Universidad Autónoma de Baja California Sur

Área de Conocimiento de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento Académico de Humanidades

Licenciatura en Lengua y Literatura

La muerte en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez

Tesis

que para obtener el Título de

Licenciada en Lengua y Literatura

Presenta

Mónica Urbina Lagunas

Directora de Tesis:

Dra. Marta Piña Zentella

La Paz, Baja California Sur, agosto de 2016.

A Maricela Lagunas Rico por su fe inacabable,
y a René Enrique, mi hijo.

Agradecimientos

A la Dra. Marta Piña y al Dr. Gabriel Rovira, por su reconfortante simbiosis de humor y disciplina.

Índice:

Introducción 1

1. La Literatura hispanoamericana a mediados del siglo XX 3

1.1. Repaso del contexto histórico 3

1.2. Concepto de "La nueva narrativa hispanoamericana" 7

1.3. Brevísima definición del *Boom* 13

2. Cien Años de soledad 20

2.1. El nacimiento de un símbolo 20

2.2. Los precursores de la obra 26

2.3. Síntesis temática de *Cien años de soledad* 31

3. Construyendo una concepción de la muerte 35

3.1. Sincretismo de dos ideas 35

3.2. ¿Qué piensa Gabriel García Márquez de la muerte? 41

4. La Muerte en *Cien años de soledad* 47

4.1. La Ciudad de los espejismos 48

4.1.1. Prudencio Aguilar 48

4.1.2. "Tú no sabes lo que pesa un muerto" 51

4.1.3. El primer muerto: el gitano Melquíades 55

4.1.4. La idea de permanencia 59

4.1.5. Un fantasma más para la locura 61

4.2. José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán 63

4.2.1. La locura como agonía y muerte 63

4.2.2. No hay tiempo para morir 68

4.3. José Arcadio y Rebeca 72

4.3.1. Sangre y pólvora: olor y color de la muerte 72

4.3.2 La muerte como encierro 77

4.4. Aureliano Buendía y Amaranta 83

4.4.1. El coronel en su laberinto 83

4.4.2. Una muerte anunciada 89

4.5. Arcadio y Aureliano José 94

4.5.1 La muerte como acto de violencia 94

4.6 Remedios, la bella y los gemelos Buendía 100
4.6.1. Los muertos de Remedios, la bella 100
4.6.2. Muerte e identidad 107
4.7. La estirpe de Fernanda del Carpio 111
4.7.1 José Arcadio, el ahogado más hermoso del mundo 111
4.7.2. Meme y Amaranta Úrsula 113
4.8. El desplome de Macondo 116
4.8.1 La lectura de los pergaminos 116
Conclusiones 119
Bibliografía 123

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo tiene la intención de descifrar el acto de morir en *Cien años de soledad*, novela que por su compleja trama ficcional hace de la muerte una epifanía para el lector.

En el primer capítulo me detendré en el contexto histórico que enmarca la obra. Las nuevas temáticas y técnicas en la novelística de Hispanoamérica se ven afectadas por los conflictos políticos de la mitad del siglo XX. Se abrieron espacios internacionales para el escritor hispanoamericano, el cual logró dar a conocer aspectos de la identidad americana que hasta ese entonces habían sido ignorados. Dando paso a lo que se conoce como "La nueva narrativa hispanoamericana" o "La nueva novela hispanoamericana".

Cien años de soledad forma parte de esta nueva narrativa, sin embargo, es reconocida gracias al auge editorial de los años sesentas, conocido como *El Boom*. El estudio que le dedico a este periodo de auge literario y comercial es breve porque mi objetivo es reconocerlo como un movimiento editorial que "estalló" en los momentos y lugares adecuados. Es por ello que expongo sus definiciones "negativas" con todas las ventajas que les proporcionaron a escritores como a Gabriel García Márquez.

A partir de este punto histórico-literario la crítica literaria se vuelca en trabajos sobre esta novela al grado que son sobre-abundantes los estudios de *Cien años de soledad*. Es en el segundo capítulo donde ubico una

síntesis de los estudios de más relevancia publicados en el transcurso de los años. Lo que me interesa más es reconocer la posición actual de la novela, con un público que ya la cataloga de sobre-valorada, exagerada y repetitiva.

Es necesario identificar los rasgos que forman el rostro de la muerte en la cultura Hispanoamericana. Su recreación, en la novelística de Gabriel García Márquez, nos adentra a la condición del hombre frente a uno de los misterios más desconcertantes del existir. La descripción y análisis de dichos aspectos se estudiarán en el tercer capítulo de este trabajo.

El cuarto capítulo es donde se tratará el nudo de mi investigación: la muerte o el acto de morir. Analizo la muerte como un proceso que inicia en la vejez o con la pérdida de ciertas capacidades y culmina como síntesis de la vida de los personajes; esto no significa que no haya una comunicación entre unos y otros, como casi nunca la hubo en vida, en el proceso de morir. Trato de descubrir patrones significativos, me detengo en elementos que le dan un mayor sentido a la novela, sin caer en las manoseadas etiquetas “realismo mágico” o “real maravilloso”. En cambio, me interesa profundizar en los elementos humanos, sociales y metafísicos lo más hondamente posible, encontrados en cada uno de los decesos.

Dejando en claro la importancia de la muerte en la novela, como culminación de algo más que procesos biológicos, la muerte como el último paso que da el hombre para el reconocimiento total de sí mismo.

> Se ve entonces por qué hablé de la fusión de realidad geopolítica y de ficción literaria, sin la cual nuestra literatura hubiera seguido siendo solamente eso, literatura, vehículo de solaz estético y de cultura desarraigada.
>
> Julio Cortázar

1. LA LITERATURA HISPANOAMERICANA A MEDIADOS DEL SIGLO XX

1.1. Repaso del contexto histórico

La acción determinante de Estados Unidos a mediados del siglo XX en América Latina fue la lucha entre ideologías políticas-económicas: el comunismo y el capitalismo. El crecimiento acelerado de los centros urbanos y el papel que desempeñó Estados Unidos en la implantación del modelo económico (el capitalista) adecuado para el desarrollo del continente, provocó y *modificó* "sistemas de producción y determinó el traslado de poblaciones enteras".[1]

Esta vía significó una transformación profunda en el panorama cultural de Hispanoamérica. Dicho sistema de apertura trasnacional abrió una mayor cantidad de ganancias, de renovación en los productos, de mejores medios para vivir, sin

[1]Gustavo Beyhaut, Hélene Beyhaut*, América Latina. De la Independencia a la Segunda Guerra Mundial,* México, Siglo XXI, 1985, p. 141.

embargo, creó también deudas externas, un mayor favorecimiento a inversiones extranjeras, así como la distribución equitativa de las riquezas. Las nuevas tecnologías fabriles y los sistemas de producción fueron insertados presurosamente en el Continente:

> Si bien muchas de esas innovaciones aparejan consecuencias radicales, no debe olvidarse ni por un momento que no se trataba de un proceso autónomo sino dependiente, ya que en su abrumadora mayoría estas innovaciones debían su origen a factores procedentes del extranjero, por lo cual no fueron representativas de un proceso de maduración interior.[2]

Si en las primeras décadas del siglo XX se le dio la bienvenida al sistema del gran garrote (*big stick*), a la ideología del *buen vecino* (ambos asuntos propuestos por el presidente Franklin D. Roosevelt) y a numerosas intervenciones que precedían a los golpes de estado, en los cincuentas, después de una relativa estabilidad gracias a las exportaciones producidas por la Segunda Guerra Mundial, la nueva política no cambió del todo. Antes su objetivo era la apropiación del mercado y los recursos naturales de éste; el núcleo, ahora, fue la manipulación del Estado, "de 1948 a 1959 América Latina no sólo vivió los efectos de la «guerra fría», sino la consolidación del imperialismo norteamericano y su asociación creciente con las burguesías y oligarquías latinoamericanas".[3]

La intervención de la milicia fue decisiva para la caída de los gobiernos que se promulgaban socialistas o comunistas, aquellos que pusieran en aprietos las inversiones norteamericanas:

---

[2] Gustavo Beyhaut, *Op. Cit.*, p. 41.
[3] Pablo González Casanova, *Imperialismo y liberación, una introducción a la historia contemporánea de América Latina*, México, Siglo XXI, 1991, p. 204.

> El dominio norteamericano en el Caribe tuvo entre otros objetivos pregonados el de organizar milicias capaces de asegurar la estabilidad de la democracia representativa en cada Estado […] La parte del presupuesto nacional dedicada al ejército dependió de la evolución de cada país. Fue muy alta en Argentina, Perú, Paraguay y Colombia... mientras que tendió a disminuir en México, Costa Rica y Uruguay, ya que por una vía o por otra se había reducido la influencia de los militares.[4]

Un poco antes de los cincuentas la actuación de las dictaduras estuvo en manos de los militares, quienes después de derrocar a los gobiernos, supuestamente comunistas, interpusieron intereses propios ante los del pueblo; ejemplos de ello: Marco Pérez Jiménez en Venezuela; Anastasio Somoza García en Nicaragua. Llevaron a cabo un poder autoritario, represivo y corrupto a favor del imperialismo norteamericano.

