un emblema que la identifica y, al mismo tiempo, un símbolo de su virginidad. Las siguientes frases confirman esto: " (a Amaranta) le indignó el rubor que doró sus mejillas el día en que el sobrino le preguntó hasta cuándo pensaba llevar la venda negra en la mano, porque interpretó la pregunta como una alusión a su virginidad" (p.128). También en el tejido de su propia mortaja existe una vinculación directa con el romace. Como Penélope, ella rechaza la oferta de matrimonio de numerosos pretendientes: "La vida se le iba en bordar el sudario. Se hubiera dicho que bordaba durante el día y desbordaba en la noche" (p.218). Si las acciones de Penélope reflejan su fidelidad ante Odiseo, las de Amaranta se pueden interpretar como el amor inocente hacia su hermano, Aureliano. En este punto, entendemos por qué ella rechaza tantos pretendientes, como Pietro Crespi, el coronel Gerineldo, Aureliano José, etc., y guarda su virginidad hasta su muerte. La diferencia entre Penélope y Amaranta estriba en que la primera es casada y la segunda no. Pero las dos mujeres guardan la fidelidad, que es la máxima condición que la heroína del romance posee, aunque, claro, el objeto del amor en cada una sea diferente: Penélope hacia su esposo y Amaranta a su hermano.

b.3 Otoño (Tragedia)

En el capítulo X, los elementos que anuncian la fase de la primavera son: el nacimiento de Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo; la aparición de Petra Cotes y su amor sexual con estos gemelos; la prosperidad económica de

Aureliano Segundo con la proliferación de los ganados; el primer carnaval en Macondo y el encuentro de Aureliano Segundo con Fernanda del Carpio. Como apogeo de esta fase, Remedios, la bella, la hermana menor, es elegida reina del carnaval. Paralelamente al movimiento de los protagonistas de la nueva etapa, el coronel Aureliano se dedica a la fabricación de pescaditos de oro.

Sin excepción, la boda entre Aureliano Segundo y Fernanda del Carpio (cap. XI) muestra la fase del verano. El nacimiento de la primera hija, Meme, el regreso de los diecisiete hijos del coronel y la entrada del primer tren en Macondo, corresponden a la comedia en el sentido de la integración.

El capítulo XII, la llegada de las técnicas de la civilización y el establecimiento de la compañía bananera junto con la llegada de los norteamericanos, son factores que provocan la decadencia de Macondo. Ocurre la separación y el aislamiento de los miembros de la sociedad (la tragedia): Remedios, la bella, desaparece de la escena macondiana, ascendiendo al cielo, y los hijos del coronel mueren.

La ausencia de Meme, que ingresa al internado, y la de José Arcadio, el hermano menor, aprendiz de Papa en Roma, son señales del comienzo del invierno y la anticipación de la nueva época. Paralelamente, José Arcadio Segundo regresa a Macondo. La derrota de Aureliano Segundo en una competencia de comida muestra la decadencia del héroe, en el sentido de la pérdida del cuerpo vital. En el capítulo XIII, la muerte del coronel Aureliano significa el final de la época heroica.

El capítulo XIV se inicia con el regreso de Meme a Macondo, en sus últimas vacaciones escolares: la primavera. En este tiempo, Amaranta Ursula, la hermana menor de Meme, nace. El regreso de Meme es un elemento importante que da vitalidad a la familia que sufre en el ambiente de opresión que domina Fernanda. Primero, la actitud libre de Meme anuncia el agón con su madre. Aureliano Segundo, abandonando a su concubina, Petra Cotes, regresa a su casa después de una larga ausencia. A través de la reunión con su hija recupera la antigua jovialidad y se aparta de la disipación: la primavera del subciclo.

El capítulo XV empieza con el regreso de Aureliano Babilonia. Una monja lleva a la familia Buendía el bebé que Meme dio a luz en el monasterio. Cuando Aureliano cumple un año, estalla la huelga de los trabajadores de la compañía bananera. Como líder del sindicato, José Arcadio Segundo aparece en el centro de la escena macondiana. Esta fase de su vida significa personalmente el acabamiento de la iniciación de un individuo, y al mismo tiempo, de su apogeo como héroe, desde la perspectiva de la colectividad. Dice el narrador que José Arcadio Segundo perdió su infancia desde que presenció la escena del fusilamiento. Pero se hace un nuevo adulto a través de la lucha contra el ejército: la frase de que "por primera vez en su vida levantó la voz" (p.254) explica este cambio de ser. En la masacre, sólo él sobrevive como un héroe. En mayo, el último mes de la primavera, él se esconde en el cuarto de Melquíades, lo cual significa que la primera etapa de su búsqueda terminó y la otra nueva se prefigura: inicia la aventura espiritual. En la última parte del capítulo XV, José Arcadio Segundo está descrito como un ser divino "iluminado por un

resplandor seráfico" (p.261). Este cambio del ser total nos muestra el cumplimiento de la búsqueda que un hombre puede alcanzar, y la fase del renacimiento.

El diluvio, que se presenta en la primera frase del capítulo XVI, es un factor más definitivo y concreto del declive de la familia de Buendía y de Macondo. Lo que caracteriza esta época es la ociosidad, la indolencia y el aburrimiento de los habitantes de Macondo, quienes esperan morir después de la lluvia. La señal de la caída en la dimensión personal, junto con el derrumbe de la casa y la ruina de la ciudad, se manifiesta en la impotencia de la facultad sexual de Aureliano Segundo y Petra Cotes: ambos son símbolos de fecundidad.

El capítulo XVII es la fase del invierno dentro de la etapa del ocaso. La ruina de la casa, la frustración de los Buendía y el fracaso del negocio de rifas de Aureliano Segundo y Petra Cotes, que dio prosperidad a la familia, son indicios de la caída.

La acción de Ursula que limpia y restaura la casa es significativa como último intento de recuperar la primavera perdida, lo cual se vio en otros episodios precedentes. Bachelard, en La poética del espacio, considera la casa como "cosmos humanizado por el trabajo y el sueño humano: la casa, la morada humana que reúne, <<desde sótano al desván>>, los símbolos del mundo".³¹ También, Eliade observa esta relación orgánica entre el cuerpo humano y la casa, y la extiende hasta la dimensión cosmogónica. Según él, la identificación del

cuerpo-casa-cosmos es universal en el sistema del pensamiento del hombre. Si el cuerpo, la casa y la ciudad es un microcosmos, el cosmos es un macrocosmos: "el hombre ansía situarse en un <<centro>>, allí donde exista la posibilidad de entrar en comunicación con los dioses. Su habitación es un microcosmos; su cuerpo, por lo demás, también lo es. La homologación casa-cuerpo-cosmos se impuso bastante pronto".³² En este sentido, cada miembro de los Buendía, la casa y la ciudad de Macondo son inseparables en el ritmo de sus destinos. En el capítulo XVII, la muerte de Ursula significa la ruptura de esta homologación del cuerpo humano y la casa.

La muerte de Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo es el último aspecto de esta fase. Aquí, también, está el ritmo cíclico de la estación: la salida de la protagonista (Amaranta Ursula) de la nueva etapa y la muerte de los protagonistas de la época humana. Ocurre la reconciliación primera y última entre Aureliano Segundo y Fernanda: se manifiesta en que la pareja se toma de los manos "por primera vez desde el día de la boda" (p.295), al despedirse de su hija, que va a Bruselas. Pero la reconciliación o el reconocimiento ocurre siempre cuando sucede la muerte de un miembro o su desaparición, y éste es el patrón fijo que lleva la obra al ritmo trágico.

b.4 Invierno (Ironía)

Del capítulo XVIII al XX se relata lo que ocurre entre diciembre (el regreso de Amaranta Ursula) y febrero (la destrucción de Macondo): el invierno.

El encuentro del último Aureliano con Melquíades en el comienzo del capítulo XVIII está relacionado con marzo, la estación de Melquíades, el mismo mes de los encuentros con José Arcadio Buendía (cap. I) y Aureliano Segundo (cap. X). En esta fase, la muerte de Fernanda, que vivía hasta entonces, significa la desaparición completa del otoño. El último Aureliano goza de la libertad por primera vez en su vida, saliendo afuera de la reclusión forzada por Fernanda. También, en esta escena, el motivo del viaje se repite: el regreso de José Arcadio (el último) y el del único sobreviviente entre los diecisiete hijos del coronel, Aureliano Amador.

El primer trabajo de Amaranta Ursula después de regresar a Macondo (cap. XIX) es restaurar la casa arruinada y presidir el baile, lo que nos hace recordar el baile que Ursula preparó en la nueva casa construida. Es el ambiente del verano: "tres meses después de su llegada se respiraba otra vez el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola. Nunca se vio en la casa a nadie con mejor humor a toda hora y en cualquier circunstancia, ni a nadie más dispuesto a cantar y bailar, y a tirar en la basura las cosas y las costumbres revenidas" (p.336). Ella enseña al último Aureliano los bailes de moda, le obliga a cambiarse "los escuálidos pantalones que heredó del coronel Aureliano Buendía", le regala camisas juveniles y zapatos de colores, y lo empuja a la calle. Vemos, pues, en Amaranta Ursula el símbolo de la vitalidad. Por ella, él renace: "Aunque ella no lo había notado, el regreso de Amaranta Ursula determinó un cambio radical en la vida de Aureliano" (p.320). La búsqueda de Aureliano en el capítulo XIX está vinculada con la sexualidad,

mientras que la del capítulo XVIII con el descubrimiento del pergamino de Melquíades: la sociabilidad con cuatro amigos, la iniciación sexual con una prostituta negra, Nigromanta, y la vida libertina.

El capítulo XX inicia con la descripción de la muerte de Pilar Ternera, un eje de la obra, muy significativa porque este capítulo es el único que empieza con la muerte. Después, lo que pasa es la desaparición sucesiva de varios personajes: todas las prostitutas se dispersan tras la muerte de Pilar Ternera; el sabio Catalán, que enseñó a Aureliano el viejo conocimiento, regresa a España; Gastón, el esposo de Amaranta Ursula, se va a su pueblo natal, Bélgica; los cuatro amigos de Aureliano abandonan Macondo. Por último, todo (los hombres, la casa y la ciudad) muere y desaparece.

En esta fase del invierno, se destaca la ironía. El nacimiento de Aureliano está relacionado con el del héroe. Pero, en realidad, la historia de que lo habían encontrado "flotando en una canastilla" (p.245) es una mentira de Fernanda que quiere ocultar el secreto de su nieto. Según Otto Rank, en general, "el héroe desciende de padres de la más alta nobleza; habitualmente es hijo de un rey" y "por regla general, el niño es abandonado a las aguas en un recipiente. Luego es recogido y salvado por animales o gente humilde (pastores) y amamantado por la hembra de algún animal o una mujer de modesta condición".³³ Aureliano no es de clase alta, y su padre, Mauricio Babilonia, es nada más un obrero de la compañía bananera. Y "no es recogido por animales ni gente modesta sino por Fernanda, la noble que había aspirado a ser reina".³⁴ De hecho, él es el héroe, no superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente y, de alguna

manera, es inferior en poder a nosotros mismos. Su nacimiento mismo es la ironía de la fatalidad: no sabe su origen, y por eso comete incesto con su tía, Amaranta Ursula.

La soledad en Cien años proviene de la carencia de amor de cada protagonista a lo largo de toda la novela. Después de dar a la luz, Amaranta Ursula ve su bebé como "un Buendía de los grandes, macizo y voluntarioso como los José Arcadios, con dos ojos abiertos y clarividentes de los Aurelianos, y predispuesto para empezar la estirpe otra vez por el principio y purificarla de sus vicios perniciosos y su vocación solitaria" (p.343): es decir, un ser sintetizado del hombre del tipo dionisiaco y el apolíneo, cuyo tema veremos más adelante. Pero este niño que "era el único en un siglo que había sido engendrado con amor" (p.343) tiene cola de cerdo y muere arrastrado por las hormigas. Esta es la mayor ironía presente en toda la novela.

Como hemos visto, Cien años se mueve conforme al patrón cíclico, basado en la periodicidad de las cuatro estaciones. También se ve la repetición cíclica de las circunstancias del hombre (el nacimiento y la muerte, y lo nuevo y lo viejo), la cual motiva y mantiene la tensión de la obra y su estructura del conflicto: la forma del agón.

c El combate entre verano e invierno

Es bien sabido, a través de los estudios de algunos antropólogos, que el teatro antiguo griego proviene del ritual de Dionisos. Francis Cornford, en su famoso The Origin of Attic Comedy, intentó analizar algunas comedias de Aristófanes de acuerdo con la forma del ritual de Dionisos, y elucidó convenientemente la estructura del conflicto dramático. Según él, la forma del agón entre el rey viejo y el nuevo, y del agón estacional (entre el verano y el invierno) que se presentan en el ritual, constituyen la estructura del conflicto. En la primera parte de este trabajo nos hemos referido a la forma ritual de Cien años. Si la obra tiene una estructura cíclica en su totalidad y mantiene el patrón primavera-verano-otoño-invierno, la relación de tensión se produce mediante la repetición de la forma del agón. Entonces el tono trágico que tiene la novela deriva de esta estructura del conflicto. En el combate entre el verano y el invierno, la victoria del verano corresponde a la comedia, mientras que la del invierno a la tragedia. El inicio de cada episodio de la obra tiene un tono cómico que anuncia al nuevo rey, pero su fase de desenvolvimiento muestra la transición hacia lo trágico. Este esquema sigue repitiéndose rítmicamente a lo largo de toda la novela.

c.1 El ritual de la forma del combate.

c.1.1 Combate como comedia

El ritual del combate se efectúa para fecundar la agricultura y decidir la buena o mala cosecha según quién gane o pierda.³⁵ Al ver los ejemplos reportados, la mayor parte de estos rituales muestra que viene el año de la buena cosecha cuando la parte femenina gana. Este pensamiento proviene de que la mujer encargada del parto está relacionada con la fecundidad de la naturaleza a la manera del pensamiento mágico.³⁶ Pero la lucha no ocurre únicamente entre el hombre y la mujer.

El duelo entre José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar, su amigo, es un ejemplo típico del ritual de la fertilidad. EL origen del combate que deriva de la pelea de gallos es significativo.³⁷ Lo trágico empieza cuando Prudencio Aguilar pierde la pelea. Furioso, exaltado por la sangre de su animal, el perdedor lanza a José Arcadio Buendía algún insulto: repite el rumor de que Ursula seguía virgen aún un año después del casamiento y que su marido era impotente. De hecho, este fracaso en el acto de amor de esta pareja proviene de una remota generación. Es decir, el tatarabuelo de José Arcadio Buendía y la tatarabuela de Ursula eran antepasados de los dos. La mamá de Ursula, antes de casarse, aterroriza con pronósticos siniestros a su hija ("engendrar iguanas") por lo que ésta rehusa consumir el matrimonio. Amenazada por el resultado del incesto y temerosa de que su marido la viole dormida, Ursula se pone antes de acostarse un cinturón de castidad que su madre le fabricó. Lo único que hacen en el día es atender los gallos de pelea y bordar en el bastidor con la madre, respectivamente. En la noche, sólo es el ansia del acto de amor.

Aquí, vemos un corte en el ritual de la fecundidad, la falta de elementos

para la continuación de la vida. Ambos, José Arcadio Buendía y Ursula, no han cumplido "el rito de pasaje" verdaderamente. Todavía permanecen en la etapa de "embryo" que está a punto de abrirse para el florecimiento de la familia de los Buendía. Tienen que someterse a la "prueba". El combate causado por el insulto de Prudencio Aguilar termina con su muerte trágica, pero esta prueba le trae a José Arcadio Buendía una nueva fuerza de decisión. Es decir, volver a obtener la vitalidad sexual y hacerse un ser responsable. Esa noche, entra en el dormitorio cuando su mujer se está poniendo "el pantalón de castidad" y amenazándola con la misma lanza que mató a su amigo, realiza el primer acto de amor con ella. El contraste de "el pantalón de castidad" y "la lanza" es muy significativo. La actitud de José Arcadio Buendía, al quitar este pantalón a Ursula y clavar la lanza en el piso de tierra ocurren simultáneamente. Es correcta, en esta escena, la interpretación freudiana en que la lanza simboliza la virilidad masculina y la potencia sexual,³⁸ y en que Ursula se identifica con la productividad de la tierra.

Ambos cruzan por la primera etapa de la iniciación: Ursula experimenta la iniciación de la pubertad separándose de su madre, y José Arcadio Buendía obtiene la responsabilidad de un verdadero miembro de la sociedad. El acto de amor es un proceso frecuente del ritual, cuando el dios masculino y el femenino se encuentran. En cualquier caso, el acto de amor entre ambos dioses, o entre los personajes disfrazados de dios, es una magia que provoca la buena cosecha. Este ritual efectuado en el acto de amor, prevalece miméticamente y se halla frecuentemente.

De hecho, el acontecimiento en que Prudencio Aguilar pierde en la pelea de gallos y muere, representa el invierno, que es el símbolo de la muerte y de la derrota, y lo que realiza José Arcadio, la fecundidad de la familia de los Buendía, a través de este agón, simboliza el verano. Al considerar el momento en que ellos, José Arcadio Buendía y Ursula, inician su acto de amor, el simbolismo del verano se revela inmediatamente. También, la orgía sexual por un lado, y el funeral por otro, representan "la comedia" y "la tragedia". García Márquez lo describe de la siguiente manera:

Era una buena noche de junio, fresca y con luna, y estuvieron despiertos y retozando en la cama hasta el amanecer, indiferentes al viento que pasaba por el dormitorio, cargado con el llanto de los parientes de Prudencio Aguilar (p.23).

Ahora veamos el patrón estacional a través de este agón. T. H. Gaster señala 4 elementos como ingredientes del combate estacional: 1) la mortificación, 2) la purificación, 3) la vigorización y 4) la jubilación.³⁹ Mientras que la "mortificación" aparece principalmente como ayuno en el patrón estacional, se revela como abstinencia sexual en el caso de José Arcadio Buendía y Ursula. Esto proviene del incesto, sea voluntario u obligado. El orden del paso de la "purificación" y el de la "vigorización" se alternan en el episodio, lo cual no es importante. Según Gaster, en la "vigorización" están implicados las siguientes subelementos: la iniciación, el combate ritual, la lucha mimética entre la vida y la muerte, entre el verano y el invierno, el año nuevo y el viejo. Todos estos ritos acompañan el comercio sexual, que es concomitancia característica de la ceremonia festiva.⁴⁰ Desde este punto de vista, el duelo entre José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar corresponde a la "vigorización".

Si José Arcadio Buendía es el año nuevo y la vida, en cambio, Prudencio Aguilar es el año pasado y la muerte. Después de esta pelea, es decir, después de matar a su adversario, José Arcadio Buendía entra inmediatamente a la acción sexual. Antes de esto, la actitud de José Arcadio de clavar la lanza en el piso de tierra significa la "purificación" simbólica. Por último, las orgías en la cama "hasta el amanecer" corresponde al paso de la "jubilación". Gaster añade que "el carácter topocósmico se expresa por el regreso del muerto".⁴¹ Lo que no es excepcional en este episodio. El fantasma de Prudencio Aguilar, apareciéndose seguido, molesta a la pareja recién casada y les obliga abandonar la tierra. Razón por la cual, se realiza la ceremonia de "la purificación": antes de partir para encontrar nueva tierra: José Arcadio Buendía entierra otra vez la lanza en el patio y degüella uno tras otro a sus gallos favoritos de pelea, confiando que "en esa forma le daría un poco de paz a Prudencio Aguilar" (p.24). Esta actitud refleja claramente el ritual de la purificación.

En el capítulo XI, la fase del verano se revela claramente con el regreso de los diecisiete hijos del coronel Aureliano. Ya hemos dicho que la comedia corresponde al verano y su esencia estriba en la reunión de la familia dispersa o el regreso del hijo perdido, es decir, la integración de un individuo a la sociedad.

Dentro del ambiente moribundo y deprimido bajo la arbitrariedad y la dictadura de Fernanda, el regreso de estos diecisiete hijos trae a toda la familia Buendía la vitalidad, el placer y el ambiente del carnaval. Su regreso da una enorme "satisfacción" (p.183) a Ursula. En cambio, es "el escándalo" para

Fernanda. "Durante los tres días que permanecieron... ocasionaron trastornos de guerra" (p.183).

Bajtín explica su concepto de "carnavalización" dividiendo la cultura en dos tipos: la cultura oficial y la popular. Aquí, la cultura oficial o alta es la que goza la clase dominante, la aristocracia, mientras la cultura no oficial o baja es poseída por la clase dominada, el pueblo. Al aplicar este concepto a nuestro texto, Fernanda, sin duda, representa la cultura oficial. Como hemos visto, ella gobierna la familia, ordena y obliga que sus mandatos se cumplan. Contra ella, los demás Buendía son la clase dominada, y la cultura que representan ellos es colectiva y popular.

Según Bajtín, el carnaval tiene su propia visión del mundo. Ante todo, el mundo del carnaval es el ambiente en que la libertad y la igualdad dominan. Aquí, todas las barreras de clase, que se aplicarían en la vida cotidiana, se desmoronan. Es decir, la lógica del propio carnaval, que Bajtín llama "la relatividad jocosa", prevalece. Según esta lógica, todo el orden jerárquico se trastorna: el rey se convierte en esclavo, el hombre en mujer, el sabio en tonto, etc.⁴² Y lo sagrado y lo profano se mezclan y la unión de los contrarios predomina en esta fiesta. Las siguientes frases muestran bien lo que acabamos de decir: "(los diecisiete hijos) hicieron añicos media vajilla, destrozaron los rosales persiguiendo un toro para mantearlo, mataron las gallinas a tiros, obligaban a bailar a Amaranta los valeses tristes de Pietro Crespi, consiguieron que Remedios, la bella, se pusiera unos pantalones de hombre para subirse a la cucaña, y soltaron en el comedor un cerdo embadurnado de sebo que revolcó a

Fernanda, pero nadie lamentó los percances, porque la casa se estremeció con un terremoto de buena salud" (p.183); Aureliano Segundo prepara el banquete para sus primos "con una estruendosa parranda de champaña y acordeón" (p.183). El coronel Aureliano, que al principio los recibe con desconfianza, luego se divierte con sus locuras y le regala a cada uno un pescadito de oro; y hasta José Arcadio Segundo, considerado como un esquivo, les ofrece la pelea de gallos. La participación de todos los miembros de la sociedad demuestra las características colectivas y populares del carnaval. Al contrario del culto oficial religioso de Fernanda, los pueblos oprimidos intentan destruir la autoridad y la tradición impuesta por la clase gobernante a través de las parodias y de la revoltura. Como señala Bajtin, en esta escena se refleja el espíritu principal del carnaval: no hay distinción entre actores y espectadores, pues todos lo viven y todos participan.⁴³ Además, las clases dominadas hacen sus esfuerzos para derrumbar el orden establecido enfatizando el dinamismo, el cambio y el devenir, mientras que la clase dominante intenta convertir el orden en lo fijo, lo incambiable y lo absoluto.

Pero no hay que olvidar una cosa importante: la lógica del carnaval que niega y destruye todo, por una parte, tiene la potencia dinámica de la creación. En otras palabras, siempre sucede el devenir después de la negación, la restauración después de la destrucción, y la armonía después de la contradicción.

Entre los hijos, el hijo llamado Aureliano Centeno decide quedarse en Macondo. En él se muestran otra vez estos elementos contrarios del carnaval: destrucción y construcción: "había destrozado en pocas horas cuanto objeto

quebradizo pasó por sus manos" (p.187); "Su asombroso poder de destrucción manual continuaba intacto. Tantos platos rompió, inclusive sin tocarlos, que Fernanda optó por comprarle un servicio de peltre antes de que liquidara las últimas piezas de su costosa vajilla, y aun los resistentes platos metálicos estaban al poco tiempo desconchados y torcidos" (p.189). Si estos rasgos presentan el carácter destructivo y la negación, enseguida manifiestan aptitudes para la construcción y la afirmación, como un aspecto propio del carnaval: "Pero a cambio de aquel poder irremediable, exasperante inclusive para él mismo, tenía una cordialidad que suscitaba la confianza inmediata" (p.187). Los diecisiete hijos son, realmente, "artesanos hábiles, hombres de su casa, gente de paz" (p.184). Quizá esto correspondería a la imagen del pueblo que Bajtin o García Márquez conciben en su mente. Para ver cómo son vitales, basta con sus acciones: En sólo medio día, realizaron "la atolondrada restauración" (p.186) de la casa de Rebeca, y en poco tiempo, incrementaron la producción de hielo, que rebasó la demanda local.

Hasta aquí, hemos elucidado la fase del verano con el motivo del combate estacional desde dos puntos opuestos de vista: 1) Fernanda=invierno, 2) Los diecisiete hijos=verano. Y hemos rastreado el significado de la fertilidad que el verano trae consigo y del casamiento sagrado. Pero estos elementos positivos se convierten en negativos. Dicho simbólicamente, la estación de la fertilidad se retira y la del ocaso ocupa su lugar: se realiza la transición en época de la tragedia. Se puede reconocer este indicio a través de los acontecimientos determinantes de la última parte del capítulo XI: la cruz de ceniza indeleble en la frente de los hijos del coronel y la llegada del ferrocarril, introducido

por uno de ellos, Aureliano Triste, cuyo apellido insinúa el signo trágico. Ursula, que tuvo dificultad de reconocer a cada uno, les dijo, despidiéndolos: "Así van mejor. De ahora en adelante nadie podrá confundirlos" (p.184). Y el pueblo de Macondo tiene la impresión de que "la estirpe de los Buendía tenía semillas para muchos siglos" (p.184). La marca con la cruz en este contexto se convierte en señal del reconocimiento (anagnorisis) y en símbolo de invulnerabilidad y de continuidad de la sangre de los Buendía. Pero esta marca se convierte pronto en el blanco de los francotiradores contratados por la plantación bananera: la desaparición del verano que se convierte en el triunfo del invierno.

En el capítulo XIII, el acontecimiento provocado por el regreso de Meme se puede interpretar como el combate entre el verano y el invierno, o como una carnavalización en el sentido bajtiniano. El placer y la vitalidad que trae Meme explican el primero, y las acciones revueltas se asocian con la segunda. Ella regresa a la casa con sus 68 compañeras y 4 monjas de la escuela durante las vacaciones de verano: total 72 personas, número relacionado con el 17 de los hijos del coronel. He aquí una cosa interesante y significativa. Según la tradición islámica, el número 17 y el 72 son inseparables: "el primero la suma y el segundo el producto de 9 y 8".⁴⁴ Estos números son la base del balance y la armonía. Por ejemplo, en el Islam se cree que el rey está rodeado de 17 consejeros. En este contexto, los 17 hijos pueden ser elementos constitutivos de un centro representado por el coronel, y esto se evidencia en que todos llevan el mismo nombre: Aureliano. Por otra parte, estos números se han considerado como nefastos. El 72 se asocia con 72 enfermedades, de aquí que este número

pueda ser un elemento antitético. La visita de los 17 hijos y las 72 amigas son equivalentes al mal y el desastre, manifestados en el tumulto que se forma ante el excusado y las 72 bacinillas preparadas por Fernanda. Ya interpretamos en otro lugar que la guerra civil nos invocó metafóricamente las cruzadas y que el partido liberal al que pertenece el coronel Aureliano representó la potencia islámica. En el cese al fuego, el coronel derrotado entrega sus 72 oros al ejército del gobierno. En los casos mencionados arriba, vimos el agón entre el cristianismo y el paganismo. Finalmente, los que representan el cristianismo triunfan: Fernanda, la compañía bananera y el gobierno.

c.1.2 Combate como tragedia

El personaje principal del capítulo XI es Fernanda del Carpio. La mayor parte de este capítulo habla de las historias de esta mujer; su pasado lúgubre, el crecimiento, la vida y la educación; cuenta cómo vino a Macondo, se encontró con su futuro esposo, y se casó con él. Aunque se vislumbra el germen de la tragedia en la vida misma de esta muchacha virgen, la discordia, el conflicto y la pelea que suceden constantemente después de casarse con Aureliano Segundo añaden más este rasgo trágico: el conflicto entre Fernanda, que intenta conservar las costumbres mantenidas por sus antepasados, y los miembros del clan Buendía. He aquí un ejemplo: "A pesar de la visible hostilidad de la familia, Fernanda no renunció a la voluntad de imponer los hábitos de sus mayores. Terminó con la costumbre de comer en la cocina, y cuando cada quien tenía hambre, e impuso la obligación de hacerlo a horas exactas en la mesa grande del comedor arreglada con manteles de lino, y con los candelabros y el servicio de

plata" (p.179). La rebelión de José Arcadio Segundo contra "la solemnidad de un acto" (p.179), la obligación de Fernanda de rezar el rosario antes de la cena, etc., son muestras del combate. Es decir, el conflicto entre las costumbres antiguas que han sostenido a los Buendía hasta ahora y las nuevas leyes que Fernanda trajo nos hace recordar otra pelea entre el invierno y el verano. Esto es notable en la pelea entre Fernanda y Ursula: "Hasta las supersticiones de Ursula, surgidas más bien de la inspiración momentánea que de la tradición, entraron en conflicto con las que Fernanda heredó de sus padres y que estaban perfectamente definidas y catalogadas para cada ocasión" (p.179). Se trata del enfrentamiento entre la ley natural, que representa Ursula, y la ley cristiana, dogmática. Desde que Ursula pierde su potencia como matriarca, Fernanda toma este papel. Las personas que deciden el destino de la familia en esta época son Aureliano Segundo, derrochador y libertino, y Fernanda, símbolo del mundo de las tinieblas, de carácter negativo y obstinado. Las acciones de Fernanda revelan más el rasgo del invierno, en comparación con las de Ursula, y son descritas así: "Las puertas de la casa, abiertas de par en par desde el amanecer hasta la hora de acostarse, fueron cerradas durante la siesta, con el pretexto de que el sol recalentaba los dormitorios, y finalmente se cerraron para siempre" (pp.179-180).

La última controversia tensa ocurre entre Fernanda y Ursula por la designación del nombre de una hija de Aureliano Segundo y Fernanda. Ursula quiere ponerle el nombre de Remedios. Fernanda insiste que se llame Renata, como su madre. Aureliano Segundo, actuando como mediador, la bautiza con el nombre de Renata Remedios. Pero Fernanda la sigue llamando Renata a secas,

mientras la familia de su marido y todo el pueblo siguen llamándola Meme, diminutivo de Remedios. Este agón provocado por el nombre es significativo. El hecho de que Ursula insista en el nombre de Remedios nos insinúa a otra Remedios, la esposa del coronel Aureliano, símbolo de la inocencia y del "instinto maternal" (p.179). Quizá esta intención no es sino el reflejo del deseo o la añoranza de Ursula por aquel tiempo perdido pacífico, que contrasta con la disipación, la decadencia, la desarmonía, el conflicto, etc., que caracterizan la época de Aureliano Segundo. Ursula personaliza el deseo colectivo de armonía y equilibrio, el intento de retornar al tiempo arquetípico, al "in illo tempore". Razón por la cual entendemos por qué los vecinos, cuya mayor parte son descendientes de los exploradores que fundaron Macondo con José Arcadio Buendía, siguen llamando firmemente a la niña Remedios, en vez de Renata.

En fin, el agón que hemos visto hasta aquí no es más que el combate estacional entre "dos sociedades" (p.146) según la expresión del texto. Repetimos que se trata del combate entre el invierno, encarnado en Fernanda, y el verano, representado por los demás que desean la recuperación del tiempo perdido. Este combate termina con la victoria del invierno. En ningún momento, Fernanda toma el papel de un miembro de los Buendía, sino que actúa como forastera aislada: "El pacto no logró, sin embargo, que Fernanda se incorporara a la familia" (p.178). El ambiente del invierno que Fernanda trae está descrito explícitamente en las siguientes frases: "Poco a poco, el esplendor funerario de la antigua y helada mansión se fue trasladando a la luminosa casa de los Buendía" (p.181). Junto con esto, las palabras añadidas por Aureliano Segundo

concluyen: "Ya nos han mandado todo el cementerio familiar. Solo faltan los sauces y las cosas sepulcrales" (p.181).

El ritual en forma de combate, que hemos visto hasta aquí, puede ser utilizado constantemente como aspecto básico del conflicto dramático; dado que su estructura es demasiado sencilla, si queremos mostrar diferentes facetas será limitado. Pero cuando este ritual de combate se mezcla y se conecta con el del acto sexual, se prepara la otra estructura interesante del conflicto en que se muestra el proceso en que lo viejo y lo anormal triunfa o es derrotado. En este caso, siempre hay una confrontación entre dos hombres ante una mujer, o entre dos mujeres ante un hombre para conseguir el objeto del amor.

c.2 El ritual del acto sexual.

El conflicto que se expresa consistentemente en Cien años se puede dividir en dos: primero, el conflicto entre los miembros de la familia de los Buendía, después, el de entre ellos y los ajenos que no pertenecen a los Buendía. Si este conflicto dramático ocurriese únicamente entre los miembros de los Buendía, originaría una tragedia; si el conflicto fuese entre ellos y los extranjeros, sería una comedia.⁴⁵ El conflicto entre los miembros de los Buendía y otros forasteros recurre a la pelea turbulenta y a acciones obscenas, y se expresa ampliamente a través de oposiciones características, en lugar del desarrollo orgánico de los acontecimientos. Razón por la cual, la estructura ritual de la forma del combate y del acto sexual es útil para analizar algunas acciones

repetidas.

El ritual que aparece como un combate entre verano e invierno deja ver claramente la manera en que los personajes dramatizados se confrontan, y se convierte en la estructura del conflicto dramático que se diferencia del ritual. En el combate de invierno y de verano, la creencia de la gente de que el verano, la estación de agricultura, llega pronto al terminar el invierno es una magia de acuerdo con el principio de 'magia simpatética' que Frazer menciona.⁴⁶ Pero esta 'magia simpatética' no sólo se aplica al ritual del combate sino al del acto sexual que se hace con el mismo principio. En general, ambos rituales no existen separados sino mezclados.

Esta estructura del conflicto en Cien años que se desarrolla desde el principio de la obra, otorga unidad a la obra total y a su estructura orgánica, constituyendo un ritmo y una repetición. La estructura ritual del acto sexual en Cien años se puede observar en algunas peleas de amor. Hay dos casos destacados: 1). La relación triángular del amor entre Amaranta, Rebeca y Pietro Crespi, un joven extranjero. 2). El duelo entre José Arcadio, el hijo mayor de José Arcadio Buendía y Pietro Crespi por Rebeca.

c.2.1 Combate como comedia

El duelo de Pietro Crespi y José Arcadio para poseer a Rebeca es precisamente la forma del combate y del invierno que hemos visto hasta ahora. El inicio es cuando la boda de Pietro Crespi con Rebeca se aplaza por la

manipulación de Amaranta y por el regreso de José Arcadio a la casa. Él, potente, robusto y sexual, que heredó un lado de su padre, aparece como un símbolo de la virilidad y la vitalidad que se mueve por el instinto. Él ya pasó la iniciación de pubertad en edad temprana gracias a Pilar Ternera, quien al saber que tendrá un hijo suyo (que será llevado a la casa de los Buendía), se va con los gitanos, abandonando a su familia. Aquí se produce la desaparición de José Arcadio en el escenario del drama. Es sugestiva la descripción de que él "se fue, amarrando un trapo rojo en la cabeza" (p.33). Es general que en la pelea del invierno y del verano, cada uno está simbolizado por el color "negro" y el "rojo". La imagen que acompaña a José Arcadio en la obra es el rojo: "La masculinidad tatuada con una maraña azul y roja" (p.81); la manera de vivir haciendo suertes de burdel. La imagen del cuerpo desnudo. Todos éstos son bastantes símbolos para describir la condición del verano. En cambio, la imagen de Pietro Crespi contrasta con la de José Arcadio. Su rostro y su actitud, se relaciona con lo oscuro, lo funerario y lo negro. Si la imagen de Pietro Crespi es vieja e impotente, es decir, el aspecto negro de la estación de la esterilidad, la de José Arcadio es joven y roja, la del verano, que es la estación del cultivo de la tierra.

El regreso de José Arcadio simboliza la fase de la comedia, por lograr "la reunión de la familia". El símbolo de la fecundidad que José Arcadio trae a toda la comunidad de Macondo y a la familia deprimida, el aspecto de "su corpulencia monumental" (p.81) acompañada de "su masculinidad inverosímil" (p.81), que las mujeres de burdel desean, coincide con la teoría de Aristóteles sobre el origen de la comedia. Al explicar la comedia griega, dice: "La comedia derivó de los

himnos fálicos".⁴⁷ Es decir, la reaparición de José Arcadio con su imagen fálica anuncia la nueva primavera ante la familia separada, inactiva, devastada y abrumada por la sombra de la muerte. José Arcadio aparece como un monstruo acompañándose con "el temblor de la tierra" (p.80). Aunque García Márquez exagera en algunas descripciones, sabemos lo fuertemente que concede a este personaje elementos de fecundidad, juventud y fuerza. Veamos la siguiente frase;

Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas. Tenía una medallita de la Virgen de los Remedios colgada en el cuello de bisonte, los brazos y el pecho completamente bordados de tatuajes crípticos, y en la muñeca derecha la apretada esclava de cobre de los niños-en-cruz. Tenía el cuero curtido por la sal de la intemperie, el pelo corto y parado como las crines de un mulo, las mandíbulas férreas... Tenía un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo, botas con polaines y espuelas y con los tacones herrados, y su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico (pp.80-81).

La aparición de José Arcadio estimula a Rebeca. El momento en que ve su cuerpo desnudo, ella piensa que Pietro Crespi es "un currutaco de alfeñique" (p. 83) en comparación con "aquel protomacho cuya respiración volcánica se percibe en toda la casa" (p.83). Rebeca intenta aproximarse a José Arcadio. Cuando escucha la palabra de José Arcadio de que "eres mi mujer, hermanita" (p.83), ella pierde el dominio de sí misma. Aquí, José Arcadio toma el papel de conductor de la iniciación en la pubertad de Rebeca. Cuando ella lo encuentra, ocurre el primer paso de la "entrada" de iniciación y desde el momento que ella se acerca a él, rechazando el amor de Pietro Crespi, empieza la etapa de la "prueba". Ella muere simbólicamente cuando pierde el dominio de sí misma,

después de oír la palabra de José Arcadio de que "eres mi mujer". El auge de su iniciación, el "renacimiento", sucede en su contacto sexual con José Arcadio. A través de la unión sexual, Rebeca experimenta el renacimiento y se convierte en una adulta verdadera. Veamos en el texto cómo Rebeca se convirtió en otro ser: "Alcanzó a dar gracias a Dios por haber nacido, antes de perder la conciencia en el placer inconcebible de aquel dolor insoportable, chapaleando en el pantano humeante de la hamaca que absorbió como un papel secante la explosión de su sangre" (p.83).

Al final, José Arcadio se casa con Rebeca, 3 días después del acto sexual, quitándosela a Pietro Crespi a la fuerza. La discusión entre José Arcadio y Pietro Crespi muestra el agón dramático típico. Según el desarrollo de la conversación, la posición de José Arcadio se hace más activa y agresiva. En cambio, la de Pietro Crespi más pasiva y defensiva. A través de estos fragmentos de conversación, nos damos cuenta de quién será el triunfador.

J. Arcadio: "Me caso con Rebeca".

P. Crespi (enjugándose la frente con el pañuelo): "es contra natura. y además, la ley lo prohíbe".

J. Arcadio (impacientándose): "Me cago dos veces en natura. Y se lo vengo a decir para que no se tome la molestia de ir a preguntarle nada a Rebeca". (Al ver que a Pietro Crespi se le humedecen los ojos, en otro tono) "Ahora que si lo que le gusta es la familia, ahí le queda Amaranta".

Después del casamiento, la secuencia sucesiva nos expresa la fase cómica. Es decir, en una ojeada, nos parece que el verano venció al invierno. Pero no es así. De hecho, la aparición de José Arcadio y sus acciones provocan la

vuelta a la tragedia. Aquí se ve claramente la diferencia entre la estructura ritual y la dramática creada por el autor. El casamiento con Rebeca produce la objección de la familia y la expulsión de José Arcadio y su aislamiento de la comunidad de los Buendía. Su fin corresponde a la proposición de la tragedia que estriba en lo que significa expulsar un miembro de la familia o de la sociedad, consecuencia de la relación incestuosa. Aunque el padre que preside la boda revela que José Arcadio y Rebeca no son hermanos, el hecho de que José Arcadio se casa con Rebeca es el punto de partida de la tragedia, personal y socialmente. La tragedia habitualmente hace que un miembro de la sociedad y los restantes sean fuerzas irreconciliables y la sociedad queda representada como la que aísla gradualmente al héroe. Ursula, la madre de José Arcadio y la reina de los Buendía, no perdona a ambos, prohíbe a los recién casados que vuelvan a pisar la casa. Para ella, es "como si hubieran muerto" (p.84). Así, ellos se mudan a una casita frente al "cementerio" y se instalan en ella sin más muebles que la hamaca de José Arcadio. "El cementerio" y "un alacrán" que le muerde a Rebeca la noche de bodas son las imágenes demoniacas y promonitorias, precisamente las de la caída, la muerte y el invierno. Con este episodio, los dos actores, José Arcadio y Rebeca, desaparecen del escenario de Macondo. Aunque José Arcadio aparece brevemente en otra escena, muere pronto misteriosamente. También, Rebeca se encierra en la casa y Macondo la olvida eternamente.

c.2.2 Combate como tragedia

La primera pelea ritual como forma del acto sexual en la historia de los Buendía tiene lugar entre Amaranta, la hija mayor del clan de los Buendía, y

Rebeca, la hija adoptiva. La pelea de estas dos protagonistas se inicia con el encuentro de un muchacho italiano, Pietro Crespi. Su figura y su acción, como hemos visto, tienen el tono invernal. Esta imagen es notable desde su aparición en Macondo: su vestido de "la almilla brocada y el grueso saco de paño oscuro" (p.55), a pesar del calor del verano, sorprende a los participantes de la fiesta. Pietro Crespi, pálido y delgado, y "el hombre marica" según la expresión de José Arcadio Buendía, nos da una imagen baldía y estéril. Su carácter y acción irresolutas e indecisas traen la desgracia a las mujeres que lo aman y además lo arruina a él mismo. La existencia de Pietro Crespi en la fiesta en que fueron invitados únicamente los descendientes de los exploradores de Macondo ofrece un fuerte contraste. De hecho, este tipo de hombre es inadecuado y debe ser rechazado no sólo por el fundador de Macondo, sino por el pueblo, lleno de vitalidad y de espíritu positivo. Es la misma imagen de que el invierno debe ser siempre derrotado en el ritual de la fertilidad.

La figura de Rebeca es igual a la de Pietro Crespi. El origen de su nacimiento y su identidad es misterioso. A pesar de muchas ambigüedades, ella es adoptada por José Arcadio Buendía. Su imagen como la del invierno, la muerte y la esterilidad, se revela desde su llegada a Macondo. Después de todo, sentimos que ella es mensajera de la muerte ya que trae consigo los huesos de los muertos. Es decir, es la primera persona que introduce la proposición universal de lo humano en la muerte. Hasta entonces, Macondo era "en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto" (p.13). Por eso, "no había cementerio en Macondo" (p.40). El caso de Amaranta no es excepcional. Entendemos bien la intención del autor cuando establece el

nacimiento de Amaranta, "un jueves de enero, a las dos de la madrugada" (p.30), la estación de invierno. Su figura se describe como un monstruo. En el texto, se menciona así: "Era liviana y acuosa como una lagartija" (p.30).

El color dominante en ese tiempo es el negro que se muestra en "un carrito cubierto de trapos negros", "el sombrero negro" (p.46) de Melquíades, "el vestido de terciopelo negro" de Aureliano, el vestido de luto de Amaranta y el de Rebeca.

El principio general del ritual de la fecundidad consiste en que el verano y el invierno se pelean atrozmente. En el sentido estricto, la pelea de Amaranta y Rebeca por Pietro Crespi no es la del verano y el invierno, sino la de dos inviernos que no tienen eficacia positiva desde el punto de vista ritual. Esto puede rastrearse fácilmente en la obra, ya que García Márquez describe las acciones de estos personajes. Todos estos protagonistas actúan según el ritmo trágico. Si supusiéramos que Pietro Crespi se hubiera casado con Rebeca o con Amaranta, su destino no se convertiría necesariamente en comedia. En cualquier caso, el amor de estos tres es una fatalidad que se convierte en desdicha y miseria, derivadas de las acciones que el autor les atribuye, además de las características trágicas para que sus amores no se cumplan: Rebeca y su destino desdichado desde el nacimiento; Su carácter introvertido y solitario y "su corazón impenetrable" (p.58); El carácter tímido y la actitud indecisa y cobarde de Pietro Crespi; Amaranta brutal, atroz, demoniaca y solitaria. En una palabra, estos tres son personajes que deben ser rechazados en el ritual de la fecundidad, y son los modelos típicos de personajes que no dan oportunidad a la vida en

cierto sentido. Amaranta, por el fracaso de su amor con Pietro Crespi, no se casa jamás aunque tenga algunos pretendientes después. Aunque Pietro Crespi goza del amor con Amaranta durante un corto periodo después de perder a Rebeca, se suicida cortándose las muñecas con una navaja "el dos de noviembre, día de todos los muertos" (p.98) que es significativo, por el tratamiento frío y el rechazo firme de Amaranta ante la oferta de matrimonio. Amaranta termina su vida en desdicha y soledad, guardando "la venda de gasa negra que se puso en la mano quemada" (p.98) y vistiendo la ropa negra por la culpabilidad del suicidio de Pietro Crespi.

c.3 Hacia arriba y hacia abajo

La circulación estacional y la repetición del combate entre el verano y el invierno tienen dos movimientos principales: hacia arriba y hacia abajo. Wheelwright los considera como uno de los arquetipos, porque están relacionados con "la ley de gravitación" a que todos los hombres son sometidos físicamente: "la idea de ir hacia arriba se asocia a sí misma con la del éxito, además, con varias imágenes de excelencia y a veces de la realidad y el mandato". En cambio, "hacia abajo connota la idea opuesta: el abismo de la caída, de la pérdida súbita del sostén. Por eso la idea del vacío y el caos son asociados con el movimiento descendente".⁴⁸ Este "hacia arriba" representa la sabiduría divina y la luz, del mismo modo que "hacia abajo", la oscuridad caótico del dolor, la pérdida y el castigo, todo lo cual refleja el movimiento entre el cielo y la tierra. De acuerdo con esta base, Frye divide los principales movimientos

narrativos de la literatura en cuatro: "1) el descenso de un mundo más alto. 2) el descenso a un mundo más bajo. 3) el ascenso de un mundo más bajo. 4) el ascenso al mundo más alto. Todos los relatos en la literatura son las complicaciones de estos cuatro fundamentos narrativos, o las derivaciones metafóricas".⁴⁹

Al relacionar estos niveles con la Divina Comedia de Dante, el nivel uno es el cielo, donde reside dios; el nivel dos es el paraíso terrenal o el Jardín de Edén, donde el hombre vivía antes de la Caída; el nivel tres es el mundo de la experiencia ordinaria, donde vivimos ahora. Aquí, este mundo pertenece originalmente al del nivel dos, porque "Dios nos proponía vivir allí"⁵⁰; el nivel cuatro es el mundo demoníaco o el infierno. En fin, este mundo puede dividirse en tres: el cielo, la tierra y el infierno.

