

Gracias a esta percepción prodigiosa a la que puede acceder la estirpe de los Buendía, un mundo maravilloso, armonioso, unitario, en el que «todo se sabe» y sólo caben nuevas formas de relación entre los hombres existe ya en la tierra.

Este tiempo que ha dejado una fracción astillada en el cuarto de Melquiades es la fuente del realismo fantástico. Las extraordinarias dimensiones del espacio y del tiempo en esta novela no se detienen ni siquiera ante el espacio y tiempo eternos. La presencia de este espacio-tiempo prodigioso sobre el que gira el espacio-tiempo de Macondo, destruye las vecindades corrientes y usuales entre las cosas y entre las ideas y crea vecindades nuevas e inesperadas. En esto consiste el ámbito de la aldea prodigiosa.

Pero ese tiempo eterno no sólo vive en el cuarto de Melquiades. Además de la genealogía de la eternidad que representan José Arcadio Buendía y los descendientes que se interesan por el cuartito del tiempo puro, también existe la versión prodigioso-utilitaria de Úrsula y de Petra Cotes. Ambas esferas, las del saber hermético y la productividad incesante, conforman la presencia del tiempo folclórico, el tiempo de la Edad de Oro —siempre contrapuesto al tiempo histórico—.

Sea como saber hermético, sea como productividad prodigiosa o, en último término, como concepción plenamente humana de la vida, el tiempo folclórico y su concepción de la vida operan señalando las relaciones falsas que los humanos y las cosas establecen en la sociedad moderna jerarquizada. Ideas y cosas están vinculadas por las falsas relaciones ideológicas de tipo jerárquico, unas relaciones que subordinan y desdibujan la auténtica naturaleza de las cosas. La desigualdad social inherente a la sociedad monetarista y al Estado, crea un entorno ideológico que no permite que las cosas y los seres humanos entren en contacto conforme a su materialidad viva. Cuando el coronel Aureliano Buendía vuelve triunfador a Macondo desconfía de todos sus semejantes incluidos sus familiares y amigos más próximos. Envuelto en vanidad y violencia militarista:

Fue entonces cuando decidió que ningún ser humano, ni siquiera Úrsula, se le aproximara a menos de tres metros. En el centro del círculo de tiza que sus edecanes trazaban dondequiera que él llegara, y en el cual sólo él podía entrar, decidía con órdenes breves e inapelables el destino del mundo (241).

La intromisión del delirio de la guerra —la forma más salvaje de jerarquización— sólo es resistida por Úrsula, que afronta sin concesiones de ningún tipo la degeneración de Aureliano. El pensamiento individualista, las leyes y hábitos de la administración y el lenguaje mismo, cargado de milenios de cultura de la desigualdad, favorecen y auspician las relaciones sociales antinaturales y las relaciones falsas entre la palabra y el mundo. El mundo de los Buendía es incompatible con ese pensamiento monetarista y con esas

relaciones ideológicas antinaturales. Por ello, luchan para destruir la imagen antinatural del mundo, para romper las falsas relaciones jerárquicas entre las cosas y las ideas, para destruir las capas ideológicas sedimentadas por siglos de desigualdad. Luchar cada cual de acuerdo a sus fuerzas: el coronel Aureliano Buendía, promoviendo treinta y dos guerras; José Arcadio Segundo, dragando un río inútil; Aureliano Triste, construyendo el ferrocarril; Meme, amando a un *menestral*, que es arrojado de casa sin contemplaciones por Fernanda del Carpio y, posteriormente, convertido en un inválido (en una escena semejante al final de *Doña Perfecta* de Galdós, sólo que sin patetismo). Los últimos Buendía, los más débiles, se limitan a refugiarse en el cuarto de Melquiades y, luchando por el saber oculto de los manuscritos, también muestran su resistencia a ser engullidos por la realidad moderna, no en nombre del pasado, sino en el del futuro.