Fueron años de luchas, de golpes de estado y guerras civiles. Fueron los años de la "guerra fría" en Latinoamérica donde se perseguían a los bandos comunistas por representar un peligro para los intereses de Estados Unidos. Cada gobierno era derrocado y se instauraba, nuevamente, una dictadura, haciendo utópico la idea de un orden igualitario y democrático:

> La ofensiva del imperialismo empezó a encontrar resistencias crecientes […] En 1950, en Argentina, Perón empezó a frenar a los sectores populares y hacer crecientes concesiones a la oligarquía y al imperialismo […] En 1952, Batista dio otro golpe de estado […] En 1954 Stroessner inició su larga dictadura y su "represión programada del pueblo paraguayo […] En Guatemala Foster Dulles alcanzó la "gloriosa victoria" contra el gobierno de Jacobo Arbenz y contra el pueblo de Guatemala.[5]

[4] Gustavo Beyhaut, *Op. Cit.*, p. 267.
[5] Pablo González Casanova, *Op. Cit.*, pp. 207-209.

El pasado, aun en ciertos momentos de restauración, no ofrecía mucho para el futuro. Las luchas fratricidas y la facilidad con la que se corrompían los mejores representantes del pueblo debilitaron poco a poco la justa instauración de la democracia en Hispanoamérica. Los triunfos, muy pocos y breves, como los de Chile, Bolivia, o el asalto del cuartel Moncada, iluminaban dicha esperanza.

Para finales de esa década se presentó el parteaguas de la historia del continente americano: el triunfo de una revolución socialista. El derrocamiento de Fulgencio Batista y la entrada de Fidel Castro y los barbudos a la Habana, despertó a toda América Latina. El ideal se convirtió en realidad, al menos en los primeros años:

> El éxito de los revolucionarios cubanos en el terreno militar y político fue tan impresionante como los que alcanzaron en educación, en la justicia social, en el desarrollo económico, la democracia concreta, popular y socialista […] puede decirse que, a partir de la Revolución cubana, en América Latina surgió un entusiasmo creciente, recurrente, por identificar todo movimiento de liberación con un proceso parecido al cubano.[6]

Desafortunadamente, consecuencias del mismo proceso histórico de Cuba, como el bloqueo económico, su alineación con la Unión Soviética, La Crisis de los Mísiles y los límites para la libre expresión, convirtieron a uno de los proyectos más comprometedores de América Latina en una dictadura.

Su pronta corrupción demostró la vulnerabilidad de los ideales revolucionarios ante el control y abuso del poder absoluto. Lo que causó una notoria división en la sociedad intelectual de América Latina, y en la función de la nueva narrativa que surgía en el continente.

---

[6] *Ibídem*, p. 255.

1.2. Concepto de "La nueva narrativa hispanoamericana"

La existencia de épocas históricas, así como los movimientos artísticos aunados a la tradición europea, facilitan la acción de categorizar los géneros narrativos que se han desarrollado en suelo americano; sin embargo, como toda clasificación de la literatura se corre el riesgo de caer en el subjetivismo.

De acuerdo con el planteamiento de Eduardo Becerra, en el "Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910- 1975", los estudios literarios que se han ocupado de la etapa que se le conoce como "La nueva narrativa hispanoamericana" se han dejado llevar por un análisis evaluador, que designa jerarquías a partir de comparaciones que, realizadas dentro de la euforia de los nuevos descubrimientos y aciertos literarios, resultan siempre desbalanceadas, subjetivas y carentes de un verdadero análisis en la evolución novelística de Hispanoamérica: "la crítica sobre la novela hispanoamericana contemporánea ha estado marcada, más que ningún otro campo probablemente, por una jerarquía implícita casi omnipresente que ha entorpecido a menudo la visión de conjunto".[7]

Este apartado de la tesis se enfoca principalmente en los elementos que intervinieron para la concepción del término que da título a la época literaria latinoamericana de medio siglo XX; las confrontaciones entre la "vieja" literatura y

[7] Eduardo Becerra, "Proceso de la novela hispanoamericana. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910- 1975" en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, España, Cátedra, 2008, p. 15.

la nueva; reconocer aciertos y errores tanto de escritores pertenecientes a la nueva novela como a críticos que se dedicaron a estudiarla.

Dicho esto, sitúo el presente apartado bajo de los conceptos que definen el título del mismo: La nueva narrativa hispanoamericana. Para la estructuración de éste me baso en textos como “La nueva novela latinoamericana”, de Emir Rodríguez Monegal, integrada en una compilación de crítica literaria titulada *América Latina en su literatura; La nueva narrativa Hispanoamericana* de Carlos Fuentes; *La literatura latinoamericana de nuestro tiempo* de Julio Cortázar; además del ya mencionado de Eduardo Becerra, entre muchos otros textos. Es obvio el énfasis general que inaugura dichos textos: lo nuevo, lo que antes no se había escrito.

No se intentó definir y describir una mejor narrativa sino la panorámica de lo que se estaba presentando desde los años cuarenta. Fuentes menciona a Jorge Luis Borges, como "el primer gran escritor plenamente urbano de América Latina"; es consabida la influencia de Borges, de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández en la estructura y temática narrativa de Julio Cortázar; y de la lectura de *Pedro Páramo* antes de que García Márquez escribiera *Cien años de soledad.* La nueva narrativa no se dio por generación espontánea, se consolidó gracias al conocimiento de escritores latinoamericanos en la narrativa de sus predecesores, entre otros factores.

Pero es en la definición de lo nuevo cuando surgen las incongruencias, ya que nace desde una confrontación del pasado y el presente, lo cual resulta siempre desventajoso para el primero. Un ejemplo de ello es la comparación del lenguaje de la nueva novela con la novela regionalista:

> La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje falso y anacrónico.[8]

El planteamiento de Carlos Fuentes resulta radical si se lleva a cabo un ejercicio de análisis retrospectivo. Las obras pasadas no presentaban, como jamás lo harán las obras de la "nueva narrativa" en la actualidad, el "código" necesario para descifrar la realidad, o si se quiere, las problemáticas culturales de la época; las razones son justas: el lenguaje, el contexto histórico de las novelas realistas (o regionalistas, costumbristas, etc.), son distintos que el de las novelas que empiezan a surgir un poco antes de los años cincuenta.

Como lo marca Eduardo Becerra, haciendo referencia al texto de Mario Vargas Llosa, *Novela primitiva y novela de creación en América Latina* (1969), el conjunto literario del siglo XIX queda demolido por sentencias carentes de una visión amplia y objetiva. Vargas Llosa nos ofrece un recorrido similar al realizado por Fuentes. Cito a Eduardo Becerra, sobre el texto del escritor peruano:

> género reflejo, confusión entre arte y artesanía, entre literatura y folklore, novela convertida en censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, visión de lo real, meramente decorativa, son algunas de las opiniones que le merece a la novela primitiva a la que alude […][9]

En realidad, lo que se manifiesta en libros como el de Fuentes, el de Vargas Llosa o en *La historia personal del "boom"* de José Donoso, es el contenido crítico y testimonial, impregnado por sus experiencias como escritores de ficción; quiero decir que la emoción del joven narrador hispanoamericano, condenado a la lectura

[8]Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 31.
[9] Eduardo Becerra, *Op. Cit.*, p. 17.

de novelas “comprometidas” políticamente, los superó. En pocas palabras hicieron lo que los vanguardistas hispanoamericanos con el Modernismo. Aceptar dichos textos como verdades absolutas sería liquidar el pasado, y con ello el entendimiento de nuestra literatura.

Lo que creo necesario destacar es un replanteamiento del contenido en las obras de estudios críticos. Mantener un amplio conocimiento de la historia de la literatura en Hispanoamérica (y lo que implica), eso quiere decir, una revaloración de la evolución del lenguaje en la literatura latinoamericana.

A pesar de la relativa objetividad de los estudios críticos sobre la época se rescatan acertadas descripciones y análisis de los textos narrativos. Si se pudiera hacer una clasificación de las características o aspectos que hacen de estos textos el conjunto de la nueva narrativa, encontraríamos como base, el uso de un nuevo lenguaje, lenguaje que, según Emir Rodríguez Monegal, será la fusión de forma y contenido: “Es el tema subterráneo de la novela latinoamericana más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que realmente ocurre la novela. El lenguaje como la realidad única y final de la novela. El medio que es el mensaje”.[10]

Dentro de éste surgieron aristas que formaron la trama de numerosas obras literarias, muchas de éstas evidenciaron la necesidad de buscar nuevos medios para expresar no sólo su experiencia individual, ya que la realidad social seguía presente en cada uno de sus autores; perfil que llamó la atención del público

[10]Emir Rodríguez Monegal, “La nueva novela latinoamericana” en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1998, p. 166.

extranjero, la conjunción de lo estético y la historia, ejemplificado más notoriamente en los escritores del *Boom*:

> El rasgo más notable, más admirable, de todos ellos es su capacidad para compendiar posturas que parecían inconciliables, al dejar atrás el dogmatismo político y el realismo socialista, y al proponer como una suma de nuevos equilibrios en distintos planos. Por ejemplo, entre la exigencia ética del compromiso que hace del escritor un hombre responsable ante su historia y la creación de lenguajes personales que da la medida de su originalidad literaria.[11]

Afortunados por la riqueza lingüística heredada de escritores como Virginia Woolf, William Faulkner, James Joyce, Albert Camus, Franz Kafka, hasta Jean-Paul Sartre, los escritores hispanoamericanos unificaron dichas influencias con un exorbitante pasado histórico y literario dando paso a la nueva narrativa.