La vida de los héroes de Cien años está llena de repeticiones del movimiento hacia arriba y abajo, lo cual no necesitamos explicar aquí, porque los lectores lo sabrán por sí mismos a través de las explicaciones que hemos hecho y haremos en otras partes de este trabajo. Sólo añadimos que los movimientos ascendentes y descendentes en la novela están ligados estrechamente con el de la comedia y la tragedia, junto con el ritmo estacional, y el combate entre el verano y el invierno.

d El héroe y Pharmakos

El protagonista central del capítulo VI no es el coronel Aureliano sino Arcadio, su sobrino, a quien él deja toda su autoridad militar cuando parte a la guerra y desaparece una vez más de la escena de Macondo. Desde el primer día, Arcadio toma el papel de rey de la fiesta de Saturnalia. De hecho, él es un rey y, al mismo tiempo, bufón o víctima substituta en el reino de Macondo, por la ausencia del rey real, el coronel Aureliano. Arcadio funge como gobernante, dictador y Pharmakos, es decir, que será sacrificado por fin.

Sabemos que la fiesta de Saturnalia era celebrada por los romanos del 17 al 19 de diciembre; la más alegre del año, tiempo de diversión, licencia y carnaval. La fiesta comenzaba con un sacrificio en el templo de Saturno, seguido de un banquete público abierto a todos. Los negocios cesaban; todos vestían traje de fiesta y exhibían un gorro flexible. En esta ocasión única en el año, la gente se permitía practicar en público trampas en el juego.⁵¹ Lo característico de este carnaval era el banquete, el tumulto y toda la búsqueda del placer hasta el límite de la locura. "Pero ningún rasgo de festival era más notable que la licencia concedida en esos días a los esclavos".⁵² Los esclavos eran dispensados de sus deberes y podían incluso ser servidos por sus amos. La inversión social hacía de cada casa una república mínima. Los nobles del estado se convertían en sirvientes y los esclavos ordenaban y promulgaban los decretos en su propio descrédito como si hubieran administradores, generales o jueces. Pero, aunque se presentaba a las gentes con plena licencia para entregarse a sus pasiones y gustar de todos los placeres, por viles y repugnantes que fuesen,

su reinado era corto y terminaba trágicamente. Pues, cuando terminaba el festival, se les obligaba a morir, como se ve en todos los rituales del sacrificio.

La siguiente descripción nos basta para vislumbrar el aspecto del rey mímico en Arcadio: "Se inventó un uniforme con galones y charreteras de mariscal, inspirado en las láminas de un libro de Melquíades, y se colgó al cinto el sable con borlas doradas del capitán fusilado. Emplazó las dos piezas de artillería a la entrada del pueblo, uniformó a sus antiguos alumnos, exacerbados por sus proclamas incendiarias, y los dejó vagar armados por las calles para dar a los forasteros una impresión de invulnerabilidad. Fue un truco de doble filo" (pp.93-94); En su uniforme y "el sable con las borlas doradas del capitán fusilado", vemos el vestido del rey del festival de Saturnalia y su sino fatal. También, en la enseñanza militar de los alumnos, se manifiesta el rey mímico sin poder; siendo sólo un juego, no de guerra real.

La dictadura de Arcadio evidencia esta festividad. Como rey que goza de su título, expide mandatos de carácter irónico y burlesco a sus súbditos temporales⁵³; "La afición por los bandos" (p.94); implanta el servicio militar obligatorio desde los 18 años; declara de utilidad pública los animales que transitan por las calles después de las seis de la tarde; obliga a los hombres mayores de usar un brazal rojo; recluye al padre en la casa cural bajo la amenaza de fusilamiento; prohíbe decir misa y tocar las campanas, etc. Para que nadie pusiera en duda la severidad de sus propósitos, manda que un pelotón de fusilamiento se entrenara en la plaza pública disparando contra un

espantapájaros. Al principio nadie lo toma en serio. Pero, una noche, al entrar Arcadio en el burdel, el trompeta de la banda lo saluda con un toque de fanfarria que provoca las risas de la clientela, y Arcadio lo hace fusilar por falta de respeto a la autoridad. A quienes protestan los arresta y los recluye en la prisión con los tobillos atados a un cepo. El se convierte en "un asesino" y en "el más cruel de los gobernantes que hubo nunca en Macondo" (p.94). Las acciones de entonces o el ambiente dominante en esta época representan "el orden de la naturaleza corrupta".⁵⁴ Aquí, notamos el concepto de la carnavalización en el sentido bajtiniano. El entretenimiento en "la plaza pública" contra "un espantapájaros", el hecho de que "nadie lo tomara en serio", "el trompeta de la banda", "las risas de la clientela", etc, son códigos que manifiestan esta carnavalización. En el carnaval "se mezclan la alegría y la tragedia; es un acto político y al mismo tiempo una celebración pública; los hombres, los actores, no son lo que son"; Aquí, "el hombre se realiza como máscara y como otro; se fusionan el ser y el placer".⁵⁵

En las palabras de Ursula vemos cómo Arcadio es un rey mimico: "Eres un asesino... Cuando Aureliano lo sepa te va a fusilar a ti y yo seré la primera en alegrarme" (p.94). Esto es, el gobierno de Arcadio es provisional y limitado. En el destino personal, se exige al substituto volver a su estado anterior de esclavo o sirviente, entregar el poder al rey real al terminar el carnaval, antes de ser ejecutado como Pharmakos. Este primer estado viene pronto. Don Apolinar Moscote, el suegro del coronel Aureliano, se queja de la arbitrariedad de Arcadio. Arcadio asalta su casa, destroza los muebles, azota a las hijas y va a fusilar a Don Apolinar Moscote. En este momento, como siempre, Ursula

interviene. Después de regañar a su hijo adoptivo y azotarlo, ella salva a Don Apolinar Moscote y suelta a los presos. En este combate, Arcadio pierde y entra luego a la etapa de la decadencia irreversible. A partir de entonces, es ella quien manda en el pueblo; ella restablece la misa dominical, suspende el uso de los brazales rojos y retira los bandos. La situación de entonces, de Macondo y de la familia de los Buendía, está llena del ambiente de esterilidad y de caída. Entre los hombres de la familia, José Arcadio Buendía está atado al árbol y hundido en un "abismo de inconsciencia" (p.95); uno de sus dos hijos, José Arcadio, expulsado de la familia por su casamiento con Rebeca, la hija adoptiva; otro en la guerra; el rompimiento del matrimonio y el suicidio de Pietro Crespi, etc. Esta sucesión de la esterilidad es lo que caracteriza este capítulo VI.

El ritmo trágico de las acciones de Arcadio tiene origen en el remoto pasado ligado con Pilar Ternera, su madre. Arcadio es adoptado y criado como hijo de los Buendía, sin saber el secreto de su nacimiento. He aquí la alusión al motivo del mito griego. El esquema de su vida sigue el de Edipo, que es abandonado y después adoptado por el rey de Corinto.

En general, en el mito, la pareja de padres adoptivos representa a la de "padres buenos", que acogen a su hijo, mientras los padres reales son filicidas. En el mito de Edipo, él hereda el reino de Corinto a la muerte de su padre, aunque lo abandona al enterarse de su identidad real. También, en el interior de la pareja de padres adoptivos, la madre se encarga de exhibir alguna actitud de tipo filicida. El padre, en cambio, tiene rasgos opuestos; acoge al niño con afecto y lo protege. La actitud de las mujeres tiende, sin embargo, al

ocultamiento de sus identidades.⁵⁶ Mientras que José Arcadio Buendía insiste en que "no puedo tolerar la idea de que un retoño de su sangre quede navegando a la deriva" (p.37), Ursula lo admite de mala gana, vencida una vez más, pero impone la condición de que se oculte al niño su verdadera identidad. Arcadio pasa la infancia como un niño solitario y asustado aunque Ursula cree haberlo criado como a un hijo, sin privilegios ni discriminaciones. Nadie hace caso de él excepto Melquíades. El ambiente de la familia de entonces: "la fiebre utilitaria de Ursula, los delitos de José Arcadio Buendía, el hermetismo de Aureliano, la rivalidad mortal entre Amaranta y Rebeca" (p.99). Al leer que Arcadio se puede liberar del "peso de una antigua amargura" (p.99) con "el poder, con sus bandos terminantes y su uniforme de gloria" (p.99) nos damos cuenta de que Arcadio es un Pharmakos típico en la fiesta de Saturnalia.

Vislumbramos con más claridad cuántos odios concibe Arcadio contra los Buendía en las siguientes acciones. Alguien se atreve decirle: "No mereces el apellido que llevas" (p.99). Arcadio, en vez de fusilarlo, contesta: "A mucha honra, no soy un Buendía" (p.99). La gente, escuchándolo, piensa que él ya sabe su secreto de nacimiento, pero, en realidad, no. Decir que no pertenece a los Buendía es el resultado de su agón contra los demás miembros de esa familia y contra el mundo exterior. En este contexto, entendemos su creencia ciega en el poder, aunque éste sea efímero.

También busca sexualmente a Pilar Ternera como lo hacía su padre real, José Arcadio, sin saber que ella es su verdadera madre. Este comportamiento está basado en el ritmo trágico de las acciones del héroe que no conoce su identidad,

en el sentido edípico. Sin duda, el autor evita la escena del desastre del incesto entre la madre y el hijo. He aquí la alusión al mito de Edipo, con una variante: en el mito, ni Edipo ni Yocasta saben su identidad, y esto los lleva hasta el incesto. En cambio, en la novela, Pilar Ternera reconoce a su hijo pero, a la inversa, no. Pilar Ternera evita el contacto sexual con su hijo. Ella compra una mujer llamada Santa Sofía de la Piedad, que después engendraría tres hijos de Arcadio, y en lugar de ella, la hace entrar al cuarto donde esperaba Arcadio a su madre.

Finalmente, Arcadio es capturado por el ejército del gobierno y fusilado. A través de este panorama, vemos que Arcadio asumió el papel del rey mímico, del emperador de desorden y del actor obligado. Su vida como Pharmakos o víctima expiatoria es de gloria corta y de orgía. Como dice Frazer, es un personaje trágico y jocoso cuyo final no resulta natural. Pues muere tras protagonizar, sólo durante unas horas o unos días, la diversión, disfrazado con la corona y vestido con traje del rey. ⁵⁷

Ante el pelotón de fusilamiento, Arcadio añora a su gente, experimenta la sensación de la nostalgia de la vida y comprende cuánto quiere en realidad a las personas que más odiaba. Su última voluntad es que al que va a nacer le pongan Ursula, como la abuela, si es niña, o José Arcadio, si es niño, pero no por el tío, sino por el abuelo. A través de este acto, se realiza simbólicamente la reconciliación entre él y los demás miembros de los Buendía. Es un signo positivo volver hacia la estación de fecundidad. Es decir, como un grano da frutos después de podrirse, después de él vendrán sus dos hijos

gemelos, Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, quienes se convertirán en los héroes de la época humana y gobernarán Macondo sucediendo al coronel Aureliano.

Como hemos visto, Arcadio es un rey mímico y evanescente de la fiesta típica de Saturnalia con su rasgo de Pharmakos. Su sacrificio es una condición indispensable para que el coronel Aureliano reaparezca otra vez como rey verdadero o gobernante. También el hecho de que Arcadio tenga que morir es un factor necesario para el bienestar de toda la comunidad de Macondo o para los Buendía desolados. En este sentido, la existencia de Arcadio cumple bien su papel como Pharmakos; una vez, el veneno y el mal, y otra vez, la medicina, la cura y el bien, ⁵⁰ como vimos en el caso de José Arcadio Buendía. También Arcadio posee todas las condiciones que el héroe trágico debe tener y sus acciones siguen el ritmo de la forma fija de la trama de la tragedia, en cierto sentido: Agón, Pasión, Spáragmos, Anagnorisis, etcétera.

3. LOS MOTIVOS DEL MITO CLASICO

a El viaje

Lo que notamos primero en Cien años es su estructura épica. Los fragmentos en la épica son independientes. Lo importante en este tipo de novelas no es su fin sino cada punto de su movimiento o cada paso. ¹ La novela de García Márquez es el conjunto de varios episodios. Cada episodio tiene su importancia y su propio significado. Todos estos episodios son perfectamente aislables y se pueden leer por separado. Pero, en la obra que tiene la estructura episódica, siempre hay un soporte.² Por ejemplo, la Odisea no tiene la unidad literal de un personaje principal ni la unidad racional de la línea de una sola trama. Aquí, hay una historia de Telémaco que busca a su padre, intriga entre Penélope, la esposa de Odiseo, y sus pretendientes, y también pequeños episodios, numerosos dentro de la aventura misma de Odiseo. Aunque esta épica consta de varios cuentos separados, o historias, todos éstos se topan con un tema central o con un eje. Las historias son muchas pero son análogas: son todas "actualizaciones" de una acción general que es el intento de "regresar a la casa", la acción básica de Odiseo: una búsqueda. Todo lo que mencionamos corresponde al caso de Cien años. La aventura y el viaje de José Arcadio Buendía, la desaparición de su hijo mayor, José Arcadio, la participación de Aureliano en la guerra, varias escenas del duelo en el amor y el regreso a la casa. En fin, todos estos elementos convergen en el motivo del "viaje", que toma un papel importante en Cien años. Este motivo del "viaje" guarda estrecha relación con el

de la búsqueda (Quest). El motivo de la "búsqueda" es típico en el romance, sobre todo en la novela de caballería. El caso del Aureliano Babilonia, el último héroe, es un buen ejemplo. El pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo: Ha de ir en busca de su nombre, el de su padre. También, a lo largo de toda la novela, el desciframiento de los manuscritos y la alquimia que se heredan de generación en generación están relacionadas con el motivo de la "búsqueda". El rito de pasaje de cada héroe, el sacrificio y la iniciación, tienen vínculos estrechos con el viaje o la búsqueda. Este es el motivo total de la obra, además del ritmo y de la estructura subyacente dentro de la novela.

El episodio de Aureliano, también, trata del tema de la búsqueda, es decir, la historia del viaje, igual que en José Arcadio Buendía, su padre. Pero la diferencia consiste en que la aventura del primero es una historia de la persecución de "la vida inmortal", y la del segundo trata del tema del "regreso al pueblo natal".³ Aquí, podemos recordar la épica de Gilgamesh y el mito de Odiseo. Si la historia de Gilgamesh es la del dios, la de Odiseo es la del héroe. Odiseo participa en la guerra de Troya y toma parte activa en el combate. Pero su mérito verdadero como héroe consiste en regresar al hogar en Itaca. Lo que trataremos enseguida es este motivo del "regreso", en relación con el héroe novelístico.

Lo mismo que la aventura de Odiseo, la del coronel Aureliano está orientada por este motivo: Regresar a Macondo y vivir allí como un ser mortal, abandonar el atributo del dios, es su hazaña inmortal. Aureliano vuelve a Macondo como prisionero después de una larga ausencia. Es su primer regreso. Es salvado por

su hermano, José Arcadio, del pelotón del fusilamiento. Después sale en campaña. En adelante, las hazañas militares de Aureliano corresponden a la edad de Oro. Comienza "la leyenda de la ubicuidad del coronel Aureliano Buendía" (p.114); "informaciones simultáneas y contradictorias lo declaraban victorioso en Villanueva, derrotado en Guacamayal, devorado por los indios motilones, muerto en una aldea de la ciénaga y otra vez sublevado en Urumita" (p.114). Cuando entra a Macondo como general victorioso, se realiza su segundo regreso. Se vislumbra el inicio de la fecundidad en la familia Buendía, paralela al regreso del coronel.

Aunque el coronel Aureliano tiene un regreso triunfal, la situación política no le deja en paz. Cada vez más, él se siente atrapado en el vientre del monstruo o en el laberinto llamado guerra. Para romper "el círculo vicioso de la guerra" (p.119) el coronel parte de Macondo, dejando toda su autoridad a su amigo: es su tercera salida de la escena macondiana. Al volver como un tirano, su tercer regreso termina. Aquí, una estructura triple del romance (el conflicto, la muerte ritual y el renacimiento) se manifiesta claramente en el episodio de Aureliano: por ejemplo, en esta estructura el héroe triunfante es el hijo tercero, o el tercero en emprender la búsqueda, o en lograr éxito en el tercer intento. ⁴ Estos no son sino tres ritmos de una ciclicidad periódica de las estaciones: la muerte, la desaparición y el renacimiento, que se encuentran en el mito de los dioses moribundos.

El itinerario de la vida de Pietro Crespi, su amor inocente por Rebeca y Amaranta, la frustración, la agonía y, la caída en el suicidio, podemos

considerarlo como la historia de su viaje espiritual hacia el bien, igual que el protagonista de la Divina Comedia de Dante. Por supuesto, Amaranta y Rebeca presentan los rasgos desplazados de Beatriz. He aquí una forma invertida de ambas historias; si el viaje del héroe de la Divina Comedia se realiza de abajo hacia arriba, desde el infierno, pasando por el purgatorio, y hasta el paraíso, el de Pietro Crespi va de arriba hacia abajo, del paraíso al infierno. Notemos que Pietro Crespi es un joven italiano, como Dante. Según el texto, el país natal de Pietro Crespi, Italia, se describe como un paraíso. Entonces, Macondo se análoga al purgatorio y la muerte de Pietro Crespi al infierno; los momentos felices con Amaranta, los sonetos de Petrarca, la cítara de Pietro Crespi, el paisaje del parque de Florencia, las palmas, el aroma de las flores, etc., son imágenes paradisiacas. Amaranta sueña en el pueblo natal de su novio con "una segunda patria de hombres y mujeres hermosos que hablaban una lengua de niños" (p.96). Es "un invernadero de fantasía" (p.96) según el texto. Pero el cambio repentino hacia el suicidio muestra la visión del descenso al mundo inferior. Esto no es mera caída sino un motivo del renacimiento reconocido por Ursula. Sea lo que sea, la vida de Pietro Crespi también representa el ritmo cíclico de la naturaleza.

En el caso de José Arcadio, la búsqueda del regreso está descrita más explícitamente, en relación con algunos motivos de la épica de Odiseo. Algunas menciones o alusiones al viaje en barco son relacionadas con dos personajes: José Arcadio y Aureliano José: El primero, "había dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo, enrolado en una tripulación de marineros apátridas" (p.82); "En un mediodía radiante del Golfo de Bengala su barco había vencido un dragón

de mar en cuyo vientre encontraron el casco, las hebillas y las armas de un cruzado" (p.82); en el segundo, "Aureliano José desertó de las tropas federalistas de Nicaragua, se enroló en la tripulación de un buque alemán, y apareció en la cocina de la casa, macizo como un caballo prieto y peludo como un indio" (p.128).

Hay dos personas más que salieron una vez afuera y regresan a Macondo: el último José Arcadio, que fue a Roma, y Amaranta Ursula a Bruselas. Uno de los rasgos más importantes es que este regreso de los cuatro protagonistas está ligado con el incesto: José Arcadio con su hermana adoptiva, Aureliano José con su tía, el último Aureliano con su tía-abuela y Amaranta Ursula con su sobrino.

Cuando Aureliano Segundo parte de su pueblo en busca de Fernanda nos recuerda la acción que hizo el coronel Aureliano para conseguir a Remedios, esto es, la aventura de un príncipe en un cuento infantil o de un caballero en un romance para salvar a la princesa. Pero hay que distinguir una cosa. El viaje de Aureliano Segundo está relacionado con la visión del descenso, o sea con la del mundo subterráneo, mientras el del coronel Aureliano tiene una visión celestial. El mundo encerrado, "el páramo", en donde vive Fernanda junto con su padre, y "las palmas fúnebres" con que se mantiene el padre de Fernanda, son imágenes de otro mundo. En este sentido, su viaje se asocia, esta vez, con el de Teseo del mito griego, que baja al laberinto de Minos, o nos invoca a Dante cuando baja al infierno. Las siguientes citas muestran el camino sinuoso y tenebroso de este mundo subterráneo y el laberinto donde viven el monstruo (el padre de Fernanda) y la hija capturada (Fernanda):

Se extravió por desfiladeros de niebla, por tiempos reservados al olvido, por laberintos de desilusión. Atravesó un páramo amarillo donde el eco repetía los pensamientos y la ansiedad provocaba espejismos premonitorios. Al cabo de semanas estériles, llegó a una ciudad desconocida donde todas las campanas tocaban a muerto. Aunque nunca los había visto, ni nadie se los había descrito, reconoció de inmediato los muros carcomidos por la sal de los huesos, los decrepitos balcones de maderas destripados por los hongos y clavado en el portón y casi borrado por la lluvia el cartoncito más triste del mundo: Se venden palmas fúnebres (p.172).

Por último, el viaje de Meme conducido por su madre, Fernanda, es una repetición del de Aureliano Segundo, el cual nos recuerda otro motivo del mito griego. La relación de Meme con Fernanda no es más que el patrón mítico del episodio de Deméter y Perséfone, pero en forma invertida.

Perséfone, según la mitología griega, hija de Zeus y Deméter, es raptada por Hades, para ser reina del Infierno. Zeus, compadecido viendo a su esposa que vagabundea por toda la tierra para encontrar a su hija, le permite vivir seis meses del año en la tierra y el resto con Hades, tras el pacto con el rey del mundo subterráneo. En los tiempos antiguos, se interpretó que Perséfone simbolizaba el grano de semilla, que debía descender al interior de la tierra, para que después de su muerte aparente pudiera germinar una nueva vida. Dentro de este contexto, este mito constituye un fundamento del ritual estacional de la fertilidad, de la muerte y el renacimiento. Entonces, en la anécdota de Fernanda y Meme, es fácil ver el patrón mítico, aunque desplazado. En el mito griego, "Deméter es la diosa de los cereales, protectora de la agricultura en general".⁵ En Cien años, Fernanda es el símbolo de la esterilidad y la muerte.

Deméter vaga en busca de su hija perdida y la saca del mundo subterráneo con la ayuda de su esposo. En cambio, Fernanda fuerza a su hija, que jugaba el papel de la fertilidad, para que se vaya al convento (en la novela, el símbolo del mundo de los muertos), engañando a su esposo, Aureliano Segundo. Meme se encierra, vive toda la vida en este mundo subterráneo, muere sin regresar al mundo de la tierra como Perséfone. A través de este episodio, vemos otra vez alguna convención literaria cuya base es el mito griego y al mismo tiempo, la visión del descenso.

b Dioses olímpicos

Apolo, en la mitología, es el dios de los oráculos, de la juventud, de la belleza, de los rebaños, de la poesía y de la música; encarna también la pureza ideal. Si rastreamos el aspecto de Apolo en Aureliano, entenderemos qué fiel es García Márquez en la descripción del mito clásico.

Quizá, entre algunos atributos del dios Apolo no existe otro más característico que su capacidad profética, y ésta la encontramos también en Aureliano. Recordemos el oráculo del templo de Delfos. Desde la niñez, Aureliano posee una "misteriosa intuición" (p.33). El pronóstico de la llegada de Rebeca, de la muerte de su padre, José Arcadio Buendía, y del "trágico final" de sus diecisiete hijos, son profecías que se cumplen, sin excepción. Es notable que sus premoniciones las reconozca siempre su madre quien, como intermediadora del espíritu, las tome en cuenta en la práctica.

Según el mito griego, el dios Apolo era el más hermoso entre los dioses olímpicos; experimentó numerosos asuntos amorosos pero su recompensa fue escasa.⁶ En el caso de Aureliano, también, sus amores fueron siempre contrariados. Entre los varones de Cien años, no hay otro que tuviera tantas mujeres como él ni uno que recibiera menos amor que él.

Hasta aquí, hemos visto el aspecto de Apolo en Aureliano. Pero García Márquez, como el escritor genial que es, añade otro rasgo a este personaje. Cuando Aureliano parte a la guerra, su aspecto apolíneo desaparece paulatinamente y, en cambio, se destaca el de Ares, dios de la guerra, mejor dicho, el dios Marte de los romanos; el abandono de la escritura y el intento de quemar las poesías escritas pensando en Remedios son un ejemplo de la transformación de su carácter apolíneo. Ares, en la mitología griega, es el dios de la guerra o, mejor, del ímpetu guerrero. No tiene gran importancia en la mitología, aunque es uno de los doce dioses del Olimpo, y no desempeña un papel muy glorioso en los relatos en que aparece. Pero éste se convierte en un dios de gran dignidad e importancia al transplantarse en Roma con el nombre de Marte⁷; el signo de Aureliano, que nace un martes de marzo, y alcanza victorias brillantes en la guerra nos recuerda a este dios guerrero romano. Pero a medida que la guerra se prolonga monótonamente sin terminar, el aspecto positivo de Marte se sustituye por el negativo de Ares. Según el mito, Ares es un dios de la guerra al que le gusta la sangre y la matanza. Alrededor de este dios, están cuatro dioses como sirvientes: Deimos (Inquietud), Phobos (Miedo), Eris (Discordia) y Enyo (Diosa de la guerra).⁸ El rasgo cruel del coronel Aureliano

en la etapa posterior enfatiza el carácter de este dios airado, como vemos en las siguientes frases: "los signos despiadados", "la agresividad de aquella reacción", "un frío interior", "ráfagas de desazón", "incertidumbre", "frío que había de acompañarlo hasta la muerte" y "la soledad de su inmenso poder" (p.143).

Cuando el coronel abandona la guerra y entra a otra etapa de su aventura espiritual, él vuelve al estado anterior; otra vez, la transición del aspecto de Ares o Marte al de Apolo. El símbolo del oro en la fabricación de "los pescaditos de oro" lo asocia con Apolo. También, en la última parte del capítulo XIII, la presencia de los "gallinazos" (aura), cuando el coronel muere bajo el castaño, redondea este aspecto. Sabemos que esta ave se considera universalmente como símbolo celeste y solar a la vez. En la tradición griega, se dice que "las águilas se detienen en la vertical del omphalos de Delfos: siguen así la trayectoria del sol, de la salida en el cenit, que coincide con el eje del mundo".⁹ De ahí, el árbol castaño se convierte en "Axis Mundi" y el movimiento del pájaro se identifica con el de Apolo, que conduce el carro del sol (de ahí el epíteto Febo, 'brillante').

La correspondencia con la figura mítica se puede encontrar en Pietro Crespi. El está descrito en el texto como "joven y rubio, el hombre más hermoso y mejor educado que se había visto en Macondo" (p.55). En esta frase se nota todo el aspecto de Apolo. Siempre es maltratado por las mujeres y fracasa en conseguir la recompensa del amor, como Aureliano. La frustración del amor constante lo lleva, al fin, al suicidio. Pietro Crespi traduce a Amaranta sonetos de

Petrarca, como Aureliano escribe poesías desde la niñez, inspirándose en Remedios. Pero la imagen principal que sigue a Pietro Crespi en la novela es la música. No olvidemos que Apolo es el dios de la música: La pianola de Pietro Crespi, su dedicación a la escuela musical, la donación de un armonio a la iglesia, la organización de un coro infantil, etc. Gracias a él, Macondo se transforma en "un remanso melódico para olvidar las arbitrariedades de Arcadio y la pesadilla remota de la guerra" (p.97). El último aspecto de Pietro Crespi, después de ser rechazado por Amaranta, que toca la cítara largo tiempo encerrado en su tienda, donde se encuentran "todas las cajas musicales destapadas" (p.98), nos recuerda los dos aspectos del dios antiguo griego: el dios de la lira y el dios que no recibe la recompensa del amor.

Si la hermana de Apolo, Artemisa, es Apolo transformado en diosa femenina, la hermana de Aureliano, Amaranta, sería la encarnación femenina de Aureliano. Según el mito, Artemisa es la diosa que ayuda a las mujeres en los partos, pero es también la virgen cazadora a cuyas flechas se atribuye una muerte inmediata.¹⁰ Es decir, ella posee dobles rasgos: la fertilidad de los seres humanos y su destrucción. Al saber que Remedios va a tener un hijo, Amaranta teje un suéter para bebé (p.80), se hace cargo de Aureliano José, su sobrino, al que adopta como un hijo, cuida todos los hijos que diseminó el coronel a lo largo de la guerra, protege a los gemelos, Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, y establece un parvulario con otros niños de familias vecinas. Todas estas actitudes de Amaranta muestran su aspecto fértil o afectuoso, que la asemeja con la diosa protectora. Para detener la boda de Rebeca, Amaranta decide matar a aquélla, envenando el café. Pero ocurre el accidente, y la

pequeña Remedios, esposa de Aureliano, es la que muere envenenada, con un par de gemelos en su vientre. La objeción del casamiento entre Rebeca y Pietro Crespi, la intervención del acto amoroso, el odio constante, el celo, la amenaza de muerte a su rival de amor, etc, todas estas actitudes nos muestran el carácter despiadado de la diosa Artemisa contra las mujeres que ceden a la atracción del amor.

Si Apolo tiene el carácter del dios-sol, a Artemisa se la identifica con la diosa-luna desde el tiempo remoto. Ella simboliza, no sólo una esfera celestial alrededor de la cual giran los demás, sino la potencia misteriosa que gobierna los animales del bosque, pues es "reina de las bestias". Este es el aspecto de la Gran Diosa. " Todos los que intentan acercarse a ella están destinados a tener un fin trágico. Los hombres que van en tropel alrededor de una virgen-Amaranta, que constituye "una esfera celestial", y los pretendientes se tornan en víctimas. Ella impele a Pietro Crespi al suicidio; seduce sexualmente a Aureliano José, y después lo rechaza tenazmente en el momento decisivo. Ella repite estas acciones a lo largo de la obra, motivos por los cuales a Aureliano José va a la guerra y deserta del ejército. La gravitación sexual que ejerce Amaranta sobre los hombres como un imán, al fin, empuja a su sobrino al desastre de la muerte. Para Aureliano José, su tía encarna la fatalidad de la muerte y, al mismo tiempo, le produce la fascinación de caer en ella. El coronel Gerineldo Márquez también busca el amor de Amaranta pero éste no se realiza. Su acercamiento hacia ella y el rechazo suceden paralelamente. La siguiente frase de Amaranta al negar el atributo de cazadora de la diosa Artemisa, lo afirma: "No necesito andar cazando hombres" (p.120).

En su mayor parte, el capítulo XII está dedicado a Remedios, la bella. Descubrimos pronto aquí la alusión al mito griego, específicamente al de la Sirena y al de Circe. El atributo principal de Circe, como vemos en el mito de Odiseo, es el de convertir en animales a los extranjeros que invaden su territorio. Por su encantamiento, los soldados de Odiseo también son convertidos en cerdos. A su vez, cuenta la mitología griega que las sirenas son monstruos que devoran a los viajeros seducidos por sus cantos y su belleza. Ella tiene cabeza y pechos de mujer, y el resto del cuerpo de pájaro, o bien de pez. Estas dos figuras míticas son las que llevan a la muerte a los navegantes.

Remedios, la bella, como su nombre lo dice, es la encarnación de la belleza. Fue elegida reina del carnaval. Los hombres acuden a ella para ver su "hermosura legendaria". De ahí viene la leyenda de que su hermosura era destructiva y terrible. Cada hombre que la ve, pierde "para siempre la serenidad", se enreda "en los tremendales de la abyección y la miseria" (p.166). Las dos caras que Remedios, la bella, posee evidencian su condición de diosa: la inocente y la destructora; la mujer santa y la diabólica; la instintiva y la tonta. La imagen de Remedios, la bella, desnuda, "el cabello de lluvia" que le da hasta la rodilla y con el vestido suelto, evoca las figuras míticas, recién mencionadas, como provocadora y perturbadora de los hombres.

La Sirena hechiza a los forasteros con sus cantos, mientras Remedios, la bella, por medio del olor natural de su cuerpo: "Los forasteros no tardaron en darse cuenta de que Remedios, la bella, soltaba un hálito de perturbación, una

ráfaga de tormento, que seguía siendo perceptible varias horas después de que ella había pasado" (p.195). El uso repetido de la palabra "forasteros" se asocia con los "navegantes" del mito griego, que sufren la misma suerte de ser sacrificados. De Circe o de la Sirena, sus encantamientos son percibidos por la colectividad: los hombres que van a la iglesia para ver la cara de Remedios, la bella, los hijos del coronel Aureliano y todos los forasteros. Ellos se convierten sucesivamente en las víctimas de la maga o la sacrificadora. Cuatro fueron las víctimas de Amaranta, las de Remedios, la bella, también son cuatro. La diferencia entre las víctimas de estas dos mujeres estriba en que las de Amaranta tienen vínculo con los Buendía. En cambio, todas las víctimas de Remedios, la bella, son extranjeros, y no hay causalidad entre sus muertes y ella. Amaranta siempre tiene culpabilidad ante sus víctimas, mientras Remedios, la bella, no tiene conciencia de su hábito terrible. En este punto, literalmente, Remedios, la bella, se aproxima más a las figuras míticas mencionadas.

En general, el baño posee el significado de la purificación y de la regeneración. Al principio, el baño de Remedios, la bella, parece tener el sentido de la sensualidad y de la seducción. Sin embargo, las descripciones posteriores muestran el otro sentido profundo del baño: la purificación del cuerpo, la expiación y la ablución. Se puede ver con frecuencia en el mito que las diosas o las ninfas se bañan en el río o en la fuente. El bañarse o la inmersión del cuerpo en el agua constituye, por decirlo así, un ritual purificador. Así, en este sentido, García Márquez describe el baño de Remedios, la bella: "Era un acto tan prolongado, tan meticuloso, tan rico en situaciones

ceremoniales" (p.196). Al hombre ordinario no se le permite ver este ritual sagrado, y el que transgrede el tabú se arriesga al peligro. Un ejemplo es Acteón, que al sorprender a Artemisa bañándose, nos da una buena explicación al respecto: La diosa lo convierte en ciervo, y él es despedazado por sus propios sabuesos. El hecho de que las ninfas custodien a Artemisa y los lobos fieros vigilen a Leto, cuando se bañan, nos muestra que ellas poseen el atributo de la Gran Diosa Madre. Por ello no es excepcional el caso de Remedios, la bella, cuyo baño está lleno de "alacranes" que parecen protegerla. Aquí, otra vez, Remedios, la bella, se asocia con la diosa Artemisa, virgen cazadora. La muerte del forastero que vio el cuerpo desnudo de Remedios, la bella, es una anécdota prestada del mito de Acteón. El elemento mítico de los alacranes se repetirá después en el baño de Meme, más adelante.

Como vimos, Remedios, la bella, posee los inalcanzables y grandes rasgos de diosa casta y terrible. En el sentido freudiano, ella es, entre varias imágenes de la madre, "la madre deseada pero prohibida (complejo de Edipo), cuya presencia es una incitación a los deseos peligrosos (complejo de castración)"¹²: "Hasta el último instante en que estuvo en la tierra ignoró que su irreparable destino de hembra perturbadora era un desastre cotidiano" (p.195).

Hasta aquí, hemos visto el peligro sexual de Remedios, la bella. Pero lo que la distingue de los otros personajes femeninos es que todas sus acciones son de una espontaneidad natural, no artificial. Aunque ella lleva a tantos hombres al abismo de la muerte, no podemos encontrar ningún elemento de causalidad en sus acciones. Si su desnudez, la seducción y la sensualidad son un pecado desde

el punto de vista de la moral cristiana, bañarse desnuda, según la expresión del autor, es "un rito solitario" que carece de "toda sensualidad" (p.196). De hecho, ella es un ser que trasciende el bien y el mal, y "la malicia y la suspicacia" (p.194), o mejor dicho, toda moral. En efecto, Remedios, la bella, no es otra que la Gran Diosa Madre de varios mitos que conocemos: Kali, la diosa india de la muerte y el amor; Artemisa, la diosa del parto y la muerte; Atena, la diosa de la guerra y la paz.

c Lo apolíneo y lo dionisiaco

Hemos visto, en la primera parte de este trabajo, que el ritmo trágico de las acciones de José Arcadio Buendía encarna el movimiento continuo de la integración y la separación: conjunción y disyunción. Es decir, él toma el papel de una entidad constante del cambio dentro del espacio-tiempo: el Uno se divide en el Dos, el Dos se integra en el Uno y después se divide otra vez. Al ver que cada uno de los dos hijos de José Arcadio Buendía heredan, respectivamente, uno la potencia corporal, y otro la sabiduría, los dos atributos de su padre, sabemos que la escisión del principio del Uno sucede. Este proceso constante de la división y la unificación no se limita solamente a estos hermanos sino que se presenta como fenómeno universal a través de los varios protagonistas de la obra, desde el inicio hasta el final. Es decir, esta repetición no es otra que el ritmo trágico de las acciones que forman la estructura fundamental de la obra.

De ahí, que la perspicacia de Nietzsche sobre los dos aspectos de Apolo y Dionisos a través de su estudio de la tragedia griega, nos ofrezca un fundamento adecuado para discutir el orden oculto más allá del círculo visible de la acción trágica, la tensión concreta del drama trágico y su sentido filosófico. Nietzsche distingue dos influencias formativas de la tragedia en Grecia antigua, dos principios artísticos y culturales: lo Apolíneo y lo Dionisiaco. Uno representa el "sueño" y el otro la "embriaguez". Lo apolíneo es una expresión característica del arte plástico, y lo dionisiaco, del arte musical.¹³ Según indica este filósofo, "Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. El, que es, según su raíz, <<el Resplandeciente>>, la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía".¹⁴

La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores, todo eso es a la vez el analogon simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes.¹⁵

Por lo tanto, lo apolíneo está asociado con el equilibrio, el orden, y el rechazo de los extremos; es el equivalente estético del justo medio ético de Aristóteles.¹⁶ Tiene contenido positivo y negativo. Cumple la necesidad humana de tener una ilusión tranquila, mientras que evita el impulso cruel y orgiástico de la humanidad.

Si la ilusión figurativa del sueño corresponde al aspecto estético de lo apolíneo, su aspecto filosófico es "el principio de individuación", que puede

ser definido como "la existencia misma que determina un ser, de cualquier clase que sea, un tiempo particular y un lugar incomunicable a dos seres de la misma especie".¹⁷ A través del acto de interiorización o aparición de la "mismidad", el individuo se determina a sí mismo y cumple su autorrealización.¹⁸

Este principium individuationis puede ser entendido mejor al compararse con su elemento opuesto, esto es, con el fenómeno dionisiaco que Nietzsche describe.

El enorme espanto que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del principium individuationis, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisiaco, a lo cual la analogía de la embriaguez es la que más lo aproxima a nosotros.¹⁹

El principio segundo de Nietzsche, lo dionisiaco, está ligado con el éxtasis y el temor más allá de la cognición, el extremo más allá de "esa mesurada limitación" que la imagen apolínea del sueño no debe cruzar. Según Nietzsche, la embriaguez física se acerca más al estado dionisiaco.

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos; también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre.²⁰

Ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la "moda insolente" han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si

el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial.²¹

El ser humano se manifiesta como un miembro de una comunidad superior: "también en él resuena algo sobrenatural; se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses".²² Estos son las visiones triunfantes del hombre dionisiaco.

José Arcadio Buendía, el iniciador de su estirpe, es un primer personaje que posee, simultáneamente, los rasgos apolíneo y dionisiaco en el modo de las acciones y en su carácter. Pero esto no implica que en José Arcadio Buendía encarnen verdaderamente el principio de individuación y el de Uno, en el sentido nietzscheano, pues uno de los dos aspectos, apolíneo o dionisiaco, se destaca a la vez, pero se alterna, configurando un ritmo de acciones. El movimiento concreto en el texto muestra la fractura de estos dos polos, ida y vuelta de la realidad a la fantasía una y otra vez. Primero José Arcadio Buendía mata a su amigo, Prudencio Aguilar, se casa con su prima, Ursula (el incesto), y disfruta la orgía sexual con ella: son experiencias extremas y destructivas más allá de la experiencia cotidiana. Luego notamos pronto su transición de lo dionisiaco a lo apolíneo cuando funda la ciudad y la ordena. Por esta época, él aparece como una persona seria y mesurada. Es un modelo ejemplar para la comunidad macondiana, cuyos miembros deben seguirlo. Hasta aquí, no hay en él ningún rasgo fantástico; es el hombre "más emprendedor que se vería jamás en la aldea" (p.13) y que "colaboraba con todos, aun en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad" (p.13). Este comportamiento se rompe tras su encuentro con Melquíades. La locura de José Arcadio Buendía por la ciencia,

la sabiduría y la alquimia, que Melquíades le enseña, explica bien esta experiencia extrema, el éxtasis y el estado de embriaguez de lo dionisiaco. Todos los experimentos y las aventuras (la búsqueda de oro con el imán, la utilización de la lupa como arma de guerra, la aventura en busca del camino nuevo, su obsesión por la ciencia, etc.) tienen como móvil una avaricia sin límite y están vinculados con la fantasía y las actividades lunáticas. Cuando José Arcadio Buendía tiembla, paralelamente la familia y la ciudad se agitan. En este momento de crisis, la presencia de Ursula, como antítesis de su esposo, es necesaria, pues ella representa el de "justo medio" de lo apolíneo. Al oír la réplica de Ursula de que "en vez de andar pensando en tus alocadas novelerias, debes ocuparte de tus hijos" (p.17), José Arcadio Buendía vuelve de la fantasía a la realidad y se convierte en un hombre racional: entonces se dedica a enseñar a sus dos hijos, y por primera vez vuelve a ser el hombre activo de antes y recupera su autenticidad de patriarca. Pero el regreso de Melquíades lo vuelve otra vez a meter en el mundo del paroxismo. Este movimiento de vaivén se repite a lo largo de su vida, hasta que tienen que amarrarlo al árbol cuando se vuelve completamente loco.

José Arcadio, su primer hijo, resulta ser un hombre típicamente dionisiaco. El hereda sólo un lado de su padre: la potencia corporal y la sexualidad: "Aunque llevaba el mismo impulso de crecimiento y fortaleza física, ya desde entonces era evidente que carecía de imaginación" (p.18). Su comportamiento, desde el principio, está desviado de la regla ordinaria e implica la experiencia violenta: la orgía sexual con Pilar Ternera, la partida con los gitanos, su vida después del regreso y la manera de poseer a Rebeca, prometida

de Pietro Crespi, son actividades que están ligados estrechamente con la embriaguez dionisiaca, que contrasta claramente con el camino medio de lo apolíneo. El es codiciado por todas las mujeres del burdel, lo que nos evoca la fiesta de las bacantes, adoradoras de Dionisos (Baco). Cuando él le quita a fuerza la novia a Pietro Crespi, lo hace en actitud de fiesta triunfante, acompañada de crueldad. Su orgía sexual con Rebeca después del casamiento es otro rasgo dionisiaco. Hemos señalado ya el aspecto apolíneo de Pietro Crespi. Ante todo, su agón con José Arcadio no es sino apolíneo: nunca pierde la modestia, la prudencia, la virtud y la cortesía. Desde el punto de vista del ritual de fertilidad, José Arcadio es el símbolo que trae el verano, pero el autor no le atribuye este papel como duradero dentro del texto. Es decir, a él no se le da el carácter de la integración con los demás miembros de los Buendía. José Arcadio es expulsado de su familia por haberse casado con Rebeca, que fue adoptada por José Arcadio Buendía. Aquí, hay una ruptura del principio de Uno. José Arcadio mantiene la vida con su virilidad y alrededor de él se acumula la gente, en especial, las mujeres. Pero es rechazado por la familia misma. La familia de entonces se divide entre el mundo apolíneo, cuyo representante es Ursula, y el dionisiaco, de José Arcadio. Por esta razón, la expulsión de José Arcadio significa el triunfo de lo apolíneo.

Aureliano, el hermano menor de José Arcadio, es un representante típico de lo apolíneo. Para él, no necesitaremos más explicación, porque ya hemos visto su vinculación con el dios Apolo. Si retomamos, una vez más, a Nietzsche, él es el dios de todas las fuerzas figurativas, el vaticinador y la divinidad de la luz. El nace con su capacidad profética. La fabricación de los pescaditos, a la que

se dedica en su niñez y en la vejez, abarca al mismo tiempo lo figurativo y lo resplandeciente. El elemento que lo distingue de su hermano, entre otros, es su actitud frente a las mujeres.²³ El amor y el casamiento entre José Arcadio y Rebeca son improvisados e instintivos, presentan el triunfo de la fuerza física y de la pasión. En cambio, la unión de Aureliano con Remedios es el resultado de evitar los extremos y de la ilusión serena. En el texto no hay mención directa de si existía algún germen de amor entre José Arcadio y Rebeca antes del matrimonio. El amor de esta pareja es unilateral por parte del José Arcadio, y es orgiástico y extático, como el encuentro de un cuerpo con otro cuerpo meramente. En este contexto, Rebeca también puede ser calificada como del tipo dionisiaco. Veamos esta descripción: "El carácter firme de Rebeca, la voracidad de su vientre, su tenaz ambición, absorbieron la descomunal energía del marido, que de holgazán y mujeriego se convirtió en un enorme animal de trabajo" (p.101). En una palabra, la unión de esta pareja es la de los seres dionisiacos, y por ende, carece finalmente de la armonía de la combinación de lo apolíneo y lo dionisiaco.

Aureliano, a su vez, para poseer a la pequeña Remedios, persuade a su padre, que se opone al casamiento de su hijo con la hija del enemigo, el corregidor de Macondo. Ursula está de acuerdo con la elección de Aureliano y elogia "el acierto de su hijo" (p.63). Aureliano no considera un obstáculo que Remedios sea una niña impúber, y declara que esperará hasta que su novia esté en edad de concebir. Mientras llega el día de la boda, enseña a leer y escribir a su futura esposa, con paciencia y devoción. En este sentido, las acciones de Aureliano están ligadas con lo apolíneo: "esa mesurada limitación, ese estar

libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor".²⁴

Remedios y sus acciones mismas no están descritas como lo paroxístico y lo pasional que se notan en Rebeca y Amaranta, sino que está conectada con la ilusión tranquila, el equilibrio y el orden. Ella es una mediadora entre la familia y, al mismo tiempo, un motivo de reconciliación. Aunque muere joven, Remedios desempeña un papel importante: "Fue ella la única persona que se atrevió a mediar en las disputas de Rebeca y Amaranta" (p.79); atiende a su suegro, atado al árbol, y recibe a Aureliano José, el hijo de Aureliano y Pilar Ternera, como su hijo mayor. Por mediación suya, su padre, Don Apolinar Moscote, recupera su autoridad perdida entre los pueblos macondianos.