La confrontación entre el tiempo folclórico —que nunca es enteramente cíclico en esta novela a pesar de la presunción de Úrsula de que todo se repite— y el tiempo histórico, se expresa en esa necesidad de liberar todas las cosas, permitirles que entren en relaciones libres, propias de su naturaleza, crear nuevas vecindades y asociaciones, acelerar y combinar todo lo separado de manera falsa. En suma, se trata de revelar la nueva imagen del mundo, penetrada de necesidad interna real.

Para resolver esa tarea en su dimensión positiva —la de proponer una nueva imagen del mundo— García Márquez se apoya en el folclore, en Sófocles y Rabelais. Para resolver la tarea negativa —la destrucción del mundo cosificado del monetarismo— dispone de la risa, de la dimensión paródica y antirretórica del lenguaje. Esa risa destruye las relaciones tradicionales y revela la vecindad directa, grosera, de lo que la gente separa y jerarquiza por medio de la mentira hipócrita.

## Las series

El método de novelar que comparten Rabelais y García Márquez tiene en común la construcción de *series*, cadenas temáticas que expresan las nuevas vecindades que se instauran gracias a este método entre ideas y cosas. Cada serie tiene su lógica específica, sus dominantes. Todas se cruzan entre sí y todos los temas de la novela se desarrollan conforme a esas series. Las series fundamentales en *Cien años de soledad* son: el cuerpo, el olor, la imagen, la muerte, el sexo-amor, la comida, la soledad (y las correspondencias), el trabajo y los excrementos. Hay otras menos importantes.

## El olor

El olor adquiere en *Cien años de soledad* una variada significación debido a la pluralidad de vecindades que le permite establecer ese espacio-tiempo folclórico e histórico que presenta la novela.

En ese espacio-tiempo, la comunicación (frente a la soledad) adquiere una relevancia extraordinaria —Aureliano «todo lo sabe»— y para conseguir el saber y la comunicación se ponen en marcha una variada gama de mecanismos: los presagios, los augurios, las muertes anunciadas —todo lo que sirve al destino—, en último término un sistema de correspondencias subterráneo que permite que todo suceda *por casualidad* y que los héroes auténticos todo lo sepan. El olor entra a formar parte de ese sistema de correspondencias y por ello puede ser utilizado como elemento principal de la imagen de un personaje o como elemento principal de la memoria.

## Olor y muerte

El olor como imagen del personaje suele ser elemento central y único de caracterización: a las putas las suele acompañar «un olor a flores muertas»; a Melquíades lo singulariza el olor a mercurio. Úrsula dice de ese olor que es el olor del demonio y Melquíades le corrige, el demonio huele a azufre y no a solimán.

Aquel olor mordiente quedará para siempre en la memoria de Úrsula, vinculado al recuerdo de Melquíades. La última voluntad de Melquíades es que vaporicen mercurio durante tres días en su cuarto (149) (más adelante se nos dice que es para conservar el cuerpo, el olor de la eternidad), y su respiración agonizante «exhala un tufo de animal dormido». Esta vecindad entre el olor y la muerte la podemos ver también en la muerte de José Arcadio, el primogénito de los fundadores, cuyo cadáver desprende un insoportable olor a pólvora. Aquí el olor constituye un problema grotesco, pues da lugar a unos lavados inoperantes con «jabón y estropajo» primero, friegas con «sal y vinagre», «ceniza y limón», reposos en lejía, sazones de pimienta, comino y hojas de laurel, hervidos «de un día entero a fuego lento», para terminar en un ataúd gigante con una enorme losa encima que no consigue acabar con la pestilencia, pues «el cementerio siguió oliendo a pólvora muchos años después, cuando los ingenieros de la compañía bananera recubrieron la sepultura con una coraza de hormigón». Es la venganza del cadáver ante un crimen sin castigo. También la agonía de José Arcadio Buendía, el fundador, va acompañada de «un tufo de hongos tiernos, de flor de palo, de antigua y reconcentrada intemperie» (215-6).