Debido a su apego a esta herencia literaria, la nueva narrativa adoptó una serie de rasgos que la distinguieron: uso de monólogos interiores; la narración a través de distintos puntos de vista; un tiempo no lineal sino fracturado, circular, reiterativo, manipulable; diálogos dentro de la narración; el panorama que dibuja el narrador omnisciente suele ser nebuloso y escaso de elementos; los personajes dejan de ser héroes o antihéroes, para pasar a ser (en el caso de Roa Bastos, Onetti, Rulfo, Vargas Llosa, etc.) resultado de la miseria y la inconciencia del hombre dentro de un sistema explotador (*Hijo de hombre*, de Roa Bastos); existe un "juego" del planteamiento de lo real y lo ficcional (numerosos cuentos de Borges, "El Quijote de Pierre Mernard", 1939) y con ello se dan temáticas existenciales, desarrolladas, algunas veces, en monólogos interiores(*Siete Locos*

[11] Gustavo Guerrero, *Boom y cosmopolitismo* en http://www.cervantesvirtual.com/obra/boom-y-cosmopolitismo/. Consultado el día: 19/12/15, p. 8.

(1929) de Roberto Arlt, *El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato son ejemplos de ello). Dichos rasgos dotan a las nuevas obras de una realidad, mejor dicho, identidad latinoamericana, que corresponde con la época, y sobre todo que dispone al lector a verse desde distintos ángulos:

> Empezó [el lector latinoamericano] a conocer hacia los años cincuenta una literatura próxima y por decirlo así personal, en la que bruscamente se miró como en un espejo que lo llamaba o lo repelía, buscaba su contacto o lo denunciaba. Porque en esa literatura subyacía no sólo el trasfondo de lo latinoamericano sino su crítica, la exhumación de lo olvidado o desconocido, y la indagación de raíces menospreciadas o sustituidas por influencias exteriores.[12]

En esencia, el lector y el escritor se reflejan dentro de ese mundo narrativo, que, en su aparente desorden, guarda una o muchas líneas que unen su "actualidad" con el pasado, casi siempre violento, de América Latina. Sin desdeñar, lo que obras pasadas también se empeñaron en hacer: una comprensión mayor de lo que significa ser latinoamericano, es decir, encontrarle un sentido al rumbo de nuestra historia.

Sin embargo, las condiciones donde germinan y crecen las inquietudes de la nueva narrativa, sobre todo la que se pública a partir de los cincuentas, son completamente distintas: la creciente industrialización, la formación de nuevos sectores en el público lector; la voracidad con la que los latinoamericanos empiezan a leerse, efecto que distorsionó, también, la función de la literatura en Hispanoamérica, corresponden a la eficacia de los nuevos medios de

[12] Julio Cortázar, *Argentina: años de alambradas culturales*, en http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-ArgentinaAnosdealambradasculturales.pdf, p. 43. Consultado el día: 10/11/15

comunicación y a las crisis bélicas en Europa como síntomas de un agonizante eurocentrismo.

Toda esta serie de condiciones favorables para el reconocimiento de la nueva literatura hispanoamericana conllevó a inimaginables consecuencias que se englobaron bajo el breve y demoledor nombre del *Boom*.

> Lo peor que le puede suceder a un hombre que no tiene vocación para el éxito literario, en un continente que no está acostumbrado a tener escritores de éxito, es publicar una novela que se venda como salchichas: Ese es mi caso.
>
> Gabriel García Márquez

1.3. Brevísima definición del *Boom*

El *Boom* fue el debut de la literatura latinoamericana en el escenario de los *mass media* de la época. Los problemas que ha presentado esta cara de lo que se conoce como "La nueva narrativa hispanoamericana" surgen del planteamiento del autor de *Cien años de soledad:* América Latina protagoniza, incrédula, el papel central de los años sesentas.

Estaban acostumbrados los escritores latinoamericanos de medio siglo XX a publicar sus obras con penosas dificultades, que fueran conocidos únicamente en su país (o ciudad), que se les tratara de marginales, de bohemios. La figura del escritor y su obra, ya cuando ganaba renombre, existía dentro de grupos cerrados, de donde muy rara vez salía para difundirse en un público más vasto. Como lo señala Donoso en su *Historia personal del "boom"*:

> El novelista de Hispanoamérica escribía para su parroquia, sobre los problemas de su parroquia y con el idioma de su parroquia, dirigiéndose al número y a la calidad

> de lectores –muy distinta, por cierto, en Paraguay que Argentina, en México que Ecuador– que su parroquia podía procurarle, sin mucha esperanza de más.[13]

Es necesario reconocer al *Boom*, tal y como lo desarrolla Ángel Rama en "El boom en perspectivas": de carácter ambiguo, lejano de los terrenos puramente literarios. Producto que se define por el sentido de su nombre, y del cual nadie sabe de qué boca surgió. Es el nombre, aparato de estrategias mercadotécnicas, consecuencia de circunstancias del desarrollo económico:

> Ella no proviene sino remotamente de la vida militar, como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del "marketing" moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. Postula la existencia previa de dichas sociedades, tal como se percibió desde la posguerra en los enclaves urbanos más desarrollados de América Latina, donde ya se había producido el boom de los artículos de tocador y pronto se registraría el de las calculadoras y los electrodomésticos.[14]

De la misma manera, José Donoso, interpreta el sentido de la palabra *Boom*, la diferencia es que éste disiente en los factores que le concedieron al *Boom* una dimensión negativa, es decir su interpretación (y la de muchos otros) está basada todavía, en una concepción de literatura "pura", distanciada y fuera de los intereses comerciales:

> Pero resulta que *boom,* en inglés, es un vocablo que nada tiene de neutro. Al contrario, está cargado de connotaciones, casi todas peyorativas o sospechosas, menos, quizás del reconocimiento y de superabundancia. Boom es una

[13] José Donoso, *Historia personal del boom*, Barcelona, Alfaguara, 1999, p. 28.
[14] Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, Montevideo, Biblioteca Ayacucho, 1983, p. 165.

onomatopeya que significa estallido; pero el tiempo le ha agregado el sentido de falsedad, de erupción que sale de la nada, contiene poco y deja menos.[15]

La historia personal del "boom" se transcribe en los perímetros de lo literario, es por ello que el tono despectivo y escéptico se hace presente en la mención de los medios publicitarios. Las maniobras editoriales, y su consecuente éxito, en boca de los escritores pasan a ser factores del azar, asimismo las grandes producciones en masa y su consumo, y otras circunstancias de desarrollo económico fueron "accidentes históricos" según Vargas Llosa.

En el tratamiento del *Boom*, no estoy hablando de la calidad literaria, ya que ésta es indiscutible, ni de los escritores que produjeron bajo la sombra de esta etiqueta, hablo de algo más superficial y efímero; aquello que definió Carpentier: *el boom es lo pasajero, es bulla, es lo que suena;*[16] reflexionaré sobre los valores extraliterarios que se le dieron (y aun le dan) a las obras, del carnaval publicitario.

Así como su definición, su inicio y fin tampoco son seguros. Unos dicen que fue *La ciudad y los perros (*1962) la obra que dio el banderazo, otros *La región más transparente* (1958). Lo que es seguro es el número desorbitante de tirajes de ejemplares dentro de los años sesentas; las distintas traducciones de obras literarias, y no sólo aquellas producidas por Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar y García Márquez, sino también los que escribieron en la década anterior; los estudios y el número de críticos literarios que surgieron inmediatamente (Harss, 1966; Loveluck, 1967-1971; Schulman, 1967; Ortega, 1968; Fuentes, 1969;

[15] José Donoso, *Op. Cit.,* p. 15.
[16] Ángel Rama, *Op. Cit.*, p. 182.

Dorfman, 1970; Flores y Silvia Cáceres, 1971; Donoso,1972; Rama, 1972; Rodríguez Monegal, 1972 y 1974, entre otros).

Los congresos, las entrevistas, las fotografías, los artículos publicados en las revistas, son registros de los controversiales debates entre los escritores del *Boom* y los que no habían tenido tanta suerte de pertenecer a éste. Todas estas condiciones le otorgaron a dicho fenómeno rasgos extraliterarios, provocados por los medios publicitarios:

> Estuvo acompañado de vedetismo o de *star system*, de escritores capaces de articular un discurso interesante y de opinar sobre los temas y las utopías más candentes del momento. Las revistas y sobre todo la entrevista a los autores se convirtieron en un verdadero género periodístico, afianzando así un sistema de marketing que para las editoriales prácticamente tenían costo cero […] Todo esto fue resultado de un fenómeno nuevo en América Latina y en España: el paso de un mercado de consumo literario de elites a uno de masas.[17]

Llegando a su punto máximo con el cataclismo editorial provocado por *Cien años de soledad*. De ahí en adelante la percepción de la literatura latinoamericana se transformó por completo:

> Las décadas iniciadas en 1960, 1970 y 1980 modificaron en gran medida la percepción de la literatura latinoamericana. La extraordinaria producción novelística de esas décadas con el arrastre de obras poco y mal leídas del pasado reciente, y con el entusiasmo proyectado sobre el futuro fue a la vez producto y estímulo de dicho cambio.[18]

[17] Bernardo Subercaseux, "Elite ilustrada, intelectuales y espacio cultural" en Manuel Antonio Garretón (coord.), *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2002, p. 179.
[18] Eduardo Becerra*, Op. Cit.*, p. 16.