Hasta aquí, hemos visto algunos contenidos positivos de la visión apolínea y de la dionisiaca a través de los casamientos de dos hermanos. Pero ambos casos no tratan la visión de la integración sino de la separación. El matrimonio de Aureliano con Remedios es la unión de seres del tipo apolíneo, mientras que la de José Arcadio con Rebeca, la de dos dionisiacos. Si el autor no hubiera hecho morir a Remedios, la vida matrimonial de esta pareja habría continuado felizmente. Pero, porque García Márquez inició su obra de acuerdo con la estructura de la tragedia, Remedios debe morir pronto. Entonces, el autor no realiza la unión de los seres del tipo apolíneo y del dionisiaco. En este contexto, se puede entender también el retiro temprano de José Arcadio y Rebeca, de la escena de Macondo, y el fracaso del intento de Pietro Crespi de casarse con Rebeca. García Márquez utiliza esta técnica narrativa de separar lo apolíneo y lo dionisiaco a lo largo de toda la novela.

Este contraste se repite en Arcadio, el hijo de José Arcadio, y en Aureliano José, el hijo de Aureliano. Si Arcadio y su destino se aproxima más a Aureliano, Aureliano José, en cambio, es una copia de José Arcadio. En el capítulo VIII, cuando Aureliano José deserta del ejército para casarse con tía, Amaranta, en un intento de cometer incesto, vemos exactamente el aspecto dionisiaco que busca el éxtasis a través de la experiencia extrema. A él no le importa que nazca "un niño con cola de cerdo" ni un "armadillo", posibles resultados del incesto. Para realizar la unión con su tía, ir a Roma para conseguir "la dispensa especial del Papa" no es una tarea difícil. La experiencia radical de Arcadio, como dictador militar, revela algo de dionisiaco en él, pero, antes de morir frente al pelotón de fusilamiento, realiza la conciliación con los Buendía y su proceso de individuación. En este sentido, su muerte tiene significado en comparación con el final accidental de Aureliano José.

Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, de la siguiente generación, son representantes de la integración y la escisión: son encarnaciones reunidas de los dos atributos del primer antecesor, José Arcadio Buendía y, al mismo tiempo, son la separación de José Arcadio y Aureliano. Primero, la infancia de estos gemelos presenta un rasgo no dividido, es decir, se manifiesta en ellos el principio de Uno: "hasta el principio de la adolescencia fueron dos mecanismos sincrónicos. Despertaban al mismo tiempo, sentían deseos de ir al baño a la misma hora, sufrían los mismos trastornos de salud y hasta soñaban las mismas cosas" (p.156).²⁵ Pero, esta semejanza se rompe en la adolescencia: Aureliano Segundo se dedica a la alquimia y José Arcadio a la pelea de gallos. En este

contexto, el primero se parece a Aureliano y el segundo a José Arcadio. La separación de los gemelos, en la acción y el modo de vivir, sucede definitivamente después de la iniciación sexual de ambos ejecutada por Petra Cotes. Aureliano Segundo, a través del encuentro con esta mujer, que será su futura concubina, presenta el rasgo constante de lo dionisiaco: las fiestas diarias y la orgía sexual son las imágenes de la fecundidad y la demencia dionisiaca. Este aspecto está ligado estrechamente con el destino de la familia y, más adelante, con el de Macondo. La proliferación de los ganados y el éxito del negocio de rifas, provocados por el poder divino de Petra Cotes, significan la reconstrucción de la fertilidad pero, al mismo tiempo, un inicio de la decadencia de los Buendía; la prosperidad económica causa irónicamente la muerte de un individuo. Todas las experiencias del éxtasis y de la victoria vuelven a ser un castigo, lo mismo que la medicina se convierte en el veneno. En cambio, la vida posterior de José Arcadio Segundo está llena de los elementos apolíneos: la meditación y lo espiritual. Después de haber pasado variadas experiencias (la sexualidad pervertida, las peleas de gallos, la construcción del canal y la lucha sindical), su actividad se concentra en el desciframiento del manuscrito de Melquiades. En fin, las acciones mencionadas arriba reflejan el proceso de individuación, que no busca la experiencia desviada de la pista normal del sentido. Aureliano Segundo ve en su hermano "el destino irreparable del bisabuelo" (p.261). Algunas menciones de José Arcadio Segundo nos remiten directamente a Apolo: dios resplandeciente y vaticinador: "José Arcadio Segundo, (...) seguía leyendo y releendo los pergaminos ininteligibles. Estaba iluminado por un resplandor seráfico" (p.261).

Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo mueren a la misma hora del mismo día. Este hecho significa, en sentido profundo, el aspecto final de una sola persona no dividida en dos y su retorno al estado inicial. Pero ello no significa literalmente que ocurra la fusión de lo apolíneo y lo dionisiaco, sino que es una afirmación del principio de Uno únicamente a través de la muerte. De ahí, se nota este aspecto trágico de los personajes de Cien años: No hay fusión ni reconciliación de los contrarios.

Aureliano Babilonia, el último de la dinastía en Cien años, encarna lo apolíneo y lo dionisiaco unidos en su cuerpo. En él ocurre por primera vez la fusión de lo apolíneo y lo dionisiaco que hemos discutido hasta ahora. La pasión, lo extático y la experiencia extrema que se distinguen en el amor orgiástico de Aureliano Babilonia con Amaranta Ursula, su tía, y sus acciones de búsqueda, representada en el desciframiento del manuscrito de Melquíades, no son sino la integración del "principio de individuación" y el de "Uno". La potencia que funde estos dos principios es el amor. En el texto, está descrito que Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula son la primera pareja en la historia de Macondo que se unió a través del verdadero amor.

Nietzsche considera la tragedia como el casamiento de lo apolíneo y lo dionisiaco. Es decir, según él, este mundo consiste en el conflicto constante y la lucha entre lo racional y lo irracional, lo intelectual y lo absurdo, y lo armonioso y lo extático. La sabiduría de la tragedia estriba en la fusión de estas potencias. Los protagonistas trágicos experimentan el sufrimiento terrible y la caída, pero a través de ellos afirman la muerte. Es decir, a

través de la muerte experimentan la unión con la potencia dionisiaca, a la que sigue la muerte. Nietzsche define en su Ecce Homo el carácter de lo dionisiaco así: es "la afirmación de la vida, aun en sus más extraños y duros problemas; la voluntad de vivir complaciéndose en sacrificar sus más altos tipos a la propia estabilidad". Y añade: "la afirmación del pasar y aniquilarse, que es decisiva en la filosofía dionisiaca, y la aprobación del contraste y de la guerra, el devenir con la radical renuncia al concepto mismo del ser". ²⁶ En fin, el propósito de la filosofía trágica es la negación del ser y la afirmación de devenir.

4. RICORSO

Hasta ahora, hemos analizado la forma y la estructura de Cien años conforme al ritmo estacional. Aquí, apenas si es necesario mencionar el pensamiento de Vico, porque la visión de primavera-verano-otoño-invierno de Frye tiene una relación inseparable con la conciencia de historia de Vico, conocido principalmente como precursor de la teoría cíclica de la historia, de acuerdo con la cual las "naciones" humanas pasan inevitablemente a través de ciertas etapas distinguidas del desarrollo.¹ Según él, hay tres edades en cada ciclo de la historia: primera, la edad mítica, o de los dioses; segunda, la edad heroica, o de la aristocracia; tercera, la edad humana, o del pueblo; por último, el ricorso, o retorno, que inicia todo el proceso otra vez.² Las tres etapas mencionadas pertenecen a la ley del avance de las civilizaciones (corso): "todas las civilizaciones nacen, se desarrollan y mueren siguiendo la misma pauta y pasando por las tres edades".³ Cada edad produce su propio lenguaje, es decir, habría tres tipos de expresión verbal. Según la denominación de Vico, 1) en la edad mítica, se usa el lenguaje mudo de signos y objetos físicos, el que tiene relaciones naturales con las ideas que ellos querían expresar. 2) en la edad heroica, se habla por medio de los emblemas heroicos, o similitudes, comparaciones, imágenes, metáforas, 3) el lenguaje humano es vulgar y apropiado para fijar el sentido.⁴

La sociedad de la edad mítica es gobernada por los padres, mediante principios dependientes de los dioses y la gente vive bajo el gobierno divino,

en que todas las cosas son ordenadas por auspicio y oráculos. Los padres asumen el gobierno de sus familias, que son gérmenes del Estado. Poco a poco estos primeros hombres empiezan a diferenciarse unos de otros. Desde este momento, se ve el conflicto por las propiedades y aparece la jerarquía. Los hijos de las familias constituyen la generación de los héroes. Cuando ellos toman el poder, manejando el grupo social, surge la segunda edad. Los héroes asumen un origen divino porque se consideraron a sí mismos como "hijos de Júpiter". En esta edad, la única fuerza que detiene el ímpetu de los héroes es la religión. La sociedad se divide entre los que tienen y conservan sus privilegios y los que quieren adquirir esos privilegios, lo cual lleva al conflicto y a la guerra. Poco a poco los hombres llegan a formar la sociedad humana, basada en la igualdad: la etapa humana. Lo característico de esta edad es el abandono de la fantasía, que se sustituye por la razón. No hay que olvidar una cosa: la referencia de Vico para desarrollar su teoría de la historia se limita principalmente al Imperio Romano. Según él, este imperio pasa por el inicio, el esplendor, la decadencia y sufre el final, a través de "la irrupción de la barbarie", que Vico llama el ricorso. Por supuesto, Vico no considera que "Roma se acaba con la decadencia del Imperio sino que renace, en una nueva época de barbarie, en los primeros siglos de la Edad Media". ⁵ En este sentido, "el ricorso no es una cuarta época sino el período de transición de la época humana a una nueva divina". ⁶

El fundamento con que definimos la época de José Arcadio como "edad de los dioses" estriba en el hecho de que a partir de esta edad, los hombres se organizan en forma social; a partir del desarrollo de la familia y "dominados por los fenómenos naturales que no saben explicarse, los hombres edifican y

viven en un mundo dominado por fuerzas misteriosas que consideran divinas".⁷ Las palabras, en ese contexto, poseen fuerzas dinámicas: es decir, en el mana (magia) los elementos verbales, el "hechizo", el "conjuro", etcétera, tienen un papel central. "En este período se pone escasísimo énfasis en una clara separación entre sujeto y el objeto; más bien el énfasis recae en el sentimiento de que el sujeto y objeto están unidos por un poder o energía en común".⁸ Como dice Vico, en esta edad, la sociedad es dominada por un ser divino, el rey o el sacerdote, que en Cien años se llama José Arcadio Buendía: la teocracia. Por otra parte, lo maravilloso, lo mítico y lo fantástico coexisten. También conviven todas las lenguas: El sánscrito de Melquíades, el latín del padre Nicanor y el español de los habitantes de Macondo. Los aparatos maravillosos, los animales que hablan, un armenio que vende un jarabe para hacerse invisible, "la portentosa novedad de los sabios de Memphis, según decían, perteneció al rey Salomón" (p.20), la estera voladora de los gitanos, etc. Los protagonistas que se presentan en esta edad, Melquíades, José Arcadio Buendía, Ursula, José Arcadio, Aureliano, Prudencio Aguilar, el padre Nicanor, Pilar Ternera, Amaranta, etc., son superiores en el poder de la acción; especialmente, el fenómeno extraordinario de la naturaleza que ocurre cuando mueren nos muestra con claridad que ellos pertenecen en la edad mítica; la muerte de Melquíades y su resurrección, la presencia de Francisco el Hombre, "un anciano trotamundos de casi 200 años", "así llamado porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos" (p.48), el hombre que se convirtió en víbora, la mujer que es decapitada durante ciento cincuenta años, "como castigo por haber visto lo que no debía" (p.32), la gira de una canastilla en que la pequeña Amaranta estaba, la profecía de Aureliano, las adivinaciones de Pilar Ternera, la peste

del olvido que Rebeca trajo, etcétera; José Arcadio Buendía recibe el nombre de la ciudad por una revelación, lo cual explica bien el aspecto de la edad mítica, basado en el oráculo o auspicio. Las actitudes de José Arcadio Buendía están llenas de la fantasía y lo fabuloso, que hereda a sus hijos.

En esta época primera, es decir, en la infancia de la humanidad, el lenguaje con que se expresan los hombres es el de la poesía. En Cien años, este lenguaje será el sánscrito en que está escrito en el pergamino de Melquíades. En general, el idioma sánscrito se considera como el de los dioses. La devoción de José Arcadio Buendía por la alquimia y el desciframiento no es otra que la búsqueda para obtener el conocimiento sobre la ley del universo, es decir, la sabiduría poética basada en el mito, la metáfora y las imágenes. De ahí, la imaginación humana funciona como puente con el que se recupera el estado original en que no hubo distancia entre sujeto y objeto, o la naturaleza y el hombre: esto es, a través de nuestra actividad mental de imaginar, la oposición entre las cosas se aniquila.⁹ Bachelard enfatiza que toda la ciencia y el conocimiento sin la imaginación arruina el alma del hombre: "ciencia sin poética, inteligencia pura sin captación simbólica de los fines humanos, conocimiento objetivo sin expresión del sujeto humano, objeto sin felicidad de apropiación, no es más que alienación del hombre".¹⁰ El lenguaje que José Arcadio Buendía y el pequeño Aureliano expresan al ver el hielo por vez primera, es poético y metafórico. El padre dice que "es el diamante más grande del mundo" (p.20), mientras que su hijo, "está hirviendo" (p.20). De ahí, surge la visión alquímica. El agua y el fuego son contrarios en sus funciones, pero ambos tienen imágenes de joya, el diamante, el vidrio, lo resplandeciente y la iluminación. José

Arcadio Buendía quiere construir con hielos y Melquíades predice el futuro de Macondo construido "con grandes casas de vidrio" (p.50). Los pescaditos de oro de Aureliano evocan lo mismo: la imagen del agua con el fuego.

Lo característico de esta etapa consiste en que los hombres ordinarios no entienden ni descifran el lenguaje de los seres divinos, pues sucede la confusión de la lengua como en la construcción de la torre de Babel. Para José Arcadio Buendía, como una persona que aún no posee la divinidad, el sánscrito de Melquíades no es más que "signos indescifrables" (p.64), "literatura enigmática", y "escritura impenetrable" (p.65). Para los Buendía, sus palabras son "bordoneantes monólogos" (p.65) que nadie entiende: "cada vez se les hacía más difícil la comunicación. (...), parecía confundir a los interlocutores con personas que conoció en épocas remotas de la humanidad, y contestaba a las preguntas con un intrincado batiburrillo de idiomas" (p.64). También las palabras de Rebeca son "enrevesados jeroglíficos" (p.41) que únicamente los hermanos indígenas, Visitación y Cataure, pueden entender. José Arcadio no entiende el idioma de una prostituta gitana.

Las tres etapas dentro del episodio de José Arcadio Buendía, la edad mítica, la heroica y la humana, corresponden respectivamente a la primavera, al verano y al otoño, del ciclo estacional de Frye. Entonces, el ricorso de Vico corresponde al invierno. Si el invierno mismo significa la muerte, el caos y el desorden, y, al mismo tiempo, es una estación que concibe la nueva primavera, siendo la última del año, El ricorso significa el retorno a la nueva periodicidad: "El ricorso o período de confusión que al mismo tiempo anuncia la

renovación, se caracteriza por la anarquía, la corrupción de las costumbres y la confusión de las lenguas".¹¹ En el último aspecto de José Arcadio Buendía que grita "como un endemoniado en un idioma altisonante y fluido pero completamente incomprensible" (p.71), se vislumbra la fase del ricorso. La última parte del capítulo IV está llena de un estado de confusión: En el reencuentro de José Arcadio Buendía con el fantasma de Prudencio Aguilar y sus largas conversaciones; su pérdida de la sensibilidad del tiempo cronológico; la destrucción del laboratorio de alquimia; después de ser atado, el torrente de las palabras ininteligibles "en lengua extraña" (p.71).

La transición de la edad mítica a la edad heroica ocurre paulatinamente. La presencia del corregidor y los soldados que aparecen en la última parte del capítulo III es una señal que muestra la transición de la sociedad teocrática a la aristocrática. En el combate entre el rey de Macondo y el corregidor, las palabras del último muestran el aspecto divino de esta época: "<<Somos tan pacíficos que ni siquiera nos hemos muerto de muerte natural. Ya ve que todavía no tenemos cementerio>>" (p.52). Según Vico, la sepultura de los muertos es uno de los principios universales de la primera edad: "Los efectos que tiene son de importancia fundamental para el género humano porque de él se procedió a hacer la división de los campos, ya que al tener a sus muertos en un lugar fijo, ello obligó a los hombres a establecerse ahí. Ese es el momento en que surge la propiedad privada, cuando al ser divididos los campos, se comenzó a trabajarlos con la agricultura".¹² Cuando José Arcadio Buendía decide trasladar a Macondo a un lugar mejor, su esposa lo rechaza diciendo: "-Aquí nos quedamos, porque aquí hemos tenido un hijo". Pero él afirma: "-Todavía no tenemos un

muerto. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra" (p.17). A través de estas conversaciones, sabemos que la sociedad macondiana no ha experimentado el tránsito hacia la cultura agrícola hasta entonces, y está todavía en la etapa del alba de la edad mítica. En el capítulo III, el "talego de lona donde llevaba los huesos de sus padres", que Rebeca trajo a la casa de los Buendía, representa la introducción del elemento universal de la muerte en Macondo. Pero los huesos no se entierran porque no había cementerio en el pueblo hasta entonces. En el capítulo IV se celebra el primer funeral en Macondo, el de Melquíades, que significa el inicio de la cultura agrícola, en el contexto viquiano.

En la época heroica se instituye el matrimonio. El lenguaje usado es el de la guerra; la fantasía se convierte en lo épico, cuyos prototipos son Aquiles y Ulises. ¹³ Si José Arcadio Buendía es un ser divino, sus dos hijos poseen rasgos de héroes. José Arcadio mató un dragón y posee rasgos físicos descomunales, como un Hércules; las hazañas del coronel Aureliano en la guerra; Aureliano José y Arcadio son militares. La mayoría de los personajes que se presentan en esta edad son guerreros, militares o sacerdotes: el coronel Aureliano, el coronel Gerineldo Márquez y el general Moncada. Notemos el nombre de los algunos militares: el coronel Steveson Gregorio, el capitán Roque Carnicero, el capitán Aquiles, el general Teófilo Vargas, el general Magnífico, el general Victorio, etc; el padre Nicanor Reyna, cuyo apellido es significativo, y el padre llamado Coronel, que fue "veterano de la primera guerra federalista" (p.127).

La primera frase del capítulo V muestra bien el aspecto de la edad heroica

que hemos discutido hasta ahora: "Aureliano Buendía y Remedios Moscote se casaron un domingo de marzo ante el altar que el padre Nicanor Reyna hizo construir en la sala de visitas" (p.73). Aquí podemos ver el establecimiento de la institución matrimonial (ante el padre de la iglesia) y de la Iglesia, que caracterizan esta época. El casamiento de la hija del corregidor de Macondo con un hijo del ser divino, es una señal simbólica del gobierno aristocrático.

También en esta época la iglesia y la ley, representadas respectivamente por el cura y el corregidor, adquieren un fundamento firme: Es don Apolinar Moscote quien trae al padre Nicanor Reyna a Macondo para que presida la boda. Por supuesto, como señala Vico, la transición de la edad de dios a la heroica no ocurre tajantemente. Todavía, los habitantes de Macondo poseen el atributo de la época divina y no son católicos. Viven felizmente, ignorando la ley y las ceremonias eclesiásticas. El siguiente párrafo nos aclara el conflicto entre la ley social (eclesiástica) y la ley natural:

(el padre) se espantó con la aridez de los habitantes de Macondo, que prosperaban en el escándalo, sujetos a la ley natural, sin bautizar a los hijos ni santificar las fiestas. Pensando que a ninguna tierra le hacía tanta falta la simiente de Dios, decidió quedarse una semana más para cristianizar a circuncisos y gentiles, legalizar concubinarios y sacramentar moribundos. Pero nadie le prestó atención. Le contestaban que durante muchos años habían estado sin cura, arreglando los negocios del alma directamente con Dios, y habían perdido la malicia del pecado mortal (pp.74-75).

"Cansado de predicar en el desierto", el padre Nicanor muestra el poder de Dios levitando ante los habitantes del pueblo. La gente que ve este milagro cree en la existencia de Dios y se convierte en cristiana. El padre construye el templo

más grande del mundo: la victoria de la iglesia.

En esta época, José Arcadio Buendía aprende latín, el idioma de la iglesia (la lengua hierática), por medio del cual discute con el padre Nicanor. García Márquez menciona directamente la conversación de los dos en latín. Cuando el padre Nicanor hace levitación, solo José Arcadio Buendía la niega: "Hoc est simplicissimum- dijo José Arcadio Buendía-; homo iste statum quartum materiae invenit"; el padre contradice: "Nego. Factura hoc existentiam. Dei probat sine dubio" (p.76).¹⁴ Sabemos que José Arcadio Buendía intentó aprender sánscrito en la edad divina y ahora latín. Esta actitud en sí misma es simbólica y significativa para distinguir las edades. Aparte del latín como lengua dominante, podemos encontrar emblemas de la edad heroica: una medalla de la Virgen de los Remedios que José Arcadio se puso en el cuello, los tatuajes crípticos en los brazos y el pecho, "la esclava de cobre de los "NIÑOS-EN-CRUZ" en la muñeca; la quemadura en la mano de Amaranta y su venda negra, y la mortaja negra; los pescaditos de oro del coronel Aureliano; "el anillo matrimonial", "la medalla de la Virgen de los Remedios", los lentes y el reloj que el general Moncada entrega al coronel Aureliano, un poco antes de ser fusilado; "la bacinilla de oro" de Fernanda; el "tatuaje con la cruz de ceniza" en la frente de los diecisiete hijos del coronel, etc. Todos éstos son objetos emblemáticos y al mismo tiempo están relacionados con el reconocimiento del protagonista y su identificación. "En cualquier caso, el punto del reconocimiento parece ser también el de identificación, en que la verdad oculta sobre algo o alguien se revela".¹⁵

Al haber señalado el ritmo estacional de Cien años, consideramos que la fase del verano (la edad heroica en el sentido viquiano) contiene ocho capítulos. Dentro de esta estructura, el capítulo IX implica el ricorso del primer subciclo. Como sabemos, la etapa del ricorso corresponde al periodo de confusión previo a la renovación. En esta etapa, el estado de anarquía y la confusión de las lenguas son reveladores. Cuando el coronel Gerineldo, que peleaba por la causa del partido liberal, le regala a Amaranta la Biblia, se manifiesta esta contradicción: "Qué raros son los hombres, se pasan la vida peleando contra los curas y regalan libros de oraciones" (p.140). La continuación de las conversaciones insignificantes entre dos protagonistas de la edad heroica, Aureliano y Gerineldo Márquez, es una señal de la confusión del lenguaje.

Vislumbramos el ricorso del primer subciclo a través de la muerte simbólica del coronel Aureliano como guerrero. La caída del gobierno militar del coronel Aureliano se análoga a la del Imperio Romano, que fue dominado por los militares; y el joven comandante, mandado por el ejército de los conservadores, que custodia la casa de los Buendía, se puede considerar como "la irrupción de la barbarie". En la última parte del capítulo IX, el coronel renace en diciembre y "el día de Año Nuevo" se suicida el joven comandante, lo cual nos afirma la etapa del ricorso: el ciclo de muerte-renacimiento-muerte.

En la edad humana la forma de gobierno es la monarquía. Pero esta monarquía no representa la última etapa de la historia porque Vico no la considera como evolucionista sino cree en la circulación periódica de la historia. Por el paso

del tiempo, esta monarquía se convierte en dictadura monárquica para salvar al Estado. Este es el primer remedio. Al fallar éste, surge un segundo: "el dominio de un gobierno extranjero conquistador de un Estado decadente".¹⁶

Al denominar el episodio de Aureliano Segundo como la edad humana, la característica más destacada de esta época estriba en que los sucesos sobrenaturales y fantásticos disminuyen. Los personajes de esta época son superiores en el nivel de las acciones a los demás hombres pero no al propio medio ambiente natural. En esta época, el héroe es el jefe: "Tienen autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros, pero lo que hacen está sujeto tanto a la crítica social como al orden de la naturaleza".¹⁷ En el sentido bajtiniano, las acciones de los personajes principales de esta época no son sino la carnavalización de los hombres enmascarados, y disfrazados de dioses y héroes. La primera etapa del gobierno es "la república popular" donde los personajes actúan libremente pero pronto este estado se convierte en la monarquía en que Aureliano Segundo y Fernanda asumen el papel del rey y la reina. Aunque tenga sentido carnavalesco o no, Fernanda está descrita como una reina en la novela y, de hecho, ella ejerce una autoridad potente dentro de la familia, como una dictadora en su reino.

En el capítulo XII, la presencia de la compañía bananera es una señal del inicio del "dominio de un gobierno extranjero", según Vico. Los extranjeros de esta compañía norteamericana traen destrucción: son opresores y exploradores con su civilización técnica basada en la racionalidad. En una palabra, ellos simbolizan la barbarie, el caos y la confusión. Todos los habitantes de Macondo,

■enos el coronel Aureliano, acogen a los extranjeros. En esta época, la presencia de los extranjeros se destaca con claridad. En el capítulo XIII, la muerte real del coronel significa la desaparición completa de la edad heroica: la última etapa del segundo subciclo (el segundo ricorso).

Los otros cuatro capítulos del XIV al XVII, corresponden a los segundos subcapítulos de la edad humana. La protagonista de esta etapa es Fernanda, la reina de la monarquía y, en cambio, Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo se convierten en personajes impotentes. El diluvio que comienza en el capítulo XVI es una señal crucial de transición a la etapa del ricorso. En este punto, el capítulo XVII, que podría ser considerado como el ricorso de la edad humana, es insinuativo. Al final de este capítulo, los gemelos mueren y Amaranta Ursula desaparece de la escena macondiana.

Si la edad mítica, la heroica y la humana, que hemos visto hasta ahora, corresponden al corso (el orden de las cosas: el inicio, el florecimiento, el declive y el final), los siguientes tres capítulos (XVIII-XX) al ricorso, en el sentido viquiano. No estamos seguros de que García Márquez estructurara su novela teniendo presente este concepto viquiano de la historia, pero, según nuestro análisis, Cien años sigue el orden de cuatro etapas de que habla este filósofo napolitano. El protagonista del ricorso, el último Aureliano, se distingue de los protagonistas de las tres etapas precedentes. Es el primer ser que no tiene genealogía paterna (Buendía), y esto es una clave importante. Según ella, él es un ser bárbaro y su presencia en la casa de los Buendía no es más que "la irrupción de la barbarie". Para recuperar el reino decadente, Fernanda

intenta matar a su nieto en varias ocasiones.

Samuel García es el único crítico, según sabemos, que analizó Cien años con la teoría viquiana. Sin embargo, su opinión y la nuestra difieren en un punto, entre otros: reconocemos la etapa del ricorso general en Cien años, mientras que él la niega. Él afirma de manera tajante, comparando la novela de García Márquez con Finnegan's Wake: "Joyce le da el carácter de época en el ciclo general y en cada subciclo; García Márquez le da ese mismo carácter de época en los subciclos, pero descartando la historia ideal eterna, no considera el ricorso general".¹⁸ Según su explicación, la novela de García Márquez tiene estructura lineal, pero él no toca la visión apocalíptica, sumamente importante para nosotros en relación con el ritmo estacional de la obra.

Frye, en su Fables of identity, compara el ciclo del mito de Finnegan's Wake de Joyce con el del Albion de Blake, que nos sirve para entender también el ciclo de Cien años. Según Frye, el mundo poético de Blake se mueve en ciclos alrededor de dos polaridades: "Orc" y "Urizen"; Orc es la juventud, la energía, la rebelión y la vitalidad sexual; Urizen es la vejez, la prudencia y la sabiduría. Después, todo ciclo de Orc-Urizen se unifica en un término "Luvah".¹⁹ De ahí, podríamos analogar este ciclo de Blake con el ritmo del combate estacional (verano-invierno). Entonces la existencia del último Aureliano, que encarna todas las acciones de las generaciones precedentes de los Buendía, corresponderá a ese Luvah. Sea en Blake, Joyce o García Márquez, el movimiento cíclico de la naturaleza se extiende hasta la historia humana. "La edad final de caos", de Blake, "la edad de la disolución", de Joyce, y "el invierno" de

García Márquez no son sino el ricorso de Vico en que todos retornan al origen. En la etapa final, hay posibilidad de elegir entre un apocalipsis y el retorno al otro ciclo: "Blake enfatiza la alternativa apocalíptica y Joyce la cíclica".²⁰ Entre estas dos opciones, García Márquez, por supuesto, elige la alternativa apocalíptica.

La conciencia de historia viquiana nos da la idea de la evolución circular y la renovación, pero su posición no escapa jamás del eje del cristianismo: "Vico que fue siempre cristiano, no piensa que vaya a acabarse la civilización que se inició con el cristianismo. Se acabarán formas externas de esta civilización, pero lo esencial, la verdad cristiana, permanecerá más allá de los cambios".²¹ No podemos entender bien el concepto histórico de Vico, si no nos enteramos de la noción de la Providencia Divina. Los hombres hacen la historia con su albedrío de libertad que Dios les atribuyó. Pero la creación de esta historia sólo se puede realizar dentro del plan prefijado por Dios: "La voluntad de los hombres no se realiza porque la Providencia hace que se cumpla su propia voluntad".²² De ahí, "la Providencia es el origen y la meta de la historia; la historia, además, es su realización".²³ Es decir, hasta que no se cumpla "la historia ideal eterna" de Dios, el hombre creará repetidamente la historia, practicando su albedrío de libertad como un instrumento de la Providencia Divina. Desde este punto de vista, Vico sigue completamente la interpretación tradicional del cristianismo acerca de la Providencia Divina.

Y ésta ("una idea verdadera") no puede ser otra que la idea de Dios por el atributo de la Providencia, esto es, una mente eterna e infinita, que todo lo penetra y preside; la cual por su infinita bondad, en lo que toca a este argumento, desde fuera y

harto a menudo contra el propósito de los humanos, dispone a un fin universal lo que los hombres o pueblos particulares a sus fines particulares dispusieron, por los que principalmente irían a su perdición. ²⁴

En Cien años, la Providencia Divina está desplazada deliberadamente por el ser omnipotente, Melquíades, por lo cual revelar el secreto de éste equivale a entender la teoría cíclica de Vico como una integridad total. García Márquez utiliza el concepto de historia viquiano junto con el ritmo estacional en la estructura implícita de la obra, pero finalmente los conecta con la apocalíptica de la Biblia. En una palabra, el concepto viquiano de la historia no está desvinculado de la tipología de la Biblia, como veremos en seguida.

NOTAS (CAPITULO III)

III-1.

¹ Octavio Paz, El arco y la lira, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p.214.

² Francis Fergusson, The Idea of a Theater, Princeton University, Princeton, 1949, p.3.

³ Ibid., p.2.

⁴ Aristóteles, la Poética, Mexicanos Unidos, México, 1985, p.139. Lo que dice Aristóteles es precisamente esto: "la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombre sino de sus acciones: vida, buenaventura y malaventura; y tanto malaventura como bienandanza son cosas de acción, y aun el fin es una cierta manera de acción, no de cualidad".

⁵ El primero que analizó las obras literarias bajo la perspectiva ritual es Gilbert Murray. El, en su The Classic Tradition in Poetry (Harvard University, Cambridge, 1927) indicó numerosos paralelos significativos entre los elementos míticos del drama de Shakespeare y los de Edipo rey de Sófocles y Agamenón de Esquilo. Por ejemplo, según él, la historia de Hamlet no era la invención del dramaturgo sino que fue sacada del mito antiguo. También Francis Fergusson, siguiendo el punto de vista de Murray, elucidó en su The Idea of a Theater algunos elementos misteriosos de las obras dramáticas occidentales en relación con la tragedia griega, sobre todo, con Edipo rey.

⁶ Northrop Frye, Anatomía crítica, p.130.

⁷ Véase Carmen Arnau, El mundo mítico de Gabriel García Márquez, Península, Barcelona, 1975; Josefina Ludmer, Cien años de soledad: Una interpretación, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972; Michael Palencia-Roth, Gabriel García Márquez, 1983.

⁸ Sigmund Freud, la interpretación de los sueños, p.107.

⁹ Carmen Arnau, op. cit., p.85.

¹⁰ Gabriel García Márquez, Cien años de soledad, Oveja Negra, Bogotá, 11^a edición, 1983. En las notas subsiguientes se pondrá sólo el número de páginas que corresponden a esta edición.

¹¹ Véase Josefina Ludmer, op. cit., pp.11-22.

¹² Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p.35. Campbell define el camino común de la aventura mitológica del héroe como "la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de

unidad nuclear del monomito".

¹². Francis Fergusson, op. cit., p.17.

¹³. En el modelo iniciático, este simbolismo de la entrada al vientre del monstruo es universal, representa ciertas imágenes arquetípicas y es la idea de que "el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento". Véase Joseph Campbell, op. cit., p.88.

¹⁴. John S. Dunne, Time and Myth, University of Notre Dame, Notre Dame & London, 2ª edición, 1975, pp.9-10.

¹⁵. Ibid., pp.13-14.

¹⁶. Mircea Eliade, Iniciaciones místicas, pp.12-13.

¹⁷. Ibid., p.21.

¹⁸. Ibid., p.66.

¹⁹. Ibid., p.27.

²⁰. Ibid., p.61.

²¹. En la ceremonia de iniciación, la desaparición temporal del iniciador en el momento definitivo, es frecuente. El iniciado tiene que superar su prueba y pelear a su manera, quedando solo, sin la ayuda de otro. Definitivamente se trata de un ambiente terrorífico que pone a prueba el valor del iniciado. El caso de José Arcadio Buendía no es excepcional.

²². Mircea Eliade, op. cit., pp.18-19.

²³. Aristóteles, op. cit., p.91.

²⁴. Idem.

²⁵. Philip Wheelwright, The Burning Fountain, p.194. Para la mayor información sobre esta hamartia consúltese las páginas 193-202 ("Greek Ideas of Hamartia") dentro del capítulo X (Dramatic Action and Mythic Imagery) del mismo libro.

²⁶. Francis Fergusson, op. cit., p.118.

²⁷. Philip Wheelwright, op. cit., p.197.

²⁸. Ibid., p.198.

III-2.

¹ Gilbert Murray, Eurípides y su tiempo, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p.50. De hecho, su teoría de la tragedia se basa en el ritual dionisiaco. Para más información, consúltese <<Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy>> en Themis, Jane Harrison, pp.341-363. Véase también Francis Cornford, The Origin of Attic Comedy, Cambridge University, Cambridge, 1934, p.59.

² James Frazer, La rama dorada, p.314. Véase, en especial, el capítulo XXIV (Occisión del rey divino).

³ Idem.

⁴ Es la misma expresión que vemos en un poema que Frye cita: "toda la creación lloró a la muerte de Cristo". Ruskin denomina este fenómeno "la falacia patética", o sea la naturaleza misma tiene el sentido humano. Véase Northrop Frye, Anatomía crítica, p.57.

⁵ Carmen Arnau, El mundo mítico de Gabriel García Márquez, p.126.

⁶ Esto lo afirma también un compañero militar de Aureliano José: "Estamos haciendo esta guerra contra los curas, para que uno se puede casar con su propia madre" (p.129).

⁷ Las conversaciones de estos protagonistas fueron adaptadas en forma dramática por nosotros para mostrar más claramente el aspecto dramático, el agón. Por supuesto, las palabras citadas son las mismas del texto. Véase Cien años, p.137.

⁸ También la muerte de los diecisiete hijos del coronel es una señal que anuncia el spártaimos.

⁹ Northrop Frye, op. cit., p.210.

¹⁰ Ibid., p.287.

¹¹ Sobre este tema, puntualizaremos más adelante al tratar los motivos bíblicos en relación con el concepto del tiempo.

¹² De hecho, el concepto de lo bueno y lo malo que distingue Aristóteles no es de tipo ético sino del nivel de la acción: "Los imitadores reproducen por imitación hombres en acción, y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados y buenos o viles y malos que vicio y virtud los distinguen en todos-, o mejores de lo somos nosotros a peores o tales como nosotros". Véase Aristóteles, la Poética, p.133.

¹³ Northrop Frye, op. cit., pp.53-54.

¹⁴ Idem.

- ²⁹ Northrop Frye, The Secular Scripture, p.73.
- ³⁰ John Matthews, El Santo Grial, Debate, Madrid, 1988, p.12.
- ³¹ Gilbert Durand, La imaginación simbólica, Amorrortu, Buenos Aires, 1968, p.84.
- ³² Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, p.145.
- ³³ Otto Rank, El mito del nacimiento del héroe, Paidós, México, 1989, p.79.
- ³⁴ Josefina Ludmer, op. cit., p.182.
- ³⁵ Francis Cornford, op. cit., pp.56-57.
- ³⁶ Ibid., p. 19.
- ³⁷ Según la anotación de Peter Earle, el gallo, desde la Edad Media, es una alegoría de resurrección. "El pueblo comulga, simbólicamente, en torno al gallo; lo alimentan; ayudan a entrenarlo; apuestan sobre él. Si gana en las peleas de enero, saldrán ganando todos". Peter Earle, <<El futuro como espejismo>> en Gabriel García Márquez (edición del mismo autor), Taurus, Madrid, 1981, p.86.
- ³⁸ Michael Palencia-Roth, Gabriel García Márquez, p.101.
- ³⁹ Theodor H. Gaster, Thespis: Ritual, Myth, and Drama in the Ancient Near East, Doubleday, New York, 1961, p.26.
- ⁴⁰ Ibid., pp.37-41.
- ⁴¹ Ibid., p.44.
- ⁴² Mijail Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Alianza Editorial, México, 1990, p.178.
- ⁴³ Ibid., p.15.
- ⁴⁴ Jean Chevalier, Diccionario de los símbolos, Herder, Barcelona, 1991, p.417.
- ⁴⁵ El teatro que trata de la agonía y el sufrimiento de la vida que se cuestiona entre el rey y los nobles, o sea entre los de la clase alta, y entre los mismos miembros de la familia o de la sociedad, tiende a ser la tragedia, mientras que la comedia se expresa en general por el conflicto entre los personajes de clases diferentes.
- ⁴⁶ James Frazer, op. cit., pp.33-35.

⁴⁷. "De todas maneras, tanto comedia como tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichos; la una, de los entonadores del ditirambo; la otra, de los cantos fálicos -que aún se conservan en vigor y en honor en muchas ciudades". Véase Aristóteles, op. cit., p.136.

⁴⁸. Philip Wheelwright, Metaphor and Reality, pp.112-113.

⁴⁹. Northrop Frye, op. cit., p.97.

⁵⁰. Ibid., p.98.

⁵¹. M. C. Howatson, Diccionario de la literatura clásica, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p.738.

⁵². James Frazer, op. cit., p.658. Véase el capítulo LVIII (Víctimas expiatorias humanas en la antigüedad clásica).

⁵³. Idem.

⁵⁴. Según Frye, la teoría reductora de la tragedia consiste en que "el acto que desencadena el proceso trágico ha de ser primordialmente una violación de la ley moral, sea humana o divina; en resumidas cuentas, que la hamartia o <<falta>> de Aristóteles ha de tener una conexión esencial con el pecado o la fechoría. No deja de ser cierto, a su vez, que la gran mayoría de los héroes trágicos están poseídos por la hybris, una mente orgullosa, apasionada, obsesa o sublime, que ocasiona una caída moralmente inteligible. Esta hybris es el agente normal que precipita la catástrofe". Véase Anatomía crítica, p.276. En este sentido aristotélico, el abuso del poder por Arcadio es una hamartia. Vemos aquí al héroe trágico romper un equilibrio de la naturaleza sagrada. Como los otros héroes, el destino trágico de Arcadio viene de su hybris, el deseo extremo, en cierto sentido, que forma el ritmo de las acciones.

⁵⁵. Josefina Ludmer, op. cit., p.173., crítica argentina, explica el sentido carnavalesco en relación con la anécdota del capítulo X (el carnaval de la coronación de la reina), que se convertirá después en masacre pública. La similitud entre la historia de Remedios, la bella, y de Arcadio, se nota claramente en el sentido bajtiniano. Pero lo que nos interesa en este capítulo VI es el sentido de Pharmakos conforme al ritmo trágico de la vida.

⁵⁶. Ibid., pp.24-25.

⁵⁷. James Frazer, op. cit., p.659.

⁵⁸. Jacques Derrida, La diseminación, Fundamentos, Madrid, 1975, p.146.

III-3.

¹ Mariano Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, Planeta, Barcelona, 2.^a edición, 1970, p.27.

² Por ejemplo, en el Decamerón de Boccaccio, el soporte es la peste florentina. En los Cuentos de Canterbury de Chaucer es la peregrinación a Canterbury. También, en los Doce cuentos peregrinos, la última colección de los cuentos de Gabriel García Márquez, como el título insinúa, la peregrinación o el viaje; el ir y venir de América Latina a Europa de cada héroe. La Divina Comedia de Dante también, es un buen ejemplo: la autobiografía del viaje espiritual hacia la salvación de un hombre.

³ Véase John S. Dunne, Time and Myth, pp.7-23.

⁴ Northrop Frye, Anatomía crítica, p.247.

⁵ M. C. Howatson, Diccionario de la literatura clásica, p.245.

⁶ Robert Graves, Los mitos griegos (Vol. 1), Losada, Buenos Aires, 1967, p.88.

⁷ M. C. Howatson, op. cit., p.61.

⁸ Pierre Grimal, Diccionario de mitología griega y romana, Paidós, Barcelona, 1984, p.97.

⁹ Jean Chevalier, Diccionario de los símbolos, p.60.

¹⁰ Robert Graves, op. cit., p.94.

¹¹ La gran diosa, como señala Campbell, posee dos caras. Según el sistema del símbolo antiguo, representa la luz y la oscuridad. Es la figura de la Madre Universal que "imputa al cosmos los atributos femeninos de la primera presencia, nutritiva y protectora". "Ella es la creadora del mundo, siempre madre y siempre virgen y es la vida de todo lo que vive". También es la muerte de todo lo que muere. Todo el proceso de la existencia queda comprendido dentro de su poder, desde el nacimiento, la adolescencia, la madurez, la ancianidad y la tumba. (...) Así reúne el "bien" y el "mal" exhibiendo las dos formas de la madre recordada, no sólo la personal sino la universal: fuerza cósmica, la totalidad del universo, la armonía de todas las parejas de contrarios, combinando maravillosamente el terror de la destrucción absoluta con una seguridad impersonal pero materna. Por otra parte, es "el río del tiempo, la fluidez de la vida, la diosa que al mismo tiempo crea, protege y destruye". Véase Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, capítulo II (El encuentro con la diosa).

¹² Joseph Campbell, op. cit., p.106.

¹³ Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp.40-41.

- ¹⁴. Ibid., p.42.
- ¹⁵. Ibid., pp.42-43.
- ¹⁶. Joseph Calarco, Tragic Being: Apollo and Dionysus in Western Drama, University of Minnesota, Minneapolis, 1969, p.7.
- ¹⁷. Nicola Abbagnano, Diccionario de filosofía, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p.663.
- ¹⁸. Véase la nota 40 hecha por Andrés Sánchez Pascual, el traductor de El nacimiento de la tragedia, p.261-262.
- ¹⁹. Friderich Nietzsche, op. cit., pp.43-44.
- ²⁰. Ibid., p.44.
- ²¹. Ibid., pp.44-45.
- ²². Ibid., p.45.
- ²³. El hombre del tipo dionisiaco y apolíneo busca el poder trascendental. En este punto, no hay diferencia entre ellos. Pero al saber cómo estos seres practican y obtienen sus propósitos, se revelan sus características tan contrarias; "El hombre dionisiaco depende de la experiencia alucinante para cumplir su propósito, a través de acciones estimulantes y medios radicales, mientras que el apolíneo evita estas experiencias extremas y da énfasis más a la disciplina y el justo medio". Ruth Benedict, Pattern of Culture, Routledge & Kegan Paul, London, 1971, p.185.
- ²⁴. Friedrich Nietzsche, op. cit., p.43.
- ²⁵. Pero, en el aspecto físico estos dos hermanos están descritos en forma invertida: "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..." (p.156).
- ²⁶. Friedrich Nietzsche, ¿Que Homo?, Fontamara, México, 2.ª edición, 1992, p.62.

III-4.

1. Patrick Gardiner, Theories of History, Free Press, New York, 1969, p.10.
2. Northrop Frye, El gran código, p.29.
3. Ramón Xirau, Introducción a la historia de la filosofía, U.N.A.M., México, 11.ª edición, 1990, pp.245-246.
4. Vico, Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones, Fondo de Cultura Económica, México, 1978. Véase, en especial, el libro Tercero (Principios de esta ciencia en lo que toca a las lenguas), pp.159-235. Frye, a su vez, llama a estos tres tipos del lenguaje el jeroglífico, hierático y demótico. Según él, "estos términos se refieren primariamente a tres formas de escritura, ya que Vico creía que los hombres se comunicaban por signos antes de que pudieran hablar. La fase jeroglífica, para Vico, es el uso poético de la lengua; la fase hierática es principalmente alegórica, y la fase demótica es descriptiva". Véase Northrop Frye, op. cit., p.29.
5. Ramón Xirau, op. cit., p.246.
6. Samuel García, Tres mil años de literatura en Cien años de soledad, Icazon, Medellín, 1977, p.97.
7. Ramón Xirau, op. cit., p.245.
8. Northrop Frye, op. cit., p.30.
9. Northrop Frye, The Educated Imagination, Indiana University, Bloomington, 1964, p.29.
10. Citado por Gilbert Durand, La imaginación simbólica, p.85.
11. Samuel García, op. cit., p.76.
12. Alvaro Matute, Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico, U.N.A.M., México, 1976, p.55.
13. Samuel García, op. cit., p.76.
14. "Esto es muy simple"; "Ese hombre encontró el cuarto estado de la materia"; "Niego. Este hecho prueba sin duda la existencia de Dios".
15. Northrop Frye, Fables of Identity, p.26. Por ejemplo, la cicatriz de Odiseo, los tobillos perforados de Edipo con una hebilla y el escudo de Aquiles son medios de reconocimiento como objetos emblemáticos.
16. Alvaro Matute, op. cit., p.56.
17. Northrop Frye, Anatomía crítica, p.54.