Otro muerto con olor propio es don Fernando, el padre de Fernanda del Carpio, cuyo ataúd llega un día como si se tratara de un regalo a la casa de los Buendía. Éste es un olor pútrido —«la piel reventada en eructos pestilentes (290)»— como corresponde a un personaje que vive en la falsedad y de las apariencias. Páginas después, Aureliano Segundo se ríe de Fernanda, ante los encendidos elogios de ésta a su difunto padre, recordando que «cuando lo trajeron yaapestaba» (398).

El papel de augurio de una muerte lo cumple el olor en la casa de Rebeca, coronada por la «hedentina de la putrefacción» (294) y en la muerte de Úrsula, anunciada por el aturdimiento de la naturaleza que hace que las rosas huelan a quenopodio.

## Olor y amor

Frente al entrecruzamiento de la serie del olor con el de la muerte tenemos también el cruce con la serie del amor-sexo. Este cruce va desde niveles elementales —las cartas de Pietro Crespi a Rebeca van perfumadas, la primera madre de uno de los diecisiete Aurelianos aparece como «una mujer exuberante, perfumada de jazmines»— a otros más complejos. El mismo Pietro Crespi es recordado por Amaranta con olor a espliego, y de Amaranta se dice «que iba arrastrando hacia la muerte el fragante y agusanado guayabal de amor», en alusión a su virginidad atormentada (351). Pero el olor más poderoso es el que exhala Remedios la Bella, un olor natural (no la artificiosidad del perfume) que ocasiona un trastorno amoroso tal que los muertos no pueden librarse de ese tormento. La leyenda dice de ella que no es el suyo un olor sexual, sino un «flujo mortal». Y efectivamente a alguno de sus numerosos admiradores le cuesta la vida. En Remedios la Bella el olor unifica amor y muerte.

En otros casos el olor es motivo de recuerdo, recuerdo idealizado de Amaranta Úrsula que añora la casa familiar «perfumada de orégano»; o Fernanda del Carpio, que añora su juventud poniéndose aquel disfraz de reina con el que conoció Macondo y recuperando el olor de las botas del militar que fue a buscarla a su casa para aquel carnaval sangriento. Y el cuarto de Melquiades tiene el «olor de recuerdos podridos» (318).

## Olores comunes

Otros olores pertenecen a actividades cotidianas y no parece haber en ellos nada extraordinario. El coronel Aureliano Buendía preso huele a «re-

baño»; Mauricio Babilonia, mecánico, es un «hombre oloroso a aceite de motor» (361). Los regimientos que llegan a Macondo para reprimir la huelga «tenían un olor de carnaza macerada por el sol» (376). José Arcadio Segundo, herido, encuentra refugio llevado por el olor vital del café y el olor de setenta y dos bacinillas produce una pestilencia, varias veces recordada, en el cuarto de Melquíades. Incluso Meme llega a creer que las mariposas amarillas que acompañan a Mauricio Babilonia lo hacen por el olor de la pintura del taller.

Un caso inesperadamente práctico del olor es el auxilio que Úrsula, ya anciana, recibe de los olores para compensar su ceguera. Gracias a los olores sigue viendo y, sobre todo, ve al último José Arcadio, destinado a ser Papa, gracias a la «fragancia de agua florida» con la que lo señala y sigue por toda la casa.

Esta «fragancia de agua florida» acompaña a José Arcadio, ya adulto y fracasado, como una señal indeleble, la del destino que burló. Le queda siempre la «fragancia de un Papa». A su regreso a Macondo, perfuma la alberca con sales, y, en el desvarío de su oscura relación con los jovencitos que terminan asesinándolo, celebra una auténtica saturnal con la alberca llena de fragantes burbujas de champán, lujo que si no es propio de un Papa sí tiene el innegable sello de la decadencia imperial e imparable de la estirpe.

Más allá de los diferentes cruces de la serie del olor con otras series y su mayor o menor productividad semántica, es preciso reconocer el factor dominante de esta serie que es, por otra parte, común a las demás series, pues en él se funda el peso de la arquitectura de la novela: *no hay señal sin sentido*.