La literatura latinoamericana se globalizó, el escritor pasó a ser, también, productor más del sistema. Se profesionalizó el acto de escribir, tenía ahora la tarea de producir obras literarias que satisficieran las exigencias de un público más vasto, el *Boom*

> los incorporó a la demanda de un mercado expansivo, los escritores descubrieron algo que no pudieron conocer íntegramente los modernistas ni los vanguardistas ni tampoco los regionalistas que en su tiempo protagonizaron un cuasi boom: la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema.[19]

Después de la publicación de *Cien años de soledad* las editoriales darían paso a las figuras precursoras, éstas "descubiertas" gracias a homenajes escritos por los integrantes del *Boom*. Con esta razón se lanzaron a reeditar obras que antes de la mitad de los años sesentas habían llamado muy poca atención: "*Adán Buenosayres* apareció en 1948 con muy escasos lectores y también escasa atención crítica […] pero en 1966 Sudamericana la reedita con una tirada inicial de 10 000 ejemplares, y con la misma tirada vuelve a publicarla en 1967, 68 y 70".[20] La obra de Leopoldo Marechal, es sólo un ejemplo, ya que la obra de Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, etc., también tuvieron la misma suerte.

Innumerables consecuencias produjo este acontecimiento editorial-literario. Enmarco las "negativas" porque esencialmente el *Boom*, como lo aclaré en las primeras páginas de mi trabajo, fue una maniobra de mercado, de publicidad para la venta de libros. Ubicado en las circunstancias históricas correctas: el idealismo de la Revolución Cubana, el crecimiento de las urbes, el mejoramiento de la

[19] Ángel Rama, *Op. Cit.*, p. 195.
[20] *Ibídem*, p.192.

educación básica y un mayor número de jóvenes que ingresan a la universidad. Sumado a la hábil agilidad de los medios que le dieron la entrada a un público más amplio y mucho más preparado para las nuevas novelas.

Aun con todo esto el declive del *Boom* era inevitable. El mundo editorial ya no representaba un problema para el escritor latinoamericano, el *Boom* le brindó ese espacio. Volviendo algo cotidiano la presencia de autores latinoamericanos en el mercado, el objetivo del *Boom* había sido logrado. Así lo afirma, después de cincuenta años del *Boom*, en el congreso *El canon del boom,* Albert Benssousan: "el *Boom* se rompe precisamente por el impacto internacional que tuvo (…) hay un momento determinado que esos escritores empiezan a no necesitarse amistosamente. Es decir, empiezan a competir, no tanto ellos como sus libros en el mundo internacional".[21]

Otra de las razones de la culminación del *Boom*, está ligado al Caso Padilla[22] (1972), pero, también, como lo señala Benssousan, Cabrera Infante es exiliado de Cuba en 1965, hecho que no manifestó sentimiento de discordias hacia la Revolución. El sentimiento de compromiso y unión con la Revolución Cubana que prevaleció, dentro y fuera del grupo del *Boom*, es indudable pero lo que he definido aquí como el *Boom*, poco o nada tenía que ver con los nuevos planes políticos de la Isla (sin embargo, no es dudoso que se haya enganchado el ideal revolucionario a éstos para conmover, también, al público).

---

[21] Casa América, "El boom en el panorama internacional *en* El canon del boom*". YouTube*. 21 de noviembre del 2012. Web. 28 de abril del 2016 https://www.youtube.com/watch?v=PxtLB_mxqJ4.

[22] En 1968 el poeta cubano, Heberto Padilla, gana el premio nacional Julián del Casal, con el poemario *Fuera de juego*. Por su carácter subversivo y antirrevolucionario Padilla es detenido (junto con su esposa, Belkis Cuza Malé) en 1971. Fue liberado en 1972, ese mismo año, en un acto público se declara culpable y pide perdón a las instituciones de la Revolución. Este acontecimiento fue la ruptura entre intelectuales; dejó en claro la fuerte manipulación del Estado cubano, así como la imagen de una nueva dictadura.

A pesar de toda la confusión que se generó durante y después de esta época, el horizonte de lectores y el de los escritores se amplió después del *Boom*; Poco a poco nos hemos sacudido los prejuicios hacia las vías comerciales para difundir la (buena) literatura. Nos dio la lección de aprovechar las “ventajas” de la modernización, al mismo tiempo de reconocer que la cantidad puede ser equiparable con la calidad de la escritura.

2. *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

2.1. El nacimiento de un símbolo

En 1967, año en el que Miguel Ángel de Asturias ganó el Premio Nobel de Literatura, Carlos Fuentes publica *Cambio de piel;* se lanza una edición revisada de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, Tomás Eloy Martínez escribe una nota periodística, embriagado por la enorme resonancia del *Boom,* sobre la nueva novela de Gabriel García Márquez:

> […] Este padre mayor que se les ha unido definitivamente [al resto de los autores publicados en los años sesentas] con sus *Cien años de soledad*, viene a aportar, él solo, una bandera nueva para la aventura: la novela que acaba de publicar resume, mejor que ninguna otra, todas esas corrientes alternas.[23]

El exorbitante tiraje por la editorial Sudamericana contribuyó en buena medida para que *Cien años de soledad* se convirtiera en la cumbre del *Boom* y en el inicio de su declive, con un primer tiraje *"*inicial de 25,000 ejemplares, y desde 1968 se sitúa en una producción anual de 100,000 ejemplares".[24]

Desde *La Hojarasca* (1955) hasta *El coronel no tiene quien le escriba* (1967), García Márquez no había llamado suficientemente la atención, *no existía*

[23] Tomás Eloy Martínez, "América: la gran novela. Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*" en *Primera Plana*, Año V, No. 234, Buenos Aires, 20/26 junio de 1967, p.54
[24] Ángel Rama (ed.), "El boom en perspectiva" en *Más allá del boom: literatura y mercado,* México, Folios, 1981, p. 87.

para el aparato del boom ni para sus colegas literarios.[25] Es en 1967 con la publicación de *Cien años de soledad* cuando la editorial Sudamericana apostaría por la figura de éste, y cómo no hacerlo si Carlos Fuentes, después de leerla la nombra como "El Quijote americano", y reeditaría en exorbitantes tirajes sus novelas anteriores:

> En 1967 Sudamericana reedita *Los funerales de la mamá grande* con 20 000 ejemplares, cifra que mantiene año con año en las sucesivas rediciones. En 1968 hace lo mismo con *La hojarasca* publicando 20 000 ejemplares y reeditándolo en los años posteriores con la misma cantidad anual. En 1969 incorpora a su catálogo *El coronel no tiene quien le escriba* con una tímida edición de 10 000 ejemplares que al año siguiente debe reeditar ascendiendo a la cifra de 50 000 ejemplares, cantidad que mantiene para todas las rediciones posteriores hasta 1972.[26]

Cien años de soledad, lo confesaría después el autor en múltiples entrevistas, nace con los primeros recuerdos de su infancia. La casa de Aracataca y cada uno de sus integrantes fueron detonantes para el imaginario de García Márquez:

> Quise sólo dejar la constancia poética del mundo de mi infancia, que como sabes transcurrió en una casa grande, muy triste, con una hermana que comía tierra y una abuela que adivina el porvenir, y numerosos parientes de nombres iguales que nunca hicieron mucha distinción entre la felicidad y la demencia. [27]

[25] Ángel Rama (ed.), *Op. Cit.*, p. 85.
[26] *Ibídem*, p. 88.
[27] Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, México, Diana, 2015, p. 91.

A pesar de lo entrelazada que pueda estar *Cien años de soledad* con la biografía del autor no es mi prioridad detenerme en ésta. Para la consulta del lector existen trabajos biográficos de alta calidad.[28]

El mundo editorial y literario al que llega *Cien años de soledad* había presenciado la publicación de textos narrativos de gran mérito literario, como lo describe José Donoso: "entre 1962 y 1968, yo leí *La muerte de Artemio Cruz, La ciudad y los perros*, *La casa verde, El astillero, Paradiso, Rayuela, Sobre héroes y tumbas, Cien años de soledad* y otras, por entonces recién publicadas".[29] ¿Qué fue lo que le permitió a *Cien años de soledad* posicionarse en primer lugar (editorial) ante todas esas novelas?

La novela se desarrolla en el continuo ir y venir de historias entrelazadas con la vida de los Buendía y el pueblo fundado por éstos, Macondo. *Cien años de soledad* se presentó como una obra que llevaba a cabo su trama con un método aparentemente simple: el narrador omnisciente que con "rostro de palo" va hilvanando los acontecimientos más inverosímiles. Claro que dicho método fue trabajado y pulido durante dos décadas. Técnica narrativa que le proporcionó más público, que en cualquier otra novela publicada en los sesentas:

> No hay en *Cien años de soledad* juegos de plano de ficción (Borges) ni mutación de formas (Sarduy), ni metamorfosis de la novela, ni hibridación de géneros (Fuentes), ni experimentos verbales (Cabrera Infante) […] no necesitó nada de esto para imponerse, en el imaginario popular, como la Novela.[30]

---

[28] Uno de ellos es el escrito por Gerald Martín, *Gabriel García Márquez. Una vida.* O *Gabriel García Márquez, a Biography,* por Angela Bousson; también se puede consultar *Aquellos tiempos con Gabo*, de Plinio Apuleyo Mendoza, y *García Márquez. Viaje a la semilla,* de Dasso Saldivar.

[29] José Donoso, *Op. Cit.*, pp. 12-13.

[30] Pedro Luis Barcia, "*Cien años de soledad* en la novela hispanoamericana" en edición conmemorativa de *Cien años de soledad*, Madrid, Real Academia Española, 2007, p. 484.

Más que las sorpresas que devienen en cada página, el contenido en *Cien años de soledad* deja atónito al lector, ya no en su mundo de palabra escrita sino en el terreno, tangible y limitado, de su vida diaria. Y he ahí la fuerza de toda la máquina imaginaria que, con numerosos temas, personajes e historias, convirtió a Macondo y a sus habitantes en un punto de referencia continental.