18. Samuel García, op. cit., p.97.
19. Northrop Frye, Fables of Identity, p.257.
20. Ibid., p.258.
21. Ramón Xirau, op. cit., p.246.
22. Alvaro Matute, op. cit., p.57.
23. Ibid., p.53.
24. Vico, op. cit., p.44.

IV. CANTAR DEL APOCALIPSIS

176

1. TIPOLOGIA (I)

Si García Márquez tomó la Biblia como fuente de su obra, el núcleo de ésta será la estructura literaria de la Biblia. En este sentido, observar la relación entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento sería una clave para elucidar la estructura narrativa de Cien años. El Antiguo Testamento, en comparación con otros textos religiosos, nos narra la historia universal: empieza con el inicio del tiempo y con la creación del mundo. "Todo lo demás que en el mundo ocurra sólo puede ser concebido como eslabón de esa cadena".¹ Para llevar esta historia universal a los hombres, Dios único y oculto promete sin cesar e interviene en la historia humana. Es decir, los acontecimientos que aparecen a lo largo del Antiguo Testamento son considerados como parte constitutiva del plan divino.

Los padres de la Iglesia, del cristianismo primitivo, interpretaron toda la historia judía como "una serie de <<figuras>> anunciadoras de la aparición de Cristo"², lo cual llamamos "tipología". Según la interpretación tradicional basada en la tipología, "en el Antiguo Testamento, está oculto el Nuevo Testamento; en el Nuevo Testamento, el Antiguo Testamento se revela".³ Y "todo lo que sucede en el Antiguo Testamento es un signo o presagio de algo que sucederá en el Nuevo Testamento".⁴ Es decir, el conocimiento del Antiguo puede ser leído a la luz del Nuevo y viceversa: en otras palabras, la relación entre ambos se comprende dentro del patrón de "expectación-cumplimiento" (esperanza-realización).⁵ En fin, los numerosos episodios aislados que aparecen en el

Antiguo Testamento son interpretados como la "figura" o el anuncio actual de los acontecimientos del Nuevo. De acuerdo con este esquema, llamamos al primero "Tipo" ("Type") y al segundo "Antitipo" ("Antitype"). Por ejemplo, el sacrificio de Issac en el Antiguo es una prefiguración del de Cristo. Si el primero tiene la forma del anuncio y la promesa, el segundo, la forma realizada de algo anticipado en el primero. En este sentido, el primero es "tipo" y el segundo "antitipo".⁶ De ahí, los "tipos" se convierten en los símbolos y los "antitipos" en las realidades.⁷

Decir que el Antiguo Testamento está constituido por numerosos relatos independientes significa que no hay el elemento que conecta los episodios horizontalmente, o sea no hay conexión causal. Al parecer, se trata de un conjunto de numerosos acontecimientos y anécdotas presentados en forma no reunificadora y no sistemática. Pero al leer la Biblia desde la perspectiva de la tipología como un todo, es una unidad que tiene sentido universal. Es decir, la Biblia es una obra literaria épica, incomparablemente organizada y consistente por completo. He aquí un gran elemento que unifica estas cosas separadas: Según Frye, es la presencia de una "Figura". Al aceptar el Antiguo Testamento como la profecía de los acontecimientos del Nuevo, la "figura" central de "esta profecía práctica" no es sino Jesús. Es decir, el Antiguo Testamento se transforma en "una serie de <<figuras>>, esto es, de anuncios y prefiguraciones de la venida de Cristo y de los acontecimientos consiguientes".⁸ A través de esta Figura, los dos Testamentos, que no se pueden ligar causal y temporalmente, se convierten en uno solo. Esto quiere decir que esta conexión no puede establecerse racionalmente en el curso horizontal, en el sentido de la

linealidad del tiempo, sino sólo dentro de la visión vertical basada en la Providencia Divina: "La conexión temporal-horizontal y causal de los acaeceres se disuelve, el ahora y aquí ya no constituyen eslabones de un decurso terrenal, sino que son algo que siempre ha sido y algo que ha de consumarse en el futuro y, propiamente, ante los ojos de Dios, se trata de algo eterno, todos los tiempos, algo consumado en fragmentario devenir terrenal".⁹

Este concepto cristiano de la historia difiere radicalmente del cíclico del mito clásico. Desde el punto de vista de la tipología, la relación del tiempo del mito clásico (el pasado, el presente y el futuro), el lugar y la causalidad no tienen importancia. Lo más importante es "una conexión vertical, que partiendo del acaecer entero convergía en Dios, era la única que importaba y tenía sentido".¹⁰

Desde la perspectiva tipológica, las numerosas "figuras" del Antiguo Testamento, o sea, desde Adán hasta los profetas, Isaías, Ezequiel, Daniel, etc., son las "figuras escénicas" que encarnan cada momento del enlace vertical en su cuerpo. Es decir, ellos fueron elegidos y hechos para que Dios realizara su voluntad. La última voluntad de Dios se realiza paulatinamente, dentro del marco histórico, a través de la vida terrenal de estas "figuras" y hasta que aparece Jesús. Razón por la cual, estos profetas, como seres que anticipan el acontecimiento, el personaje y las cosas, consiguen su existencialidad histórica: poseen aspectos más individuales, evolutivos e históricos que los héroes típicos de la épica de Homero, que se mueven sin cambio hasta el final dentro del marco predestinado: "la importancia de la historia para la

concepción cristiana está en la revelación tipológica, que emerge en el proceso del tiempo. El despliegamiento de lo divino está sometido a la exigencia de lo temporal".¹¹ En este punto, la tipología es una figura del discurso que opera dentro del tiempo: "el tipo existe en el pasado y el antitipo en el presente, o el tipo existe en el presente y el antitipo en el futuro". Como un modo de pensamiento, la tipología es una teoría de la historia, o más exactamente del proceso histórico. "Tal teoría postula que existe cierto tipo de significado y sentido en la historia; tarde o temprano, se producirá algún hecho (o hechos) que nos indicará en qué consiste ese significado o sentido, el cual, de ese modo, se convertirá en el antitipo de lo que sucedió antes. Nuestra moderna confianza en el proceso histórico, nuestra creencia de que a pesar de la aparente confusión, o incluso del caos, en los sucesos humanos, tales sucesos van a alguna parte e indican algo, es probablemente un legado de la tipología bíblica".¹²

Hemos llamado al conjunto del Antiguo Testamento el "tipo", en el sentido de la esperanza de la venida del Mesías, mientras al Nuevo, el "antitipo", en el sentido del acabamiento de la profecía: Revelación. Pero, por decirlo así, esto no significa que el Antiguo Testamento sea todo "tipo" y el Nuevo todo "antitipo"¹³: "la tipología bíblica de ningún modo se limita a la versión cristiana de la Biblia: por lo menos desde el punto de vista del judaísmo, el Antiguo Testamento es mucho más genuinamente tipológico sin el Nuevo Testamento que con él".¹⁴ Pero, lo más importante es que "para el judaísmo los principales antitipos de la profecía del Antiguo Testamento son, como en el cristianismo, la llegada del Mesías y la restauración de Israel".¹⁵ También, el Nuevo

Testamento es "tipo" de sí mismo para el entendimiento espiritual.¹⁶ En este sentido, el Nuevo Testamento no es la forma completada: "Como el Nuevo Testamento completa el Antiguo, el Nuevo será cumplida con la Parousia del Señor, su Presencia entre los hombres por segunda vez. Esta Segunda Presencia de Cristo revelará todos los misterios del Nuevo Testamento, como aquellas cosas que están ocultas en el Antiguo se hicieron claras con su primera venida. Y esto ocurrirá en el fin del tiempo".¹⁷ Aquí, también encontramos la forma típica de la tipología, el patrón de la expectación-cumplimiento. En este sentido, la profecía de la segunda venida de Jesús en la Revelación de Juan es el "tipo" y su "antitipo" es la realización de esta segunda venida.

Para el analista literario, el punto de partida de la crítica de una obra literaria en relación con la Biblia estriba en el supuesto de que la Biblia es un mito definitivo, una única estructura arquetípica que va de la creación al apocalipsis, y de que tiene la estructura del "tipo-antitipo" ("expectación-cumplimiento"), que son las claves cruciales para explicar la estructura total de Cien años. García Márquez, como un artista creativo, no sólo imitó la Biblia, sino reconstruyó los materiales bíblicos a su manera en la novela. Al utilizar la Biblia, él la transmutó y creó nuevas imágenes. Pero no cabe duda de que adoptó la forma tipológica de la Biblia como esqueleto de la obra. Hemos propuesto la cuestión de la convención en la literatura, en el principio de este trabajo. Al haber tratado el patrón estacional de Cien años, ya hemos observado las alusiones a los mitos clásicos, y la conclusión que obtuvimos fue que la alusión aparece consistentemente en nuestra experiencia literaria: "no hay nada nuevo en la literatura que no sea una repetición de formas viejas".¹⁸ Ahora,

examinaremos esta cuestión de la convención junto con la tradición bíblica, y por último, a lo largo del análisis, veremos cuán fiel es García Márquez a la convención literaria.

En una palabra, Cien años es un relato entre la profecía y la realización. Como la Biblia, esta obra también cuenta la creación, la prosperidad y la caída de una ciudad ficticia llamada Macondo, y las vicisitudes de una estirpe, la de los Buendía durante cien años. He aquí numerosos episodios, anécdotas y accidentes históricos, que permiten la aparición de muchos protagonistas y su desaparición. De hecho, algunos episodios de Cien años, como hemos señalado en los capítulos anteriores, de acuerdo con el ritmo cíclico de las estaciones y con el nivel de la acción del héroe, parecen ser independientes y se pueden leer por separado. Es decir, cada episodio en sí mismo podemos considerarlo como un relato magnífico. Comienza con la historia de José Arcadio Buendía, que corresponde al Génesis, y termina con la historia de Aureliano Babilonia, que corresponde al Apocalipsis. Están constituidos cronológicamente como una serie. Al leer la Biblia como una obra literaria siguiendo el camino de su composición tipológica, encontramos la clave decisiva y los elementos de insinuación. Asimismo, al leer la obra de García Márquez de esta misma manera la comprenderemos como un todo, y descubriremos los elementos de unidad y de integración que dan potencia a la composición narrativa de la obra. Para descubrir ciertas analogías en Cien años, que está compuesta por varios episodios, hay que entrar a la gran estructura en la perspectiva total, no a la de los episodios particulares, como en la Biblia.

Hemos dicho en la introducción que era indispensable encontrar las alusiones bíblicas y los motivos de los mitos clásicos para captar exactamente el significado latente de la obra y su mensaje. Creemos haber tocado suficientemente lo relativo al sentido cíclico de la obra, y el tema de la resurrección del mito, en el plano de la técnica narrativa y en lo estructural. Ahora lo que nos queda será descubrir el sentido bíblico en Cien años, en relación con el ritmo lineal del Judeo-cristianismo conforme a la base de la tipología. La estructura y el sentido lineal de la obra están dados de manera explícita, mientras que lo cíclico está implícito. Lo lineal en Cien años a que nos referimos aquí tiene sentido aristotélico; se revelan en la obra el comienzo, el medio y el final en el proceso del desenvolvimiento de la historia. La creación comienza con José Arcadio y la historia escatológica del final con Aureliano Babilonia. Sin embargo, aquí, el final de la obra trasciende el esquema aristotélico, y nos propone una visión cosmogónica apocalíptica.

Hemos dicho antes, aludiendo al ritmo estacional de la obra, que la época de José Arcadio Buendía, el fundador de Macondo, y la del coronel Aureliano corresponden, respectivamente, a la fase del mito y a la del romance, y que con Aureliano Segundo comienza verdaderamente la época humana, en la que desaparecen algunos elementos míticos y heroicos en el nivel de las acciones del protagonista, y más bien se destaca el aspecto humano. Ciertamente, Aureliano Segundo es una repetición de José Arcadio Buendía, aunque existen algunas variantes o factores desplazados. Por ejemplo, ambos episodios se inician con recuerdos. El primer capítulo: "Muchos años después, (...) el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde..." (p.73). El capítulo X: "Años

después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde..." (p.155).

Proponemos aquí una hipótesis: Si es un "tipo" lo que sucede en la época de José Arcadio Buendía, lo de Aureliano Segundo es el "antitipo" correspondiente; si la época de José Arcadio Buendía se define como la de la profecía que se oculta en los pergaminos de Melquíades, las historias sucesivas implican el proceso de realización de la profecía, es decir, los intentos de desciframiento de los manuscritos. Cuando el último Aureliano descifra el secreto del pergamino, se realiza la revelación y, al mismo tiempo, se termina la obra. Entonces, el episodio de José Arcadio Buendía funciona como un "tipo", mientras el de Aureliano Babilonia como un "antitipo". Si aquello corresponde a la época del Antiguo Testamento, esto está ligado con el Nuevo: Jesús realiza todo lo profetizado en el Antiguo Testamento.

Ahora bien, en seguida señalaremos la fase crucial de la revelación (Creación, Exodo, Sabiduría, Profecía, Apocalipsis); después de rastrear algunos motivos y metáforas cristianos, y las alusiones bíblicas que se encuentran con frecuencia en Cien años, trataremos del tema de la visión apocalíptica a través del análisis del patrón del "tipo-antitipo" que aparecen en la literatura cristiana. Y finalmente elucidaremos la similitud y la diferencia del sentido de la Revelación, mediante la comparación de la obra y la Biblia.

2. EL RITMO DE LA CONTINUIDAD

El objetivo de la Biblia estriba principalmente en el énfasis de la salvación. Todas las historias y las anécdotas independientes convergen en un punto: la Revelación. Según Frye, el contexto de la Biblia está constituido como "una secuencia, o progresión dialéctica, hacia dicha revelación, pues la Biblia cristiana abarca desde el principio hasta el fin de la historia".¹ Cuando Frye clasifica la Biblia (el Antiguo Testamento y el Nuevo) en una secuencia de siete etapas principales (la Creación, el Exodo, la Ley, los Libros Sapienciales, las Profecías, el Evangelio y el Apocalipsis)², los primeros cinco pertenecen al Antiguo Testamento y los últimos dos al Nuevo Testamento. Lo importante en el desarrollo secuencial es que "cada etapa es, no una mejora de la que la precede sino una perspectiva más amplia de ella". Es decir, "esta secuencia en etapas constituye otro aspecto de la tipología bíblica: cada etapa es tipo de la siguiente y antitipo de la anterior".³

Si aplicamos este esquema a Cien años, los capítulos del primero al noveno corresponden al Antiguo Testamento y, del décimo al último, al Nuevo. Esta suposición no proviene del sentido canónico de la Biblia, o del mensaje moral y religioso, sino de considerarla como una forma unificadora literaria. Entonces, en Cien años, los episodios de José Arcadio Buendía y del coronel Aureliano abarcan las primeras cinco etapas bíblicas. Las demás etapas (el Evangelio y el Apocalipsis) se manifestarán principalmente en los otros dos episodios: los de Aureliano Segundo y Aureliano Babilonia. Esta definición no es producto de la

analogía de los episodios particulares sino de la visión de la perspectiva total, basada en el patrón "tipo-antitipo". Por ejemplo, a diferencia de los cuatro protagonistas clasificados de acuerdo con el patrón estacional, en Cien años hay siete personajes principales que enlazan la sangre de la estirpe de los Buendía. Estas siete generaciones nos insinúan algo pero no coinciden exactamente con las siete etapas de la tipología bíblica. Bajo el patrón de la expectación-cumplimiento, los episodios de José Arcadio Buendía y Aureliano Babilonia se ajustan únicamente a los de la creación y el apocalipsis. También, el episodio de José Arcadio Buendía implica en sí mismo las primeras cinco etapas, como "tipo" de los demás episodios. Entonces, podríamos concluir provisionalmente que el episodio de José Arcadio Buendía es un "tipo" para el de Aureliano Babilonia, y los demás demuestran el proceso del desarrollo del primer episodio y el movimiento evolutivo de la secuencia hacia el último episodio: la revelación. En fin, el objetivo de nuestro análisis no consiste en la mera comparación entre una escritura religiosa acabada por numerosos hombres a lo largo de milenios y una obra literaria creada por un escritor contemporáneo, sino en descubrir en las dos la última visión que presentan al final.

a Creación-Apocalipsis

Hay dos tipos del mito que anuncia cómo se creó este mundo: 1) Uno es el mito de la "creación artificial". 2) Otro es el mito de la creación sexual por la Tierra-Madre. El primero enfatiza el "hacer", y en cambio, el segundo, el "nacer".⁴ El primero es el mito de la creación primordial hecha por el Cielo-

Padre, mientras que el mito de la creación en Cien años de García Márquez corresponde al segundo, es un mito de creación sexual. En el Génesis, Dios crea todo (el agua, el sol, el hombre, los animales, las plantas, etc.) en seis días, y se trata de una creación ex-nihilo. La mera comparación entre el mito de la creación bíblica y el novelístico sería inconveniente en ciertos sentidos, porque el uno trata la cosmología relacionándola con lo religioso, y el otro es una ficción literaria creada por un escritor contemporáneo, dentro de un límite espacio-temporal, histórico y geográfico. Pero, de hecho, lo que nos interesa aquí no es la simple analogía, sino considerar la diferencia de visiones entre estas dos obras. Si existe semejanza entre ambas, ésta radica en que las cosas obtienen su propia existencialidad, nombrándolas: En las primeras frases del Génesis, "dijo Dios: <<Haya luz>> Y hubo luz. (...) Y llamó Dios a la luz <<día>> y a las tinieblas las llamó <<noche>>, etc; en la primera frase de Cien años, "El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo" (p.7).

En el mito de la creación sexual (Madre-Tierra), la muerte no es el asunto problemático porque ella es una condición indispensable para el nacimiento nuevo. En realidad, el mito que implica la muerte se relaciona con los seres vivos, o más bien, con los seres que mueren algún día. En cambio, el mito de la creación del judaísmo dibuja el mundo según el modelo construido por Dios; es el mundo donde no hay muerte ni pecado ni miseria: "Por lo tanto, tal mito debía contener otro, un mito de alienación, la historia de una <<caída>>, para explicar el contraste entre el mundo perfecto que Dios debería haber creado y el mundo en el que ahora vivimos".⁵ De aquí, surge el tema de la Caída.⁶

En la obra de García Márquez, la primera alusión bíblica se vislumbra en este motivo de la Caída. Adán y Eva, la primera pareja del Génesis, es el modelo de José Arcadio Buendía y Ursula, la primera pareja de Macondo. Sin duda, García Márquez desarrolla su génesis basándose en el motivo de esta historia de la Caída de la Biblia. Aunque propone variantes y las formas son transformadas, el sentido es el mismo.

El casamiento de José Arcadio Buendía con Ursula, su prima, es una transgresión de la voluntad de Dios. Desde la perspectiva bíblica, es un acto sodomítico y "contra natura". Cuando Adán come la fruta que Eva le da, sin que Dios sepa, se convierte en cómplice, voluntario o involuntario. El matrimonio de José Arcadio Buendía y Ursula es un acto de cómplices, pues ambos saben que son primos: "en verdad estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor, un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí" (p.22).

Lo que nos muestra esta historia de Adán y Eva, según la interpretación de Frye, es la experiencia sexual: "Evidentemente, lo que el hombre adquiere con la caída es la experiencia sexual que nosotros conocemos, además de algo denominado el conocimiento del bien y del mal, relacionado con el sexo pero que no se explica de ninguna otra manera. El hombre se avergüenza de su cuerpo y realiza sus actos sexuales en secreto".⁷ Pero en la novela, a diferencia de la pareja del Génesis, que se avergüenzan al verse desnudos y se ocultan entre los árboles del jardín, nuestros protagonistas disfrutaban de su orgía sexual. De ahí, sabemos que García Márquez tomó el motivo de la Caída del Génesis pero lo

invirtió o, más bien, lo parodió. El desnudismo que se destaca en la orgía, o el elogio de la sexualidad, están ligados más a la cultura del helenismo que al judeo-cristianismo, que desprecia el cuerpo. * A lo largo de los otros personajes que suceden a esta primera pareja macondiana, en especial, José Arcadio y Remedios, la bella, se ve la exaltación de la sexualidad y el desnudismo. En estos personajes ya no existe más la vergüenza del cuerpo ni del comercio sexual en secreto; José Arcadio exhibe su "masculinidad inverosímil" (p.81) ante el público en el burdel y hace el amor abiertamente, sin secreto, con Rebeca. Ellos pasan "una luna de miel escandalosa" (p.84); "Los vecinos se asustaron con los gritos que despertaban a todo el barrio hasta ocho veces en una noche, y hasta tres veces en la siesta, y rogaban que una pasión tan desaforada no fuera a perturbar la paz de los muertos" (p.84). Remedios, La bella, que anda desnuda por la casa, que se baña y seduce a los hombres, es una imagen sumamente sensual.

Volviendo a nuestro tema, García Márquez elabora y transforma adecuadamente algunos motivos de las anécdotas del Génesis tomándolos de aquí y allá y combinándolos con su imaginación creativa. Es decir, las varias anécdotas que se encuentran en el episodio de José Arcadio Buendía están basadas en las fuentes del Génesis.

En la historia de la familia de los Buendía, la primera alusión bíblica se vislumbra en la anécdota de la bisabuela de Ursula. Nos acordamos del Arca de Noé, por la primera plaga del Génesis: el Diluvio. En Cien años, el primer indicio de la plaga se ve implícitamente en la descripción de que el pirata

Francis Drake asalta a Riohacha, en el siglo XVI: "La bisabuela de Ursula Iguarán se asustó tanto con el toque de rebato y el estampido de los cañones, que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido. Las quemaduras la dejaron convertida en una esposa inútil para toda la vida. (...) Renunció a toda clase de hábitos sociales. (...) (Los ingleses) la sometían a vergonzosos tormentos con hierros al rojo vivo y el alba la sorprendía el patio sin atreverse a dormir" (p.21).

La plaga que la bisabuela sufre es individual pero al mismo tiempo colectiva, porque toda la genealogía de los Buendía tiene su raíz en aquella pareja prehistórica. Por fin, su esposo, un comerciante aragonés, abandona este lugar con su esposa y dos hijos: "Por último liquidó el negocio y llevó a la familia a vivir lejos del mar, en una ranchería de indios pacíficos situada en las estribaciones de la sierra, donde le construyó a su mujer un dormitorio sin ventanas para que no tuvieran por donde entrar los piratas de sus pesadillas" (p.21). Abandonar su negocio, "llevar a la familia a vivir lejos del mar" es un motivo prestado del Arca de Noé que, dejando su cultivo, preparó un arca para estar lejos de la amenaza del agua y al fin abandonó su lugar con su esposa y tres hijos. La construcción de la casa situada "en las estribaciones de la sierra" afirma este motivo bíblico del Arca de Noé que sube a la montaña, para evitar el desastre de la inundación. "Un dormitorio sin ventanas" es una descripción invertida del Arca con ventanas por donde salen los pájaros para traer la buena noticia. La maldición de Jehová es la amenaza de los piratas. De todos modos, esta anécdota tiene el motivo del mito del Diluvio, aunque no se revela explícitamente. La plaga que trae Rebeca, la peste del olvido, y la

historia del último Aureliano, que se va a la deriva del amor, tienen origen en este mito del Diluvio.

Cuando José Arcadio Buendía asesina a Prudencio Aguilar, su amigo, recordamos en seguida la muerte de Abel por Caín, el fratricidio en la edad mítica de la prehistoria. Caín es el representante de la cultura agrícola; como un agricultor, él ofrece el producto de la tierra a Jehová como sacrificio. Mientras tanto, Abel representa la cultura nómada; como un pastor de ovejas, ofrece el primer cordero como sacrificio a Dios. Sabemos la historia antigua de que Jehová rechaza el sacrificio de Caín y sólo recibe el animal sacrificado de Abel, y que Caín mata a su hermano por celos. La actitud de Dios que acepta únicamente el sacrificio del animal muestra que la sociedad de entonces estriba en la cultura nómada, que se caracteriza por el vagabundeo. En Cien años, José Arcadio Buendía posee el rasgo de Caín cuando mata a su amigo, pero antes de fundar la ciudad presenta el atributo de la cultura nómada o cazadora. Esto se muestra en el símbolo de la lanza heredada de su abuelo: José Arcadio Buendía lo mata con la lanza que "el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región" (p.23).⁹

Hay una cosa interesante: lo que construyó Caín después de ser expulsado por Dios no fue un pueblito pequeño ni una aldea ni una vivienda individual, sino una ciudad, que es la forma histórica más antigua del establecimiento del hombre, como vemos en los mitos de la fundación de la ciudad de los héroes.¹⁰ Lo mismo pasa con José Arcadio Buendía. Lo que él funda después de partir de la tierra del pecado con la mancha de sangre de Prudencio Aguilar es una ciudad.

Esto se muestra con claridad en el texto: él funda una ciudad después de verla en el sueño. El recibimiento de la revelación antes de fundar la ciudad se ve en varios mitos de la fundación ciudadana en el Medio Oriente, pero el sueño que está relacionado con la casa decorada con las joyas, los espejos o las ventanas es totalmente del judaísmo. De ahí, el sueño de Jacob que funda la ciudad, llamado Beth-el (en términos hebreos, significa la luz, la casa y el dios), es un ejemplo clásico. García Márquez enlaza este elemento bíblico en su obra.

Y encontró con un lugar, y durmió allí, porque ya el sol se había puesto: y tomó de las piedras de aquel paraje y puso a su cabecera, y acostóse en aquel lugar. Y sonó, y he aquí una escala que está apoyada en tierra, y su cabeza tocaba en el cielo: y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella. Y he aquí, Jehová estaba en lo alto de ella, el cual dijo: (...) la tierra en que estás acostado te la daré a ti y a tu simiente. (...) No es otra cosa que casa de Dios, y puerta del cielo. Y levantóse Jacob de mañana, y tomó la piedra que había puesto de cabecera, y alzóla por título, y derramó aceite encima de ella. Y llamó el nombre de aquel Beth-el, bien que Luz era el nombre de la ciudad de ella (Génesis 28:11-19).

José Arcadio Buendía soñó esta noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo (p.25).

La historia de que José Arcadio Buendía parte con veintiún amigos en busca de la nueva tierra, abandonando su lugar, está analogada con dos alusiones bíblicas según el contexto: 1) La del Exodo de Moisés 2) la de Abraham. En el Antiguo Testamento, Abraham parte con doce tribus hacia la tierra prometida, Canaán, y después allí funda la sociedad de Israel. Es sabido que Abraham es el antecesor del pueblo israelita. José Arcadio Buendía parte para "la tierra no

prometida" (p.21). He aquí el juego de palabras de García Márquez adoptando el esquema de la Biblia: 12 tribus de Abraham se convierten en 21 amigos y la tierra prometida en "la tierra no prometida". Lo importante no es la modificación de la alusión bíblica sino el esquema básico. José Arcadio Buendía también se hace el fundador de la estirpe de los Buendía y se convierte en el patriarca de la sociedad macondiana a través de esta mudanza, como lo hizo Abraham.

He aquí otra alusión bíblica, aunque sólo latente. Abraham y Sarah, su esposa, son legítimos en su matrimonio, pero en el Génesis se menciona varias veces que son hermanos. ¹¹ José Arcadio Buendía y Ursula se casan legítimamente a pesar de la objeción de los parientes, sabiendo que son primos. Hemos dicho que a Abraham se le considera como el patriarca, el fundador y el antepasado de los israelitas en la historia de Israel. Por así decirlo, se menciona tradicionalmente que Sarah, su esposa, también es la madre de todas las israelitas. En la Biblia, Jehová, apareciéndose ante Abraham, le dice: "Serás padre de muchedumbre de gentes"; "y te pondré en gentes, y reyes saldrán de ti" (Génesis 17:4 y 6); y sobre Sarah; "y también te daré de ella hijo; sí, la bendeciré, y vendrá a ser madre de naciones; reyes de pueblos serán de ella" (Génesis 17:16). En José Arcadio Buendía y Ursula estos rasgos bíblicos son claros a lo largo de la obra; José Arcadio Buendía es un eje y una síntesis de todos los personajes que aparecen en Cien años, mientras que Ursula es una matriarca que vive más de cien años.

Si la historia de Moisés que va hacia su antigua tierra, Canaán, guiando a

su pueblo de Israel, narrada en el Exodo como la historia verdadera de la región limitada que llamamos Israel, es decir, si esto significa que el Dios del Antiguo Testamento entra a la historia, a través de la historia de Moisés, el éxodo de José Arcadio Buendía es un signo que anuncia el inicio de la historia verdadera de Macondo. Entre la actitud del personaje bíblico y la de novelesco, parece que no hay similitud. Pero para Moisés o José Arcadio Buendía, la tierra donde vivían es la tierra condenada y manchada por la sangre; Egipto es una tierra demoniaca para los israelitas, y la tierra donde José Arcadio Buendía mató a su amigo es maldita. Por esta razón, Israel y Macondo significan la nueva tierra prometida para ambos héroes, aunque en Cien años, es referida como "la tierra no prometida". Tanto en la Biblia como en la novela, hay la creencia en la revelación histórica como punto de partida: para el fundador de Macondo, la visión del sueño, y para el padre verdadero de los israelitas, la aparición de Jehová.

Después del Exodo de Moisés, pronto aparece la ley. Las Tablas de la Ley que Moisés recibió en el Monte Sinaí son las leyes que dominaban a los primeros israelitas, lo cual muestra que la historia empezó concretamente en este momento y que una sociedad o una civilización se estaba construyendo. José Arcadio Buendía, después de fundar Macondo, también establece la ley, instituciones y costumbres para toda la comunidad, que él encarna en sus acciones como jefe. En todas las casas que fueron construidas por el plan de José Arcadio Buendía entra el mismo sol y entre los habitantes no existe conflicto al compartir las propiedades (p.13).

El ambiente dominante de esta época, cultural, psicológica y geográficamente, es el aislamiento de Macondo del mundo exterior. La aventura de José Arcadio Buendía, que busca el camino para poner en contacto a Macondo con el mundo civilizado, es un buen ejemplo: después de fracasar en el intento, se queja; "Nunca llegaremos a ninguna parte. Aquí nos hemos de pudrir en vida sin recibir los beneficios de la ciencia" (p.16). Este pensamiento de segregación se asimila más al de los puritanos de la Nueva Inglaterra que inmigraron al Nuevo Continente con el objeto de evitar la persecución religiosa, que al de los españoles que se establecieron en él tras la conquista. Aquí la faceta central de la pureza no es sino la posibilidad edénica, esto es, refleja el deseo de construir el segundo paraíso, no en el otro mundo ni fuera del tiempo, sino en el Nuevo Mundo del continente americano. El tema de la regeneración moral y la expectación brillante, que viene del mito edénico, constituye la primera parte del episodio de José Arcadio Buendía. Aquí, él es el Adán americano, y el héroe mítico del Nuevo Mundo. R. W. B. Lewis define este tipo del personaje arquetípico en su The American Adam de la siguiente manera: "un individuo emancipado de la historia usual de la familia y la raza; un individuo que está de pie solo, independiente y autopropulsado, listo para confrontar cualquier cosa que le espere con la ayuda de su propio recurso único e inherente".¹² El relato de José Arcadio Buendía que mata a su amigo, Prudencio Aguilar, a raíz de una pelea de gallos y busca la nueva tierra, abandonando la tierra corrupta, no es sino la repetición del mito edénico, basado en el pecado original y la culpabilidad. De esta manera, al comparar este episodio con el Exodo, Egipto, donde vivían los israelitas esclavizados, equivale al mundo antiguo, y Canaán al nuevo mundo. En este contexto, la ordenanza de José Arcadio Buendía, después

de fundar el nuevo mundo, de no permitir criar el gallo de pelea a sus habitantes, es una actitud explícita que anuncia la época de la ley, y con la prohibición del incesto proclamada repetidamente por Ursula. Esta primera ley en la historia macondiana, como lex nonscripta de Moisés, se mantiene hasta que José Arcadio Segundo (4a. generación) reinicia las peleas de gallos en el capítulo X. La ley que rigió la primera etapa de Macondo no es ley humana sino natural, y sólo posible bajo el régimen de la teocracia. En el capítulo III, el combate entre el rey de Macondo y la institución es una señal de la substitución de la ley natural por la social. Aquí, la presencia de la iglesia y los soldados funciona como "tipo" que anuncia la guerra civil y, más adelante, el conflicto entre Fernanda (representante de la ley cristiana) y los demás miembros del clan Buendía (conservadores de la ley natural).

"El concepto de sabiduría en la Biblia comienza con la individualización de la ley, permitiendo a la ley, en su aspecto humano y moral, penetrar y formar toda nuestra vida personal. La ley es general, y la sabiduría comienza con la interpretación y el comentario de la ley, y con su aplicación a situaciones específicas y variables".¹³ Esto quiere decir que la ley está asociada con el grupo o la sociedad, mientras que la sabiduría con un individuo. La mayor parte de los Salmos, Proverbios, inclusive el Libro de Job, van dirigidos al individuo y enfatizan el camino de la vida sapiencial. En las primeras anécdotas del episodio de José Arcadio Buendía, todos los sucesos están vinculados con el pueblo que está unido por un conjunto de actos y creencias en común. Pero, paulatinamente, los habitantes de Macondo desaparecen de la escena, y en cambio la historia de Macondo se reduce a la de la familia Buendía. Ahora las

vicisitudes que ocurren entre los miembros del clan Buendía se hacen extensivas a toda la comunidad de Macondo. De ahí que el papel de los mayores y la sabiduría de las generaciones anteriores resulten tan importantes en esta etapa. Lo que consigue primero José Arcadio Buendía es el conocimiento, que se convertirá en la sabiduría a lo largo del tiempo. En general, el elemento de sabiduría surge del ansia de continuidad.¹⁴ Razón por la cual, el que obtiene la sabiduría o la experiencia debe de transmitirla a la siguiente generación. En Cien años, es notable este factor de educación que persiste de generación en generación: el primer vínculo de José Arcadio Buendía con sus dos hijos se manifiesta en su actitud de educarlos y transmitirles la ciencia, la técnica y la alquimia, que él aprendió de Melquíades; la enseñanza de la platería de Aureliano a su sobrino, Arcadio; la educación de José Arcadio Segundo al último Aureliano. Todas estas enseñanzas no son una mera transmisión de conocimientos sino que toman parte del proceso de adquisición de la sabiduría, que conduce a la autorrealización. He aquí el movimiento evolutivo de la educación hacia el desciframiento del manuscrito de Melquíades. Al principio, nadie sabe que el manuscrito contiene la profecía, sino que éste funciona como un objeto de sabiduría hasta que se revele su sentido al final.

Si la sabiduría es la tradición relacionado con el pasado, la profecía está ligada con el futuro. Los libros de las Profecías, de Isaías a Daniel, corresponden a la quinta etapa de la tipología. Si no hubiera existido esta etapa, la Biblia misma no habría tenido una unidad integrante, porque "la profecía es la individualización del impulso revolucionario, del mismo modo que la sabiduría es la individualización de la ley".¹⁵ En este sentido, si la

sabiduría es un "antitipo" para la ley, la profecía es un "antitipo" para la sabiduría. En Cien años, esta etapa de profecía funciona como el motor que mueve la obra total.

En el primer capítulo de la novela, la presencia de Melquiádes con su grupo de gitanos en Macondo está descrita de manera similar a la del enviado egipcio Wen-Amon, el primer profeta del Antiguo Testamento.

Tropezarás con un grupo de profetas que bajaban del alto, precedidos del añafil, el adufe, la flauta y la cítara, en trance profético. Te invadirá entonces el espíritu de Yahveh, entrarás en trance con ellos y quedarás cambiando en otro hombre (I Samuel 10:5-6).

En Cien años,

Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos (p.7).

Al recordar que el término del 'gitano' proviene de Egipto, la similitud de la descripción entre ambos se destaca. En estas dos descripciones, podemos ver el poder extático, el fenómeno universal en la historia del desarrollo de la religión humana y de la evangelización. En general, el hecho de que los profetas sean respetados o reverenciados por el pueblo deriva de sus milagros, las magias y los poderes extáticos.¹⁶ Aparte del baile y la música, las cosas maravillosas y los aparatos que trajeron los gitanos son los objetos que fascinan a los habitantes de Macondo.

Los profetas son los que poseen el conocimiento sobre el futuro y predicen. Si dividimos los profetas en dos grupos de acuerdo con el pensamiento griego, los dioses de arriba (Zeus, Apolo, Casandra, etc) que aparecen en la Iliada y la Odisea de Homero aconsejan sobre las situaciones inmediatas: según Frye, "a plena luz". Por otra parte, existen los dioses del mundo subterráneo, que viven entre los espíritus muertos y dominan el mundo de la noche: "a la sombra". Si los primeros predicen el futuro más cercano, los segundos el futuro más distante. Melquíades, que escribió en el pergamino viendo desde arriba el destino de Macondo junto con el de la familia de Buendía, desde la creación hasta el final; Pilar Ternera, que ve el futuro de cada miembro de los Buendía en sus barajas ¹⁷, y el sabio Catalán, en la última parte de la obra, que sabe el final de Macondo, son los profetas que predicen el futuro más lejano. En cambio, Aureliano, cuando pronostica la muerte de su padre, es el profeta del futuro cercano.

Aquí, nos toca observar el ser de Melquíades. El nombre Melquíades nos evoca a Melquisedec, el rey de Salem y al mismo tiempo el sacerdote misterioso que bendijo a Abraham con el pan y el vino.¹⁸ Analogando a José Arcadio Buendía con Abraham en la etapa de la creación, el fundamento bíblico de Melquíades se manifiesta claro. Melquíades bendice a su homólogo, en vez de con el pan y el vino, con su imán, la lupa y los aparatos de alquimia, que son objetos de la ciencia, el conocimiento y la sabiduría. Pero cuando él entrega a José Arcadio Buendía el pergamino en que el futuro de Macondo fue inscrito, notamos la fase de la profecía, un motor del movimiento de la novela.

El sentido que el evangelio del Nuevo Testamento nos da es la profundización de la visión profética del Antiguo, que es la recuperación de la identidad original perdida en el Día del Señor. Esto es, la identidad final nacida nuevamente. La construcción del reino espiritual es el núcleo de la enseñanza de Jesús a los evangelistas. El retorno a este reino espiritual no es el renacimiento simple, sino la resurrección, que significa la nueva vida espiritual. Pero llegar allí, como menciona Jesús a veces, es misterioso y secreto, puesto que entrar a este mundo depende del pensamiento de cada individuo, que ve "el reino espiritual como forma de vida" o lo considera como "doctrina".¹⁹ La forma de vida se considera en la Biblia como metanoia, esto es, el arrepentimiento, que significa "dejar de hacer todo lo que te gusta". Y luego viene el cambio mental a través del cual ocurre "la metamorfosis espiritual": "Entre otras cosas, esta visión nos separa de nuestra comunidad primaria y nos une a otra".²⁰ Según Hegel, hay doble movimiento de la muerte en el cristianismo; por una parte, hay una muerte natural del cuerpo natural; por otra, es la "renuncia suprema a sí mismo por el Otro", una "muerte de la muerte": "Este movimiento negativo que sólo conviene al Espíritu como tal es su conversión interior, su transformación. (...) pues el fin se resuelve en el esplendor, en la fiesta que es la acogida del ser humano en la Idea divina".²¹ Esta noción no sólo se limita al cristianismo. La revelación en el budismo parte de la negación del sujeto, como en el cristianismo.

El coronel Aureliano y José Arcadio Segundo son los personajes representativos del arrepentimiento, que es el sentido profundo del Evangelio.

La vida del primero: la fabricación de los pescaditos de oro durante su infancia, la participación en la guerra en su juventud, y el retorno a la misma fabricación en la vejez. El segundo repite la vida del primero: después de ser sacristán de la iglesia, su actividad culminante como líder sindical y la última dedicación al desciframiento del manuscrito durante el resto de la vida. La vida de estos dos muestra la transición de lo profano a lo sagrado, y al mismo tiempo significa la recuperación de la identidad final, la resurrección y la nueva vida espiritual. Esta experiencia misteriosa que no le puede pasar a cualquier hombre ordinario, rompe la noción de tiempo y espacio que tenemos generalmente. La revelación no ocurre en el futuro ni en otro espacio sino "aquí" y "ahora", porque "lo eterno y lo infinito no son el tiempo y el espacio infinitos, sino el aquí y el ahora hechos de verdad, un verdadero presente y una verdadera presencia".²² La actitud repetitiva del coronel Aureliano, de fabricar pescaditos de oro y deshacerlos es un buen ejemplo que muestra que la eternidad se presenta aquí y ahora. Esto no es sino la epifanía que ocurre en el tiempo y el espacio sagrados, como señala Eliade. Por supuesto, el espacio de esta epifanía es el laboratorio de Melquíades donde el tiempo no corre: siempre se está en el presente.

b Imágenes**b.1 Agua**

En la descripción del Jardín de Edén, las primeras imágenes que vemos son las del agua y del árbol: en el primer capítulo del Génesis, Adán y Eva pierden el Arbol de la Vida y el Agua de la Vida, al ser expulsados del Paraíso, y en la última parte del Nuevo Testamento, se recuperan este árbol y el agua perdidos para salvar a los hombres. Estas dos imágenes son ejemplares e indican el comienzo y el final de la narrativa bíblica.

Cien años sigue también esta corriente de las imágenes bíblicas. Esto es importante para descubrir la forma apocalíptica de la obra. La primera imagen que aparece en Cien años es la del agua. La obra empieza con un recuerdo del coronel Aureliano, un poco antes su fusilamiento, cuando su padre lo llevó a conocer "el hielo". Y la imagen que sigue es la del agua: "Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos" (p.7). Como se ve en esta cita, se trata de evocaciones paradisiacas y edénicas. José Arcadio Buendía, después de acampar "a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado" (p.25), funda ahí la aldea. La colocación de las casas a la orilla de un río trasciende la mera indicación topográfica. Remite a una especie de constante histórico-mítica sobre los orígenes de las ciudades de los hombres,

que casi siempre buscaron establecerse permanentemente a orillas de un río.²³ José Arcadio Buendía no logra descifrar el sueño de "las casas con paredes de espejos" sino hasta cuando conoce el hielo. Después, cree entender su profundo significado. Entonces su idea de que "en un futuro próximo podrían fabricarse bloques de hielo en gran escala, a partir de un material tan cotidiano como el agua, y construir con ellos las nuevas casas de la aldea" (p.25), revela el símbolo del agua de la vida, no explícita sino implícitamente: "Macondo dejaría de ser un lugar ardiente, cuyas bisagras y aldabas se torcían de calor, para convertirse en una ciudad invernal" (p.25). La existencia del hielo en un lugar tan caliente, según el punto de vista de García Márquez, equivaldría a la vida. Este hielo, más adelante, en el capítulo XI, se presenta como una imagen de vida o, mejor dicho, de fertilidad para la familia Buendía: la prosperidad económica que trae la fábrica de hielo a uno de los hijos del coronel Aureliano.

La imagen paradisiaca del árbol de la vida y el agua de la vida se repite en el episodio de Aureliano Segundo, "antitipo" del de José Arcadio Buendía: "De la antigua aldea de José Arcadio Buendía sólo quedaban entonces los almendros polvorientos, destinados a resistir a las circunstancias más arduas, y el río de aguas diáfnas cuyas piedras prehistóricas fueron pulverizadas por las enloquecidas almádenas de José Arcadio Segundo, cuando se empeñó en despejar el cauce para establecer un servicio de navegación" (p.164).

Si la imagen de "un río cuyas aguas parecen un torrente de vidrio helado" es apocalíptica o ideal, el diluvio del capítulo XVI corresponde a la imagen demoniaca, porque hay siempre dos variaciones de la imagen demoniaca: ésta y la

parodia demoniaca.²⁴ En general, el simbolismo del agua o de la lluvia es de regeneración, renacimiento y purificación, pero éstas se convierten en lo destructivo durante el tiempo malo.²⁵ El diluvio tiene un sentido demoniaco como expresión de la furia o la venganza de Dios.²⁶ Sin embargo, esto depende del punto de vista del beneficiario. Para los israelitas que huyen de la persecución del ejército egipcio, cruzando el mar rojo bajo la guía de Moisés, el agua representa la salvación. En cambio, para el ejército egipcio, ahogado en el mar, es demoniaca. El diluvio del Arca de Noé y el mar del Exodo de Moisés se consideran como el "tipo" del sacramento del bautismo en el Nuevo Testamento. Al acto de sumergir al bautizado se le considera simbólicamente como ahogarlo en el mundo antiguo, y el de sacarlo simboliza despertarlo otra vez en el mundo nuevo.²⁷ Recordemos aquí que el simbolismo cristiano señala que los salvados del apocalipsis vivirán dentro del agua de la vida. Por decirlo así, encontramos otra dimensión del símbolo. Hemos explicado antes el símbolo del pez en la fabricación de pescaditos de oro del coronel Aureliano: Cristo es pescador y los cristianos son peces que deben ser salvados. Desde este punto de vista, el diluvio no ha disminuido nunca y cada uno de nosotros es un pez que vive en el mundo submarino.

La plaga del insomnio y del olvido, del capítulo III, evidencia esta dimensión del símbolo del agua. La enfermedad del olvido ataca no sólo a los Buendía sino a toda la comunidad de Macondo. Metafóricamente está relacionada con el mito de la inmersión en el agua, o sea con el motivo del Diluvio. Nadie en Macondo puede dormir y todos pierden la memoria. Esto quiere decir que colectivamente habitan el mundo de la noche o de la ilusión. Dicho de otro modo,

se sumergen en el mundo del inconsciente. Ellos no son salvados, entonces, se les identifica metafóricamente con los peces. Así pues, la presencia del niño Aureliano y su esfuerzo por recuperar la memoria perdida de todos los habitantes de Macondo, tiene un paralelismo con la figura de Moisés, que guía a su pueblo. Pero la salvación definitiva llega con la aparición de Melquiades, quien después de muerto visita Macondo con su agua de "color apacible". Cuando José Arcadio Buendía y su pueblo beben esta agua recuperan la memoria. El agua de Melquiades no es sino la del bautismo cristiano, símbolo de regeneración y purificación.