A diferencia de la estética del tipo de novela que expresa la vida social cotidiana, la del auténtico tiempo estancado —la de la simple repetición de lo corriente—, pienso en novelas como *La colmena*, novelas que carecen de acontecimientos, en las que todo es banal, en *Cien años de soledad* tenemos la estética diametralmente opuesta de lo extraordinario, de lo extraordinario ingenuo, si se quiere, en la que nada es banal, todo adquiere unas dimensiones insospechadas, *por casualidad*, una casualidad posible por las nuevas vecindades que se establecen en la aldea fantástica, poblada de prodigios.

En esta estética se funden elementos folclóricos e históricos. Los folclóricos pierden su ingenuidad. Y los históricos pierden las rígidas fronteras del tiempo individual —las fronteras entre vida/trabajo/rito— y ganan el lenguaje renovado de las nuevas imágenes, generadas en las asociaciones folclóricas recuperadas<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Carlos Blanco Aguinaga (1975, pp. 27-50) fue el primero en señalar la antinomia entre historia y mito en un sentido a la vez próximo y distante al análisis que expongo en estas páginas. Próximo porque reivindica el papel dominante de la historia frente al mito, y la superficialidad de la corriente mitocrítica. Pero, al mismo tiempo, distante, porque la valoración que hace de *Cien años de soledad* queda marcada por la polémica que en los años setenta sostenían los críticos sociologistas frente al inmanentismo estructuralista. Con todo, más allá de la lucha de ideas efímera, hay en este estudio una visión profunda y certera de los grandes problemas de esta novela.

## La ruptura del futuro

Y, para terminar, me referiré a ese título un tanto hermético de «la ruptura del futuro». «El regreso al tiempo del principio, el tiempo anterior a la ruptura, implica una ruptura»: la destrucción de la sociedad basada en la desigualdad de los hombres. Esa destrucción se realiza a través de un acto eminentemente histórico: «la crítica convertida en un acto revolucionario» —son palabras de Octavio Paz (1974, 60- 62)—.

La nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza expresa una actitud nueva. Esa imagen desiderativa, como diría Ernst Bloch, concibe la existencia de una edad de oro anterior a la historia —el tiempo folclórico—, pero la novedad de esa actitud consiste en liberarla de la ciclicidad temporal ciega. El regreso a la edad dorada, la conquista de la utopía, no será la simple consecuencia de la revolución de los astros, sino de la revolución de las ideas. Sólo la conciencia puede inventar e instalar en la historia esa imagen desiderativa de la reconciliación con la naturaleza.

El principio revolucionario de la conquista de la utopía es el principio de la doble oposición a la modernidad desnaturalizadora —el individualismo— y a la ciclicidad esclavizadora —el dogmatismo—. Y es el principio de la íntima fusión del tiempo histórico de la modernidad con el tiempo mítico del folclore: es el principio de la ruptura del futuro.

## Luis Beltrán Almería

### Referencias bibliográficas

- BAJTIN, M. (1975) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.  
 ——— (1979) *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI eds., 1982.  
 BELL-VILLADA, G. (1990) *García Márquez. The Man and His Work*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.  
 BLANCO AGUINAGA, C. (1975) «Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez», en *De mitólogos y novelistas*, Madrid: Turner, págs. 27-50.  
 CASTRO, J. A. (1972) «Cien años de soledad o la crisis de la utopía», en H. Giacomán (1972), págs. 267-77.  
 GIACOMAN, H., ed. (1972) *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Long Island City: Las Américas.  
 EARLE, P. ed. (1981) *García Márquez*, Madrid: Taurus.  
 JOSET, J. (1984) *G. García Márquez: coetáneo de la eternidad*, Amsterdam: Rodopi.  
 LERNER, I. (1969) «A propósito de *Cien años de soledad*», en H. Giacomán (1972), págs. 249-65.  
 PAZ, O. (1974) *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barral.  
 RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1972) «Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*», en H. Giacomán (1972).  
 TODOROV (1978) «Macondo en París», en P. Earle (1981), págs. 104-113.  
 VARGAS LLOSA, M. (1971) *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona: Barral Ed.