Así como existe la tumba de María, protagonista de la novela homónima, en Colombia, también Macondo ocupa un espacio en la cultura de América: "el gentilicio <<macondino>>, que sugiere una comunidad y un espacio, se va haciendo moneda corriente. Macondo se ha ido convirtiendo, gradualmente en una apelación a la realidad cotidiana".[31]

Logrado gracias a la fusión de lo mítico y lo imaginario colocado en el plano histórico de América Latina. "La novela es la proyección de las fuerzas del inconsciente colectivo fundidas en el plano arquetípico de los mitos y de la realidad histórica",[32] anota Alberto Hoyos, poeta y periodista colombiano, sobre los rasgos "reales maravillosos" en *Cien años de soledad* no entorpecen la obra con una retórica falsa y difícil, sino la reiteran como "una novela de articulación armónica entre elementos dispares: la tradición narrativa y las últimas voces innovadoras, la realidad hispanoamericana y la dimensión humana universal, la historia y el mito".[33]

[31] Pedro Luis Barcia, *Op. Cit.*, p. 493.
[32] Alberto Hoyos, "Un viaje al reino de la realidad mítica", en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969, p.163.
[33] Pedro Luis Barcia, *Op. Cit.*, p. 490.

Lo prodigioso, los "momentos de verdadera magia y poesía", le concedieron al lector una nueva panorámica de su cotidianeidad. La fuerza de la imaginación es motor y vehículo de la "realidad" narrada, una realidad que en su intento por superar de la que se ha nutrido, enajena y, al mismo tiempo, compenetra en la identidad histórica e individual del lector:

> Es decir, que García Márquez nos hizo ciudadanos de Macondo, nos macondizó, nos modificó como lectores y, de la misma manera que amplió con su portentosa imaginación, nuestra percepción de la realidad, nos devolvió la capacidad poética e infantil de asombro ante la vida cotidiana.[34]

Sin embargo ¿Qué tan cerca está ahora del público del siglo XXI? Sobre todo, cuando el mismo libro dejó de llamar la atención y Gabriel García Márquez empezó a "desgastase como tema"; después que en 1996 surgiera la reacción de nuevas generaciones: como McOndo, o el prólogo de la antología de cuento colombiano, titulado por Eduardo García Aguilar, "Un largo adiós a Macondo", publicada por la UNAM en 1994.

La respuesta bien se podría hallar tras la muerte del autor, en el 2014; fecha en el que la prensa internacional, elevó el nombre de Gabriel García Márquez y Macondo sobre todo el mundo; se confirmó lo que he dicho anteriormente: América Latina se convirtió en el Macondo de *Cien años de soledad*, y cada uno se sintió un Buendía.

En el 2013 *Letras Libres* pública el artículo "Varios autores responden cuáles son los libros de nuestro tiempo", donde un poco más de cincuenta escritores de distintas nacionalidades fijan, cada uno de ellos, una lista de los

[34] Gonzalo Celorio, "*Cien años de soledad* y la narrativa de lo real maravilloso" en edición conmemorativa de *Cien años de soledad*, p. 528.

libros imprescindibles de nuestro tiempo: *Cien años de soledad* es mencionado en cinco ocasiones (José Miguel de Oviedo, Enrique Serna, Valeria Luiselli, Eduardo Moga, Leah Bonin). Con la obligación de respetar el canon integran en la lista a *Cien años de soledad*: "por la [narrativa] latinoamericana del boom, pero no me arrastra la tromba de *Cien años de soledad* (1967), que cito porque, como las vacunas, surte efecto hasta en quienes no se han inoculado los antígenos",[35] se excusa Leah Bonin, escritora española.

Las menciones de *Cien años de soledad* van con una justificación por delante como si en nuestro tiempo fuera un libro de escasos méritos literarios: "Estuvimos de acuerdo, por ejemplo, en que *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *El Aleph* de Borges son mucho mejores libros que *Cien años de soledad*",[36] escribe Valeria Luiselli, después agrega: "En unos casos, novelas como *Cien años de soledad* o *Desgracia*, y no otros, tal vez mejores, están presentes porque pusieron sobre la plataforma de la lectoría internacional realidades y regiones antes ajenas al interés literario".[37]

Cien años de soledad aparece debajo de *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa, y peor suerte corre Julio Cortázar; la obra del argentino según Enrique Serna, "dependía demasiado de una atmósfera cultural extinta y no ha resistido la prueba del tiempo".[38]

---

[35] Leah Bonin, "Varios autores responden cuáles son los libros de nuestro tiempo" en *Letras Libres,* núm.176, Agosto 2013, en línea: http://www.letraslibres.com/revista/dossier/varios-autores-responden-cuales-son-los-libros-de-nuestro-tiempo?page=0,1, publicado en Agosto 2013. Consultado el 08 de marzo del 2016.
[36] Valeria Luiselli, "Varios autores responden cuáles son los libros de nuestro tiempo" en *Op. Cit.*, núm.176, agosto 2013 p. 32.
[37] *Ibídem*, p. 32.
[38] Enrique Serna, "Varios autores responden cuáles son los libros de nuestro tiempo" en *Op. Cit.,* p. 37.

Por otro lado, en el citado artículo surgen opiniones que respaldan la vigencia de la novela cumbre del *Boom*, una de éstas es la de Eduardo Moga quien señala:

> *Cien años de soledad* no es únicamente el icono del boom hispanoamericano, sino una suma inverosímil de oxímoros: conjugación de realismo y magia; extensa síntesis de la historia del continente, a la vez que metáfora retumbante de la soledad del individuo; y relato pulcro, exacto, vigoroso, de raigambre oral, pero también poesía, o quizás poesía antes que narración.[39]

Privilegiado o no, *Cien años de soledad* es ahora, como el abuelo de una gran casa, un Melquíades o un José Arcadio Buendía, incomprendido por su ánimo e imaginación descomunal, y que, inevitablemente, ha sido relegado por las consecuencias del tiempo.

2.2. Los precursores de la obra

Se ha escrito sobre la influencia de Virginia Woolf, William Faulkner, Franz Kafka, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, etc. en la narrativa de Gabriel García Márquez. Él ha señalado en una lista de libros, cambiantes según su estado de ánimo, los que han influido en su visión de mundo. La presencia de Virginia Woolf, por ejemplo, le otorgó las herramientas necesarias para la "manipulación" del tiempo. Refiriéndose a *Mrs. Dalloway*, el autor afirma que, "transformó mi sentido de

[39] Eduardo Moga, "Varios autores responden cuáles son los libros de nuestro tiempo" en *Op. Cit.* en línea: http://www.letraslibres.com/revista/dossier/varios-autores-responden-cuales-son-los-libros-de-nuestro-tiempo?page=0,9, Consultado el día 08 de Marzo del 2016.

tiempo. Quizás me permitió vislumbrar en un instante todo el proceso de descomposición de Macondo y su destino final".[40]

Sin embargo, *Cien años de soledad* está precedida por una tradición literaria latinoamericana y colombiana, sólo que no se han dado los estudios suficientes para conocer las relaciones que guarda la novela con otros textos.

Me dedicaré a mencionar las novelas precursoras, aquellas que comparten con *Cien años de soledad*, temáticas y motivos, es decir su influjo reside en contextos históricos y culturales más o menos similares. Las cuales son: *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra; *Respirando el verano* (1962) de Héctor Rojas Herazo y *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio.

De las cuatro novelas, tres de ellas (*Cien años de soledad, Respirando el verano* y *La casa grande*) son publicadas en los sesentas. Productos del conocido "Grupo de Barranquilla" donde se discutía desde política hasta literatura; grupo en el que se formaron como escritores con la lectura de obras norteamericanas, principalmente las de William Faulkner.

Mientras la novela de José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, está arraigada a la novelística de la tierra, su motivo es el de denunciar la explotación del indio, "funcionó a modo de conciencia de la crisis, motivando lo documental, el sentimiento de urgencia, el empeño político".[41] Entonces quedan marcadas las diferencias tanto espaciales como temporales, pero como anota Alzugarat, sobre *Los Sangurima*s y *Cien años de soledad*, que bien puede aplicarse al resto de las

[40] Plinio Apuleyo Mendoza, *Op. Cit.*, p. 60.
[41] Alfredo Alzugarat, "Una confrontación entre *Los Sangurimas* y *Cien años de soledad*" en *Kipus, Revista Andina de Letras*, núm. 1, II semestre, 1993; y en *Hermes criollo* Nº1, agosto-noviembre 2001, p. 65.

novelas, están ambientadas en un contexto rural aislado, en épocas coetáneas y en áreas culturales próximas entre sí.

Las cuatro obras son novelas de saga familiar*:* "coloca en el centro de la cuestión, como tema de tratamiento obligado, a la familia".[42] . También poseen una atmosfera de violencia y una sociedad que se rige principalmente por un patriarca (Nicasio Sangurima-El Padre-Dr. Milciades-José Arcadio Buendía). En la mayoría de los casos la matriarca se posiciona como la antítesis: una fuerza empeñada en mantener la estabilidad del hogar (Celia-Úrsula Aguarán-La Hermana).

No es prioridad de este trabajo profundizar sobre el tema, el cual fácilmente alcanza para una tesis de licenciatura. Así que sólo me dedicaré a examinar el descubrimiento del paralelismo en estas obras y cómo ha sido llevado a cabo.