La otra referencia al motivo de la inmersión en el agua, en el sentido de la inconsciencia colectiva junguiana, la encontramos también en el olvido de la masacre colectiva de la plantación bananera: "Las acequias se tiñeron de sangre" (p.253) implica la imagen demoniaca del agua. Pero José Arcadio Segundo, el único sobreviviente de la masacre, años después le transmite a su sobrino, el último Aureliano, su sentido de la historia: "Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar" (p.295). El diluvio dura "cuatro años, once meses y dos días" (p.263) y, como plaga bíblica, trae a todo el pueblo la catástrofe: "Se desempedrababa el cielo en unas tempestades de estropicio, y el norte mandaba unos huracanes que desportillaron techos y derribaron paredes, y desenterraron de raíz las últimas cepas de las plantaciones" (p.263). Todos en Macondo esperan que escampe para morir y mientras tanto no se dedican a otra cosa más que a ver llover. Al mismo tiempo, pierden paulatinamente la conciencia de la realidad y confunden el pasado remoto con el presente: Aureliano Segundo los ve "sentados en las salas con la mirada absorta y los brazos cruzados,

sintiendo transcurrir un tiempo entero, un tiempo sin desbravar, porque era inútil dividirlo en meses y años, y los días en horas, cuando no podía hacerse nada más que contemplar la lluvia" (p.268). En esta descripción se vislumbra el regreso al tiempo primordial, es decir, al estado de caos. El desastre más destacado en esta época de lluvia es la aniquilación de los ganados de Petra Cotes y la impotencia sexual de la pareja Aureliano Segundo y aquélla. La fortuna de Petra Cotes, que "en un tiempo se tuvo como la más grande y sólida de Macondo" (p.268) es exterminada "sin misericordia" por el diluvio. Junto con esta pérdida, hay otra física de Petra Cotes, símbolo de la vitalidad y de la fecundación: "estaba envejecida, en los puros huesos, y sus lanceolados ojos de animal carnívoro se habían vuelto tristes y mansos de tanto mirar la lluvia" (p.268); paralelamente, ocurre también el decaimiento físico de Aureliano Segundo, el símbolo sexual masculino.

La matanza de los trabajadores y la lluvia de cuatro años son "antitipos" de la plaga que llega con Rebeca. Pero en la masacre y el diluvio, a diferencia de la peste del olvido, el simbolismo del agua no tiene el sentido de la regeneración y la salvación, sino del acabamiento, como se ve con los habitantes que sólo esperan morir: se trata de una visión apocalíptica. Hemos dicho que la lluvia simboliza, en general, el renacimiento y la purificación, pero también que se convierte en imagen destructiva en malos tiempos. Encontramos este doble lado del simbolismo de la lluvia en la Biblia: por ejemplo, cuando los judíos abandonan a su Dios y rompen la Alianza, la lluvia se manifiesta siempre como una plaga; es el caso del Arca de Noé. O al revés, la plaga de la sequía,²⁸ cuando Dios no deja que caiga ni una gota de lluvia. La sequía de la última

parte del capítulo XVI, que dura diez años, después del término del diluvio, y "el viento profético" (p.276) que arruina la ciudad, son imágenes del agua de la muerte que se contrastan al agua de la vida de la Biblia.

b.2 Arbol

La presencia del árbol en Cien años, en relación con el mito de la creación, sigue el esquema bíblico, manifiesto en una frase del manuscrito de Melquíades: "El primero de la estirpe está amarrado en un árbol" (p.346). Las imágenes paradisiacas del árbol asociadas con imágenes auditivas y musicales, y con canciones de "turpiales, canarios, azulejos y petirrojos" (p.13), se encuentran en la primera aparición de los almendros que José Arcadio Buendía siembra en vez de las acacias. El les enseña a los habitantes de Macondo el método para que estos nuevos árboles no mueran y vivan eternamente. A lo largo de la obra, esta presencia del almendro (árbol de la vida) continúa durante mucho tiempo, a pesar de la prosperidad o la declinación de Macondo: "Muchos años después, cuando Macondo fue un campamento de casas de madera y techos de zinc, todavía perduraban en las calles más antiguas los almendros rotos y polvorientos, aunque nadie sabía entonces quién los había sembrado" (p.38). Si ésta es la descripción del capítulo III, en el capítulo X, se repite. He aquí la referencia simultánea del "agua de la vida" y del "árbol de la vida" del Génesis: "De la antigua aldea de José Arcadio Buendía sólo quedaban entonces los almendros polvorientos, destinados a resistir a las circunstancias más arduas, y el río de aguas diáfanos" (p.164).

En el Génesis, se alude a dos tipos de árboles: el primero es "el árbol de la vida" y el segundo es "el árbol prohibido", el del conocimiento del bien y del mal. También, en Cien años se mencionan estos dos tipos de árboles, aunque sus características no son tan explícitas como las de la Biblia: el almendro y el castaño. Primero, no es difícil asociar el almendro, que aparece en los momentos transitorios, con la imagen del árbol de la vida en el contexto bíblico, puesto que el almendro está ligado con Cristo o la Virgen María en la simbología.²⁹ Al señalar al almendro como el árbol de la vida, no se quiere decir que, en cambio, el castaño representa precisamente al árbol del bien y del mal, sino que así se revela metafóricamente. Así, en el Génesis, por ejemplo, la serpiente se presenta como un ser maldito pero, al mismo tiempo, simboliza la sabiduría, pues enseñó a los humanos el conocimiento del bien y del mal. La sabiduría de Melquíades nos remite a esta historia del Génesis. Por supuesto, Melquíades encarna estos dos atributos de la serpiente: el ser maldito y la serpiente de la sabiduría, del conocimiento y de la curación. El ofrece a José Arcadio Buendía "la fruta de su Arbol de la Sabiduría, el patriarca juvenil pierde fácilmente su inocencia".³⁰ El Génesis dice que Eva comió primero la fruta y después le hizo a Adán comerla. Es decir, él, como cómplice, cometió el pecado. Pero en Cien años hay una inversión del modelo de Adán y Eva. Entre la primera pareja macondiana, Ursula mantiene firmemente su racionalidad o el juicio sin caer a la seducción de Melquíades. En cambio, José Arcadio Buendía alimenta "la fruta de sabiduría" (la ciencia, la alquimia, los inventos, la tecnología, etc.) que Melquíades trae, y cae consecutivamente en la seducción de la sabiduría. A consecuencia de su acción, estimulada por esta serpiente metafórica, suceden el movimiento de la subida y la bajada periódica, no sólo en

el aspecto personal sino en el destino de la colectividad.

Por su papel en la historia del jardín de Edén, en general, la serpiente se asocia con lo siniestro, por eso es expulsada del paraíso por su pecado. Pero, de hecho, en la mayor parte de las mitologías de otros países, la serpiente es el símbolo de la sabiduría y aparece como un animal que tiene una función curativa.³¹ Hasta ahora, hemos analogado a Melquíades con la serpiente del Génesis. Hay algunas evidencias más. A lo largo de la Biblia, a la serpiente siniestra se le identifica con el país de Egipto o con los egipcios (después, Babilonia y el imperio romano). Sabiendo que Melquíades es un gitano, estamos convencidos de que la analogía de este profeta con Egipto o con la serpiente no es irrazonable.³² En la obra Melquíades entra en la escena de Macondo teniendo estos dos rasgos de la serpiente: primero, como el ser expulsado, maldito y errante por consecuencia; segundo, como el portador de la sabiduría, de la curación y de la salvación. Por una parte, "era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano" (p.10); "Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en estrecho de Magallanes" (p.10); por otra parte, se describe como "aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nostradamus" (p.10) y como una persona que "tanto contribuyó al engrandecimiento de la aldea con su milenaria sabiduría y sus fabulosos inventos" (p.38). Melquíades conjura la peste del olvido con su "agua apacible", atributos de curación y de salvación.

Melquíades incita continuamente a José Arcadio Buendía a emprender variadas empresas: la búsqueda de oro con el imán, el plan de hacer con la lupa un arma de guerra, el intento de buscar un nuevo camino al mar, las transmutaciones alquímicas, etc. El se mueve como un péndulo entre la fantasía y la realidad. Cuando se imbuje en el mundo fantástico, su familia, junto con toda la comunidad de Macondo, se perturba y decae. Al contrario, cuando él regresa a la realidad, la colectividad recupera de nuevo la prosperidad y la paz. La ciencia de Melquíades y su sabiduría influyen primero en José Arcadio Buendía y luego afectan a todos los habitantes de Macondo, excepto a Ursula: "Cuando volvieron los gitanos, Ursula había predispuesto contra ellos a toda la población. Pero la curiosidad pudo más que el temor, porque aquella vez los gitanos recorrieron la aldea haciendo un ruido ensordecedor con toda clase de instrumentos músicos, mientras el pregonero anunciaba la exhibición del más fabuloso hallazgo de los naciencenos" (p.12).

Fuera del contexto bíblico, estos dos árboles podríamos considerarlos como "árboles de la vida", en el sentido de que ambos dan frutos, el almendro o el castaño. Pero, a diferencia del almendro, el castaño tiene otro significado. Se presenta como símbolo del centro, como árbol cósmico. Si Macondo es el centro de este mundo, y su modelo celestial es la ciudad de Jerusalén (por la visión que José Arcadio Buendía tuvo en el sueño antes de construir Macondo), la casa de los Buendía se identifica con el templo que está construido en el centro de Jerusalén, y este "castaño gigantesco" erguido verticalmente en el centro de la casa no es otro que el Axis Mundi, considerado como punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno. ³³ Es decir, "el infierno, el centro de la tierra

y la <<puerta>> del cielo se hallan, pues, sobre el mismo eje, y se hace el pasaje de una región cósmica a otra".³⁴ Dicho analógicamente, es "la Montaña Sagrada", "el Zigurat" de Mesopotamia, "el Gólgota de los cristianos" y "el ombligo de la tierra".³⁵

Bajo este árbol se realiza el reencuentro entre José Arcadio Buendía amarrado al árbol y el fantasma de Prudencio Aguilar; la levitación del padre Nicanor; la ascensión de Remedios, la bella, al cielo, etc. La función del castaño como símbolo del centro es constante. Es el único lugar sagrado donde pueden comunicarse los vivos y los muertos. Especialmente, entre José Arcadio Buendía y su esposa, Ursula, y entre José Arcadio Buendía y su amigo, Prudencio Aguilar. Es bajo este árbol que el coronel Aureliano encuentra su último fin, como su padre: "Entonces fue al castaño, pensando en el circo, y mientras orinaba trató de seguir pensando en el circo, pero ya no encontró el recuerdo. Metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada en el tronco del castaño. La familia no se enteró hasta el día siguiente, a las once de la mañana, cuando Santa Sofía de la Piedad fue a tirar la basura en el traspatio y le llamó la atención que estuvieran bajando los gallinazos" (p.224).

Hemos explicado que la última escena de José Arcadio Buendía, amarrado por su hijo al castaño, demuestra el retiro del rey viejo en el combate entre el verano y el invierno y, al mismo tiempo, el destino universal del 'chivo expiatorio', que se ven en varios mitos del mundo, en el punto de vista de la forma ritual. También, hemos visto en esta escena una analogía con la

crucifixión y la resurrección de Jesús. Aquí, señalaremos una cosa más sobre el simbolismo del castaño como cruz. Primero, el aspecto de José Arcadio Buendía, que está "atado de pies y manos al tronco del castaño, empapado de lluvia y en un estado de inocencia total" (p.71), nos basta para recordar el de Jesús en la cruz. Cuando Ursula y Amaranta le hablan, él contesta "algo incomprendible" (p.71), mirando sin reconocerlas. Esto se analogo con las últimas palabras de Jesús, que nadie comprende: "Eli, Eli, ¿ Lama Sabachtani?" Esto es: Dios mío, Dios mío, ¿Por qué me has desamparado?" (Mateo 27). ³⁶ En esta escena, Ursula y Amaranta se pueden asociar con las dos Marías que presencian el fin de Jesús. En especial, las acciones de Ursula, que suelta "las muñecas y los tobillos, ulcerados por la presión de las sogas" (p.71), lo deja "amarrado solamente por la cintura" (p.71) y construye "un cobertizo de palma para protegerlo del sol y la lluvia" (p.71), añaden el detalle de la analogía cristiana. Otra cosa interesante es que Jesús muere realmente en la crucifixión. En cambio, José Arcadio Buendía sólo está atado al árbol y su muerte ocurre más adelante. Un padre, al ver la lucidez de José Arcadio Buendía, le pregunta cómo es posible que lo tengan amarrado de un árbol. El contesta: "porque estoy loco" (p.76). José Arcadio Buendía, pues, acepta su papel de chivo expiatorio humano. En seguida, notamos algunas semejanzas con la escena de la resurrección de Jesús. Ursula, después de oír la predicción de su hijo sobre la muerte del padre, lleva a José Arcadio Buendía a su dormitorio con la ayuda de siete hombres. Pero, al día siguiente, ellos se dan cuenta de que él desapareció. Recordemos la desaparición del cadáver de Jesús en la cueva.

b.3 Animal

En Cien años, la imagen paradisiaca junto a la del oasis está mezclada con la pastoril y la agrícola. La primera casa de los Buendía nos muestra estas imágenes conjuntas: "Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas" (p.13).

Hemos dicho en algún lugar que el rasgo de José Arcadio, el hijo mayor de José Arcadio Buendía, muestra algo de la cultura nómada, y su hermano, Aureliano, representa la de la agricultura: la niñez y la juventud de ambos personajes se distinguen en varios aspectos; sus características y el modo de las acciones se resumen así; para José Arcadio, el elemento del viaje es el punto cardinal que representa esta cultura nómada. El era marino y después cazador. En cambio, la juventud de Aureliano se caracteriza por la vida sedentaria. El se mantiene con su trabajo artesanal, fabricando pescaditos de oro en su taller, mientras José Arcadio caza conejos, liebres, con su escopeta. Las expresiones contrarias del autor en relación con la comida de estos dos protagonistas sintetizan todo lo que hemos dicho hasta ahora; la imagen de Aureliano que toma café prevalece a lo largo de la obra. José Arcadio abusa de la comida y llega a comer hasta carne humana ("alimentándose con el cuerpo de un compañero que sucumbió a la insolación, cuya carne salada y vuelta a salar y cocinada al sol tenía un sabor granuloso y dulce" (p.82)). He aquí una clave. Como el alimento vegetal, el café es un signo representativo que refleja el

rasgo de la sociedad agrícola, y la carne humana, como el alimento animal, junto con la imagen de la avaricia de José Arcadio, representa la cultura nómada en cierto sentido. En este contexto, la muerte de José Arcadio, en el capítulo VII, significa el fin de la cultura nómada o cazadora. Quizá, es en la época de Aureliano Segundo y Petra Cotes en la que se da la transición de la cultura agrícola. Ellos no cazan los animales como José Arcadio sino que los crían y proliferan.

Si la principal imagen pastoril de la Biblia es la oveja, la imagen predominante en Cien años, especialmente en el episodio de Aureliano Segundo, como vemos en los ganados de Petra Cotes, es la vaca. Como se ve en algunas descripciones de la Biblia, el carácter negativo que le atribuye al culto de la fecundidad, que prevalecía en el Medio Oriente, representa a la vaca y al toro como imágenes demoniacas, contrastando con la figura del "el cordero".³⁷ Cuando García Márquez se refiere a la proliferación de las vacas o de los otros animales, sabemos que el autor utiliza el símbolo de la fecundación de la vaca sobre la base de la tradición pagana, no de la referencia bíblica. En la obra, la vaca es la imagen desplazada del cordero del cristianismo. Pero al ver que el aumento y la proliferación de los ganados, y por consiguiente la adquisición de la riqueza, no corresponden con la fertilidad verdadera de la familia, sino que se convierten en la fuente de la degradación y la corrupción, nos enteramos pronto de que el autor adopta fielmente el contexto bíblico. La pelea entre Aureliano Segundo y Ursula, su abuela, por motivo de la disipación de aquél, es un buen ejemplo; Ursula le reprocha el despilfarro de su nieto. Contra ella, Aureliano Segundo empapela la casa con " billetes de a peso". "La mansión

antigua" se convierte en "una mezquita" (p.163). Los pueblos con el júbilo se precipitan para ver esta "glorificación del despilfarro" (p.163). El consejo de Ursula no es sino la advertencia de Moisés sobre la idolatría del becerro de oro de Aaron.

En la Biblia, el símbolo de la mula abunda y se presenta por lo general favorablemente: es un animal de carga, estúpido, y a veces obstinado pero paciente y humilde, al mismo tiempo. En especial, la humildad y la paz se identifican con el aspecto de Jesús; este atributo humilde está asociado con el lado físico de la Encarnación, y por tal razón se convierte en un animal apropiado para llevar a Jesús triunfante a Jerusalén.³⁸ Al revés, el aspecto del coronel Aureliano cuando llega al lugar de la ceremonia del cese al fuego montando "una mula embarrada" (p.151), enfrentándose a "los gritos, vituperios y blasfemias" (p.151), nos recuerda el de Jesús recién mencionado; pero el coronel llega como un derrotado. "Este lado físico de la Encarnación" de la mula se repite una vez más: todos los ganados de Petra Cotes, por el diluvio, se aniquilan, excepto una mula. En esta escena, Petra Cotes y la mula se identifican: "(la mula) estaba con el pellejo pegado a los huesos, como la dueña, pero tan viva y resuelta como ella" (p.277). En cierto sentido, la identificación de Petra Cotes con la mula alude a la de Jesús con este animal. Esto no quiere decir meramente que ella es Jesús. Pero no sería exagerado asociarla con la figura de Pedro, el discípulo de Jesús, puesto que el nombre Petra, cuyo significado es piedra, se vincula con el contexto cristiano. Jesús dice: "Edificaré mi iglesia arriba de tu piedra". El esfuerzo de Petra Cotes de salvar a la mula apoya esta interpretación: "Petra Cotes la había alimentado con

su rabia, y cuando no tuvo más hierbas, ni maíz, ni raíces, la albergó en su propio dormitorio y le dio a comer las sábanas de percal, los tapices persas, las sobrecamas de peluche, las cortinas de terciopelo y el palio bordado con hilos de oro y borlones de seda de la cama episcopal" (p.277).

En las tradiciones judeo-cristianas, el dragón representa la imagen siniestra ligada con las fuerzas negativas y con el Mal, a cambio de las imágenes positivas de las mitologías de otras regiones; en el cristianismo, el símbolo del dragón, que es la encarnación de la Potencia, como vemos en gran parte de Oriente, se convierte en símbolo de todo aquello que se opone a él; es la "Bestia maléfica, encarnación de Satanás, el Diablo".³⁹ El ejemplo más usual de esta imagen del dragón se ve en la Revelación de Juan, aunque aparece en otras partes de la Biblia.⁴⁰ De ahí, la imagen de este animal: es "un gran dragón rojo de siete cabezas y diez cuernos, que llevaba siete diademas sobre sus siete cabezas".⁴¹

Los pantanos y la ciénaga grande a que José Arcadio Buendía se enfrenta en camino de buscar el mar están ligados con la imagen del dragón: "La ciénaga grande se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas comunales" (p.14). Esta frase citada, como hemos explicado, es una adaptación de la anécdota de Circe del mito griego, la que mata a los navegantes, seduciéndolos. Pero la expresión de "cetáceos" está ligada con Leviatán bíblico. Es la imagen de la ballena monstruosa con que se encuentra en Jonás. La expresión explícita del duelo entre el héroe y el

dragón, que se manifiesta bien en el combate entre Tiammat y Marduk del mito babilónico, se presenta en la escena del regreso de José Arcadio a la casa: "En un medio día radiante del Golfo de Bengala su barco había vencido un dragón de mar en cuyo vientre encontraron el casco, las hebillas y las armas de un cruzado" (p.82).

La imagen de la guerra que el coronel ve y siente en la campaña no es otra que la del dragón abstracto o metamorfoseado. Es el caos, el desorden y la potencia de Leviatán que nos oprime o sumerge.⁴² En la obra, estas imágenes del dragón como el Mal se revelan en "la plantación bananera", no explícita pero concretamente. Esta compañía bananera oprime a los habitantes de Macondo, los hace sumergir en el estado caótico y trae al pueblo todos los elementos humanos del Mal. En una palabra, es la imagen demoniaca; las prostitutas francesas,⁴³ los extranjeros, "luminosos almacenes de ultramarinos" (p.192), "las mesas de suerte y azar", "los mostradores de tiro al blanco", la bebida, los borrachos, las peleas sucesivas, los cadáveres en la calle "por los disparos, trompadas, navajines y botellazos de la pelotera", el desorden, el libertinaje, etc. Todos estos aspectos caóticos muestran la transición del mundo sagrado al secular o decadente. La imagen paradisiaca del árbol del almendro se diluye; las parejas extranjeras cuelgan sus hamacas entre los almendros y hacen el amor bajo los toldos, a pleno día y a la vista de todo el mundo. La plantación bananera cuya pared está cercada por una malla metálica eléctrica y el resto de la ciudad son un buen contraste entre la imagen del bien y del mal; la arbitrariedad, el asesinato, las actividades ilegales de la compañía bananera, a veces bajo la protección del poder del gobierno. El combate y la aventura de José Arcadio

Segundo contra esta potencia abstracta no es sino el combate entre el dragón tremendo y el caballero impotente. El apogeo de la maldad de la compañía bananera en el capítulo XV manifiesta con claridad el símbolo negativo del dragón: "la potencia invencible", "bestia demoniaca" y "el diablo". La plantación bananera que escapa del crisis por el engaño de los abogados astutos y bajo la protección del gobierno nos muestra esta "potencia invencible" del monstruo bíblico: lo mismo que la hidra del mito griego, es una venenosa serpiente de agua, que vivía en los pantanos de Lerna. Tiene numerosas cabezas; cuando se le corta una, crece en su lugar otra. ⁴⁴

La descripción de la entrada del ejército para aplastar la huelga dirigida por José Arcadio Segundo es un buen ejemplo de la imagen del dragón. Otra vez, es el monstruo apocalíptico de "siete cabezas y diez cuernos que llevaba siete diademas sobre sus siete cabezas"; "Eran tres regimientos cuya marcha pautada por tambor de galeones hacía trepidar la tierra. Su resuello de dragón multicéfalo impregnó de un vapor pestilente la claridad del mediodía. Eran pequeños, macizos, brutos. Sudaban con sudor de caballo, y tenían un olor de carnaza macerada por el sol, y la impavidez taciturna e impenetrable de los hombres del páramo" (p.252). ⁴⁵ Es una intrusión del monstruo y la imagen de las tinieblas que cubren el mundo de la luz. Los soldados mismos son seres con siete cabezas que constituyen el cuerpo total del mal. Sus rasgos están descritos por el autor como de "un animal" y se presentan como el dragón que muerde su cola: Urobros: "Aunque tardaron más de una hora en pasar, hubiera podido pensarse que eran unas pocas escuadras girando en redondo, porque todos eran idénticos, hijos de la misma madre, y todos soportaban con igual estolidez

el peso de los morrales y las cantimploras, y la vergüenza de los fusiles con las bayonetas caladas, y el incordio de la obediencia ciega y el sentido del honor" (pp.252-253). También la imagen de las multitudes que huyen de la matanza es descrita en relación con la del dragón. Notemos que lo que hemos dicho arriba no es la imagen alquímica ni de la regeneración ni de la reconciliación de los contrarios (uno en dos o dos en uno) sino es la imagen destructiva completamente: "Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo del dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua" (p.255).

Dentro de la visión de Juan en el Apocalipsis, lo más impresionante es la referencia a la Virgen. Ella tiene que dar a la luz un "hijo varón, que regirá con vara de hierro a toda las naciones", pero se ve atacada súbitamente por un gran dragón rojo de siete cabezas y diez cuernos, que llevaba siete diademas sobre sus siete cabezas". El arcángel Miguel y sus ángeles se presentan entonces para luchar con el dragón y lo vencen. Precipitado a la tierra, no por ello deja el dragón de perseguir a la Virgen que, para escapar de él, huye volando sobre las alas de la Gran Aguila. El dragón, loco de rabia, se enfrenta con "el resto de sus hijos", para lo cual recibe la ayuda de la "Bestia de la mar", que tiene siete cabezas y diez cuernos. En ese punto aparece el Cordero divino, rodeado de sus fieles, en el monte Sión. Su aparición consagra la derrota de la Bestia. Finalmente son vencidas las dos Bestias y arrojadas en un estanque de fuego, mientras el dragón permanece mil años encadenado en el abismo.⁴⁶

Si el aspecto del ejército que reprime el disturbio de los trabajadores se describe como el demonio bíblico, "una mujer arrodillada, con los brazos en cruz, en un espacio limpio, misteriosamente vedado a la estampida" (p.255) se análoga a la Virgen María. Cuando los soldados crueles la arrasan, recordamos el combate entre el dragón y la Virgen María de la Revelación de Juan, en la forma desplazada del contexto bíblico. Cuando José Arcadio Segundo empieza el combate con su grito contra el ejército, se convierte en el personaje correspondiente al arcángel Miguel. Sin duda, los trabajadores que lo siguen son los ángeles. El niño que pierde a su madre durante el tumulto y después es salvado por José Arcadio Segundo está asociado en cierto sentido con el niño de la Revelación. Sobre todo, cuando José Arcadio Segundo lo entrega a aquella "mujer arrodillada, con los brazos en cruz", esta analogía bíblica es justificable; después, José Arcadio Segundo se derrumba, la mujer muere y sólo aquel niño sobrevive. Lorenzo Gavilán, que aparece un rato en el capítulo XV, a quien el autor describe como "un coronel de la revolución mexicana, exiliado en Macondo, que decía haber sido testigo del heroísmo de su compadre Artemio Cruz" (p.250),⁴⁷ es uno de los dirigentes sindicales. Aunque su papel no tiene significado crucial en el contexto de la obra, su presencia en el lugar de la matanza es algo connotativo. En la tensión entre dos bandos, el ejército y los huelguistas, una mujer cuyo hijo es salvado por José Arcadio Segundo rompe el silencio, murmurando así: "Estos cabrones son capaces de disparar" (p.254). En un instante, el coronel Gavilán le hace eco con un grito a las palabras de la mujer. Por último, José Arcadio Segundo grita contra el enemigo. He aquí una transición gradual que provoca el combate apocalíptico; del murmullo al grito; de arriba a

abajo (Virgen María-Aguila-Arcángel). Sería un poco exagerado analogar a la mujer recién mencionada con la Virgen María, y a Lorenzo Gavilán con la Gran Aguila. Aquí, no queremos decir que la acción de los personajes siga fielmente el esquema bíblico sino que sus rasgos son tomados seguramente de la Biblia. Pero si la identificación del niño salvado con el Niño divino del Apocalipsis tiene fundamento interpretativo, a la madre que lo parió se le identifica naturalmente con la Virgen María, y al coronel con aquel pájaro bíblico, porque su nombre, Gavilán, es algo sugestivo, aunque no haya conexión directa entre ellos. Cuando José Arcadio Segundo visita la casa de aquel coronel, después de la batalla, las palabras de su esposa fueron reveladoras: "Se fue. Volvió a su tierra" (p.257). Además, al entender la forma desplazada del contexto bíblico elaborada por García Márquez, nuestra aplicación tendrá más justificación: en la Biblia, el final es victorioso; el arcángel Miguel vence al dragón y la Virgen María se salva por la ayuda del águila. En la novela, en cambio, pasa todo lo contrario: el coronel Gavilán es asesinado, la mujer muere y José Arcadio Segundo pierde su combate, aunque haya logrado evitar la muerte.

También, "catorce nidos de ametralladoras" (p.255) del ejército que matan a la muchedumbre, no es otro signo que la cabeza de la Bestia apocalíptica. Catorce es el número sumado de las cabezas de las dos Bestias. La imagen del tren que lleva los cadáveres para arrojarlos al mar está asociada con la de la muerte, el mal y las tinieblas. El tren mismo con sus doscientos vagones y "una locomotora en cada extremo y una tercera en el centro" (p.256) es la imagen de la serpiente; se le describe como "un tren interminable y silencioso" (p.256). Es la representación del animal demoníaco que cruza por el infierno o por el

mundo de las tinieblas: " No llevaba ninguna luz, ni siquiera las rojas y verdes lámparas de posición, y se deslizaba a una velocidad nocturna y sigilosa. Encima de los vagones se veían los bultos oscuros de los soldados con las ametralladoras emplazadas" (p.256). Si la plantación bananera posee la imagen del Mal abstracto, invisible e inmóvil, el tren que transporta los plátanos y los cadáveres, al mismo tiempo, es una imagen concreta, visible y móvil como la demoniaca.

Leviatán, que se analogo con el dragón en la Biblia, se describe tradicionalmente como un monstruo que vive en la profundidad del mar. Entonces, el hecho del contagio colectivo de la peste del olvido, que hemos analizado antes, se puede interpretar como la sumersión en el mar de Leviatán. La imagen de este monstruo del mar, en esta escena de la masacre, está asociada metafóricamente con el río de sangre y con el aguacero. La descripción de la muchedumbre muerta por los tiros indiscriminados de los soldados evidencia este punto: "Las acequias se tiñeron de sangre" (p.253). El aguacero que cae después de esta masacre implica, en algún sentido, la imagen del renacimiento para José Arcadio Segundo, el único sobreviviente, pero desde la perspectiva total, es una señal del presagio de la última etapa del apocalipsis. Después de esta lluvia, se inician cuatro años del diluvio en Macondo.

Hay dos monstruos en la Biblia como símbolo del Mal: Leviatán y Behemoth. Hemos analizado el aspecto del primer monstruo en relación con algunas imágenes demoniacas en Cien años. El Behemoth, otra imagen del monstruo, no constituye la corriente de la presencia demoniaca en la obra en su conjunto, sino que

aparece como un elemento anecdótico. Pero no cabe duda de que la imagen de este animal bíblico toma un papel decisivo en el destino del héroe del episodio de Aureliano Segundo.

El torneo de los comedores es una de las anécdotas de Aureliano Segundo, narrada en el capítulo XIII. El prestigio de la voracidad extraordinaria de Aureliano Segundo y su hospitalidad sin precedente atraen a todos los glotones. Y de todas partes llegan "tragaldabas fabulosos" para tomar parte en esta competencia irracional. Entre ellos, una mujer llamada Camila Sagastume,⁴⁸ "una hembra totémica conocida en el país entero con el buen nombre de La Elefanta" (p. 215), aparece el sábado y compite en el duelo final de comer con Aureliano Segundo. En esta escena, Camila Sagastume está descrita de acuerdo con los rasgos del monstruo bíblico: Behemoth.

En Job (40:15-24), Behemoth está descrito como un buey tan enorme que traga todos los días el heno de mil montañas inmensas. No abandona jamás sus mil montañas, donde la hierba que ha comido de día vuelve a crecer de noche para el día siguiente. Los judíos posteriores convierten este Behemoth en "el plato fuerte" o en "una inmensa reserva de alimentos", que los convidados se repartirán en los festines. En la Biblia, este buey es realmente un hipopótamo que no vive en las montañas, sino en las ciénagas. Simboliza "la bestia, el bruto, la fuerza brutal". Según la explicación de Borges, en la época precristiana, Behemoth era no sólo el hipopótamo sino también el elefante. Además, el nombre Behemoth en el término hebreo significa "bestia"; "Behemoth es palabra hebrea, que es como decir bestias; al juicio común de todos sus

doctores, significa elefante, llamado así por su desaforada grandeza, que siendo un animal vale por muchos".⁴⁹ Según otras informaciones, este símbolo puede derivar de la diosa hipopótamo egipcia Taurut.

Los símbolos que García Márquez utiliza en su obra con la imagen de este animal bíblico son tres: 1) el monstruo inmenso y voraz ("La Elefanta y hembra"). 2) el festín. 3) la imagen destructiva; la bestia y su fuerza brutal. Antes de explicar estos rasgos, es más útil ver directamente la descripción del texto: Festín (los alimentos interminables); "(Aureliano Segundo y La mujer gigantesca) sacrificaban tantas reses, tantos cerdos y gallinas en las interminables parrandas, que la tierra del patio se volvió negra y lodosa de tanta sangre" (p.215). Los animales que han comido vuelven a crecer de noche para el día siguiente, lo mismo que el heno bíblico: "-Apártense que la vida es corta- gritaba Aureliano Segundo en el paroxismo de la fiesta-. Apártense que la vida es corta" (p.215); "Nunca tuvo mejor semblante, ni lo quisieron más ni fue más desaforado el paritorio de sus animales" (p.215). La descripción de que "la Elefanta seccionaba la carne con las artes de un cirujano, y la comía sin prisa y hasta con cierto placer" (p.215), nos recuerda claramente el rasgo del buey que come el heno con lentitud. El duelo de dos monstruos voraces: "El duelo se prolongó hasta el amanecer del martes. En las primeras veinticuatro horas, habiendo despachado una ternera con yuca, ñame y plátanos asados, y además una caja y media de champaña, Aureliano Segundo tenía la seguridad de la victoria" (p.215). En la siguiente descripción; "Al despertar, se bebió cada uno el jugo de cincuenta naranjas, ocho litros de café y treinta huevos crudos. Al segundo amanecer, después de muchas horas sin dormir y habiendo despachado dos

cerdos, un racimo de plátano y cuatro cajas de champaña" (p.216). De aquí, se vislumbra el aspecto de la voracidad y la glotonería de los gigantes rabelaisianos o de los héroes míticos en el banquete.

La imagen de la Elefanta en Cien años no es tan negativa como en el texto de la Biblia. La imagen desplazada por el autor no es la de la bestia brutal, sino que ofrece una especie de dulzura de la feminidad: "Era tan gigantesca y maciza, pero contra la corpulencia colosal prevalecía la ternura de la feminidad, y tenía un rostro tan hermoso, unas manos tan finas y bien cuidados y un encanto personal tan irresistible" (p.215). Aureliano Segundo comenta, después de ver la cortesía de aquella mujer en la mesa, que "aquel delicado, fascinante e insaciable proboscidio era en cierto modo la mujer ideal" (p.216). El prejuicio de los pueblos sobre ella es una repetición de la imagen demoniaca de Behemoth. Es claro que García Márquez toma el motivo o el símbolo desde el contexto bíblico en la descripción del duelo de comedores entre Aureliano Segundo y la Elefanta, pero elimina el sentido canónico y lo invierte en lo literario. La fama que prevalece alrededor de ella antes de llegar a Macondo es la imagen bestial, pues se decía de ella que era "quebranta-huesos", "tritadora de buyes", "mujer barbada en un circo griego" (p.216). Pero por sus rasgos verdaderos manifiestados a través del duelo no lo era. Este es el punto máximo que García Márquez quiere resaltar o enfatizar en comparación con el contexto bíblico.

Por último, vemos la imagen de "la fuerza brutal" de la Elefanta cuando Aureliano Segundo pierde el conocimiento y cae al suelo en el final de la

competencia. En esta escena, la Elefanta desempeña el papel de la iniciadora. A través de esta prueba (el duelo de comedores), él experimenta "la muerte": "Sintió, en medio de las tinieblas, que lo arrojaban desde lo más alto de una torre hacia un precipicio sin fondo, y en un último fogonazo de lucidez se dio cuenta de que al término de aquella inacabable caída lo estaba esperando la muerte" (p.217). Y renace. Para celebrar su supervivencia, prepara "una parranda sin precedentes". Pero, después de alcanzar su punto culminante a través de este combate, su caída es definitiva, en especial la de su cuerpo. "Lo dominante ya no es copulativa como en José Arcadio Buendía sino digestiva; Aureliano Segundo sobresale como un comilón extraordinario, pero es vencido por una mujer en el concurso de comida".⁵⁰ Todo lo que sucede después, en torno a él, es el declive.

La hormiga que aparece en la última parte de la obra, es decir, en el momento del apogeo de la sequía seguida a la plaga del diluvio, es un equivalente del Leviatán, contrastado en el tamaño. La hormiga está ligada directamente con la destrucción de la casa y de Macondo, la caída y la devastación. El espectáculo del combate entre este pequeño monstruo y los personajes femeninos, Ursula, Santa Sofía de la Piedad y Amaranta Ursula, nos recuerda el de Ismael, el héroe de la novela de Moby Dick de Hermann Melville, y la ballena gigantesca: Es el combate entre el bien y el mal. Ursula le dice a Santa Sofía de la Piedad: "A este paso terminaremos devorados por las bestias" (p.280). La descripción de la escena en que Santa Sofía de la Piedad combate con las hormigas junto con los lagartos, nos muestra la visión demoniaca de las hormigas como intrusas, signos del desastre e indicio de "la arremetida

incontenible de la destrucción" (p.300). Otra vez, he aquí la imagen del dragón que muere y vuelve a nacer como hidra. Al fin, Santa Sofía de la Piedad se rinde en este combate. En esta escena, el nombre de Santa es bastante sugestivo: Santa contra Satanás; "Una mañana vio que las hormigas coloradas abandonaron los cimientos socavados, atravesaron el jardín, subieron por el pasamanos donde las begonias habían adquirido un color de tierra, y entraron hasta el fondo de la casa. Trató primero de matarlas con una escoba, luego con insecticida y por último con cal, pero al otro día estaban otra vez en el mismo lugar, pasando siempre, tenaces e invencibles. (...) Santa Sofía de la Piedad siguió luchando sola, peleando con la maleza para que no entrara en la cocina, arrancando de las paredes los borlones de telaraña que se reproducían en pocas horas, raspando el comején. (...) (Ella) comprendió que estaba vencida" (p.300).

En el final de Cien años, la escena en que "todas las hormigas del mundo" (p.345) arrastan el niño con cola de cerdo, el último descendiente de los Buendía, es el punto culminante de esta acción demoníaca de Leviatán. En este momento, el último Aureliano revela las claves definitivas de Melquíades: "El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas" (p.346). Se cumplía así la profecía.

José Arcadio Buendía, después de fundar la ciudad, les prohíbe a los habitantes realizar riñas de gallos: "Los únicos animales prohibidos, no sólo en la casa, sino en todo el pueblo, eran los gallos de pelea" (p.13). Sabemos por qué lo hizo. Así, en el capítulo X, José Arcadio Segundo de nuevo atiende a los gallos de pelea y se convierte en "hombre de gallos" (p.159). Ursula lo regaña:

"-Ya los gallos han traído demasiadas amarguras a esta casa para que ahora vengas a tú a traernos otras" (p.159). Pero él sigue criándolos en la casa de Pilar Ternera. La imagen principal del gallo en Cien años es, sin excepción, demoniaca, relacionada con la sexualidad: es el motivo del asesinato de Prudencio Aguilar, en el primer capítulo, y está ligada estrechamente con el acoplamiento entre humanos y animales, que se prohíbe con firmeza en la Biblia. El padre enseña el conocimiento de la pelea de gallos dentro de la iglesia. De ahí viene el sarcasmo de García Márquez contra el cristianismo corrupto. Hasta ahora, la pelea de gallos ha sido prohibida pero renace en la iglesia. A la hora de la confesión, el padre pregunta a su ayudante de misa, José Aureliano Segundo, si había hecho cosas con animales. El último, desconcertándose, le pregunta a un sacristán sobre las conversaciones compartidas con el padre. Entonces, este sacristán lo lleva a tal lugar, contestando que "es que hay cristianos corrompidos que hacen sus cosas con las burras" (p.159). En el capítulo X, Aureliano Segundo, el otro hermano gemelo, gana mucho dinero criando ganado con la ayuda de su concubina, mientras que José Arcadio Segundo lo hace con sus gallos. El último dispone de suficiente dinero, "no sólo para enriquecer sus crías, sino para procurarse satisfacciones de hombre" (p.159). Para Aureliano Segundo, la fecundidad se vincula con las fiestas orgiásticas y, en cambio, para José Arcadio Segundo con la perversión sexual.

El monstruo que se presenta después de la muerte de Ursula en el capítulo XVII tiene un aspecto muy similar al del animal de la Revelación. Según la expresión del padre Antonio Isabel, se describe como "un híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje, una bestia infernal cuyo aliento calcinaba el aire y

cuya visita determinaría la concepción de engendros por las recién casadas" (p.287). Pero muchos no prestan atención a "su plática apocalíptica". El monstruo que los pueblos agarran con las trampas es "una criatura espantosa semejante a la descrita por el párroco" y "un becerro descomunal" (p.287): "Pesaba como un buey, a pesar de que su estatura no era mayor que la de un adolescente, y de sus heridas manaba una sangre verde y untuosa. Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora" (p.287).

Hemos visto la imagen de la serpiente seductora en Melquíades en relación con el mito de Adán y Eva. Esta imagen de serpiente se repite en la última parte de la obra. El capítulo XIX empieza así: "Amaranta Ursula regresó con los primeros ángeles de diciembre, empujada por brisas de velero, llevando al esposo amarrado por el cuello con un cordel de seda" (p.315). Marzo, la estación de Melquíades, y diciembre, son buena señal en la estructura apocalíptica. Entonces, los dos últimos capítulos (cap. XIX y XX) de Cien años son las historias del invierno que ocurren desde diciembre a febrero, en que la obra se cierra. En este contexto, no sería exagerado asociar "ángeles de diciembre" con los ángeles caídos del Apocalipsis.

Melquíades y Gastón (esposo de Amaranta Ursula) son extranjeros: el primero es gitano y el segundo es flamenco. Melquíades es un ser que trascendió el espacio y el tiempo, pero está descrito en el texto como un ser perseguido, como si fuera una serpiente maldita. Gastón no viene libremente a Macondo como Melquíades sino amarrado por el cuello con una cuerda por su esposa. Es el

aspecto de la serpiente domada. Es la forma invertida del mito de Adán y Eva, en el que la serpiente juega el papel activo, como vemos en la seducción de Eva. Aunque él no posee aspecto sobrehumano como Melquiades, su imagen consistente está ligada con algo volador (la aviación): encuentra a Amaranta Ursula al ejercer piruetas con su "biplano deportivo", prepara el camino de aterrizaje después de concebir la idea de establecer un servicio de correo aéreo y planea introducir el avión a Macondo. Lo que dice, que él tiene "aires de navegantes", significa que es un ser vagabundo que no se establece en un lugar fijo. En fin, él regresa a su país natal y desaparece de la escena macondiana. Gastón también está descrito como un personaje sabio y que posee conocimiento enciclopédico. En este sentido, Gastón es "antitipo" de Melquiades. Pero posee un atributo de que Melquiades carece: la sexualidad. Es él quien sedujo primero a la última Eva: "Se habían conocido tres años de casarse, cuando el biplano deportivo en que él hacía piruetas sobre el colegio en que estudiaba Amaranta Ursula intentó una maniobra intrépida para eludir el asta de la bandera, y la primitiva armazón de lona y papel de aluminio quedó colgado por la cola en los cables de la energía eléctrica" (p.318). Desde el punto de vista de la psicología freudiana, "el asta de bandera" está asociado con el símbolo fálico, la imagen de la serpiente, y lo que de él quedó colgado en los cables nos prefigura la ferocidad sexual de esta pareja, como se insinúa por medio de la chispa eléctrica y la energía. En la obra, está resumido así: "Gastón no sólo era un amante feroz, de una sabiduría y una imaginación inagotable" (p.318). Según Milton, el amor de Eva con la serpiente en el Paraíso Perdido fue peligroso y siniestro. Lo mismo que esto, el amor de Gastón y Amaranta refleja este motivo bíblico: "(Gastón) era tal vez el primer hombre en la historia de la especie que hizo un aterrizaje de

emergencia y estuvo a punto de matarse con su novia sólo por hacer el amor en un campo de violetas" (p.318). "Un aterrizaje de emergencia" y "el primer hombre" son señales que muestran el atributo peligroso de la serpiente del Génesis. La presencia de las imágenes de la serpiente en el principio y en el final de Cien años es significativa en sí misma desde el punto de vista tipológico y apocalíptico.

Pero, ante todo, la realización de la Revelación se lleva a cabo por la aparición de un animal monstruoso. Este sería el niño con cola de cerdo que nace entre Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula, su tía. Es el ser apocalíptico, mitad humano y mitad animal, que corresponde a la imagen demoniaca de la ciudad de Babilonia en la Biblia.

b.4 Las mujeres: lo maternal y lo conyugal

Los personajes femeninos que aparecen en Cien años se pueden dividir en dos grupos de acuerdo con la referencia bíblica: lo maternal y lo conyugal, o sea, la figura de la madre y la de la novia. Según esta categorización, Ursula, Pilar Ternera, Fernanda del Carpio y Santa Sofía de la Piedad pertenecen al grupo maternal, mientras que Amaranta, Rebeca, Petra Cotes, Remedios y Remedios, la bella, al conyugal.

Las figuras maternas predominantes en la obra son Ursula y Pilar Ternera. En especial, a Ursula se le considera la madre simbólica, al igual que Raquel, la esposa de Jacob en la Biblia, es decir, a la que llaman madre típica de

Israel: Madre General.

En la Biblia, la ramera perdonada y aceptada favorablemente, a pesar de su pecado, es la figura nupcial mediadora entre la Prostituta demoniaca y la novia apocalíptica, y representa la redención del pecado en el hombre.⁵¹ La representante principal de esta imagen será María Magdalena del Nuevo Testamento, cuyo pecado es perdonado por Jesús, y a quien ella siguió hasta la crucifixión.⁵² En el Nuevo Testamento la referencia al Eros fue suprimida por la represión dogmática del cristianismo frente al cuerpo y el erotismo. Pero como vemos en el evangelio de Lucas (7:47); "sus muchos pecados son perdonados, porque amó mucho", la mujer cuyo pecado es perdonado porque "ella amó mucho" nos sugiere que si hay algo en la naturaleza humana digno de redimirse, ello no es inseparable del Eros. ⁵³

En Cien años no existe el prejuicio del bien y el mal sobre la prostituta, en el sentido moral cristiano. El autor mantiene la existencia de una prostituta como eje de la obra y le atribuye el carácter crucial en la salvación del hombre, lo cual no es separable de la alusión bíblica recién mencionada. Pilar Ternera no es María Magdalena ni la prostituta perdonada, en el sentido literal. Pero ella es la que "amó mucho", cualidad tratada favorablemente por García Márquez. Como simboliza su nombre, Pilar Ternera, es el eje y el sostén de la estructura total en el esquema de la obra, rol que comparte con Ursula.⁵⁴ Además, Pilar es una encarnación del erotismo, como prostituta, y de la diosa de la fertilidad, desde el punto de vista ritual, que hemos mencionado varias veces. A ella, que amó tantos hombres a lo largo de su vida, se le podría

llamar "la prostituta sagrada" que existía en la geografía de Medio y Cercano Oriente.⁵⁵ La descripción de la muerte de Pilar Ternera nos clarifica su rasgo de reina o prostituta sagrada: "Pilar Ternera murió en el mecedor de bejuco, una noche de fiesta, vigilando la entrada de su paraíso. De acuerdo con su última voluntad, la enterraron sin ataúd, sentada en el mecedor que ocho hombres bajaron con cabuyas en un hueco enorme, excavado en el centro de la pista de baile. Las mulatas vestidas de negro, pálidas de llanto, improvisaban oficios de tinieblas mientras se quitaban los aretes, los prendedores y las sortijas, y los iban echando en la fosa, antes de que la sellaran con una lápida sin nombre ni fechas y le pusieran encima un promontorio de camelias amazónicas" (p.333). La muerte de Pilar Ternera junto con la dispersión de otras prostitutas es significativa, en relación con el desenvolvimiento de la obra. Cuando ella muere, en el último capítulo, la obra también se cierra, como se ve en las significativas palabras del autor: "Era el final" (p.333).

Según la tradición cabalística, una mujer llamada Lilith fue creada antes que Eva, al mismo tiempo que Adán, pero "no de una de sus costillas, sino, como él, directamente de la tierra". Según otra tradición, "Lilith es la primera Eva, y Caín y Abel se disputan la posesión de ella, creada independientemente de Adán y, por lo tanto, no pariente de ellos".⁵⁶ La Lilith del Génesis, que desapareció de la Biblia ortodoxa, nos parece una clave definitiva que ilustra a Pilar Ternera y revela algunas analogías entre la figura bíblica y la protagonista novelesca. Por supuesto, el modelo bíblico con Pilar Ternera aparece desplazado e invertido de varias formas; por ejemplo, la relación de Lilith con Adán no la encontramos entre Pilar Ternera y José Arcadio Buendía, el

primer Adán de Macondo; Pilar Ternera y Ursula, la primera Eva de Macondo, tampoco son enemigas en la novela. Pero, a pesar de algunas de las excepciones mencionadas, el esqueleto básico en su totalidad es idéntico: en Cien años, Pilar Ternera existe simultáneamente a Ursula. El hecho de que Lilith fuera creada de la tierra es análogo al rasgo de Pilar Ternera, símbolo de la fertilidad. José Arcadio y Aureliano, que comparten a Pilar Ternera en el acto sexual y después disputan por ella, no son otros que Caín y Abel arriba mencionados, en relación con Lilith.

Según el documento apócrifo, Lilith es también la enemiga de Eva, "la instigadora de los amores ilegítimos, la perturbadora del lecho conyugal. Su domicilio se fija en las profundidades del mar, y la censura procura que de allí no salga para que no venga a alborotar a la vida de los hombres y las mujeres de la tierra". Ella es la enemiga de toda la benevolencia, es decir, "representa las iras antifamiliares, la ira de las parejas y de los hijos. (...) Ella no puede integrarse a los marcos de la existencia humana, de las relaciones interpersonales y comunitarias; es rechazada al abismo, al fondo del océano, donde no cesa de recibir tormento por la perversión del deseo que la aleja de la participación en las normas".⁵⁷

Este aspecto de Lilith se invierte en Pilar Ternera. El domicilio de Pilar Ternera es un burdel oscuro, mientras el de Lilith es el abismo del mar. La única cosa en que se identifica con Pilar Ternera es en ser "la instigadora de los amores". Aparte de esto, como hemos visto, ella es mediadora del amor y el símbolo de la fecundidad, y nunca es rechazada del centro sino que está

vinculada regularmente con los miembros de los Buendía. Es símbolo de esperanza para la familia decadente; un pilar, como su nombre lo dice, una adivina del futuro y un remedio para la agonía sexual. No es un ser marginado sino una representante de la integración. Aquí, lo importante es que García Márquez dibujó a Pilar Ternera siguiendo los rasgos de Lilith, pero dándole una forma desplazada, y con atributos positivos: de fecundidad y de sexualidad. Es decir, la forma invertida de la imagen demoniaca de Lilith se concreta en Pilar Ternera.

En la Biblia, la novia de Jesús se identifica metafóricamente con Jerusalén; su contraparte es la Gran Prostituta, como se ve en la Revelación de Juan (17:4-5) que, al mismo tiempo, es la mujer del Anticristo. Al hablar de Pilar Ternera, relacionándola literalmente con la Biblia, ella es la madre de todas las prostitutas y, dicho analógicamente, es Babilonia la Grande, madre de todas las abominaciones de la tierra: imagen de la bestia apocalíptica:

Y la mujer estaba vestida de púrpura y de escarlata, y dorada con oro, y 'adornada' de piedras preciosas y de perlas, teniendo un cáliz de oro en su mano lleno de abominaciones, y de la suciedad de su formación; Y en su frente un nombre escrito: **MISTERIO, BABILONIA LA GRANDE, LA MADRE DE LAS FORNICACIONES Y DE LAS ABOMINACIONES DE LA TIERRA** (Apocalipsis 17:4-5).

Si seguimos el modelo bíblico, Pilar Ternera debe ser una madre corrupta pero, en realidad, no lo es. De ahí viene otra mujer que contrasta con Pilar Ternera: Fernanda del Carpio. Ella encarna la pureza en el sentido cristiano, pero no de un cristianismo primitivo, sino fanática del cristianismo extraviado. En el contexto de la obra, ella es realmente la madre corrupta y corruptora que

en lugar de traer vida y bendición atrae la muerte y las maldiciones. De hecho, ella posee el atributo de la Babilonia Grande. Las cosas que lleva Fernanda a la casa de Aureliano Segundo para casarse, "una bacinilla de oro con el escudo de armas de la familia" (p.175), "los incontables e inservibles destrozos de una catástrofe familiar que había tardado dos siglos en consumarse" (p.177) y "un preciso calendario con llavecitas doradas en el que su director espiritual había marcado con tinta morada las fechas de abstinencia venérea" (p.177), son las imágenes invertidas de lo descrito en la Revelación.

Aunque casados, Aureliano Segundo y Fernanda no mantienen una vida sexual normal por el calendario de abstinencia de Fernanda. Veamos el humor de García Márquez frente a la actitud de Fernanda: "Descontando la Semana Santa, los domingos, las fiestas de guardar, los primeros viernes, los retiros, los sacrificios y los impedimentos cíclicos, su anuario útil quedaba reducido a 42 días desperdigados en una maraña de cruces moradas" (p.177). Ursula, recordando la experiencia de su propio matrimonio, expresa su preocupación. Entonces, Fernanda la satisface diciendo que le va a permitir el primer contacto con su esposo, y después de dos semanas le abre la puerta de su habitación "con la resignación al sacrificio con que lo hubiera hecho una víctima expiatoria" (p.178). La siguiente descripción acerca del primer acoplamiento de esta pareja nos muestra obviamente la obsesión religiosa de Fernanda y su conciencia pervertida de castidad: " (Aureliano Segundo) tan fascinado estaba con la visión, que tardó un instante en darse cuenta de que Fernanda se había puesto un camión blanco, largo hasta los tobillos y con mangas hasta los puños, y con un ojal grande y redondo primorosamente ribeteado a la altura del vientre" (p.178). Ante

esta impresión, Aureliano Segundo reacciona así: "esto es lo más obsceno que he visto en mi vida. Me casé con una hermanita de la caridad" (p.178).

Creemos haber explicado suficientemente la imagen demoníaca de Fernanda a través del combate ritual entre verano e invierno en la primera parte. Sus acciones posteriores: el encierro de su hija en el monasterio, el asesinato del novio de su hija, Mauricio Babilonia, el intento de matar a su nieto, Aureliano Babilonia, etc., son comportamientos demoníacos como madre destructiva. En una palabra, Fernanda sigue a Lilith en forma no desplazada. Resumimos: García Márquez tomó el motivo de la Gran Prostituta para describir a Pilar Ternera, pero lo transformó desplazándolo totalmente. En el caso de Fernanda, el autor la describe dentro del contexto cristiano, aunque no deja de atribuirle una imagen semejante a la de la Gran Prostituta, aspecto que se revela más claramente en relación con Petra Cotes.

Petra Cotes, la concubina de Aureliano Segundo, es un "antitipo" de Pilar Ternera y además es una contraparte de Fernanda; Petra Cotes representa lo caribeño mientras Fernanda lo andino.⁵⁸ Petra es la iniciadora sexual de los hermanos gemelos, Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, como Pilar Ternera también lo hizo con dos hermanos, José Arcadio y Aureliano. Petra Cotes, a diferencia de Pilar Ternera, encarna el aspecto conyugal, mientras que a Fernanda corresponde el maternal. En el capítulo VIII del evangelio de Juan, hay una anécdota sobre la salvación de una adúltera. Si María Magdalena es una mujer cuyos pecados son perdonados, podríamos analogar a Petra Cotes con la mujer bíblica del adulterio porque ella es concubina. Es decir, ya sea Pilar

Tenera o Petra Cotes, son mujeres aceptadas positivamente por el autor, aunque tengan pecados en el sentido cristiano. En Petra Cotes encontramos la imagen horizontal de la piedra, mientras que en Pilar Ternera, la del árbol, o sea, la imagen vertical. Como lo vemos en su apellido, Pilar Ternera tiene la fecundidad de las vacas. Pero es en Petra Cotes donde esta fecundidad se concretiza en la proliferación de sus vacas. En el sentido de la tipología, Pilar Ternera es una prefiguración de Petra Cotes: Pilar es "tipo" y Petra "antitipo". Jesús dijo "edificaré mi iglesia sobre tu piedra". Aquí, Petro alude a su discípulo Pedro. Al ver que García Márquez atribuye el nombre de Petra a la concubina de Aureliano Segundo, se puede suponer la alusión bíblica en cierto sentido. Indudablemente, en Petra Cotes se revela más el rasgo ritual de fertilidad que el carácter bíblico, especialmente al compararla con Fernanda. Pero no podemos negar que el nombre Petra está ligado con el símbolo cristiano, cuando vemos que la estirpe de los Buendía florece a partir de la riqueza firme de Petra Cotes, esto es, encima de la piedra que es ella.

Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula son los últimos Adán y Eva, o los nuevos Adán y Eva, mientras que José Arcadio Buendía y Ursula son los primeros. Los dos atributos divididos de José Arcadio Buendía, la sabiduría y la virilidad, se unen en uno solo en Aureliano Babilonia. Amaranta Ursula, como su nombre indica, es un personaje que une a dos personajes, Amaranta y Ursula. Ella encarna en su cuerpo el erotismo de Amaranta y la moralidad de Ursula: "Activa, menuda, indomable, como Ursula, y casi tan bella y provocativa como Remedios, la bella" (p.136). Aquí, Remedios, la bella, es "antitipo" de Amaranta. Estas dos seducen a los hombres, voluntaria o inconscientemente y los destruyen. He

aquí el movimiento evolutivo entre las dos. El autor le da más énfasis a la visión cristiana de la castidad y a la sensualidad de Remedios que a la de Amaranta. En el nivel de la inocencia, ella es "antitipo" de Remedios, la esposa del coronel. Pero, en Amaranta y Remedios, la bella, el comercio sexual no se realiza sino que queda como posibilidad. Después de pasar algunos procesos evolutivos, vemos la unión completa de lo sexual en la última Amaranta Ursula. Santa Sofía de la Piedad, como dice su nombre, nos evoca una imagen cristiana. Ella se puede comparar con Remedios: la primera da a luz los gemelos, mientras la segunda muere en el parto de los gemelos. Aquí, también se vislumbra el proceso evolutivo y la síntesis: Amaranta posee el aspecto de la guardiana de los niños, la castidad y la sensualidad. Después de Remedios (el símbolo de la inocencia), vemos otra vez en Remedios, la bella, la repetición de un aspecto de Amaranta. Santa Sofía resume el aspecto de Ursula (la actividad) y de Amaranta (la castidad y guardiana de niños). Por decirlo así, ella no carece del aspecto sexual, que está latente a lo largo de la obra: "una noche la despertó la pavorosa sensación de que alguien la estaba mirando en la oscuridad y era que una víbora se deslizaba por su vientre" (p.299). Por supuesto, la víbora de esta escena no es sino la serpiente seductora del Génesis. La ascensión de Remedios, la bella, y la desaparición de Santa Sofía de la Piedad son paralelas. Aunque vemos en el primer caso lo mítico y lo celestial, y en el segundo lo humano y lo terrenal, ambos tienen relación con el cristianismo. La acción de Aureliano Babilonia, que le regala catorce pescaditos de oro a Santa Sofía cuando ella parte, es significativa: éstos son imágenes invertidas del dragón apocalíptico con dos cabezas de siete cuernos, y al mismo tiempo, se analogan con los siete ángeles que anuncian la presencia de Jesús. Después de rendirse en

el combate con las hormigas que invadían la casa, Santa Sofía de la Piedad parte para siempre a un lugar desconocido, pero al mismo tiempo esperamos que algo ocurrirá en el futuro relacionado con el símbolo de los catorce pescaditos de oro. Es decir, todavía nos quedamos en la etapa de la expectación de la venida de alguien: la presencia de Amaranta Ursula. Los "collares de vértebras de pescados" de Amaranta Ursula simbolizan lo mismo que los pescaditos de oro del coronel Aureliano.

3. LOS MOTIVOS CRISTIANOS

a El sacrificio del primer hijo

El sufrimiento del primer hijo, que normalmente tiene el derecho de la primogenitura, y la preferencia por el hijo menor son temas o motivos que aparecen frecuentemente en varios mitos. En la Biblia, también, estos ejemplos son abundantes. Como historias bien conocidas tenemos, entre otras, el exilio de Cain, primer hijo de Adán; el hijo rechazado de Noé, Ham; la concesión de la primogenitura de Abraham a su segundo hijo, Issac, y no al primero, Ismael; la pérdida del patrimonio de Esaú, el hijo mayor de Issac, ante su hermano menor, Jacob; y el hijo mayor de Jacob, Rubén, quien también pierde su herencia en el Génesis.

El concepto del sacrificio humano parece tener algo que ver con "la insatisfacción del deseo humano de continuidad, que se oculta tras la costumbre de ceder la herencia al hijo mayor",¹ y refleja que "todas las sociedades humanas ansían una línea de sucesión clara y establecida".² Por esta razón, "la deliberada elección de un hijo más joven representa la intervención divina en los asuntos humanos, un descenso vertical hacia la continuidad, que rompe el esquema de ésta pero, al hacerlo, confiere una nueva dimensión a la vida humana".³ De ahí, viene el nacimiento milagroso del hijo o el tema de la gracia especial de dios: en la referencia bíblica, el nacimiento de Issac de una madre vieja, Sarah, cuando ella tenía noventa años de edad (Génesis 21). Pero, ante

todo, la leyenda representativa del nacimiento milagroso es la de Jesús, que nació de la Virgen madre.

La primera aparición del motivo del sacrificio del hijo primogénito en Cien años se ve en el caso de José Arcadio, el primer hijo de José Arcadio Buendía y de Ursula. La desaparición de José Arcadio con los gitanos nos muestra su iniciación de pubertad, como se expresa en las palabras de su padre: "Ojalá fuera cierto. (...) Así aprenderá a ser hombre" (p.33). Pero su desaparición sin destacarse en la escena principal como hijo primogénito está ligada claramente con el motivo del ritual del sacrificio del primer hijo. Jane Harrison señala los requisitos del rey, en relación con la herencia del trono en la sociedad primitiva, de la siguiente manera: "la mera potencia no es suficiente para un rey, puesto que el salvaje es gobernado más bien por la esperanza y el miedo que por la fuerza. El rey tiene que poseer la magia detrás de él".⁴ El nacimiento de Aureliano en medio de extraños fenómenos de la naturaleza, y después su capacidad de la profecía, son elementos que se presentan universalmente en el nacimiento del héroe. En este contexto, nos enteramos fácilmente de quién obtendría, entre los dos hijos, el derecho legal de la primogenitura de la familia de los Buendía, insinuado en varios lugares. José Arcadio Buendía, que tiene atributos dobles, la potencia y la imaginación, escoge a su segundo hijo, Aureliano, para que herede la sabiduría del padre, en vez de al primero que, en cambio, encarna el otro rasgo del padre: la potencia y la virilidad sexual; "José Arcadio, el mayor de los niños, había cumplido catorce años. Tenía la cabeza cuadrada, el pelo hirsuto y el carácter voluntarioso de su padre. Aunque poseía el mismo impulso de crecimiento y

fortaleza física, ya desde entonces era evidente que carecía de imaginación. (Aureliano) "era silencioso y retraído" (p.18). Características que están ligadas estrechamente con las tendencias de José Arcadio Buendía, quien anda loco por la alquimia y por la ciencia que Melquiades le enseñó.

No cabe duda de que José Arcadio es el primogénito del fundador de Macondo. Pero de hecho "Fue concebido y dado a luz durante la penosa travesía de la sierra, antes de la fundación de Macondo" (p.18). En seguida, la mención de que "Aureliano, el primer ser humano que nació en Macondo..." (p.18) es sugerente. La escena de José Arcadio Buendía cuando lleva a sus dos hijos a la feria y les hace tocar el hielo también es importante. Primero él lo tocó: "Es el diamante más grande del mundo" (p.20). En seguida le hace a su hijo mayor tocarlo. El pequeño José Arcadio se niega a hacerlo. Aureliano, en cambio, pone la mano y la retira, exclamando asustado: "Está hirviendo" (p.20). José Arcadio Buendía lo toca de nuevo y exclama: "éste es el gran invento de nuestro tiempo" (p.20). Esto que hemos señalado aquí obedece a la necesidad de subrayar el contraste de los hermanos a través de esta primera experiencia de la niñez. Entre los dos, uno recibe el favor del padre y el otro es rechazado por él. De aquí, otra vez se vislumbra el motivo de Caín y Abel relacionado con el sacrificio ofrecido a Dios. En el capítulo III, José Arcadio Buendía se dedica especialmente a la educación de Aureliano, que posee "una rara intuición alquímica" (p.25). En cambio, José Arcadio goza de su aventura amorosa con Pilar Ternera, en vez de participar en el proceso de la alquimia. Cuando José Arcadio Buendía extrae el oro adherido al fondo del caldero, todos, inclusive Ursula, se alegran, excepto José Arcadio. Otra vez, está alejado y marginado de la sociedad. En una ocasión,

José Arcadio Buendía pregunta a su hijo mayor, poniendo frente a los ojos el pedazo de oro rescatado: "¿Qué te parece?" Contesta el muchacho. -"Mierda de perro" (p.29). El padre le da un puño violento en la boca que le hace saltar sangre y lágrimas. En este momento, José Arcadio con su rencor busca a Pilar Tenera y ella lo atiende. A través del juego del amor de José Arcadio se revela la competitividad entre el padre y el hijo en el sentido freudiano: el odio al padre y el apego a la madre. Las siguientes frases lo ejemplifican: "el rencor mordiente que sentía contra su padre, y la inminente posibilidad del amor desaforado, le inspiraron una serena valentía" (p.29). Hemos explicado antes que Pilar Ternera desempeña el papel de la madre substituta. José Arcadio, haciendo el amor con ella, se encuentra con el rostro de su madre real; "estaba haciendo algo que desde hacía mucho tiempo deseaba que se pudiera hacer" (pp.27-28). Hay que tomar en cuenta una cosa: José Arcadio Buendía no tiene nada que ver con Pilar Ternera. Sólo el rencor de su hijo contra el padre se proyecta a aquella mujer. A lo largo del desarrollo de la obra, la primera amistad entre los dos hermanos desaparece y se convierte en hostilidad, la pelea común entre dos hermanos en el mito o los cuentos folklóricos. Primero, José Arcadio cuenta todos sus secretos a su hermano y después cambia: "De cómplice y comunicativo se hizo hermético y hostil" (p.21).

En general, se plantean dos destinos para el primogénito: uno es el de víctima sacrificial y otro es el del aislamiento y el exilio.⁵ Esta forma se destaca típicamente en la tradición del judaísmo. Los dos pájaros que aparecen en Levítico dicen lo mismo. Si hay epidemia de lepra, el sacerdote toma dos pájaros, y luego mata uno y baña el otro en su sangre, y le hace volar⁶: Uno

es muerto y otro desterrado. Entonces, el caso de José Arcadio corresponde al segundo: "el exilio" o "el aislamiento". Se podría interpretar que la partida de José Arcadio con los gitanos fue voluntaria. Pero, al considerar el contexto anterior, en especial la relación con su padre, podemos confirmar su desaparición como una expulsión de la comunidad de los Buendía o de la sociedad de Macondo. La segregación de José Arcadio, provocada por el casamiento con Rebeca, la hermana menor adoptada, a pesar de la desaprobación de toda la familia, aclara este punto. Por este motivo, él desaparece de Macondo y de la familia de los Buendía.

La situación de Arcadio, hijo de José Arcadio, refleja el contagio de su padre. Como hemos visto con la fiesta de Saturnalia, él es un buen ejemplo de "este ritual sacrificial del primer hijo", a quien nadie cuidaba; su declaración de que "A mucha honra, no soy un Buendía" (p.99) nos aclara su escisión de la familia.

La "víctima sacrificial" y la del "exilio" en el sentido bíblico, aparece también, literalmente, en el caso de Meme y Mauricio Babilonia, su novio. Ella es la hija mayor de Aureliano Segundo y Fernanda, aunque no fue hijo. El suceso en torno a ellos tiene el mismo contexto bíblico y refleja el rasgo ritual del sacrificio de la Fiesta del Año Nuevo de los judíos: entre dos cabras, una se mata y otra, que tiene ritualmente todos los pecados transferidos del pueblo, se expulsa fuera de la ciudad o al desierto.⁷ En el juicio de Jesús, se repite el mismo esquema. Entre dos prisioneros, Jesús y Barrabás, Pilatos propone que el uno muera y el otro sea liberado de acuerdo con la tradición de la fiesta de

los judíos. Aquí, Jesús es ejecutado en la cruz y Barrabás es expulsado.⁸ Pero, en cierto sentido, Jesús toma dos papeles. Es decir, él es un chivo expiatorio que, según la tradición, desciende al mundo de los infiernos después de la muerte en la cruz. Fernanda se opone a la unión de su hija con su novio, haciendo matar a Mauricio Babilonia y expulsando a Meme al convento fuera de Macondo. Como lo hace Jesús, Meme también toma dos papeles. Ella, al revés, primero es expulsada y muere encerrada en el monasterio cuya imagen es demoníaca en el texto. A Mauricio Babilonia le ocurre lo mismo. Fernanda invitó a almorzar al nuevo alcalde, proveniente de "los páramos", y le pidió que dispusiera un guardia en el traspatio porque le estaban robando las gallinas. Esa noche, este guardia le dispara a Mauricio Babilonia, que entraba a ver a Meme. El no muere por este accidente pero se convierte en un inválido para el resto de su vida. Muere de viejo en la soledad, deshonrado públicamente como "ladrón de gallinas". Aquí lo vemos como un chivo expiatorio inocente. Por supuesto, él asume dos destinos: la muerte y la expulsión. En este contexto, José Arcadio y Arcadio también se enfrentan a dos destinos en la forma inversa del paso de Jesús; en ambos, después de la expulsión viene la muerte. La muerte misteriosa de José Arcadio se relaciona con la víctima sacrificial. El destino de Arcadio, igual que el de su padre, se inicia primero con el alejamiento y después llega a la muerte como una víctima sacrificial. Esto quiere decir que en ambos suceden simultáneamente dos destinos en una unidad personal.

Según Girard, el sacrificio se presenta de dos maneras opuestas: "una cosa muy santa" y "una especie de crimen", puesto que "es criminal matar a la víctima porque es sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no la matara".⁹ Si en

el sacrificio de Arcadio, Meme y el último Aureliano se destaca el aspecto de crímenes cometidos por el ejército y Fernanda, el de José Arcadio se conecta con la imagen de la salvación. Lo que veremos ahora es el carácter sagrado de la víctima en relación con el contexto bíblico.

b El renacimiento

El mito bíblico tiene una estructura tipológica que se caracteriza por ser diacrónica, a diferencia de los mitos de las religiones heterogéneas, o sea no cristianas. Cien años, también, en este sentido bíblico, es diacrónica. Para el judeo-cristiano la historia tiene sentido únicamente a través de la intervención de la personalidad de Jesús. Al ver el último rasgo de José Arcadio Buendía, amarrado al árbol, desde la perspectiva ritual, él es "un dios moribundo", como para Frazer, lo son Adonis, Tammuz, Osiris, etc. Pero José Arcadio Buendía es un ser humano y Adonis un ser convertido en dios. En este punto, el aspecto de José Arcadio Buendía está más ligado con el de Jesús crucificado y resucitado.

La imagen de salvador de José Arcadio se presenta cuando interviene en el fusilamiento de su hermano, el coronel Aureliano. Lo que temen los soldados del pelotón que va a fusilarlo es la potencia de prestigio y de su autoridad entre los habitantes de Macondo. Cuando el capitán Roque Carnicero, encargado de la ejecución de la sentencia, entra al burdel, ninguna quiere acostarse con él, pues lo ven como "un hombre que saben que se va morir" (p.112). De todos modos,

cuando la orden de la ejecución llega, los siete oficiales echan sus suertes para decidir quién se encargará de este deber que todos quieren eludir, como si se tratara de elegir al que debe ser ofrecido al monstruo en el mito griego. La suerte le toca al capitán Roque Carnicero, cuyo apellido es significativo. Las siguientes quejas insinúan su destino mortal como chivo expiatorio, porque matar al coronel es firmar su propia sentencia de muerte: "La mala suerte no tiene resquicios. (...) Nací hijo de puta y muero hijo de puta" (p.112). A continuación, se eligen también, por sorteo los seis soldados que conformarán el pelotón. Pero en ese momento, José Arcadio aparece con su escopeta para salvar a su hermano, lo que al mismo tiempo implica salvar a los ejecutores del fusilamiento. De ahí procede la figura de José Arcadio como un salvador en el sentido cristiano, al que aluden las palabras del capitán: "No haga fuego -le dijo el capitán a José Arcadio-. Usted viene mandado por la Divina Providencia" (p.113).

Por otra parte, el motivo cristiano de la resurrección en Pietro Crespi se manifiesta en las declaraciones de Ursula. El sacerdote se opone a celebrar los oficios religiosos y la sepultura de Pietro Crespi en tierra sagrada porque el suicidio está considerado como un gran pecado dentro del sistema cristiano de creencias. Pero Ursula se enfrenta al cura: "De algún modo que ni Usted ni yo podemos entender, ese hombre era un santo" (p.93). El pueblo le hace un funeral magnífico, respaldándola. El cuerpo de Pietro Crespi es enterrado junto a la tumba de Melquíades, cuyo funeral se celebró "con los honores reservados al más grande benefactor de Macondo" (p.66). Así, después de la muerte, él es tratado y reconocido como "santo" por los habitantes de Macondo.

El itinerario de la vida del coronel Aureliano posterior a la guerra está basado en una estructura de paralelos entre el calendario de la iglesia y diversos elementos de la Biblia: Miércoles de Ceniza-Cuaresma-Pascua. En otras palabras, está relacionado con la vida de Jesús: el bautismo, el vagabundeo en el desierto durante cuarenta días y la resurrección.

Hemos visto en algunas ocasiones que la imagen del coronel Aureliano está ligada con la de Jesús. La descripción de García Márquez sobre el regreso del coronel a Macondo como prisionero es muy similar a la condición de Jesús un poco antes de ser crucificado: "parecía un pordiosero. Tenía la ropa desgarrada, el cabello y la barba enmarañados, y estaba descalzo. Caminaba sin sentir el polvo abrasante, con las manos amarradas a la espada con una soga que sostenía en la cabeza de su montura un oficial de a caballo" (p.107). Un tropel de soldados y "un toque de corneta" nos evoca los soldados romanos. Los "Tres días de llanto" (p.107) de Ursula son una alusión bíblica. Más adelante, cuando el coronel Aureliano sale del pueblo para participar en la firma del armisticio, encontramos una alusión directa a Cristo. Pero las subsiguientes descripciones son parodias en forma desplazada, pues se trata de la imagen inversa de Jesús que entra a Jerusalén triunfante en Pascua. En palabras de Ursula, vislumbramos la relación entre Jesús y la Virgen María: "Aureliano, prométeme que si te encuentras por ahí con la mala hora, pensarás en tu madre" (p.150). Cuando el coronel abandona la casa sin decir una palabra y se enfrenta a los gritos de los habitantes del pueblo, a los "vituperios y blasfemias" (p.151), recordamos la Pasión de Jesús. Veamos las siguientes descripciones, que implican todo lo

que hemos dicho: "Los delegados del Gobierno y los partidos, y la comisión rebelde que entregó las armas, fueron servidos por un bullicioso grupo de novicias de hábitos blancos. El coronel Aureliano Buendía llegó en una mula embarrada. Estaba sin afeitar. (...) Por el inmenso fracaso de sus sueños, pues había llegado al término de toda esperanza, más allá de la gloria y de la nostalgia de la gloria. (...) No hubo música, ni cohetes, ni campanas de júbilo, ni vítores, ni ninguna otra manifestación que pudiera alterar el carácter luctuoso del armisticio" (p.151). Las frases subrayadas, que son nuestras, son alusiones cristianas en forma ironizada e invertida.¹⁰

Puesto que el cese al fuego para el coronel significa una muerte simbólica, su actitud de firmar el convenio de armisticio no es sino una analogía con la muerte de Jesús en la cruz. Pero, a través de estas acciones, surge la muerte y el renacimiento, al mismo tiempo. Aquí, su renacimiento está vinculado con la lluvia, símbolo de muerte y renacimiento. Cuando él nace y muere simbólicamente, la lluvia cae: "El martes del armisticio amaneció tibio y lluvioso" (p.150); Ursula le recordó; "Un día como éste viniste al mundo" (p.150). Aquí, el martes apoya el carácter del coronel Aureliano como dios de la guerra, Marte, y su coincidencia entre el día del nacimiento y de la muerte, o del renacimiento, se revela a través del símbolo de la lluvia.

Un poco antes de su intento de suicidio, que se considera como pecado en la ética cristiana, se analogía a la muerte de Jesús. El acto del coronel que toma "un vaso de limonada y un pedazo de bizcocho" (p.152) está asociado con la Última Cena: Eucaristía. Cuando él se dispara con la pistola en el pecho,

Ursula siente el presagio de la muerte de su hijo. Otra vez, la imagen de Ursula está ligada con la Virgen María. Ella exclama: "¡Han matado a Aureliano. (...) Lo han matado a traición. (...) y nadie le hizo la caridad de cerrarle los ojos" (p.153). Lo mismo que la lluvia y la tempestad después de la muerte de Jesús, cuando el coronel Aureliano muere (realmente, no muere), ocurre un fenómeno poco común de la naturaleza, que también se observa en la muerte de tantos héroes. Ursula ve "los raudos y luminosos discos anaranjados que cruzaron el cielo como una exhalación" y piensa que es "una señal de la muerte" (p.153). La mención de que lo llevaron al hospital "envuelto en la manta acartonada de sangre seca" (p.153) equivale a José de Arimatea cuando conduce el cadáver de Jesús al sepulcro, envolviéndolo con el cáñamo. Lo mismo que Jesús resucita, el coronel sobrevive al balazo que se dispara. El hospital de la novela y la cueva del texto bíblico forman un contraste y una parodia: el primero es símbolo de la vida y el segundo de la muerte. Los que ven la resurrección de Jesús son sus acompañantes, y quienes oran "por el eterno descanso" (p.153) del alma del coronel son los monjes, representantes de los conservadores y, por supuesto, enemigos del coronel. Cuando el médico lo salva, el coronel Aureliano lo regaña: "Si todavía me quedara autoridad, lo haría fusilar sin fórmula de juicio. No por salvarme la vida, sino por hacerme quedar en ridículo" (p.153). La imagen "ridícula" del coronel no es otra que el rasgo de Jesús burlado antes de ser ejecutado. Paradójicamente, el fracaso del suicidio devuelve al coronel todo "el prestigio perdido" (p.153), pues los mismos que inventaron la calumnia de que él abandonó la guerra por soborno, es decir, los que se burlaron de él y lo persiguieron, definieron la tentativa del suicidio como "un acto de honor", y lo proclamaron "mártir". Vemos en esta alusión la muerte del coronel y el

reconocimiento de su resurrección.

Es interesante comparar a los veintiún hijos (21) de los exploradores que participaron en la guerra con los doce discípulos (12) de Jesús. José Arcadio Buendía funda Macondo con veintiún amigos, como Abraham construye Israel en la tierra de Canaán con sus doce tribus. Hemos dicho que si el acontecimiento del Antiguo Testamento es un tipo, el del Nuevo Testamento es su antitipo. Asimismo, la historia de José Arcadio Buendía es un tipo y la de su hijo es un antitipo. Veintiún guerreros son escogidos por el coronel, lo mismo que doce discípulos por Jesús. El 21 es la inversión de 12 hecha por el autor, algo muy sugerente. Como Jesús triunfa y muere, el coronel Aureliano sigue el mismo paso. Es bien sabido que los discípulos de Jesús son perseguidos, traicionados y muertos por ser difusores del evangelio. Después del deceso simbólico del coronel, sus seguidores liberales se enfrentan al mismo destino; la vigilancia, el arresto y la expulsión. El gobierno encierra al coronel en su domicilio para que sus compañeros no se pongan en contacto con él; "Cuando el coronel Aureliano Buendía fue dado de alta, sus instigadores más decididos estaban muertos o expatriados, o habían sido asimilados para siempre por la administración pública" (p.154).

Aquí, una vez más, el evangelio guerrero del coronel Aureliano se termina. En la última parte del capítulo IX, el coronel decide no volver a pensar en la guerra, en diciembre. Puesto que diciembre mismo significa el fin de la estación vieja, el invierno, la nueva búsqueda del coronel entra en el terreno espiritual; la expresión más directa de ésta es la fabricación de los pescaditos

de oro. Ya hemos visto que el símbolo del oro y del pez están relacionados con Cristo.

Repetimos aquí que los capítulos del X a XIII hablan del cambio del coronel o de su nueva búsqueda. Tras su segundo nacimiento, se dedica sólo a la fabricación de los pescaditos de oro, y se olvida completamente de la familia y de toda la comunidad de Macondo. Ninguno de ellos comprende por qué "cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos" (p.169). La vida espiritual de aquella época está relacionada con el bautismo tradicional cristiano. Y sus acciones solitarias se conectan pronto con la penitencia. La visita de los diecisiete hijos del coronel y el hecho de que en la iglesia el cura les ponga en la frente la cruz de ceniza, corresponde al simbolismo del Miércoles de Ceniza (Penitencia). En la novela, no podemos ignorar la referencia paródica al significado profundo del miércoles de ceniza, pues la marca de ceniza en la frente de los Aurelianos se convierte en blanco de los francotiradores contratados por la compañía bananera. Entre hijos del coronel, cuatro ocupan un lugar importante por sus papeles. Su vínculo con el coronel nos evoca la imagen del Mandala de la pintura de la Edad Media, en la que Jesús se sitúa en el centro y cada uno de los santos ocupa su lugar en cada esquina del cuadrado; Petra Cotes encierra a su amante, Aureliano Segundo, en su ropero durante tres días, creyendo que exterminarán a todos los que llevan el nombre del coronel. Pero cuando se sabe que los que son perseguidos son sólo "los hermanos marcados con cruces de ceniza" (p.202), nos damos cuenta de que ellos, como una encarnación del coronel, se convierten en chivos expiatorios que mueren en vez del coronel, o de sus apóstoles, analogándolo con los de Jesús.

El término los "hermanos" es muy alusivo para identificar a "los hermanos marcados con cruces de ceniza" con los apóstoles. Dicen que este acontecimiento significa para el coronel "el límite de la expiación" y "días negros". La costumbre adquirida por motivo de esta masacre, de que ninguno de los Buendía comulgue arrodillado el miércoles de ceniza, es una parodia extrema de esta festividad.

La agonía que experimenta después de la muerte de sus hijos es una repetición de la imagen del vagabundeo por el desierto: la Cuaresma: "El coronel Aureliano Buendía no logró recobrar la serenidad en mucho tiempo. Abandonó la fabricación de pescaditos, comía a duras penas, y andaba como un sonámbulo por toda la casa, arrastrando la manta y masticando una cólera sorda. Al cabo de tres meses tenía el pelo ceniciento, el antiguo bigote de puntas engomadas chorreando sobre los labios sin color, pero en cambio sus ojos eran otra vez las dos brasas que asustaron a quienes lo vieron nacer y que en otro tiempo hacían rodar las sillas con solo mirarlas. En la furia de su tormento trataba inútilmente de provocar los presagios que guiaron su juventud por senderos de peligro hasta el desolado yermo de la gloria. Estaba perdido, extraviado en una casa ajena donde ya nada ni nadie le suscitaba el menor vestigio de afecto" (p.203).

Y la subsiguiente muerte del coronel Aureliano y su resurrección en cierta forma simbólica nos bastan para completar este paso del calendario eclesiástico: Miércoles de Ceniza-Cuaresma-Pascua.

Las siguientes descripciones acerca de Remedios, la bella, se asocian con la agonía de Jesús: la Cuaresma: " (Los otros) la abandonaron a la buena de Dios. Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad, sin cruces auestas, madurándose en sus sueños sin pesadillas, en sus baños interminables. (...) en sus hondos y prolongados silencios sin recuerdos" (p.199). Al fin, Remedios, la bella, asciende al cielo, agarrando la sábana. Un poco antes de su ascensión, el halo que emana de su cuerpo, "transparentada por una palidez intensa" (p.199) no es otro que el fenómeno extraordinario que sucede en la muerte de la reina o la diosa. Hemos sabido que la única persona capaz de reconocer la muerte de los personajes míticos o heroicos es Ursula. A diferencia de Pilar Ternera, ella no tiene capacidad de adivinar, pero la correspondencia con los muertos o el reconocimiento último de la muerte misteriosa se realiza siempre por medio de ella. Ello no es excepcional con Remedios, la bella. En algunos casos, Ursula no sabe el destino de su bisnieta, que posee desde el nacimiento. Pero reconoce a Remedios, la bella, como una Virgen María en el último momento. Es Ursula quien reconoce la ascensión de Remedios, la bella, acompañada del fenómeno de Pneuma, esto es, la luz y el viento¹¹: "Ursula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable" (p.149). A su vez, Remedios, la bella, se despide únicamente de Ursula, diciéndole adiós. Las siguientes frases poéticas nos muestran el motivo cristiano de resurrección junto con la visión vertical: "Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaron con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria" (p.200).

4. TIPOLOGIA (II)

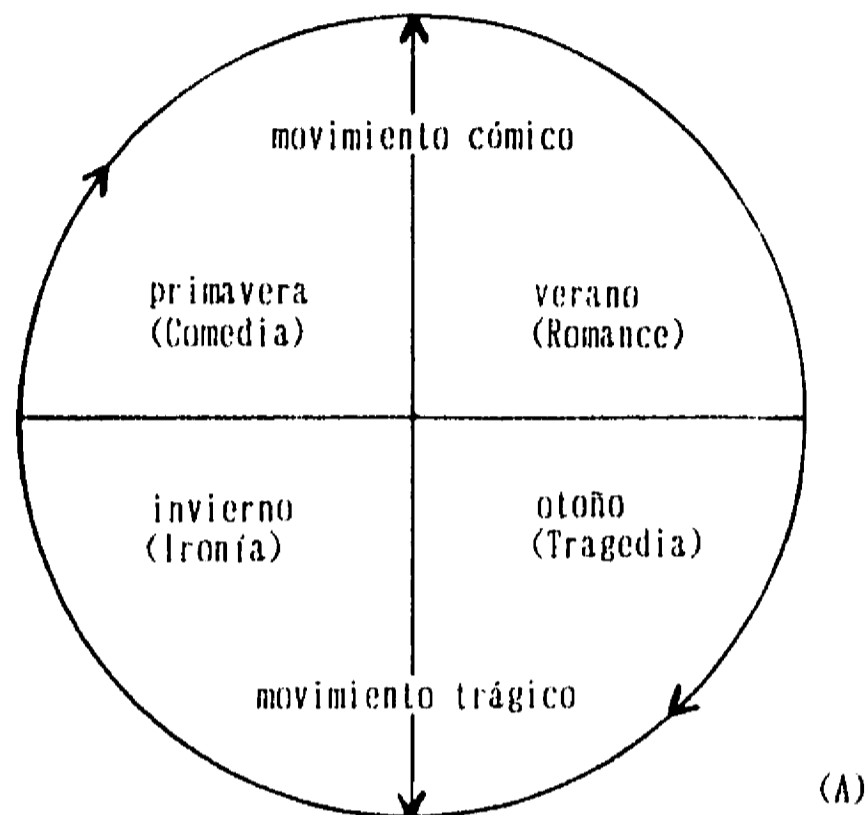
Decir que Cien años sigue la forma de la tipología de la Biblia, o sea, la estructura de "expectación-cumplimiento" equivale a decir que esta novela tiene una estructura simétrica. El señalamiento de Ludmer al hablar de la estructura de Cien años es muy sugestivo para captar el patrón de "tipo-antitipo": "Cien años tiene veinte capítulos, sin numerar los diez primeros narran una historia, los diez segundos la vuelven a narrar, invertida. La narración está escrita dos veces y en forma de espejos".¹ Esto es, el relato de la segunda parte corresponde al de la primera parte, y al mismo tiempo, se duplica, como si una hoja de papel se doblara por la mitad. Por ejemplo, la historia de José Arcadio Buendía y Ursula (la primera pareja de la estirpe de Buendía), del primer capítulo, y la de Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula se reflejan entre sí. En una palabra, la novela tiene forma de simetría especular cuyo centro es el capítulo X. Los diez primeros se mueven hacia la derecha y los diez segundos hacia la izquierda. Pero la historia de Cien años no meramente se refleja ni se duplica sobre sí misma, como señala Ludmer, sino que tiene un movimiento evolutivo, cuyo ejemplo más concreto es el proceso del desciframiento del pergamino. Razón por la cual, no consideramos simplemente la estructura simétrica de Cien años como la repetición de la técnica narrativa sino que la interpretamos como patrón de "tipo y antitipo" (profecía-realización). Al desarrollar nuestro análisis basado únicamente en esta metodología, entenderemos bien la estructura apocalíptica de la obra, inclusive, su patrón estacional, que vimos en la primera parte de este trabajo, y elucidaremos

adecuadamente el movimiento de las metáforas y la visión que el autor nos propone.

a ¿Lineal o cíclica?

En la primera parte de este trabajo, hemos observado el desarrollo de las acciones del héroe principal en cuatro episodios de Cien años y las vicisitudes de la familia y la ciudad, de acuerdo con el patrón mítico, es decir, con el ritmo estacional. Y también hemos visto el movimiento cíclico de estas cuatro estaciones dentro de cada episodio. De ahí, hemos encontrado que los dos polos que sostienen la obra se repiten constantemente: el orden y el desorden, el caos y el cosmos, lo sagrado y lo profano, y la naturaleza y la artificialidad. En una palabra, el ritmo de Cien años sigue el paso dialéctico del movimiento "hacia arriba" y "hacia abajo", respectivamente, el de la comedia y la tragedia: "El movimiento hacia abajo es el movimiento trágico, la rueda de la fortuna que cae de la inocencia a la hamartia, y de la hamartia a la catástrofe. El movimiento hacia arriba es el movimiento cómico, desde las complicaciones amenazadoras hasta el desenlace feliz y un supuesto general de inocencia posterior a su fecha, en que todo el mundo vive en la felicidad para siempre".² Al presentar estos dos movimientos con una raya, la comedia, que implica el elemento trágico en sí mismo, tiene la forma de U, que desciende abajo y de repente sube hacia arriba y, en cambio, la tragedia tiene la forma invertida (∩); es decir, es una curva que asciende y cae, a través de la catástrofe. ³ Al trasladar este patrón al esquema cíclico de mythos, dentro de la periodicidad

natural, podríamos expresarlo por medio de la siguiente tabla.



Es correcto el señalamiento de Rabkin, al explicar este cuadro de Frye, de que esta "representación", en relación con la lectura del texto, es metafórica en dos sentidos. Primero, las estaciones van en círculos; las experimentamos una tras otra. El hecho de que percibamos el cambio de las estaciones nos permite concebir nuestra experiencia como cíclica y, por consiguiente, esta ciclicidad se convierte en una metáfora sincrónica y espacial que constituye una trama. Segundo, el diagrama es metafórico en el uso del ascenso y del descenso. Es decir, este movimiento determina tanto la estructura del relato como el sentido que valida para nosotros el fenómeno natural. ⁴

Nuestra lectura de una obra narrativa implica tener en cuenta no sólo el tiempo sincrónico sino el diacrónico, y toda la narrativa se ha movido siempre en estos dos espacios perceptibles. Por ejemplo, decir que el incesto del primer capítulo de Cien años se repite en el último no significa meramente que la estructura de Cien años sea cíclica, y que el texto termina donde empieza, error que han cometido muchos críticos que enfatizaron la estructura narrativa cíclica de la novela.⁵ Como hemos visto en varias ocasiones, Cien años tiene un comienzo y un fin. Esta obra, igual que la Biblia, constituye una totalidad desde la creación y hasta el final. En la última escena de la novela, todos los héroes, la familia y la ciudad, mueren o desaparecen. Ahí, no hay retorno al estado inicial. Como Lois Parkinson ha indicado adecuadamente, en Cien años, "todos los acontecimientos que ocurren durante cien años llegan a su fin" y "ningún renacimiento ocurre después del final".⁶ La novela concluye así: "las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra" (p.347).