Humberto E. Robles pondría bajo el foco de la crítica a *Cien años de soledad* y a *Los Sangurimas*, en 1971, cinco años después del comentario de Fernando Alegría: "los devotos de los Buendía le den una buena mirada a *Los Sangurimas* de José de la Cuadra". Escribe Humberto E. Robles en *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, las siguientes correspondencias con *Cien años de soledad*:

> a) la presencia de lo maravilloso, de la hipérbole y del humor, cualidades que aparecen con insistencia en ambos textos y que permiten cuanto anticipa Cuadra los métodos del colombiano;
> b) similares procedimientos humorísticos;
> c) el tema del incesto;

[42] *Ibídem,* p. 67.

> d) Como su futuro congénere, el coronel Aureliano Buendía, el coronel Eufrasio Sangurima ha participado en todas las revoluciones habidas y por haber. [43]

Por otro lado, Seymour Menton ha realizado un estudio titulado "*Respirando el verano*, fuente colombiana de *Cien años de soledad".* Concentrado en los actores de la novela, realiza un esquema de las relaciones más fuertes entre los personajes de ambos textos. Concluye con un examen más general acerca de estos acercamientos:

> Como *Cien años de soledad*, *Respirando el verano* es la crónica de una sola familia, que abarca poco menos de cien años, en un pueblo tropical de la costa norte de Colombia. En lo que más se parecen las dos novelas es en la caracterización de los personajes que integran las dos familias, en la visión magicorrealista del mundo y en el estilo de ciertos pasajes, aunque hay que hacer constar que el estilo en general de las dos obras no es nada semejante.[44]

En *Respirando el verano*, *Cien años de soledad,* así como en *Los Sangurimas*, se alude al urgente contexto histórico: los atropellos de las guerras civiles, la corrupción de los que se mueven en éstas y los estragos que dejan en la vida familiar. Necesario es recordar que la obra de José Cuadra es inmediata a los hechos del Quito, pero a pesar de esto no hay distancias tan profundas respecto a la realidad vuelta ficción.

Otro de los temas que comparten estas tres novelas es el del incesto. En el caso *de Respirando el verano,* apunta Seymour Menton, no se desarrolla como una maldición o remordimiento de conciencia, como sucede en *Cien años de*

[43] *Ibídem*, p. 66.
[44] Seymour Menton, "La novela colombiana: planeta y satélites" en *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México, FCE, p. 571.

soledad, “sino aparece más bien como una anormalidad sicológica individual”.[45] En *Los Sangurimas* la unión de la misma sangre es una actividad cotidiana, no hay prejuicios o tabús dentro del círculo familiar, de hecho, la pérdida de este tipo de uniones por una toma de conciencia “civilizada” marca el fin de la familia.

Como lo mencioné anteriormente las cuatro novelas mantienen también muchas diferencias. *La casa grande* de Álvaro Cepeda no comparte con *Cien años de soledad* los temas del incesto y las guerras civiles, pero el sistema familiar sí es regido por un patriarca, sin embargo, sus connotaciones son represivas, negativas, es decir el patriarca funge como cacique del pueblo y no como un elemento activo para el desarrollo y mejoramiento de la familia o del pueblo.

La casa grande se anticipa a contar los hechos de la huelga de los trabajadores de la Fruit Company, ocurridos en 1928. A través de distintos puntos de vista se desarrolla el tema central: la brutal represión por parte de los soldados. Dicho conflicto se basa en dos planos: lo individual y lo colectivo. El individual es en el seno de una familia (El Padre, La Hermana y El Hermano) y el colectivo, el pueblo, o las voces de éste y los soldados.[46] El sentido es crear una visión totalizadora acerca de los efectos de la huelga y la matanza posterior.

A diferencia de la novela de Álvaro Cepeda Zamudio en *Cien años de soledad* el hecho de la matanza de los obreros, es un capítulo más en la historia de Macondo, es lo que le da pie a la culminación del apogeo bananero y a la decadencia del pueblo; el recuerdo de este hecho, así como el efecto sobre la colectividad, es nulo.

---

[45] Seymour Menton, *Op. Cit.*, p. 573.
[46] Manuel Antonio Arango, “Álvaro Cepeda Zamudio. *La casa grande*” en *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia,* México, FCE, 1985, p.87.

Respecto a la novela de Álvaro Cepeda, ésta es mucho más experimental en el manejo de las técnicas narrativas: "cada capítulo tiene su propio narrador o narradores, su propia perspectiva y una completa autonomía desligada de las otras partes".[47] A diferencia de *Cien años de soledad* que emplea la misma técnica narrativa que ha utilizado en el resto de la novela.

Creí oportuno analizar, aunque haya sido brevemente, las raíces de una novela como *Cien años de soledad* que se desborda en historias "fuera de la realidad". El resultado es la identificación entre las obras más cercanas, *Respirando el verano y La casa grande*: la necesidad de renovar el lenguaje y al mismo tiempo consolidarse en obras fuertemente comprometidas con el transcurrir de América Latina, como sucede *con Los Sangurimas*.

2.3. Síntesis temática de *Cien años de soledad*

El siguiente apartado puede ser abordado desde distintas perspectivas, pero ¿cuáles son los ganchos que le han dado a nuestro libro un vasto público? Porque historias de amor son pocas y frustradas; no hay misterios que resolver (salvo el contenido de los pergaminos de Melquiades) no es un libro didáctico, ni está plagado de profusas, ni metódicas filosofías, tampoco de coloquios existenciales (salvo el monólogo de Fernanda del Carpio) o metafísicos.

Lo que sí abunda en el libro son historias, que giran dentro y fuera, de los Buendía y en general de Macondo; relatos de cada uno de los personajes que van desprendiendo otros personajes con otras historias. El atractivo de *Cien años de soledad* se asienta en el placer que produce leerlas, incluso releerlas:

[47] Manuel Antonio Arango, *Op. Cit.,* p.81

> *Cien años de soledad* es sobre todo una novela de lectura plenamente disfrutable. Y eso en todos sus niveles: en el de la anécdota que es sorpresiva, novedosa, incalculable; en el del lenguaje, que es terso, claro, sin anfractuosidades; en el de la estructura, que es imponente y sin embargo no hace pesar su descomunalidad […] en el de su simbología ya que aquí hay señas y contraseñas para todas las lupas.[48]

¿Es esta diversidad lo que mantiene tan entretenido al lector? Considero que sí, y en algunos casos, como el que ejemplifica Reinaldo Arenas, corre el riesgo de agobiarlo o cansarlo por su ritmo vertiginoso y la excesiva información que nos brinda el narrador, "son tantas las cosas que se dicen de golpe, ensartando un personaje con otro, una anécdota con una leyenda, una calamidad con otros acontecimientos que al terminar de leer el primer capítulo dudamos que el autor pueda sostener el interés a lo largo de todo el libro".[49]

Sin embargo lo sostiene. La novela, entonces, no es tan sencilla. *Cien años de soledad* exige un lector activo, con perfecta memoria y, sobre todo, altamente crédulo; un lector ávido de locuras y si conoce el tercer mundo disfrutará mucho más las acciones "tercermundistas" de todos los actantes. El narrador se presenta como un "cuentero" habituado a escuchar y contar las historias más inverosímiles, con los personajes más alucinantes, sin sobresalto alguno. José Miguel de Oviedo lo etiqueta bajo las características *del* "narrador popular, el narrador clásico de todas las culturas":

> Gabriel García Márquez ha mezclado lo ficticio con lo real de un modo tan inextricable y magistral que ya nadie sabe dónde están las fronteras de uno o de

[48]Mario Benedetti, "García Márquez o la vigilia dentro del sueño" en *Recopilación de textos sobre Gabriel*... p.110.
[49] Reinaldo Arenas, "En la ciudad de los espejismos" en *Recopilación de textos sobre Gabriel*…, p. 149.

> otro […] transmitida por tradición oral, recobrada en sus recuerdos familiares que se transfiguraban en imágenes míticas […] entretejida con fabulaciones populares y razonamientos supersticiosos.[50]

Gabriel García Márquez sintetiza *Cien años de soledad* en dos aspectos: uno la imagen visual, que precedió a la escritura, "un viejo que lleva a un niño a conocer el hielo, exhibido como curiosidad de circo",[51] y otro, el argumento de la historia, "lo que me interesaba en mi novela era sobre todo contar la historia de una familia obsedida por el incesto".[52]

Aun así, la temática de *Cien años de soledad* es un mosaico forjado, desde el punto de vista del narrador omnisciente, por las acciones de los personajes, a través de los cuales transita una constante: la soledad. Dicho elemento, los convierte en caracteres mucho más profundos, impredecibles y herméticos.

Un ejemplo de esto es la naturaleza de los José- Arcadios y los Aurelianos, a pesar de dicho determinismo formulado por Úrsula. La culminación de éstos difiere de su carácter inicial: el protomacho de José Arcadio, quien apostaba su miembro entre las prostitutas, decide vivir encerrado y unido a una sola mujer, Rebeca.

Con esto quiero decir que los diversos temas desarrollados en los personajes se ven frustrados por la tendencia a la soledad, que en distintos casos deriva al egoísmo y el asesinato (Amaranta y Aureliano Buendía); a la soberbia

---

[50]José Miguel de Oviedo, "Macondo: un territorio mágico y americano" en *Recopilación de textos sobre Gabriel…* p. 54.

[51] Plinio Apuleyo Mendoza, *Op. Cit.*, p. 31.
Por otro lado, el escritor Fernando Vallejo, incluye en su libro *Peroratas*, un irónico ensayo titulado "Un siglo de soledad" en el que señala el inicio de *Cien años de soledad* como plagio de un cuento de Rubén Darío (del cual nunca se menciona el título).