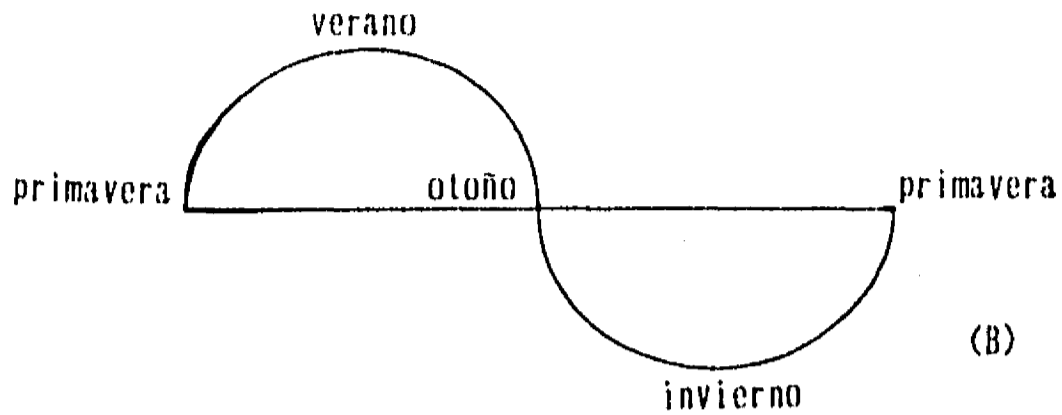
En la primera parte de este trabajo hemos propuesto que la estructura cíclica de la obra está latente e implícita; y en el segundo, hemos explicado que Cien años, como la Biblia, tiene una estructura lineal, que está patente y explícita. Entonces, para nosotros, la cuestión estriba en cómo combinamos y analizamos apropiadamente estas dos estructuras tan heterogéneas: el ritmo cíclico de las estaciones y la estructura apocalíptica, que se manifiestan simultáneamente en la obra. Para esto, es necesario explicar la conciencia del tiempo que aparece universalmente en el pensamiento humano. Han coexistido dos conciencias del tiempo: una es el concepto de la periodicidad de la naturaleza,

representada en el pensamiento griego o en el hindú; otra es el pensamiento lineal, representada en el judeo-cristianismo. ⁷ Basándonos en estos dos conceptos principales del tiempo, hemos aprendido que el concepto del tiempo del mundo oriental es cíclico y el del mundo occidental es lineal. Pero esta diferenciación es sólo una comprensión simplista. Por ejemplo, al concepto del tiempo de los hindúes lo llamaríamos circular, a partir de la idea de la transmigración. Pero, si la unidad de la circulación tiene una escala macroscópica de cientos de millones de años, se pierde el sentido concreto de esta circulación en la estructura de la conciencia del humano mortal. Es decir, "pues si los ciclos temporales eran bastantes largos, el experimentador no sería consciente de ellos".⁸ De ahí, podemos inducir que la circulación macroscópica es el conjunto de lo lineal microscópico, y toda la circulación es el conjunto deliberado del círculo y la línea. En cualquier caso, el humano, en su conciencia del tiempo, no toma exclusivamente una entre estas dos. Por ejemplo, la forma espiral es el conjunto del círculo y la línea. El aspecto microscópico de la espiral es el círculo y su forma macroscópica puede ser la línea. Pero, si extendemos este aspecto macroscópico, su dirección misma puede ser un círculo y el conjunto de aquellos círculos puede tener el aspecto de la línea. Así, la línea y el círculo no se pueden separar cuando pensamos el tiempo como un fenómeno. ⁹

Basados en este concepto universal del tiempo, podemos explicar la estructura cíclica y lineal de Cien años, en su totalidad. En una palabra, Cien años nos presenta la visión lineal macroscópicamente, implicando la circulación estacional, lo cual nos evoca la forma espiral dialéctica de Hegel. Pero, por

decirlo así, esto no significa que el movimiento hacia arriba y hacia abajo en la novela sigan el patrón hegeliano: tesis-antítesis-síntesis. Más bien, el ascenso y el descenso en Cien años se aproxima más a la forma circular del proceso de la historia en el mundo oriental. Al marcar la circularidad por la figura de círculo y la linealidad por la de la línea, la espiral de Hegel no tiene significado en el círculo mismo que constituye la espiral, sino en el último aspecto de la dirección de la corriente del tiempo, o sea, en el carácter de la dirección de Aufheben, que señala Hegel. En fin, la dialéctica de Hegel es lineal.¹⁰

Percibimos la forma del círculo a través de la periodicidad de la naturaleza, que no es una repetición simple sino que tiene su propio ritmo. Entonces, el círculo se establece únicamente cuando excluimos la temporalidad: lo sincrónico. En este sentido, el diagrama (A) del círculo, que ilustramos arriba, es el que puede aparecer solamente cuando prescindimos de la temporalidad. Al introducir el concepto del tiempo cronológico, o sea, lo diacrónico del tiempo, y la corriente de la secuencia de la obra, este diagrama se transformará de la siguiente manera.



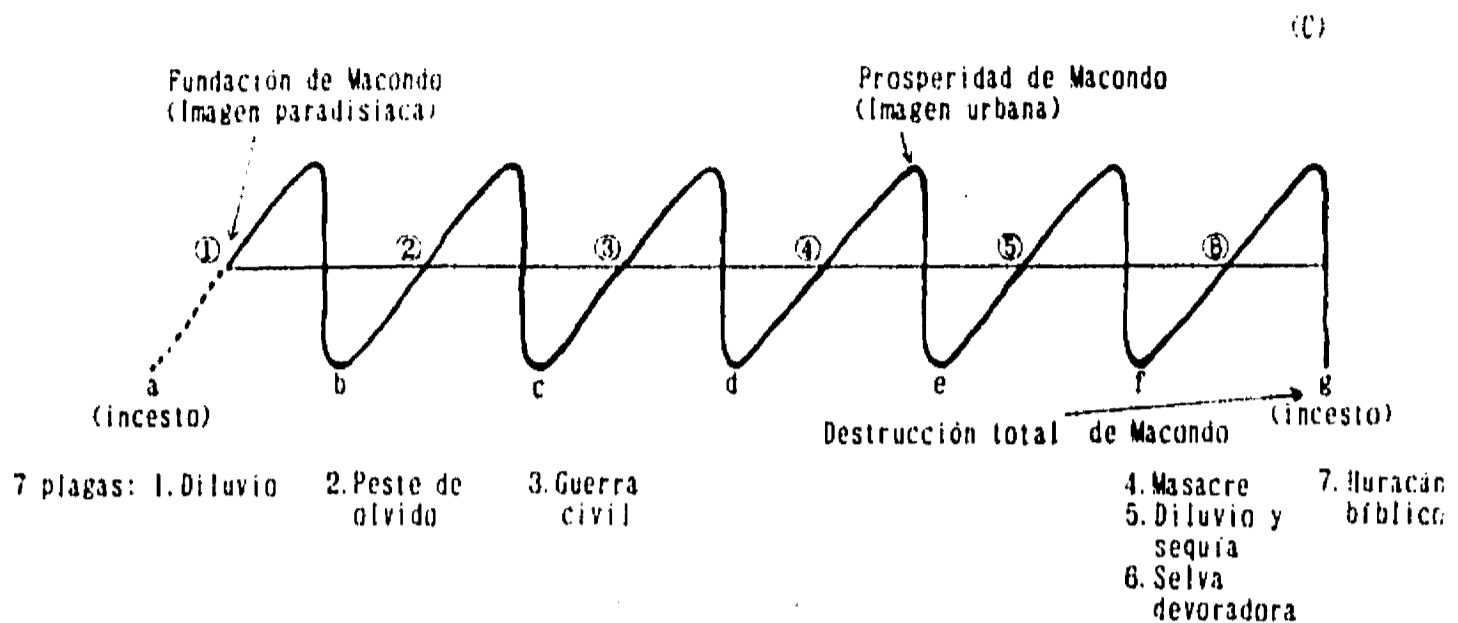
----->
 La corriente del tiempo (o el proceso
 de las secuencias de la obra)¹¹

Esta tabla nos da una clave apropiada para resolver el enigma de la estructura de la obra, cuyas dos características fundamentales son la fase circular y la lineal. Cien años en su conjunto tiene la estructura apocalíptica de la Biblia, que narra la historia de la fundación de la ciudad (o el inicio de la estirpe) hasta su final; es una historia escatológica, pero la novela tiene la forma invertida de la Biblia, que empieza con la historia de la pérdida del Arbol de la vida y el Agua de la vida en el Génesis, y los recupera en el final. El inicio de Cien años es lo mismo que el de la Biblia, pero, a diferencia de la Biblia, la novela no tiene un final feliz: todos mueren y desaparecen. En este sentido, podemos decir que la estructura total de la Biblia tiene la forma de U (la comedia) y, en cambio, Cien años, la de \cap (la tragedia).

En el intervalo espacio-temporal del Génesis al Apocalipsis, la estructura del ascenso y el descenso sucede repetidamente. En este contexto, la estructura

de la Biblia no es lineal literalmente sino, más bien, espiral.¹² Todos estos movimientos ascendentes y descendentes, formando un ritmo repetitivo y, al mismo tiempo, teniendo la misma dirección, corren hacia la última etapa del Apocalipsis y paran en el Reino espiritual construido por Jesús, donde el tiempo secular se aniquila.¹³ Es decir, como Dios trabaja durante seis días y descansa el séptimo día, en la Revelación, en la séptima etapa de la Biblia, desde el punto de vista de la tipología, se realiza el acabamiento del tiempo. Cien años también tiene siete etapas, como la Biblia, la clave de las cuales está en el número de las generaciones de los Buendía: de José Arcadio Buendía, el fundador de la estirpe, al último Aureliano, el niño con cola de cerdo, hay siete generaciones; José Arcadio Buendía-José Arcadio-Arcadio-Aureliano Segundo-Meme (o Mauricio Babilonia)-Aureliano Buendía-Aureliano con cola de cerdo. Dicho brevemente, Cien años no es otra historia que la de cada representante de estas siete generaciones. Las vicisitudes de su vida con su metáfora real ("Royal Metaphor") están relacionadas directamente con la prosperidad y la decadencia de los Buendía, y con el destino de la ciudad de Macondo.

El siguiente cuadro, basado en este esquema recién mencionado, nos explicará bien la forma cíclica de la novela, con su ritmo del movimiento ascendente y descendente y, al mismo tiempo, la forma apocalíptica con su dirección lineal.



a. El asesinato de Prudencio Aguilar por José Arcadio Buendía y el incesto entre José Arcadio y Ursula.

b. La muerte simbólica de José Arcadio Buendía.

c. La muerte simbólica del coronel Aureliano (y la muerte real de Arcadio y José Arcadio).

d. La muerte real del coronel Aureliano.

e. La muerte real de Aureliano Segundo.

f. El encerramiento de Meme (y la parálisis de Mauricio Babilonia); sus muertes simbólicas.

g. La muerte de Aureliano Babilonia y de su hijo, el niño con cola de cerdo, y el incesto entre Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula.

Los puntos que se situán en el entrecruzamiento de la línea recta y la curva (de \cap) corresponden al casamiento de cada protagonista o a la unión sexual.

- ① El casamiento de José Arcadio Buendía y Ursula (el primer incesto).
- ② El de Aureliano y Remedios.
- ③ La unión sexual de Arcadio y Santa Sofía de la Piedad.
- ④ El casamiento de Aureliano Segundo y Fernanda del Carpio.
- ⑤ La unión sexual de Meme y Mauricio Babilonia.
- ⑥ La unión sexual de Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula (el último incesto).

Al considerar Cien años como una historia de Macondo, la primera caída en la novela, que corresponde a la de Adán y Eva, se presenta con el incesto de José Arcadio Buendía y Ursula (①) y con el asesinato de Prudencio Aguilar por José Arcadio Buendía, la cual ya fue analogada como el fratricidio bíblico: la muerte de Abel por Caín. José Arcadio Buendía es expulsado, voluntaria u obligadamente, busca nueva tierra, guiando a sus veintiún amigos y, al fin, construye una ciudad por una revelación divina: ésta es una analogía de la historia de Abraham, que llegó a la tierra de Canaán con sus doce tribus. Hasta aquí el primer movimiento hacia arriba. Ambas historias se caracterizan por "la edad pastoril del patriarca". Luego José Arcadio Buendía enloquece por las invenciones científicas y la alquimia, tras su encuentro con Melquíades y, por otra parte, toda la comunidad de Macondo sufre por la irrupción de la epidemia del olvido que trajo Rebeca (la segunda plaga); José Arcadio Buendía sigue el paso de la decadencia y, al mismo tiempo, la sociedad macondiana, guiada por aquel jefe, se enfrenta a la fase de la caída. Es la segunda caída, cuya representación está dada en la escena de José Arcadio Buendía amarrado al árbol; su amarramiento significa su muerte simbólica; a través de este suceso,

él pierde toda su jefatura en la familia y en la comunidad. Durante esta plaga colectiva, la actitud de su hijo Aureliano, que intenta salvar a los habitantes sumergidos en la profundidad del olvido, está ligada con el motivo bíblico, en especial con el de Moisés (Exodo), que cruza el Mar Rojo guiando a sus israelitas sacados de Egipto. Con el casamiento de Aureliano y Remedios (②), la curva sube (segundo movimiento hacia arriba), pero otra vez baja por la guerra civil entre conservadores y liberales, que es la tercera plaga colectiva desde el punto de vista del contexto bíblico: se cumple la tercera caída. Es en esta guerra cuando el niño Aureliano se convierte en el coronel Aureliano. Sus hazañas y grandezas como militar ilustran la tercera subida. Entre el movimiento del tercer descenso y ascenso, se interponen anecdóticamente la historia de Arcadio y su encuentro con Santa Sofía de la Piedad (③). Paralelamente al destino personal de Arcadio, Macondo también tiembla. La cuarta caída se manifiesta en la derrota del coronel en la guerra (para él significa la muerte simbólica como guerrero); su intento de suicidio, y el ambiente estéril de la casa. El cuarto ascenso ocurre con Aureliano Segundo, uno de los hijos gemelos de Arcadio. La proliferación de los ganados y el éxito del negocio de las rifas son muestras representativas de esta fase. En esta época, Macondo adquiere una imagen urbana; la introducción del tren y la civilización técnica (el teléfono, el cine, el tocadiscos, etc.). La curva sube con el casamiento de Aureliano Segundo y Fernanda (④) o, de hecho, a través de su encuentro con Petra Cotes, la encarnación de la fertilidad, y tiene su punto de apogeo con la proliferación de los ganados. Pero esta prosperidad es una señal de la decadencia, como vemos en la fiesta orgiástica de Aureliano Segundo. Las prostitutas francesas, que José Arcadio Segundo trajo a Macondo después de haber fracasado en la

construcción del canal, el florecimiento del burdel y la masacre en el carnaval son señales de la caída de Macondo. Luego, la presencia de la compañía bananera norteamericana y, por consiguiente, la llegada de los extranjeros que provocan la confusión y el caos, son factores decisivos de la quinta caída. Con el regreso de los diecisiete hijos del coronel y sus fiestas bulliciosas, la curva sube y llega a su punto culminante con el regreso de Meme y su encuentro amoroso con Mauricio Babilonia (⑤): el quinto ascenso. Después, con la reclusión de Meme en el monasterio, ocurre el movimiento hacia abajo, y finaliza la sexta caída con las muertes de Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo. En la época posterior de Aureliano Segundo, las plagas se concentran y ocurren constantemente: la masacre de los tres mil huelguistas de la compañía bananera sería la cuarta plaga, y cuatro años de diluvio y diez de sequía la quinta plaga en el texto. La sexta plaga corresponde a la selva devoradora que invade la casa de los Buendía. Esta plaga se limita únicamente a la casa y su aspecto se convierte en lo más real, lo más directo y lo definitivo. El sexto ascenso se presenta con la unión sexual de Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula, su tía, la unión del amor verdadero (⑥). Sin embargo, en este momento la novela misma en su conjunto se precipita en la etapa de la caída completa. El nacimiento del niño con cola de cerdo y la muerte de Amaranta Ursula después del parto son la realización del incesto que amenazaba a las parejas que lo intentaron durante cien años. Simultáneamente al desciframiento del manuscrito de Melquíades por Aureliano Babilonia, se cumple la caída completa de los Buendía y la desaparición de la ciudad de Macondo por "el huracán bíblico" (la séptima plaga): realización del último apocalipsis.

b Expectación-Cumplimiento

Hemos analogado la anécdota de la tatarabuela de Ursula al Arca de Noé de la Biblia. Los acontecimientos que suceden entre la última pareja de la estirpe constituyen el "antitipo". Otra vez, nos recuerda el mito del diluvio. Aquí, la dimensión de la plaga retorna a lo personal, como antes. Una vez más, el destino de Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula se mueven paralelamente, vinculándose con el destino de la ciudad y la casa: la reaparición de la metáfora real. Al regresar a Macondo desde Bruselas, Amaranta Ursula trae "veinticinco parejas de canarios para repoblar el cielo de Macondo" (p.317). Los pájaros que fueron soltados por ella por parejas no regresan a Macondo: "éstos se remontaban a la primera tentativa y daban una vuelta en el cielo, apenas el tiempo indispensable para encontrar el rumbo de regreso a las islas Afortunadas" (p.317). Esta anécdota nos recuerda otra vez el Arca de Noé en forma variada. En la Biblia, el hecho de que una pareja de pájaros no regresa significa que apareció la tierra y en cambio, en la novela, paradójicamente, Macondo y la casa Buendía están sumergidos en la inundación y completamente aislados. Sea la ciudad o la casa, es una arca flotante donde vive "la comunidad elegida" (p.317), lo cual es "antitipo" del estado de Macondo cuando José Arcadio Buendía fundó la ciudad. El se queja: "¡Carajo! Macondo está rodeado de agua por todas partes" (p.16). La descripción del amor de la última pareja nos afirma el motivo del Arca de Noé: "los amantes solitarios navegaban contra la corriente de aquellos tiempos de postrimerías, tiempos impenitentes y aciagos, que se desgastaban en el empeño inútil de hacerlos derivar hacia el desierto del desencanto y el olvido" (p.342).

Si la historia de Cien años va de la creación a la destrucción, este movimiento evolutivo se revela claramente en la estructura de la tipología. Macondo, guiado por José Arcadio Buendía, tiene imagen pastoril, arcádica y paradisiaca, que se simboliza en la palabra "aldea". Así, pasando el tiempo, la imagen de Macondo en la época de Aureliano Segundo es completamente urbana, pues refleja la prosperidad material, a diferencia de la prosperidad espiritual de la primera generación, representada en la alquimia. La visita de los gitanos, cuyo representante es Melquíades, es "tipo" de la llegada de la compañía bananera, cuyo representante es Jack Brown. Ambos son extranjeros: el encuentro de los habitantes con el primer grupo tiene carácter positivo, mientras que el del segundo es rechazado por la comunidad macondiana y tiene aspecto negativo. Si la época de José Arcadio Buendía enfatiza lo espiritual, la de Aureliano Segundo muestra la civilización material decadente. Los gitanos no se quedan largo tiempo en Macondo como errantes pero, en cambio, los norteamericanos establecen su base fija y propician la disconformidad. Para los ojos de los habitantes de Macondo, ambos son magos en el sentido de que cambian la naturaleza. Pero los gringos son destructores de la naturaleza. Si la presencia del ejército, la ley y la institución es un "tipo" que provoca la crisis de Macondo y la guerra, la introducción de la plantación bananera que acelera la destrucción determinante, es un "antitipo". José Arcadio Buendía inicia su aventura de buscar nuevos caminos hacia el otro mundo civilizado pero regresa fracasado. José Arcadio Segundo intenta construir el canal para navegar. Dicho simplemente, esto es una repetición descriptiva del mismo suceso. Mientras el primero regresa con las manos vacías, el segundo trae las prostitutas francesas,

que tienen "serpientes de oro" en los brazos.

Desde la perspectiva de la plaga, el "tipo" del mito de inundación, como hemos visto, es el desastre del antecesor de Ursula, porque somos descendientes de Noé, que sufrió la plaga del Diluvio. Su "antitipo" cercano es la peste del olvido. La masacre indiscriminada de los que apoyaron al coronel Aureliano en el carnaval y la matanza de los trabajadores son "antitipos". Todas estas plagas tienen imagen de la sumersión en el agua. Si las primeras dos plagas son metafóricas, el Diluvio del capítulo XVI es concreto y más bíblico. "El huracán bíblico" del capítulo XX, como la séptima plaga, es la síntesis de todas las plagas que aparecen en Cien años.

A medida que la obra se desenvuelve hacia el final, la escena de la novela va menguando paulatinamente: Macondo-casa-laboratorio. Esta disminución del espacio tiene el mismo contexto del de la historia de Israel. El cambio del espacio sagrado de la tierra prometida: el reino reunificado se divide en Judá e Israel, después se reduce a la ciudad de Jerusalén, y luego al templo. Por último, al tabernáculo, el lugar más sagrado. El laboratorio de Melquíades como "cuarto clausurado" es un espacio sagrado donde el tiempo no corre. En el capítulo X, cuando Melquíades regresó a Macondo por tercera vez, el cuarto está descrito como la eternidad donde "Todo era tan reciente" (p.157): "A pesar del encierro de muchos años, el aire parecía más puro que en el resto de la casa" (pp.156-157). En el capítulo XV, José Arcadio Segundo se refugia en este cuarto para evitar la persecución del ejército. Otra vez, está descrito como un lugar donde hay "la misma pureza en el aire, la misma diafanidad" (p.260). Al final,

cuando Melquíades se encuentra con Aureliano Babilonia en el capítulo XVIII, este cuarto se convierte en una ruina: "El cuarto se hizo entonces vulnerable al polvo, al calor, al comején, a las hormigas coloradas, a las polillas que habian de convertir en aserrín la sabiduría de los libros y los pergaminos" (p.298). Por supuesto, a pesar de esta situación, el manuscrito de Melquíades no está dañado. Un crítico presume que estas descripciones contrastantes son resultados derivados de la inconsciencia del autor.¹⁴ Pero, según nuestra interpretación, ésta no es una contradicción inconsciente de García Márquez sino que se trata de una clara intención diseñada para mostrarnos la transición del mundo paradisiaco al apocalíptico, dentro de la estructura tipológica. Es decir, el cuarto de Melquíades muestra el movimiento evolutivo dentro del patrón del "tipo y el antitipo". Si las primeras descripciones son la anticipación, la final es el cumplimiento.

Los hijos de José Arcadio Buendía, José Arcadio y Aureliano, son el "tipo" de los varios personajes de las generaciones posteriores. La potencia sexual de José Arcadio converge en Aureliano Babilonia vía Aureliano Segundo: José Arcadio exhibe su "masculinidad inverosímil" ante las mujeres del burdel (cap. V); Aureliano Babilonia, desnudo, recorre el burdel "llevando en equilibrio una botella de cerveza sobre su masculinidad inconcebible" (cap. XIX). Pero la iniciación sexual del último Aureliano no sólo tiene relación con José Arcadio únicamente sino con el coronel Aureliano. Aureliano Babilonia resuelve su frustración de amor con su tía, Amaranta Ursula, en un acto sexual con una prostituta negra, Nigromanta. Lo mismo que el coronel, él recibe el consejo de Pilar Ternera, todo lo cual es una repetición del proceso de iniciación sexual

del coronel Aureliano, que buscó a Remedios, pero tuvo que enamorarse de una prostituta gitana. En medio de este acontecimiento, está intercalada la anécdota de la búsqueda sexual de Meme hacia Mauricio Babilonia. Ella también consigue el amor a través de la mediadora, Pilar Ternera. A lo largo de la novela, el coronel está descrito como un impotente sexual. Pero el último Aureliano es lo contrario. El "tipo" más cercano de Aureliano Babilonia en el nivel de la sexualidad, es su padre, Mauricio Babilonia, que se distingue por su pasión y la ferocidad en la escena del comercio sexual con su esposa.

Desde el punto de vista total, el primer Aureliano es el "tipo" del último Aureliano. El último Aureliano, como él, es también melancólico y tranquilo. Incluso son semejantes en el aspecto físico: "Ninguno de los hijos de éste (el coronel) se le pareció tanto, ni siquiera Aureliano José, sobre todo por los pómulos pronunciados, y la línea resuelta y un poco despiadada de los labios" (p.297). José Arcadio (el último) cuando regresó de Roma se burló de Aureliano Babilonia, al encontrarlo, diciéndole "bastardo". Ante este insulto, él contesta con orgullo: "Soy Aureliano Buendía" (p.305). En la última escena, Amaranta Ursula, después de dar a luz, decide llamar a su hijo recién nacido Rodrigo. Aureliano Babilonia la contradice: "Se llamará Aureliano y ganará treinta y dos guerras" (p.343). Con este acto, al último Aureliano se le identifica con el primer Aureliano.

A lo largo de la obra, la posibilidad del incesto queda como una expectación hasta que se cumple finalmente en la pareja de Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula. El primer incesto se inicia con José Arcadio Buendía y durante

generaciones amenaza con repetirse. También la profecía del nacimiento del monstruo que amenazó a los protagonistas durante cien años, se realiza en el nacimiento del niño con cola de cerdo, hijo de Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula.

El esfuerzo del desciframiento del manuscrito de Melquiades empieza con José Arcadio Buendía pero el descubrimiento de su secreto lo cumple el último Aureliano. El proceso paulatino y el desarrollo del trabajo de captar el significado completo del pergamino nos arroja la esperanza de que un día se descifrará. Esta es la máxima referencia que muestra el patrón tipológico: expectación-cumplimiento. Como movimiento progresivo de la estructura apocalíptica de la obra, José Arcadio Buendía no entiende el significado de la profecía de Melquiades ni el lenguaje sánscrito en que está escrita. De hecho, él se dedica más a la invención de máquinas. Tampoco el coronel Aureliano se ocupa del desciframiento del manuscrito sino de la fabricación de los pescaditos de oro. En otras palabras, el manuscrito en la época de José Arcadio Buendía y el coronel Aureliano, que corresponde a la etapa de "tipo" en la estructura total, queda como un objeto que debe ser descifrado: aún es el "tipo" no realizado. Esta búsqueda espiritual se inicia realmente con José Arcadio Segundo, quien logra clasificar "las letras críticas" de los pergaminos. El último iniciador o consejero de Aureliano Babilonia es José Arcadio Segundo. El, como "el habitante más lúcido de la casa", enseña al pequeño Aureliano a leer y a escribir, lo inicia en el estudio de los pergaminos, y le hace recordar la masacre de la compañía bananera (cap. XVII). En este contexto, José Arcadio Segundo es "tipo" y el último Aureliano es "antitipo". Por último, el destino de

la familia Buendía y el de Macondo es revelado por Aureliano Babilonia; la profecía de Melquíades se manifiesta: la destrucción y la desaparición de Macondo.

Lo que tenemos que añadir es que en el último Aureliano se acaba la realización de toda anagnorisis (reconocimiento) en el sentido edípico: "El final del relato, el reconocimiento de Aureliano, la lectura de los manuscritos y la muerte total que lo cierra condensan entonces, en tanto funden profecía y narración".¹⁵ En el mito, Edipo busca al asesino de Layo, lo cual no es sino la búsqueda de la verdad oculta de sí mismo. Al terminar su búsqueda, Edipo llega a la conclusión de que él es el culpable, porque trajo a Tebas la plaga. Al haber analizado el episodio de José Arcadio Buendía, vimos el mismo esquema en el mito y la ficción. En el caso de José Arcadio Buendía, el incesto no tiene nada que ver con la cuestión de la identidad, pero en Aureliano Babilonia está ligado directamente con el enigma de su propio origen, cuyo descubrimiento se convierte en la causa de la destrucción. El comete el incesto sin saber quién es Amaranta Ursula y después reconoce su identidad real a través del desciframiento del manuscrito.

Al resumir lo que hemos discutido hasta ahora, nos enteramos pronto de que las acciones de todos los personajes y los sucesos se sintetizan y convergen en una figura. Es decir, Aureliano Babilonia "reúne los rasgos y funciones que a lo largo de todo el relato se encontraban escindidos: el régimen del sexo y el régimen del saber y del lenguaje".¹⁶ Todos los tipos de la búsqueda se realizan en un cuerpo en que se encarna el destino de la familia y la ciudad. En este sentido, la existencia de Aureliano Babilonia se puede analogar a Jesús,

la única Figura, que cumplió toda la profecía del Antiguo Testamento en su cuerpo. Por decirlo así, esto no significa que Aureliano Babilonia represente exactamente a Jesús, sino que toma un papel semejante dentro del esquema tipológico, en el sentido de la visión de integración.

La concepción de Cristo reúne a todas las categorías del mundo divino, el humano, el animal, el vegetal y el mineral, en una sola identidad: "Cristo es igualmente el Dios uno y el único Hombre, el Cordero de Dios, el árbol de vida o la viña de la que somos ramos, la piedra rechazada por los constructores y el templo reedificado que es idéntico a su cuerpo en la resurrección".¹⁷ El es una síntesis de los símbolos fundamentales de todo el universo: por su naturaleza divina y humana, reúne el cielo y la tierra y, por su descenso al infierno y el regreso, la muerte y la resurrección; es el cordero del sacrificio y el rey triunfante; el eje del mundo y el centro; la unidad de todo lo vertical, arriba abajo, y de abajo arriba.

Desde la perspectiva del símbolo de Figura, el último personaje de Cien años, Aureliano Babilonia, es una Figura. Quizá la historia de Cien años sea el relato de un único actor. Resumimos otra vez el aspecto crucial de Aureliano Babilonia como factor de unidad: posee dos atributos de José Arcadio Buendía y los unifica (1a. generación); tiene la masculinidad de José Arcadio y la intuición de Aureliano (2a. generación); no sabe el origen de su nacimiento, como Arcadio, y está ligado incestuosamente con la tía como Aureliano José (3a. generación); como Aureliano Segundo encuentra a Melquíades y se dedica a traducir el manuscrito, encerrándose como José Arcadio Segundo (4a. generación);

hereda dos atributos de su padre (la virilidad y la melancolía) y encarna el sacrificio de los padres (la expulsión y la muerte) en su cuerpo (5a. generación).

Todos los miembros que pertenecen a los dos grupos de la búsqueda espiritual y sexual se unen en uno (Aureliano Babilonia) a través de la realización del incesto y el desciframiento del manuscrito. En este punto, "el trabajo del relato es, pues, el trabajo sobre las oposiciones en escisión para volverlas a su unidad primera (el trabajo sobre "el dos" y "el uno").¹⁸

Repetimos que lo más importante en la interpretación literaria de la Biblia y en la de la visión religiosa es la elucidación del patrón de expectación-cumplimiento ("tipo-antitipo") y la conexión vertical. Al observar a los personajes de Cien años desde esta perspectiva, todos, desde el fundador de Macondo hasta el mecánico de la compañía bananera, son las figuras escénicas que anuncian una Figura: Aureliano Babilonia. Entonces, ¿quién mueve a estas figuras, dentro de la voluntad de Dios? ¿quién atribuye las condiciones de posibilidad de la unidad? Aquí nos toca observar el ser de Melquíades. Averiguar el secreto de la existencia de Melquíades se iguala a revelar todos los enigmas de la obra, como clave crucial. Hemos visto la relación analógica entre Melquíades y Melquisedec, el sacerdote misterioso. José Arcadio Buendía y Melquíades son contemporáneos, del mismo modo que Abraham y Melquisedec. A lo largo de la obra, Melquíades está descrito como un ser misterioso que no tiene identificación ni genealogía; es un ser inmortal, trascendental, que atraviesa libremente en ambos sentidos la división de los mundos, y sufre metamorfosis.

Melquisedec fue considerado como "tipo" de Cristo por los Padres de la Iglesia y los exégetas de la Biblia. Esta base de la tipología radica en los regalos del pan y el vino que él llevó a Abraham. ¹⁹ De él dijo San Pablo, "sin padre, sin madre, sin linaje; que ni tiene principio de días, ni fin de vida, mas hecho semejante al Hijo de Dios, permanece sacerdote para siempre" (Hebreos 7:3). En el mismo texto se alude a Cristo como "sacerdote sucesor de Melquisedec", por el derecho que le otorga su sacrificio. ²⁰ Esta tipología es fundamental en la liturgia de la misa en que todos encuentran primero el nombre de Melquisedec. No hay diferencia en las opiniones de los Padres sobre esta cuestión. Jerome escribió a un sacerdote que "el rey de Salem era un ángel", esto es, "era Espíritu Sagrado disfrazado de figura humana".²¹ Aquí, el hecho de que Melquisedec fue interpretado como un ángel es muy significativo. En griego, el término Angelos (en latín Angelus) significa "anunciar" y "mensajero de Dios".²² Es decir, él es "Ángel del Señor" que anuncia el advenimiento de Dios Jesús. He aquí la clave de la existencia de Melquisedec. El encarna un eje del patrón tipológico: la expectación. García Márquez también utiliza este patrón prestado de la Biblia en su obra, directo y elaboradamente. En Cien años, Melquiades se presenta como un ángel o mensajero. En la obra, él aparece cuatro veces: en su primera aparición, escribe el futuro de Macondo y el destino de los Buendía en el pergamino: "Una noche creyó encontrar una predilección sobre el futuro de Macondo. Sería una ciudad luminosa, con grandes casas de vidrio, donde no quedaba ningún rastro de la estirpe de los Buendía" (p.50). Y luego ocurre su primera muerte (cap. I); regresa a Macondo por segunda vez cuando la peste del olvido irrumpe en el pueblo y salva a los habitantes con su bautismo; su segunda muerte ocurre en el río (cap. V); la tercera visita, en el cap. X, que

corresponde al inicio de la etapa del Nuevo Testamento desde el punto de vista tipológico ("tipo-antitipo"). Las palabras de Melquíades cuando encuentra a Aureliano Segundo aluden a una fase del cumplimiento: "Melquíades le hablaba del mundo, trataba de infundirle su vieja sabiduría, pero se negó a traducir los manuscritos. <<Nadie debe conocer su sentido mientras no hayan cumplido cien años>>" (p.157). Este es el anuncio de la presencia de Aureliano Babilonia en el final del libro y, al mismo tiempo, nos sugiere que en cualquier búsqueda, ya sea del Santo Grial o en la alquimia, se requiere siempre a un buscador apropiado, capaz de revelar el último secreto de la búsqueda;²³ la cuarta visita, después de la desaparición de la escena macondiana, una vez más, ocurre en el capítulo XVIII. Tras esta última presencia él desaparece. La reaparición de Melquíades después de morir tres veces es una analogía de la resurrección de Jesús después de tres días, ya que Jesús había estado en el infierno durante tres días después de la muerte, según la interpretación tradicional del cristianismo. En este contexto, su encuentro con Aureliano Babilonia es significativo. Durante cien años, Melquíades buscaba a una persona adecuada que pudiera realizar su plan divino en vez de él y, al fin, lo encontró: "Melquíades le reveló que sus oportunidades de volver al cuarto estaban contadas. Pero se iba tranquilo a las praderas de la muerte definitiva, porque Aureliano tenía tiempo de aprender el sánscrito en los años que faltaban para que los pergaminos cumplieran un siglo y pudieran ser descifrados" (p.298). Es él quien introduce la librería cuyo dueño es un sabio catalán que posee el libro "Sanskrit Primer" para que el último Aureliano acelere el desciframiento de su manuscrito. El hecho de que este libro se encontrara entre la "Jerusalén Libertada y los poemas de Milton" es sugestivo. Son dos poemas épicos. El primero, de Tasso, trata de

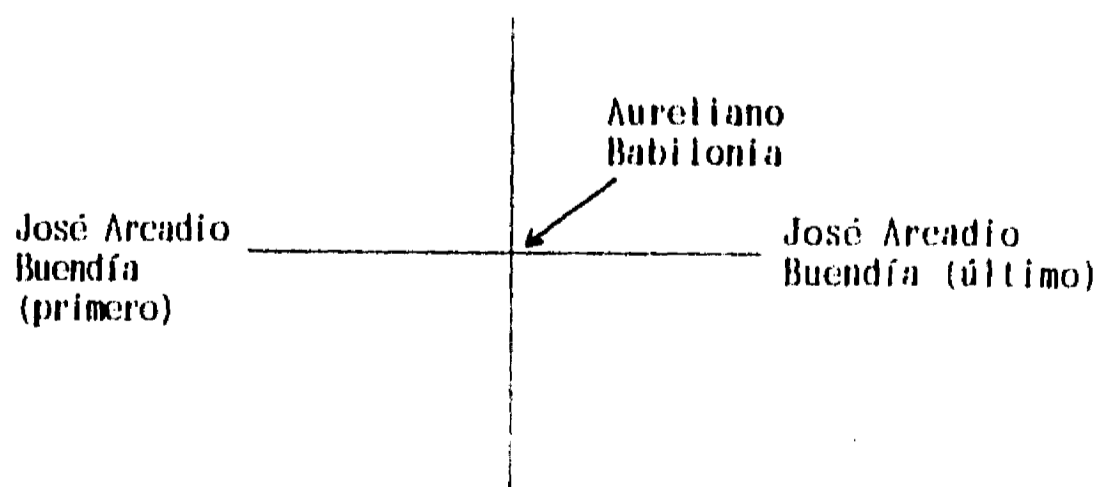
la primera cruzada, y el segundo será el Paraíso Perdido y el Paraíso Recobrado. Son claves connotativas que muestran el curso desde la búsqueda del paraíso perdido al paraíso recuperado, o de la Jerusalén restaurada.

Las analogías de Melquíades con Jesús son abundantes a lo largo de la obra. En la descripción de su primer regreso a Macondo: "Melquíades se sintió olvidado, no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que él conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte" (p.46). Aquí, la repetición de la palabra "olvido" se asocia con Jesús, que fue olvidado por la gente hasta antes de la resurrección. Cuando él salva a los pueblos con su bautismo, vemos simultáneamente su resurrección y el milagro. Antes de morir, Melquíades repite tres veces la palabra "equinoccio, equinoccio, equinoccio", y el nombre de Alexander Von Humboldt. (p.65). Según la observación de Jacques Joset, hay una relación significativa entre la palabra "equinoccio" y el geógrafo alemán Humboldt, autor del famoso Viaje a las regiones equinoccionales del Nuevo Continente: "su papel de <<descubridor, de revelador>> de la naturaleza de la América tropical es homólogo al de Melquíades, <<explorador>> de los secretos de la antigua sabiduría".²⁴ Las siguientes frases nos permiten analogar a Melquíades con Jesús: "Cuando me muera quemar mercurio durante tres días en mi cuarto"; "He alcanzado la inmortalidad"; "Somos del agua" (p.65). El gallinazo que se para en el cadáver de Melquíades es el "tipo" del que apareció cuando murió el coronel Aureliano. Ya hemos dicho que el águila, como pájaro solar y celeste, está asociada con el rey y Dios, en última instancia con Cristo, porque encarna la ascensión y la realeza. Explícitamente, Melquíades representa el aspecto alquímico pero en una última visión coincide

con Cristo, porque la piedra filosofal y el Niño Divino son equivalentes a la prima materia.²⁵ José Arcadio Buendía dice de Melquíades ante el público: "Es inmortal y él mismo reveló la fórmula de la resurrección" (p.66). Don Apolinar advierte que un ahogado insepulto es un peligro para la salud pública. El replica: "Nada de eso, puesto que está vivo" (p.66). La ceremonia funeral de Melquíades se ejecuta "con los honores reservados al más grande benefactor de Macondo". La expresión de que fue "el primer entierro" en la historia de Macondo se asocia naturalmente con la imagen de Jesús, la primera persona que murió para redimir de su pecado a la humanidad. Si enlazamos a Melquíades con el Melquisedec de la Biblia, notaremos cuán similares son: en su lápida quedó escrito "lo único que se supo de él: Melquíades" (p.66). En la Biblia: "Melquisedec. De cual tenemos mucho que decir, y dificultoso de declarar, por cuanto sois flacos para oír" (Hebreos 5:11). Ambas frases citadas nos sugieren una cosa: los que no experimentamos espiritualmente el aspecto misterioso de Dios, no lo conocemos. En este contexto visto hasta ahora, la novela sería la historia de la búsqueda, entre numerosos personajes, de aquel que fuera capaz de revelar el misterio de Melquíades, o específicamente de descifrar el secreto del pergamino. Cuando el último Aureliano tiene éxito, la novela misma se cierra. En este punto, es correcta la interpretación de algunos críticos que observan que Melquíades y el autor, como ser omnipotente, son una misma persona, porque el manuscrito de Melquíades en que está cifrado el destino de Macondo no es sino la novela de Cien años.²⁶

En la Biblia, si Abraham y Melquisedec son los "primeros precursores" que prepararon el camino para Cristo presentando las palabras y las acciones que

prefiguraron los misterios o los sacramentos de Criso, Juan Bautista, los ángeles y la Virgen María son los "últimos precursores".²⁷ En la novela, José Arcadio Buendía y Melquiades son los primeros precursores, que anunciaron la presencia de Aureliano Babilonia, del mismo modo que Mauricio Babilonia, José Arcadio (último) son los últimos precursores. Meme es la primera y única mujer que pare entre los personajes femeninos que tienen el apellido Buendía y la madre del último Aureliano. Por consiguiente, el apellido del hijo cambia, aunque él mismo no lo supo sino hasta el final. En la Biblia, la presencia de Jesús es un anuncio de la nueva era, que se escinde del judaísmo. Asimismo, la presencia de Aureliano Babilonia es la primera señal que inicia la historia de la estirpe de los Babilonia. Si el último José Arcadio (si le añadimos el apellido, José Arcadio Buendía), el hijo de Fernanda, está al final de la línea horizontal de la generación de los Buendía, Aureliano Babilonia se ubica en la línea vertical en el sentido de que él es la unidad de todos los protagonistas que aparecen en Cien años. Podemos esquematizar esto con el siguiente diagrama.



En este diagrama encontramos el símbolo del número 5, que no es comprensible sin relacionarlo con el cuatro, número integrante y totalizador. Al limitar su simbolismo sólo al contexto cristiano, es el número de los cuatro ríos del jardín de Eden del Génesis, los cuatro jinetes de Apocalipsis y los cuatro ángulos de la tierra, donde soplan cuatro vientos. En especial, el número cuatro con respecto al cinco está ligado con el símbolo de la cruz. En este contexto, el cinco es un número universal: "símbolo igualmente del universo, dos ejes, uno vertical y otro horizontal, pasando por un mismo centro; símbolo del orden y la perfección".²⁸ En el concepto griego, el agua, el aire, el fuego y la tierra se transforman uno a otro y se convierten en el quinto elemento (el éter); según la concepción cosmológica azteca, surge el quinto sol después de consumarse los cuatro soles; en la alquimia, la cuaternidad es la búsqueda de la piedra filosofal, la quintaesencia. Entonces estos cuatro trazos confluyen en el centro de la cruz. Por otra parte, el cinco es el número del rey y está relacionado con la metáfora real, porque el rey encarna en su cuerpo todos los movimientos del universo y de la naturaleza, y los reinos humanos.²⁹

Las imágenes que rodean a los personajes principales de Cien años residen en el centro del número cuatro: 1) Hay 4 casos de intento de incesto vinculados con el regreso (José Arcadio, Aureliano José, diecisiete hijos del coronel y el último José Arcadio), pero éste sólo se realiza tras el regreso de Amaranta Ursula; 2) Son 4 los que proponen a Amaranta matrimonio. Todos son rechazados y sacrificados; los 4 forasteros que buscan el amor de Remedios, la bella, también mueren; los que intentan una relación incestuosa con ella y los que la

salvan del peligro son 4 Aurelianos. Aquí, ella es "antitipo" de Amaranta: 3) El último José Arcadio está rodeado por 4 niños, que son los que lo matan, ahogándolo; 4) Aureliano Babilonia también está rodeado por 4 amigos (Alvaro, Alfonso, Gabriel y Germán) quienes después lo dejan solo, porque se van de Macondo; 5) Amaranta Ursula es una síntesis de las protagonistas arquetípicas; Ursula (la vitalidad), Amaranta (la virginidad), Remedios (la inocencia) y Remedios, la bella (la sensualidad). En este sentido, ella es una Figura; 6) Aureliano Babilonia es una Figura de 4 héroes de la obra (el coronel Aureliano, José Arcadio, Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo); 7) En la novela, hay 4 episodios (de José Arcadio Buendía, el coronel, Aureliano Segundo y Meme) que convergen finalmente en el quinto, el de Aureliano Babilonia. En el capítulo XVIII, el sabio catalán le regala a Aureliano Babilonia "los cinco libros", que corresponden naturalmente a estos cinco episodios, desde el punto de vista tipológico. El dice: "Llévatelos. El último hombre que leyó esos libros debió ser Issac el ciego, así que piensa bien lo que haces" (p.306).

La presencia del niño con cola de cerdo en la parte final de Cien años no es sino la Encarnación en quien confluyen la visión vertical y la horizontal, lo mismo que el Santo Grial de los caballeros y la quintaesencia de la alquimia. La estructura tipológica de Cien años demuestra el movimiento dialéctico que se inicia con la caída y termina también con la caída, y aunque refleja el mito bíblico de creación-apocalipsis en su totalidad, se trata de una forma parodiada. Razón por la cual, el niño con cola de cerdo es el Niño Divino, pero en forma invertida. Si consideramos la Biblia y Cien años dentro del marco de la visión apocalíptica, ambos explican el mismo hecho pero en forma contrastante,

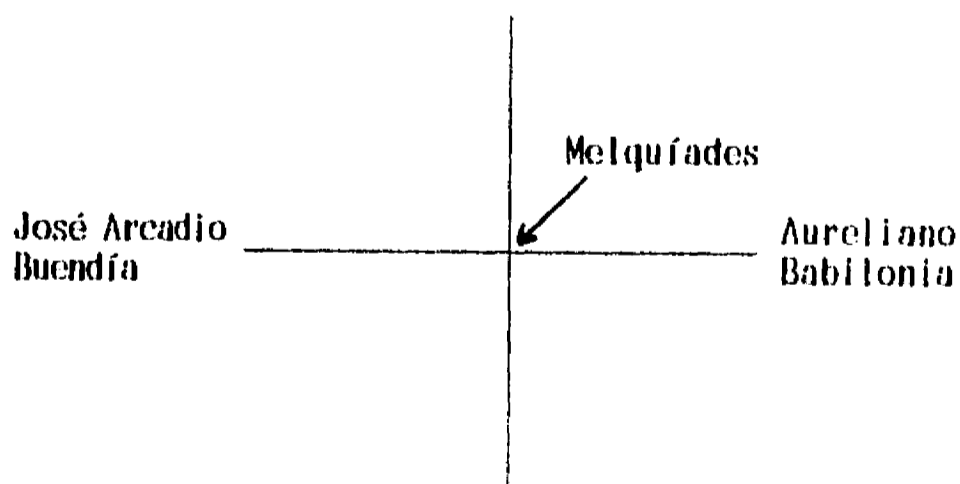
porque la primera enfatiza el mito de la identificación, que se ve en la recuperación del paraíso perdido, mientras la segunda habla más de nuestro deseo de recuperar esta pérdida de la identificación. Para García Márquez, lo más importante y urgente es revelar el mundo no idealizado donde vivimos ahora. En fin, en la Biblia y en la ficción creada por un escritor contemporáneo, el último sentido es el mismo. De ahí sabemos las dos funciones de la literatura: "1) nos guía hacia la recuperación de la identificación; 2) juega el papel de distinguir este mundo de su opositor, o sea del mundo que no nos gusta y queremos evitar".³⁰

Hasta ahora, hemos rastreado la historia del viaje de los varios protagonistas de Cien años y la de las aventuras espirituales, y hemos visto toda la realización de esta búsqueda en la figura del último Aureliano. Entonces, ¿cuál visión posee la obra en sí misma? ¿Tiene la estructura cíclica que continúa la repetición monótona del nacimiento a la muerte? Si la interpretamos de acuerdo con el patrón estacional, ¿es el ciclo irónico que comienza en la primavera y muere y desaparece en el invierno, y no ocurre algo más? O, si no, ¿se trata del "mero ciclo de la vida humana, sin auxilio redentor"?³¹

"En la epopeya tradicional, los dioses modifican la acción a partir de un presente continuo".³² Sabemos que en la épica griega los dioses olímpicos aparecen ante los héroes en momentos culminantes, del mismo modo que Dios ante los profetas en la Biblia. Tiresias, en La tierra baldía, de Eliot, también aparece en el mismo contexto. En la obra, él es un profeta, trasciende la vida y la muerte, y el sexo: es un vidente que penetra el sentido de todas las cosas

sin limitación de tiempo y espacio. En esta poesía, Tiresias, como un observador, ve las escenas de toda la degradación y la corrupción que ocurren en la ciudad moderna, manteniéndose a distancia. Melquíades, igual que él, aparece en los momentos decisivos, enseña sus conocimientos a los héroes, los aconseja y los anima. En el capítulo XVIII, cuando desaparece para siempre después del encuentro con Aureliano Babilonia, notamos la analogía con la resurrección de Jesús y su desaparición. Melquíades se manifiesta por la luz y la voz, las cuales son medios de la epifanía de Dios: "Melquíades iba haciéndose cada vez menos asiduo y más lejano, esfumándose en la claridad radiante del mediodía. La última vez que Aureliano lo sintió era apenas una presencia invisible que murmuraba" (p.298).