[52] *Ibídem*, p. 46

(Arcadio y el coronel Aureliano Buendía); a la corrupción por el poder (coronel Aureliano Buendía); a la lujuria (José Arcadio, el "papa"), la negación de la muerte (Melquíades, Prudencio Aguilar, Úrsula Iguarán) y, en fin, al incesto (Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula)

En su conversación con Plinio Apuleyo Mendoza, apunta García Márquez que el valor más notable de su novela "es la inmensa compasión del autor por sus pobres criaturas".[53] Es esta compasión la que absuelve a la gran mayoría de los Buendía. Ya que, si la soledad es el signo fatal de la familia, también es motivo para la liberación de los personajes: confundidos y apartados del sentido de la realidad, la soledad les abre un espacio, donde ausentes los rencores del pasado se perdonan a sí mismos. Se encuentran solos pero solidarios con sus últimos días.

[53] *Ibídem*, p.99.

3. CONSTRUYENDO UNA CONCEPCIÓN DE LA MUERTE

3.1. Sincretismo de dos ideas

Lejos estuvo el colonizador español de compenetrar en la cultura nativa de América Latina. A diferencia de los ingleses que provenían de una sociedad "pura", el mayor problema al que se enfrentó éste no fue el racial sino el de las creencias religiosas. La evangelización en los territorios conquistados era requerida para el proceso del mestizaje:

> Es así como el español, y sobre todo el castellano, aceptan y comprenden ya, desde antes de la conquista de América, el valor del mestizaje y no tienen escrúpulos raciales como tantos otros pueblos europeos […] Este curioso sentido de tolerancia racial e intolerancia religiosa pasará a las Indias en los primeros años de la conquista.[54]

Semejante mecanismo de conquista bélico-religioso fue llevado a cabo en toda América. La eliminación y represión de las creencias del indio le quitaron su pasado, su identidad. No muy convencido de su nuevo Dios ni de los actos que realizaban los emisarios de éste, recurre a la simulación, a ocultar sus raíces comportándose como buen cristiano para resguardarlas del total exterminio.

[54] Rafael Bernal, *Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XVI*, México, FCE, 2015, p. 46.

Varios son los textos que relatan la tendencia de los indios hacia la hechicería y las supersticiones, su astucia para "deformar" los rituales católicos en ceremonias donde celebraban a sus antiguos dioses, así como adornar las fiestas católicas con música y bailes propios:

> Desde el siglo XVI los propios sacerdotes habían alentado, o por lo menos tolerado, creencias y formas convergentes, por ejemplo, las danzas y la música indígenas en las fiestas católicas, el abultado surgimiento de hermandades y cofradías indígenas, la construcción de iglesias y santuarios sobre antiguos centros ceremoniales o la construcción de capillas privadas.[55]

Esta clase de tolerancia, la cual se creía que acercaría más a los "nuevos cristianos", la perdería la Iglesia de la Nueva España ya que sólo creó un ambiente de relajación, los indios regresaban rápidamente a las idolatrías y a sus relaciones con el paganismo. A partir del siglo XVIII (1769) quedaron prohibidas cualquier tipo de adaptaciones y condenaron a los indios que actuaron de manera contraria, como parte del arduo proceso de evangelización que culminó en el IV Concilio Provincial Mexicano.

Siendo la historia de este modo donde la religión, el catolicismo, es la causa y efecto del choque de dos culturas; donde funge como el corazón de la sociedad misma y toda percepción de la realidad es a través de ésta ¿Es posible hablar de una concepción de la muerte, producto de la fusión de ambos mundos?

Hoy en día no nos mueve el temor al Mictlan o al Uku Pacha, y las historias de muertos y hechos sobrenaturales nos parecen supersticiones o asuntos de gente muy ingenua. La vida del hispanoamericano (y en consecuencia la muerte)

---

[55] Gerardo Lara Cisneros, *Superstición e idolatría en el Provisorato de indios y chinos del Arzobispado de México, siglo XVIII*. Disponible en: http://132.248.9.195/ptb2011/agosto/0672085/0672085_A1.pdf consultado el 22/03/2016. p. 286.

es regida por la visión del cristianismo: una mejor existencia y la felicidad eterna después de la muerte es un fuerte motivo para comportarse según los mandamientos de Dios.

La muerte, ese hecho tan inoportuno e inevitable, es uno de los momentos que reafirma nuestra fe. Este salto al vacío puede propiciar que nuestra vida sea una serie de acciones que nos preparen para la plenitud del Cielo o, como suele pasar en la mayoría de los casos, nos encuentre con el arrepentimiento y el miedo antes de fallecer. Nacimos y morimos católicos, pero sin mucha conciencia de lo que significa esto, sobre dicha conducta escribe Luis Barahona:

> Se acepta la muerte, en la mayor parte de los casos, como un descanso, como un bien en sí y no como una cosa terminable […] Nuestras gentes se dejan vivir dentro de un estado de abandono, o mejor de tibieza espiritual sin que por ello caigan en la negación de la fe heredada. A la hora de la muerte pueden conciliarse con Dios […] sin darle demasiada importancia a sus escrúpulos de conciencia, ya que en vida ésta no ha sido demasiado exigente […][56]

Lo anterior ejemplifica la indiferencia ante la vida, es decir a nuestros actos, como si viviéramos bajo una religión de autómatas, sin lugar para reflexionar y tomar conciencia de la dualidad que nos forma: vida-muerte. Creemos experimentar la primera, pero al ignorar la segunda no reconocemos nunca la trascendencia, la conexión y la fuerza de ambas en nuestra realidad*: "*El culto a la vida, si es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables, una civilización que niega la muerte acaba por negar la vida".[57]

[56] Luis Barahona Jiménez, *El ser hispanoamericano*, Costa Rica, EUNED, 1985, p. 183.
[57] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad,* México, FCE, 1999, p. 65.

En la sociedad hispanoamericana ¿Cómo va a nacer este culto a la vida, si es sólo percibida como puente, mundano y efímero, a un estado sagrado y celestial, del cual tampoco estamos muy seguros? ¿Puede haber un culto a la muerte, con un Dios que predica: *Yo soy el camino, ¿la verdad y la vida?* Tendría que haberlo, ya que el de la vida es inherente al de la muerte. El conflicto reside en Occidente, y particularmente en el cristianismo, donde El Mal y el Bien, la Vida y la Muerte son fuerzas antagónicas, que combaten eternamente por el predominio de una sobre otra. Esto era inconcebible en el pensamiento de la mayoría de las tribus precolombinas: el hombre pertenecía a los dioses, su vida y muerte estaban marcadas desde su nacimiento, para ellos la muerte cerraba un ciclo: morían para generar más vida.

Sin embargo, ambas culturas tienen algo en común: "la continuidad de la vida (en las formas que sean) la vida, colectiva o individual, está abierta a la perspectiva de una muerte, que es, a su modo, una nueva vida".[58] En la actualidad el mestizaje de estos dos mundos, es el de una existencia basada en los dogmas católicos pero llevados a cabo más por la costumbre, y la idea de muerte se concilia como el acto de fe supremo.

Aun así, la supervivencia de lo que se llama supersticiones en nuestra sociedad es muestra de la otra cara de nuestro mestizaje. En las zonas rurales, espacios donde se profesa un catolicismo exacerbado, antiguos rituales y creencias conviven a la par, en armonía, donde el Creador si no responde a su llamado, es sustituido por las limpias con huevo y hierbas de los curanderos.

[58] Octavio Paz, *Op. Cit.*, p. 61.

Este tipo de manifestaciones se ven de una forma más concreta en los festejos del Día de Todos los Santos o El día de los Muertos. Fechas en que se realizan ceremonias exclusivas para que los espíritus puedan descansar de la muerte, o como dice Melquiades, personaje de *Cien años de soledad* de la soledad de la muerte. Dichas ceremonias tenían distintos objetivos según la cultura de cada pueblo precolombino, pero sobresale la idea de la permanencia del espíritu en el plano terrenal para el cuidado de la familia o comunidad.

Sobreviven gracias a la tolerancia de la Iglesia Católica ya que coincidían con las fechas en que celebraban La Fiesta de todas las Almas. Sin embargo, como muchas otras ceremonias, era y sigue siendo llevada a cabo bajo las "reglas" de la Iglesia. En la actualidad se conmemora el recuerdo del difunto, el cariño que le tuvieron en vida y la importancia de éste en la familia, las muestras de comida son para reforzar la identidad de la persona perdida.[59]

Por otro lado, no son los únicos casos del culto a la muerte. En 1795 surge en México el culto a la Santa Muerte, derivado del sincretismo de raíces que se ha mencionado anteriormente. Sin embargo, es hasta 1965 cuando un mayor número de personas se congregan para rendirle culto. Aun con la existencia de creyentes de buenas intenciones, la figura de la Santa Muerte se ha relacionado, y comercializado, con favores delictivos, se ha convertido en símbolo de inmortalidad para muchos, comparable con el santo de los narcotraficantes, Jesús

[59] Es importante destacar que en Sudamérica y sobre todo en la zona Andina no son huesos o calaveritas de dulce, como en México, los objetos del ritual, sino los cráneos de sus difuntos (hay casos en que los roban o compran), adornados de manera muy peculiar para asistir a misa. Dichos actos sugieren el arraigo de las tradiciones andinas.

Malverde.[60] La figura de la Santa Muerte posee un gran número de creyentes en todo el país y en algunas partes de Sudamérica, como Paraguay y Colombia.