Dice Frye: "El tiempo de este mundo es una línea horizontal y la presencia de Dios fuera del tiempo es una vertical que se cruza con la primera en ángulo recto, siendo el punto de cruce la Encarnación".³³ Igualmente, Melquíades se sitúa en el punto en que se encuentran las dos líneas.



Si la autoridad de la Biblia viene de la palabra de Dios, la de Cien años está en el orden de las palabras de García Márquez. La analogía entre Dios como creador y el poeta, cuyo nombre significa "el hacedor",³⁴ asocia al autor, como un poeta y un profeta, con un dios-hombre. El conjunto del contenido, sea de la Biblia o de Cien años, se enfoca en el descubrimiento del reino espiritual de Dios, que no es más que el mundo de la visión que se presencia en el final de la novela diseñada por el autor omnipotente o por su doble, Melquíades, dentro del plan prefijado. Entonces, si el centro de la Biblia está en la Parousia, esto es, el segundo advenimiento de Jesús entre los hombres, el de Cien años está en nuestra expectación del segundo advenimiento de Melquíades desaparecido, porque, de hecho, su profecía de que Macondo sería "una ciudad luminosa, con grandes casas de vidrio" no se ha cumplido. Todas las acciones de la novela suceden después de la primera venida de Melquíades. Entonces, Cien años, por sí misma no es la novelización de la segunda venida. Marzo y Lunes son la estación y el tiempo de Melquíades. La novela comienza en marzo y termina en febrero. Esperamos la segunda venida de Melquíades en otro marzo. Desde el punto de vista de la semana litúrgica, Cien años comienza el lunes (también, el día de José Arcadio Buendía, 1a. generación) y termina el domingo (el día de la muerte del niño con cola de cerdo, 7a. generación). Estamos a la expectativa del comienzo del nuevo lunes. El punto de partida de nuestra expectación se inicia con la revelación en el laboratorio de Melquíades, que es "el punto de epifanía", según Frye, donde se topa el mundo apocalíptico con el mundo cíclico de la naturaleza.³⁵

Si decimos que el Nuevo Testamento se realiza con el segundo advenimiento

del Señor, esto implica un "segundo apocalipsis", que viene a los lectores después de leer la última parte de la Revelación de Juan, porque el segundo advenimiento no ocurre en realidad, sino que es una 'presencia' que se revela en nuestra mente, aquí y ahora: pues, la "Parousia es la iniciación en los misterios que prefiguran la vida que viene". ³⁶ Cien años termina con la destrucción de Macondo y la desaparición de la estirpe Buendía junto con la última búsqueda de Aureliano. Ahora lo que nos queda, después de cerrar el libro, es nuestra búsqueda espiritual, que perfecciona las cuestiones universales del hombre que Cien años nos presenta: la vida y la muerte, el amor y la redención.

NOTAS (CAPITULO IV)

IV-1.

1. Erich Auerbach, Mimesis, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p.22.
2. Idem.
3. Northrop Frye, El gran código, p.104.
4. Idem.
5. Frederick W. Locke, The Quest for the Holy Grail, Stanford University, Stanford, 1960, p.36.
6. En la Biblia, estos ejemplos de la alusión explícita o implícita se pueden encontrar abundantemente. Por ejemplo, el grito famoso de Jesús en la cruz, "¡Oh, Padre, Dios! ¿Por qué me abandonó?" no es sino la primera versión del primer capítulo de los Salmos (22:1): "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has dejado? ¿Por qué estás lejos de mi salud, y de las palabras de mi clamor"; la resurrección tres días después mencionada en Oseas (6:2); "Darán vida después de dos días; al tercer día nos resucitará, y viviremos delante de él".
7. Northrop Frye, Words with Power: The Bible and Literature, A Harvest/HBJ Book, San Diego, New York & London, 1992, p.139.
8. Erich Auerbach, op. cit., p.53.
9. Ibid., p.76.
10. Idem.
11. Frederick W. Locke, op. cit., p.113.
12. Northrop Frye, El gran código, p.106.
13. Northrop Frye, Words with Power, p.139.
14. Northrop Frye, El gran código, p.108.
15. Idem.
16. Northrop Frye, Words with Power, p.139.
17. Frederick W. Locke, op. cit., p.37.
18. Northrop Frye, The Educated Imagination, p.70.

IV-2.

1. Northrop Frye, El gran código, p.132.
2. El Antiguo Testamento: la Creación (Génesis), la Revolución (Exodo), la Ley (de Levítico a Esdras), los Libros Sapienciales (de Job a Cantar de los Cantares), las Profecías (de Isaías a Malaquías), el Evangelio (de Mateo a Judas), y el Apocalipsis (la Revelación de Juan).
3. Northrop Frye, op. cit., p.132.
4. Idem.
5. Ibid., p.135.
6. Según Frazer, la historia de la caída del hombre en el Génesis tiene su origen en los cuentos folklóricos de Cercano Oriente; dicen que el hombre casi llegó a la etapa de la inmortalidad como dios, pero fue sancionado por las deidades espantadas o maliciosas. De hecho, esta explicación de los sumerios no es tan razonable ni racional como la del Testamento. La explicación del Génesis, como vemos en la historia de Adán y Eva, muestra que la Caída proviene de la culpabilidad del hombre, no de la de dios. James Frazer, El folklore en el Antiguo Testamento, subcapítulo II (la caída) de la primera parte, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp.26-49.
7. Northrop Frye, op. cit., p.135.
8. Ibid., pp.143-144. La cultura griega enfocó dos estímulos visuales y potentes: uno el desnudismo en la escultura, y el otro el drama en la literatura.
9. El motivo de Caín y Abel, y la diferencia entre la cultura nómada y agrícola se manifiesta más claramente en el caso de los dos hijos de José Arcadio Buendía, Aureliano y José Arcadio, en relación con el motivo del sacrificio del primer hijo, que desarrollaremos en otro capítulo.
10. "Y salió Caín de delante de Jehová, y habitó en tierra de Nod, al oriente de Edén. Y conoció a su mujer, la cual concibió y parió a Henoch: y edificó una ciudad, y llamó el nombre de la ciudad del nombre de su hijo, Henoch" (Génesis 4:16-17).
11. Véase Génesis (12:11-13).
12. R. W. B. Lewis, The American Adam, Phoenix Books, University of Chicago, Chicago, 1955, p.5.
13. Northrop Frye, op. cit., p.148.
14. Idem.

¹⁵. Ibid., p.153.

¹⁶. En cualquier caso, en la primera evangelización, el sistema del nivel elevado del lenguaje y del pensamiento no pueden penetrar a los pueblos forasteros. Es decir, el lenguaje es inconveniente como motivo que impulsa la originalidad del sentimiento humano. Cuando los profetas no poseen autenticidad ni poder para mostrar a los pueblos, la única cosa que pueden hacer ellos es "hacer el milagro". En el capítulo V, la levitación del primer padre Nicanor ante los habitantes de Macondo, para convertirlos en cristiano tiene mismo contexto.

¹⁷. "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" (Cien años, p.330).

¹⁸. En el Génesis (14:18-19): "Entonces Melquisedec, rey de Salem, sacó pan y vino; el cual era sacerdote del Dios alto; Y bendíjole, y dijo: Bendito sea Abraham del Dios, poseedor de los cielos y de la tierra".

¹⁹. Northrop Frye, op. cit., p.157.

²⁰. Idem.

²¹. Citado por Julia Kristeva, <<El Cristo muerto de Holbein>> en Historia del cuerpo humano (primera parte), Editado por Michel Feher con Ramona Naddaff y Nadia Tazi, Taurus, Madrid, 1990, p.272.

²². Northrop Frye, op. cit., p.158.

²³. Aquí, la palabra "aldea" remite a una civilización pastoril, agrícola, idílica, anterior a las formaciones sociales jerarquizadas y los sistemas de gobierno y poder. Véase Cien años de soledad (edición de Jacque Joset), Cítedra, Madrid, 1982, p.35. Según el Diccionario de la Real Academia Española de la lengua, se define aldea como "pueblo de corto vecindario y, por lo común, sin jurisdicción propia".

²⁴. Northrop Frye, op. cit., p.167.

²⁵. Ibid., p.172.

²⁶. Ibid., p.174.

²⁷. Idem.

²⁸. En el Zacarías (14:17-18): "Y si la familia de Egipto no subiere, y no viniere, sobre ellos no habrá lluvia; vendrá la plaga con que Jeová herirá las gentes que no subieren a celebrar la fiesta de las cabañas".

²⁹ Desde el principio, el almendro está asociado con el judaísmo. Es el primer árbol que florece en la primavera. En el texto de Jeremías: "¿Qué ves tú, Jeremías? Y dijo: Yo veo una vara de almendro. Y díjome Jehová: Bien has visto; porque yo apresuro mi palabra para ponerla por obra". Para los judíos, el almendro es símbolo de una vida nueva y representa "el núcleo de inmortalidad". Su fruto, la almendra, es muy generalmente, con respecto a la cáscara, "el símbolo de lo esencial escondido en lo accesorio, de la espiritualidad velada por las doctrinas y las prácticas exteriores". También, en términos hebreos, el almendro significa la luz que penetra en la ciudad misteriosa de luz, la cual es una estancia de inmortalidad. Beth-el (casa de Dios) que Jacob vio en el sueño no es otro sino el almendro. En Cien años, también, la ciudad que vio José Arcadio Buendía en el sueño y el almendro que él sembró están vinculados estrechamente con la noción de la inmortalidad: (José Arcadio Buendía) descubrió sin revelarles nunca los métodos para hacerlos eternos" (p.38).

³⁰ Michael Palencia-Roth, Gabriel García Márquez, 1983, p.79.

³¹ Por decirlo así, la imagen positiva de la serpiente no desaparece por completo en la Biblia. En el Mateo (10:16): "He aquí, yo os envío como a ovejas en medio de lobos: sed pues prudentes como serpientes, y sencillos como palomas".

³² Como es sabido, los gitanos, actualmente, viven en grupos errantes, vagabundos y son perseguidos en todas partes del mundo. Y hemos dicho antes que la palabra 'gitano' tiene origen en Egipto.

³³ Mircea Eliade, El mito del eterno retorno, p.19.

³⁴ Idem.

³⁵ Ibid., p.20.

³⁶ Estas últimas palabras de Jesús declaradas un poco antes de su muerte no fueron entendidas por ninguno de los que presenciaron su ejecución. Por ejemplo, alguien las malinterpreta como que Jesús llama al profeta, Elías. Véase el Mateo (27:46-50).

³⁷ "Los hatos de ganado no son menos pastoriles que los rebaños de ovejas". Pero los ganados no ocupan una imagen central para la Iglesia en la metáfora pura. "Sin embargo, el toro era un emblema de fertilidad tan común en toda el Asia occidental que la preferencia bíblica por las ovejas probablemente sea, en parte una cuestión de ritual invertido". El "becerro de oro" de la idolatría es el toro, en efecto. El cordero cristiano del Apocalipsis (13:8) es un rival del toro del mitraísmo. Véase Northrop Frye, op. cit., pp.177-178.

³⁸ Jean Chevalier, Diccionario de los símbolos, pp.146-147.

³⁹ Daniel Beresniak y Michel Randon, El dragón, Plaza & Janés, Barcelona, 1989, p.56.

⁴⁰. Véase Génesis (1:21), Exodo (7,9,12) y Job (7,12).

⁴¹. Apocalipsis (13:1-7).

⁴². Según la explicación de la escuela junguiana, esta imagen simbólica del dragón se relaciona con la de la ballena de Jonás, monstruo que engulle y vuelve a escupir a su presa después de haberla transfigurado. Este mito de la ballena de Jonás, en el que el héroe es engullido por un monstruo marino que lo traslada durante la noche sobre el mar, simboliza el camino del sol, desde el crepúsculo al alba. Hemos visto en varias ocasiones cómo el coronel Aureliano se vincula con la imagen solar. Véase Carl G. Jung, El hombre y sus símbolos, en especial, el capítulo II, <<Los mitos antiguos y el hombre moderno>> por Joseph L. Henderson, pp.117-118.

⁴³. En la novela, las prostitutas francesas que están descritas como las mujeres de Babilonia, son un elemento significativo en el contexto bíblico. La imagen tradicional de Babilonia en el Antiguo Testamento es la del mal y la ciudad es llamada la Gran Prostituta. En el texto: "un miércoles de gloria llevaron un tren cargado de putas inverosímiles, hembras babilónicas adiestradas en recursos inmemoriales, y provistas de toda clase de unguentos y dispositivos para estimular a los inermes, despabilar a los tímidos, saciar a los voraces, exaltar a los modestos, escamentar a los múltiples y corregir a los solitarios" (Cien años, p.192).

⁴⁴. Este episodio está relacionado con la tarea heroica de Hércules. Véase M. C. Howatson, Diccionario de la literatura clásica, p.418.

⁴⁵. A lo largo de la obra, "la gente del páramo" representa el mal o la esterilidad en comparación con la de Macondo: también, el pelotón de fusilamiento, Fernanda y el alcalde, que ordena a asesinar a Mauricio Babilonia, son de esta región. Petra Cotes expresa este páramo así: "las tierras altas donde no había qué comer, y que estaban a merced del tigre y la peste" (Cien años, pp.267-268). Por supuesto, "los hombres del páramo" son geográficamente los andinos, que contrastan con los caribeños.

⁴⁶. Apocalipsis (12-13).

⁴⁷. Graciela Maturo insiste que en esta escena no es casual la mención de Artemio Cruz, el protagonista de la novela de Carlos Fuentes, ya que conlleva un simbolismo coincidente con todo el mundo espiritual de García Márquez; "símbolo de la cruz". Claves simbólicas de Gabriel García Márquez, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1972, p.160.

⁴⁸. Jacque Joset induce del nombre Camila una hipótesis de que ella es conilona: "Es posible, aunque no es cierto, que el nombre de la Elefanta Camila, sea un juego de palabra a base de C(o)mil(ou)a". Véase Cien años de soledad, de la edición de Cátedra, (la nota 24 del capítulo XIII), p.331.

⁴⁹. Fray Luis de León, Exposición del Libro de Job, Edición de Jorge Luis Borges,

Hyspanérica, Buenos Aires, 1985, p.686. Véase también Jorge Luis Borges, Manual de zoología fantástica, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp.39-41.

- ³⁰. Josefina Ludmer, Cien años de soledad: Una interpretación, p.175.
- ³¹. Northrop Frye, op. cit., p.168.
- ³². En la mayoría de las pinturas de la crucifixión, la Virgen María y María Magdalena están de pie, juntas al lado de la cruz.
- ³³. Northrop Frye, op. cit., p.168.
- ³⁴. Notemos que todos los descendientes de la estirpe Buendía son de Pilar Ternera, y que García Márquez mata a Ursula en el capítulo XVII, y a Pilar Ternera en el XX.
- ³⁵. "La prostitución sagrada es símbolo de una hierogamia, que se opera generalmente en el recinto de un templo o de un santuario, y que está destinada a asegurar la fertilidad de la tierra, de los animales, etc. No sólo es un rito de fecundidad. Simboliza la unión con la divinidad y, en ciertos casos, la propia unidad de los vivos en la totalidad del ser". Jean Chevalier, op. cit., p.852.
- ³⁶. Ibid., p.647.
- ³⁷. Ibid., p.648.
- ³⁸. Gabriel García Márquez, El olor de la Guayaba (Conversación con Plinio Apuleyo Mendoza), Oveja Negra, Bogotá, 1982, p.79.

IV-3.

¹ Northrop Frye, El gran código, p.211.

² Idem.

³ Idem.

⁴ Jane E. Harrison, Themis, p.xxxv.

⁵ Northrop Frye, op. cit., p.214.

⁶ Véase Levítico (14:4-7).

⁷ Este tipo de sacrificio no se limita únicamente a los judíos sino que es un fenómeno universal. Véase la rama dorada, el capítulo LXVII y LXVIII. Hay abundantes referencias al respecto.

⁸ Véase Mateo (27:11-26).

⁹ René Girard, La violencia y lo sagrado, Anagrama, Madrid, 1981, p.9.

¹⁰ En Cien años no es difícil encontrar la parodia y la ironía. Si exageramos, se podría decir que la obra estriba en estos elementos. Lo más importante para nosotros es encontrar la base de la técnica narrativa que constituyen la parodia y la ironía, y el sentido implícito y latente en la obra. Después, distinguir la parodia y la ironía es fácil. Lo que hemos señalado es casi la parodización de las acciones o los sucesos de Jesús, pero la corriente de la secuencia o la estructura misma sigue el paso principal de Jesús. Esto es lo que hemos dicho antes, por eso la alusión a los motivos cristianos en Cien años es tan importante para entender la obra.

¹¹ El sentido común del término Pneuma es el aire o el hálito. Los estoicos entendieron Pneuma como espíritu o soplo animador por el cual Dios obra sobre las cosas, ordenándolas, vivificándolas y dirigiéndolas. En sentido estoico, es "el cuerpo espiritual (pneumático) que resucitará incorrupto luego de la muerte". En la tradición cristiana, Pneuma no es más que el Espíritu Santo, del cual Santo Tomás decía: "En los seres corpóreos, el nombre de espíritu parece que significa un como impulso o moción, pues llamamos espíritu al aire espirado y al viento, y precisamente lo propio del amor es mover e impulsar la voluntad del amante hacia lo amado... Por consiguiente, como una persona divina procede por vía del amor, con el cual Dios es amado, es conveniente que sea llamado Espíritu Santo". Nicola Abbagnano, Diccionario de filosofía, p.918.

IV-4.

- ¹ Josefina Ludmer, Cien años de soledad: Una interpretación, p.22.
- ² Northrop Frye, Anatomía crítica, pp.214-215.
- ³ Northrop Frye, Fables of Identity, p.25.
- ⁴ Eric S. Rabkin, <<Spatial Form and Plot>> en Critical Inquiry, Vol.4, Núm.2, invierno de 1977, University of Chicago, Chicago, pp.261-262.
- ⁵ Ricardo Gullón enfatiza la repetición del nombre Buendía y de los personajes, sucesos recurrentes y actividades tras generaciones, y series constantes de la guerra civil que implican la misma característica uno tras otro. Samuel García analiza Cien años de soledad, conforme a la teoría cíclica de historia de Vico (la edad de los dioses, la heroica, la humana y el ricorso). Carmen Arnau describe Macondo como cíclico en el sentido de Spengler que la ciudad participa en el nacimiento, el desarrollo, la madurez, la declinación, la muerte, y el renacimiento. Jacques Joset dice que muchos críticos, que en todo su vigor trataron del tiempo cíclico, "no se equivocaron". Michael Palencia-Roth explica el concepto de la circulación en la obra, introduciendo el ciclo del incesto. Pero, la mayoría de ellos ignoran un punto fundamental; la estructura apocalíptica y su visión.
- ⁶ Lois Parkinson Zamora, Writing the Apocalypse, Cambridge University, Cambridge, 1989, p.27.
- ⁷ El concepto de la historia del mundo occidental está tomado básicamente de la tradición helénica y la tradición judeo-cristiana. En la primera, la historicidad pertenece a la periodicidad de la naturaleza, y en la segunda, no es más que providencial ya que la historia se convierte en el proceso del desarrollo de Dios en sí mismo. En la primera, el carácter del movimiento cíclico se enfatiza más, y en la segunda, el de la dirección escatológica. El ricorso de Vico y "el eterno retorno" de Nietzsche pertenece al primero, y Hegel y Marx al segundo.
- ⁸ Joseph Needham, La gran titulación: Ciencia y sociedad en Oriente y Occidente, Alianza Editorial, Madrid, 1977, p.292.
- ⁹ Occidente enfatizó la linealidad y, en cambio, Oriente la circularidad.
- ¹⁰ La forma espiral dialéctica de Hegel deriva del concepto del tiempo apocalíptico del cristianismo.
- ¹¹ Este cuadro que utilizamos aquí es el de Rabkin. Véase Eric S. Rabkin, op. cit., p.262.
- ¹² Dentro de esta forma espiral, hay siete movimientos hacia arriba y hacia abajo: la historia de Adán y Eva, expulsados del jardín del Edén, y la muerte de Abel por Caín (la primera caída); la llegada de Abraham a la tierra

prometida (el primer ascenso); la esclavitud de los israelitas en Egipto (la segunda caída), y el éxodo de Moisés y el regreso a la tierra prometida por segunda vez, Canaán (el segundo ascenso); el dominio de Israel por los filisteos (la tercera caída), y la reconstrucción de Israel por David y Salomón (el tercer ascenso); después de Salomón, la división del reino (Juda e Israel), el cautiverio babilónico (la cuarta caída); el regreso de los israelitas de Babilonia y la reconstrucción de Israel (el cuarto ascenso); la salvaje persecución de los judíos por Antíoco Epífanes del imperio seléucida (el quinto descenso), y la rebelión de los macabeos, la independencia para Judea y el establecimiento de una dinastía real (el quinto ascenso); la dominación romana, que se extendió por todo el período del Nuevo Testamento (la sexta caída) y, después el reino espiritual de Jesús (el sexto ascenso y, al mismo tiempo, la realización de la séptima etapa). Este resumen del ascenso y el descenso está basado en la explicación de Frye. Para información más detallada, consúltese El gran código, capítulo (Mito.II), pp.198-201.

¹³ En el cristianismo, todo lo que empezó en el Génesis acaba y se realiza por la presencia de Jesús, su muerte y la resurrección; se cumplen todas las profecías de todos los profetas a través de una Figura, Jesús. En cambio, en el judaísmo, se necesita la presencia del Mesías para la salvación. Todavía, para los judíos, el tiempo de ahora es lineal. He aquí un punto de divergencia entre el judaísmo y el cristianismo. Sobre esto, véase el cuadro preparado por Frye, conforme al ritmo del movimiento ascendente y descendente en la Biblia. Northrop Frye, op. cit., p.200.

¹⁴ Palencia-Roth dice en su Gabriel García Márquez: "Admitimos, sin querer insistir en ello, la inconsciencia de García Márquez en sus varias descripciones del cuarto. No sabemos -y, a la verdad, no nos parece importante- si estas inconsecuencias fueron intencionales o no. Cuando se describe el cuarto de Melquíades, éste parece existir, la mayoría de las veces, fuera del tiempo: el aire es fresco y puro; los pergaminos están muy bien conservados. Algunas veces, sin embargo, el cuarto, igual a cualquier otra parte de la casa, cambia con el tiempo". Véase p.117 (la nota núm.54).

¹⁵ Josefina Luimer, op. cit., p.217.

¹⁶ Ibid., p. 182.

¹⁷ Northrop Frye, Anatomía crítica, p.188. Según él, este patrón es:

	(Los aspectos sociales)	(Los individuales)
mundo divino = sociedad de los dioses	=	Un Dios
mundo humano = sociedad de los hombres	=	Un Hombre
mundo animal = redil	=	Un Cordero
mundo vegetal = jardín o parque	=	Un Árbol (de Vida)
mundo mineral = ciudad	=	Un Edificio, Templo o Piedra

¹⁸ Josefina Luimer, op. cit., p.187.

¹⁹ Frederick W. Locke, The Quest for the Holy Grail, p.62.

²⁰ Véase Hebreos: "Tú eres sacerdote eternamente, según el orden de Melquisedec" (5:6); "El cual en los días de su carne, ofreciendo ruegos y súplicas con gran clamor y lágrimas al que le podía librar de la muerte, fue oído por su reverencial miedo. Y aunque era hijo, por lo que pareció aprendió la obediencia. Y consumado, vino a ser causa de eterna salud a todos los que le obedecen; Nombrado de Dios pontífice según el orden de Melquisedec" (5:7-10).

²¹ Frederick W. Locke, op. cit., p.63.

²² (del latín angelus, nuncio, mensajero, anunciar): Espíritu celeste criado por Dios para su ministerio. Esta voz conviene en general a todos los espíritus celestiales. Diccionario de la Real Academia Española de la lengua (Tomo I), p.94; (en ciertas religiones) ser espiritual inmortal que sirve a Dios: latín tardío angelus ángel, del griego ángelos ángel; mensajero (traducción del hebreo mal'akh ángel; mensajero, [raíz l'k enviar]), de la misma familia que el griego ángaros correo montado persa, probablemente de origen iranio. De la misma familia: 'evangelio'. Véase Guido Gómez de Silva, Breve diccionario etimológico de la lengua española, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p.60.

²³ En la leyenda del Santo Grial, los caballeros del rey Arturo comienzan las aventuras en busca del Grial desaparecido. Pero todos fracasan excepto tres caballeros: Perceval, Galahad y Bors. Aquí, Galahad, hijo de Lanzarote, se distingue de los demás desde un principio por sentarse en el Sitio Peligroso (un asiento de la Mesa Redonda) sin sufrir daño alguno. Además Galahad fue anunciado por un profeta, el Mago Merlín, como un caballero impecable destinado desde su nacimiento a encontrar el cáliz. Véase John Matthews, El Santo Grial, pp.5-13.

²⁴ Según la observación de Jacques Joset, hay una relación significativa entre la palabra "equinoccio" y el geógrafo alemán Humboldt, autor del famoso Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente. "Su papel de <<descubridor, de revelador>> de la naturaleza de la América tropical es homólogo al de Melquíades, <<explorador>> de los secretos de la antigua sabiduría". Véase Cien años de soledad, de la edición de Cátedra (el comentario núm.27), p.148.

²⁵ Constantín Amariu, El huevo, Plaza & Janés, Barcelona, 1989, p.97: "La transmutación alquímica repite la génesis ovular incluso en su <<sufrimiento>>, al finalizar la cual saldrá el <<polluelo>>; el Niño rey, la Piedra filosofal, el Oro espiritual. Una vez más, aparece la similitud con las hierofanías cosmogónica y pasenal del Huevo sacro".

²⁶ Palencia-Roth define que "Cien años de soledad y los pergaminos de Melquíades son, en todo detalle, el mismo libro. De la misma manera, el lenguaje de los pergaminos (sánscrito) es a la vez castellano". Véase Gabriel García Márquez, p.117.

²⁷ Frederick W. Locke, op. cit., p.37.

^{28.} Jean Chevaier, Diccionario de los símbolos, p.291.

^{29.} En caracteres chinos, el cinco se escribe como 五. Este ideograma también coincide con la letra del rey (王) que "está formado por tres trazos horizontales paralelos, el cielo, el hombre y la tierra, ligados en el medio por un trazo vertical". Son ejemplos universales que muestran la cruz de los cuatro elementos. Jean Chevalier, op. cit., p.881.

^{30.} Northrop Frye, The Educated Imagination, p.55.

^{31.} Northrop Frye, Anatomía crítica, p.419.

^{32.} Ibid., p.424.

^{33.} Ibid., p.425.

^{34.} Northrop Frye, El gran código, p.138; Poeta: 'quien escribe poemas'; latín poeta 'poeta', del griego poietes, poetes 'poeta; quien hace o realiza', de poiein 'hacer, crear'. Guido Gómez de Silva, op. cit., p.550.

^{35.} Northrop Frye, Anatomía crítica, p.267.

^{36.} Frederick W. Locke, op. cit., p.101.

V CONCLUSIONES

Hemos iniciado nuestro viaje junto con los héroes de Cien años para conseguir el objeto maravilloso que el autor ocultó, o sea para captar el sentido latente del texto, y acabamos de terminarlo. En la primera parte, lo que buscamos fue la cuestión de la convención literaria, esto es, la del arquetipo. Allí, encontramos por primera vez el patrón estacional (primavera-verano-otoño-invierno), ritmo cíclico de la obra, que funciona como el sostén que mantiene la estructura implícita y, al mismo tiempo, refleja el concepto periódico de la historia y de la vida humana. Dentro de este marco, también encontramos tres movimientos fundamentales en la obra: el personal, del nacimiento de un individuo a su muerte; el sexual, de varios protagonistas, el del incesto del precursor del clan Buendía al del último; el de la ciudad, de la fundación de Macondo a su destrucción. Un cuerpo orgánico, que abarca el hombre, la casa y la ciudad, como un cosmos, repite el ritmo del nacimiento-crecimiento-declive-muerte. Esta repetición de las mismas circunstancias constituye el arquetipo sin límite del tiempo. Como Jung dijo, el arquetipo vive entre nosotros en la continuidad eterna ("timeless continuum") que no existe ni antes ni después. Si el mito es un esquema que se mueve dentro del presente, podemos confirmar que los acontecimientos de la novela son atemporales, en el sentido de que todos ellos están presentes y nos hacen recordar el retorno eterno de las mismas cosas. Los personajes, como José Arcadio Buendía y su esposa, el coronel Aureliano y su hermana, Aureliano y su concubina, Aureliano Babilonia y su tía, etc., y una serie de sus relaciones, son arquetipos atemporales de la existencia humana. Aunque cada personaje de Cien años está descrito como un ser

concreto e individual, podemos experimentarlo como un ser existente universalmente, que trasciende el tiempo y el espacio. Es decir, lo que vimos en el mito de Cien años no fue la identidad particular de cada personaje sino lo universal de toda la humanidad. También todos los movimientos repetitivos, que hemos descubierto, (el retiro de lo viejo y la aparición de lo nuevo, la sustitución periódica del verano y el invierno, la muerte del héroe y su renacimiento, el caos y el cosmos, lo profano y lo sagrado y hacia arriba y hacia abajo) fueron, en fin, parte de la forma cíclica de la naturaleza, elementos típicos en la épica clásica. Dentro de esta forma, a lo que prestamos atención fue al conflicto antitético entre lo humano y lo divino. De ahí, encontramos que la búsqueda y el agón de numerosos héroes de Cien años no fueron sino el combate entre la naturaleza y el hombre, combate en el que el segundo siempre resulta derrotado. Sin excepción, todos los héroes siguen el ritmo trágico de la acción. Desde este punto de vista ritual, la novela canta "la balada del otoño". Pero vimos en las actitudes heroicas de los personajes el viso de la divinidad, aunque ellos sufren ante el poder abrumador del destino. Esta es la visión trágica de la épica clásica o del drama, a través de la cual García Márquez nos muestra bien este conflicto incesante entre el ser y el devenir.

Lo que intentamos en la primera parte de nuestra búsqueda fue determinar la fase sincrónica de la novela. Pero el arquetipo no es sincrónico necesariamente, ni ahistórico, aunque tiene universalidad en el sentido del retorno. A veces, encontramos el arquetipo que se mueve buscando la tensión del tiempo histórico mismo y pretende revelarlo. En otras palabras, los episodios importantes que

hemos analizado no sólo implican la circularidad, sino también la linealidad. García Márquez no nos encierra en el marco de la convención literaria limitada del mito clásico, sino que nos lleva al mundo más alto de la experiencia de la literatura occidental: el de la Biblia. De ahí, de nuevo, iniciamos la segunda búsqueda. Dicho simplemente, Cien años sería un mito escatológico en que no ocurre nada después del final. Pero, desde el ángulo de la visión apocalíptica, refleja el pensamiento universal del hombre en que el principio está implícito en el final y a la inversa, y en que la perfección del origen no sólo se manifiesta en el pasado mítico sino en el futuro. Este sistema de creencia se conecta naturalmente con el patrón tipológico de la Biblia. Con esta base, hemos visto la forma acabada de la expectación y el cumplimiento de la novela en la estructura total y el contenido, y además, hemos podido esclarecer varios secretos de la novela. Si el primer episodio del clan Buendía funciona como la profecía, el último es su realización. Entonces, la sucesión de numerosos episodios intercalados entre estos dos, constituye una serie de movimientos progresivos para la realización de este final, y sus protagonistas son figuras escénicas que anuncian la venida de una Figura. En este último personaje ocurre la coincidentia oppositorum, en que la escisión se unifica en el Uno.

La imagen de la búsqueda espiritual entre los arquetípicos de la humanidad es fundamental y, por esta razón, es uno de los temas literarios más profundos e importantes. Es la búsqueda para la última fundación del ser. A medida que se desarrolló nuestro estudio, hemos visto que los protagonistas se convirtieron en seres más sabios y su vida posterior se caracterizó por una nueva fase de la vida del héroe: la aventura espiritual de un ser más interno y más enigmático,

que para Eliade no es sino el acabamiento de la iniciación, y para Jung el del principio de individuación. Para este objetivo, todas las aventuras convergen en el desciframiento del manuscrito de Melquíades. Aquí, Melquíades observa todo lo que ocurre en el tiempo y en el espacio, y en el momento determinante interviene en los acontecimientos humanos. En fin, todas las historias que suceden durante cien años son las que realizan la voluntad de este ser omnipotente. En este sentido, numerosos protagonistas que aparecen en la novela, inclusive el niño con cola de cerdo, son una y la misma persona, porque Melquíades reconoce en todos los personajes a su encarnación y los incita a que realicen su propio plan divino.

Ya finaliza, de una vez, nuestro viaje. Quizá seamos iguales a los personajes de la novela, que fracasaron en la búsqueda del tesoro oculto, y nuestro intento tampoco tenga sentido. Pero este viaje no termina porque sabemos que lo más importante no es la adquisición del objeto sino la actitud de buscarlo, y también porque creemos que la aventura no cumplida por los héroes de Cien años de soledad nos ha sido legada como tarea a nosotros, lectores.

Bibliografía

309

BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano, Nicola, Diccionario de filosofía, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Amariu, Constantin, El huevo, Plaza & Janés, Barcelona, 1989.
- Aristóteles, La Poética, Mexicanos Unidos, México, 1985.
- Arnau, Carmen, El mundo mítico de Gabriel García Márquez, Península, Barcelona, 1975.
- Auerbach, Erich, Mimesis, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Bachelard, Gastón, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 2a. edición, 1975.
- Bajtín, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Alianza Editorial, México, 1990.
- Baquero Goyanes, Mariano, Estructuras de la novela actual, Planeta, Barcelona, 2a. edición, 1972.
- Benedict, Ruth, Pattern of Culture, Routledge & Kegan Paul, London, 1971.
- Bently, Eric, La vida del drama, Paidós, México, 1992.
- Beresniak, Daniel y Random, Michel, El dragón, Plaza & Janés, Barcelona, 1989.
- Bettelheim, Bruno, Heridas simbólicas: Los ritos de pubertad y el macho envidioso, Barral, Barcelona, 1974.
- La Biblia, Paulinas-Verbo Divino, Madrid, 9a. edición, 1972.
- Bloom, Harold, Agon, Oxford University, New York & Oxford, 1982.
- Bodkin, Maud, Archetypal Patterns in Poetry, Oxford University, Oxford, 1934.
- Borges, Jorge Luis, Manual de zoología fantástica, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- Bozal, Valeriano, Mimesis: Las imágenes y las cosas, Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1987.
- Brun, Jean, El retorno de Dionisos, Extemporáneos, México, 1971.
- Bustillo, Carmen, Barroco y América Latina: Un itinerario inconcluso, Monte Avila, Caracas, 1990.

Calarco, Joseph N., Tragic Being: Apollo and Dionysus in Western Drama, University of Minnesota, Minneapolis, 1968.

Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

Cassirer, Ernst, An Essay on Man, Yale University, New Haven, 1944.

_____, Filosofía de las formas simbólicas (Vol. I. El lenguaje), Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Collazos, Oscar, García Márquez: La soledad y la gloria (su vida y su obra), Plaza & Janés, Barcelona, 1986.

Cornford, Francis M., The Origin of Attic Comedy, Cambridge University, London, 1934.

Count, E. W., Culture in History, S. Diamond, New York, 1960.

Chase, Richard, Quest for Myth, Greenwood, New York, 1949.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, Diccionario de los símbolos, Herder, Barcelona, 1991.

Dante, Alighieri, La Divina Comedia, Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Red Editorial Iberoamericana, México, 1992.

Delcourt, Marie, Hermafrodita, Seix Barral, Barcelona, 1970.

Derrida, Jacques, La diseminación, Fundamentos, Madrid, 1975.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Madrid, 20a. edición, 1984.

Dunne, John S., Time and Myth, University of Notre Dame, Notre Dame, 2a. edición, 1975.

Durand, Gilbert, La imaginación simbólica, Amorrortu, Buenos Aires, 1968.

Eliade, Mircea, Iniciaciones místicas, Taurus, Madrid, 1986.

_____, Lo sagrado y lo profano, Labor/Punto Omega, Barcelona, 6a. edición, 1985.

_____, El mito del eterno retorno, Origen/Planeta, México, 1985.

_____, Mito y realidad, Guadarrama, Barcelona, 1981.

_____, Patterns in Comparative Religion, Sheed & Ward, New York, 1949.

Eliot, T. S., <<Ulysses, Order and Myth>>, The Dial, 75, Noviembre de 1923, pp.480-483.

_____, <<Tradition and the Individual Talent>> en Selected Essays, Faber & Faber, London, 1951, pp.13-22.

Else, Gerald F., The Origin and Early Form of Greek Tragedy, Harvard University, Cambridge, 1965.

En el punto de mira: Gabriel García Márquez, Editado por Ana María Hernández de López, Pliegos, Madrid, 1985.

Eurípides, Tragedias, Red Editorial Iberoamericana, México, 1988.

Fergusson, Francis, The Idea of a Theater, Princeton University, Princeton, 1949.

Fisch, Harold, A Remembered Future: A Study in Literary Mythology, Indiana University, Bloomington, 1984.

Frazer, James, El folklóre en el Antiguo Testamento, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

_____, La rama dorada, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.

Freud, Sigmund, La interpretación de los sueños (Vol. 1, 2 y 3), Alianza Editorial, Madrid, 6a. edición, 1972.

Frye, Northrop, Anatomía crítica, Monte Avila, Caracas, 2a. edición, 1991.

_____, The Educated Imagination, Indiana University, Bloomington, 1964.

_____, La estructura inflexible de la obra literaria, Taurus, Madrid, 1973.

_____, <<Expanding Eyes>> en Critical Inquiry, Vol.2, Núm.2, Invierno de 1975, University of Chicago, Chicago, pp.199-206.

_____, Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology, A Harvest/HBJ Book, New York & London, 1963.

_____, Fearful Symmetry: A Study of William Blake, Princeton University, Princeton, 1947.

_____, El gran código: Una lectura mitológica y literatura de la Biblia, Gedisa, Barcelona, 1988.

_____, The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance, Harvard University, Cambridge & London, 1976.

_____, Words with Power: The Bible and Literature, A Harvest/HBJ Book,
San Diego, New York & London, 1992.

Gabriel García Márquez, Editado por Peter Farle, Taurus, Madrid, 1981.

García, Samuel, Tres mil años de literatura en Cien años de soledad:
Intertextualidad en la obra de García Márquez, Lealón, Medellín, 1977.

García Márquez, Gabriel, Cien años de soledad, Oveja Negra, Bogotá, 11a. edición,
1983.

_____, Cien años de soledad, Edición de Jacques Joset, Cátedra,
Madrid, 1984.

_____, El olor de la guayaba (Conversaciones con Plinio
Apuleyo Mendoza), Bruguera, Barcelona, 1982.

Gardiner, Patrick, Theories of History, Free Press, New York, 1969.

Gaster, Theodor H., Thespis; Ritual, Myth, and Drama in the Ancient Near East,
Doubleday, New York, 1961.

Gennep, Arnold Van, The Rites of Passage, University of Chicago, Chicago, 1960.

Girard, René, La violencia y lo sagrado, Anagrama, Madrid, 1979.

Gómez de Silva, Guido, Breve diccionario etimológico de la lengua española, El
Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Graves, Robert, Los mitos griegos (Vol. 1 y 2), Losada, Buenos Aires, 1985.

_____, The White Goddess, Faber & Faber, London, 1972.

Grimal, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Paidós, Barcelona,
1984.

Guibert, Rita, Seven voices; Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert,
Alfred A. Knopf, New York, 1973, pp.303-338.

Gullón, Ricardo, García Márquez o el olvidado arte de contar, Taurus, Madrid,
1970.

Harrison, Jane E., Ancient Art and Ritual, Oxford University, London, New York &
Toronto, 1951.

_____, Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion,
University Books, New York, 2a. edición, 1962.

Hartman, Geoffrey, <<Ghostlier Demarcations>> en Literary Criticism: Idea and Act, Editado por W. K. Wimsatt, University of California, Berkeley, Los Angeles & London, 1974, pp.212-227.

Henderson, Joseph L., <<Los mitos antiguos y el hombre moderno>>, en El hombre y sus símbolos, Editado por Carl G. Jung, Luis de Caralt, Madrid, 5a. edición, 1992, pp.105-156.

Hocart, Arthur M., Mito, ritual y costumbre, Siglo XXI, Madrid, 1975.

Homero, La Odisea, Edición de José Luis Calvo, Red Editorial Iberoamericana, México, 1988.

Howatson, M. C., Diccionario de la literatura clásica, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

Huizinga, Johan, Homo ludens, Emecé, Buenos Aires, 1984.

Hyman, Stanley E., <<The Ritual View of Myth and the Mythic>> en Myth/A Symposium, Editado por Thomas A. Sebeok, Indiana University, Bloomington & London, 1955, pp.136-153.

Jacobi, Jolande, Complejo, arquetipo y símbolo, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

Jung, Carl G., Los complejos y el consciente, Alianza Editorial, Madrid, 4a. edición, 1979.

_____, Psicología y religión, Paidós, México, 1990.

_____, Transformaciones y símbolos de la libido, Paidós, Buenos Aires, 1952.

Kermode, Frank, El sentido de un final, Gedisa, Barcelona, 1984.

Kirk, G. S., El mito: Su significado y funciones en antigüedad y otras culturas, Paidós, Barcelona, 1985.

Kommerell, Max, Lessing y Aristóteles; Investigación acerca de la teoría de la tragedia, Visor, Madrid, 1990.

Kristeva, Julia, <<El Cristo muerto de Holbein>> en Historia del cuerpo humano (primera parte), Editado por Michel Feher con Ramona Naddaff y Nadia Tazi, Taurus, Madrid, 1990, pp.247-277.

Langer, Susanne K., Sentimiento y forma, U.N.A.M., México, 1967.

Leach, Edmund Ronald, Sistemas políticos de la alta Birmania, Anagrama, Barcelona, 1976.

- León, Luis de, Fray, Exposición del Libro de Job, Edición de Jorge Luis Borges, Hyspamérica, Buenos Aires, 1985.
- Lewis, R. W. B., The American Adam, Phoenix Books & University of Chicago, Chicago, 1955.
- Locke, Frederick W., The Quest For the Holy Grail, Stanford University, Stanford, 1960.
- Ludner, Josefina, Cien años de soledad: Una interpretación, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Masonneuve, Jean, Ritos religiosos y civiles, Herder, Barcelona, 1991.
- Matthews, John, El Santo Grial, Debate, Madrid, 1988.
- Maturo, Graciela, Claves simbólicas de Gabriel García Márquez, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1972.
- Matute, Alvaro, Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico, U.N.A.M., México, 1976.
- Mayr, Franz K., La mitología occidental, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Murray, Gilbert, The Classic Tradition in Poetry, Harvard University, Cambridge, 1927.
- _____, Eurípides y su tiempo, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Needham, Joseph, La gran titulación: Ciencia y sociedad en Oriente y Occidente, Alianza Editorial, Madrid, 1977.
- Nietzsche, Friedrich, Ecce Homo, Fontamara, México, 2a. edición, 1992.
- _____, El nacimiento de la tragedia, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- Palencia-Roth, Michael, Gabriel García Márquez: La línea, el círculo y las metamorfosis del mito, Gredos, Madrid, 1983.
- Parkinson Zamora, Lois, Writing the Apocalypse, Cambridge University, Cambridge, 1989.
- Paz, Octavio, El arco y la lira, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- _____, Conjunciones y disyunciones, Joaquín Mortíz, México, 2a. edición, 1987.
- Rabkin, Eric S., <<Spatial Form and Plot>> en Critical Inquiry, Vol.4, Núm.2, Invierno de 1977, University of Chicago, Chicago, pp.253-270.

Raglan, Lord, The Hero, Vintage Books, New York, 1956.

_____, <<Myth and Ritual>> en Myth/A Symposium, Editado por Thomas A. Sebeok, Indiana University, Bloomington & London, 1955, pp.122-135.

Rank, Otto, El mito del nacimiento del héroe, Paidós, México, 1989.

Rodríguez Adrados, Francisco, Fiesta, comedia y tragedia, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Savater, Fernando, La tarea del héroe, Taurus, Madrid, 1981.

Servier, Jean, Historia de la utopía, Monte Avila, Caracas, 1969.

Steiner, George, The Death of Tragedy, Faber & Faber, London, 1961.

Thompson, Stith, El cuento folklórico, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972.

_____, <<Myth and Folktales>> en Myth/A Symposium, Editado por Thomas A. Sebeok, Indiana University, Bloomington & London, 1955, pp.169-180.

Todorov, Tzvetan, Crítica de la crítica, Paidós, Barcelona, 1991.

Vernant, Jean-Pierre & Vidal-Naquet, Pierre, Mito y tragedia en la Grecia antigua, Taurus, Madrid, 1987.

Vickery, John B., <<The Golden Bough: Impact and Archetype>> en Myth and Symbol, Editado por Bernice Slope, University of Nebraska, Lincoln, 1963, pp.174-196.

Vico, Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones, Fondo de Cultura Económica, México, 2a. edición, 1978.

Watts, Alan, Las dos manos de Dios, Kairós, Barcelona, 1990.

Weston, Jessie L., From Ritual to Romance, Doubleday Anchor Books, New York, 1957.

Wheelwright, Philip, The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism, Indiana University, Bloomington, 1954.

_____, Metaphor and Reality, Indiana University, Bloomington & London, 1968.

Xirau, Ramón, Introducción a la historia de la filosofía, U.N.A.M., México, 11a. edición, 1990.