Pero ¿realmente el surgimiento de esto ha sido consecuencia de una forma crítica de ver la realidad, de entender la trascendencia de la vida? En primer lugar, su origen no se da para revindicar la función del Dios católico dentro y fuera de la idea de la Muerte. Es efecto de la exclusión por parte de la Iglesia Católica a las clases marginadas, éstas al no obtener respuesta ni solución a la precaria vida que llevan se van al otro extremo de la línea: la Santa Muerte.

El culto a la muerte como lo refería Octavio Paz, es deformado por la misma necesidad que ha mal entendido la doctrina de la fe católica. Es decir que el culto a la vida y a la muerte, en el caso de México y algunas partes de América Latina, jamás se tocan, ni conviven, son dos caras de distintas realidades. Chocan en vez de comunicarse.

Este mundo de dualidades y antagonistas, nos confiere una identidad bipolar. Nacemos, crecemos y morimos hablando español y (aun sin quererlo) con una visión de mundo Occidental, una religión fundada en el cristianismo, sin embargo, formamos parte de una cultura que ha sido relegada e ignorada, de la cual, también, obtenemos respuestas ante lo desconocido, pero que en el mundo "civilizado" no tienen fundamentos.

Ignorando o recreando la idea de la muerte, el hispanoamericano debe tener plena conciencia de la vida, ser un ente activo en la sociedad, para que de una forma u otra trascienda, otorgándole el lugar que se merece la vida, SU vida y

[60] Ambos se han generado a partir de la unión de creencias católicas y supersticiones y, sobre todo, comercializados dentro del ámbito de la violencia generada a partir del narcotráfico.

la de SU comunidad, para entonces la muerte se verá como el cierre de un ciclo que ha llegado a su fin total.

3.2. ¿Qué piensa Gabriel García Márquez de la muerte?

Muchas fueron las entrevistas realizadas a Gabriel García Márquez durante el apogeo editorial de *Cien años de soledad* las preguntas giraron en mayor medida dentro de su obra más reciente, el proceso creativo, su posición política, etc., escasas son las respuestas relativas a temas como la muerte.

En la publicación, "No se preocupe: tenga miedo" (1983), en *El País*, Gabriel García Márquez escribe, después de referirse al miedo del hombre en distintas situaciones, sobre la idea de su propia muerte:

> […] me conformé con admitir que el sentimiento más nítido que me suscita la idea de mi muerte no es tanto de miedo como de rabia por su tremenda injusticia. Peor aún en un escritor que vive de contar sus experiencias, y que, sin embargo, tiene que vivir resignado al desastre final de no poder contar la más importante y dramática de todas: la experiencia de la muerte.[61]

En 1974 García Márquez recibe de la Universidad de Columbia el doctor *honoris causa*, acto que lo deja perplejo. En una entrevista realizada por Rita Guibert, el autor expresa su estado de enajenamiento ante el premio: "Llegó un momento en que pensé que así debe ser la muerte. . . es algo que sucede cuando uno menos lo espera, algo que no tiene nada que ver con uno".[62] Y no tiene nada que ver porque es imposible conjurarlo mediante la escritura, única herramienta de

[61] Gabriel García Márquez, "No se preocupe: tenga miedo" en *El País*, publicado el 03/08/1983 en: http://elpais.com/diario/1983/08/03/opinion/428709615_850215.html Consultado el día 03/04/2016
[62] Gabriel García Márquez entrevistado por Rita Guibert, "Entrevista con Rita Guibert" en *Siete Voces,* http://www.literatura.us/garciamarquez/guibert.html Consultado el día: 01/04/16

la que se vale el escritor colombiano para apropiarse de traumas y recuerdos de su vida.

Me parece que a los críticos interesados les bastó con la constante de ésta en la narrativa del autor y no indagar más en las entrevistas. Desde su primer cuento "La tercera resignación" (1947) y *La hojarasca* (1955) la muerte es partícipe en la narrativa. De un texto a otro hay una gran distancia temporal y de técnicas narrativas: la complejidad del primero en el tratamiento de la muerte vuelve impreciso el contenido del mismo, mientras que en la novela el entierro del doctor es motivo de retrospección, pero se ve una clara intención en el uso de los monólogos: ver cómo y por qué la muerte del doctor es de suma importancia en Macondo y sus habitantes.

Lo importante de este breve apartado es realizar un esbozo de lo que significa la muerte para el autor según su narrativa. Los ejemplos son muchos, desde los cuentos de *Ojos de perro azu*l (1947- 1955) hasta *Memoria de mis putas tristes* (2003), la muerte planea con distintos rostros. Lo interesante aquí es definir dichos caracteres que hacen de este inevitable acontecimiento una obsesión para el escritor y una fascinación para el lector.

En "La muerte en los *Doce cuentos peregrinos*" de Ángel de Esteban de Campo, se realiza una acertada observación. De Campo hace hincapié en una cultura manifestada en la obra del escritor, las cuales le permitieron borrar los límites *entre lo que parece real y lo que parece sobrenatural*:

> El tema de la muerte domina toda la obra narrativa de García Márquez, desde sus primeros relatos [...] La obsesión por el mundo de los muertos en Márquez tiene unas raíces culturales y personales bastante bien definidas desde la

> infancia. [...] propone dos tipos de miradas: la del mundo real hacia el vacío de la muerte, y la del mundo de los muertos, más real en ocasiones que la primera […][63]

Jaime Moreno Blanco profundiza con su libro*, La cepa de las palabras. Ensayo sobre la relación del universo wayúu y la obra literaria de Gabriel García Márquez* (2002) en las "raíces culturas y personales bastante bien definidas". Por el momento me limito a mencionar la obra de Moreno Blanco, ya que en el siguiente capítulo será referencia para la explicación de algunos actos de morir en *Cien años de soledad.*

La muerte está rodeada siempre de vida. Ésta surge de la muerte en numerosos textos, anota Dieter Janik: "La narración se desenvuelve, en cierto modo, desde el fin, desde la muerte, pero no desde la muerte definitiva, sino desde la muerte anticipada, vale decir, desde la experiencia de la muerte que se extiende a la vida".[64]

El origen, el ser, y muchas veces las psicologías de los personajes se definen por la muerte. Los cuentos del libro *Ojos de perro azul* como "La otra costilla de la muerte" (1948), "Alguien desordena estas rosas" (1952) y "Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles" (1947) poseen dichos rasgos, donde "estar muerto" es característica esencial en la creación de los personajes. Pero estos textos son "como protocolos extensos de estados psíquicos"*;* [65] lo que hace de la muerte un estado ambiguo, y no "físico y real" como en *Cien años* de soledad

[63] Ángel de Esteban de Campo, "La muerte en los Doce cuentos peregrinos" en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 1995, pp. 281- 282.
[64] Dieter Janik, "Tres motivos centrales de la imaginación poética del narrador Gabriel García Márquez: La casa- el huracán- la muerte" en José Cobo Borda (comp.), *Gabriel García Márquez, testimonios sobre su vida y ensayos sobre su obra*, Colombia, Siglo del Hombre, 1992, p. 112.
[65] Dieter Janik, *Op. Cit.,* p.130.

"donde dotada de tiempo y espacio, la muerte es, como la vida, una dimensión donde se sufre físicamente y, sobre todo, moral y emocionalmente".[66]

En el caso de *El Coronel no tiene quien le escriba* (1961), es la muerte del hijo lo que moldea el carácter terco y esperanzado del protagonista. Es el pasado, lleno de muertos y victorias perdidas, el que otorga al pueblo, también, una identidad. En esta novela surge la muerte violentada, se relaciona fuertemente con los estragos morales y éticos de las guerras civiles. El hijo del Coronel muere por una riña en una pelea de gallos. Mantener vivo al gallo es mantener el recuerdo del hijo, si al primero lo hubieran dejado morir, la pérdida del primogénito terminaría siendo doble.

La muerte violenta se desarrolla en cuentos y novelas, cada uno con sus propias diferencias, tal y como: "La siesta del martes" (1962), "El verano feliz de la señora Forbes" (1976), *La mala hora* (1962), *Crónica de una muerte anunciada* (1985*)*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) y en algunos episodios de *Cien años de soledad.*

La presencia de la muerte en la narrativa de Márquez es una herramienta utilizada para condensar, tanto el perfil de los personajes como los acontecimientos, es decir los conocemos a través de la muerte propia y ajena ("María Dos Prazeres", 1980; "La viuda de Montiel", 1962;), o según las pompas funerarias como sucede "En los funerales de la Mamá Grande" (1962) o *En El*

[66] Mario Vargas Llosa, *"Cien años de soledad,* realidad total, novela total" en edición conmemorativa de *Cien años de soledad*, p. 54.

otoño del patriarca (1975) donde "la voz del dictador proviene de una esfera esperpéntica que se sitúa más allá de la vida y más acá de la muerte".[67]

También, como pasa en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Memoria de mis putas tristes* (2003), la muerte no es la única fuerza que desuella poco a poco a los personajes. En estas dos novelas es la posición de la muerte frente al amor, y, sobre todo, el hombre dentro de sus grandes miedos: el de morir y amar. Si la muerte le daba paso a la vida, en este caso será el efecto contrario.

Aquí la perspectiva de la muerte está aunada más al proceso natural de vivir y envejecer, la muerte deja de ser metáfora. El amor es la única recompensa y vía para dilatar la vida: "[en *El amor en los tiempos del cólera*] el truco consistirá por lo tanto en prorrogar el pasaje del envejecimiento indefinidamente y ello por obra de una prórroga, también indefinida, en las realizaciones del amor […]"[68] Mismo truco realiza el Sabio, protagonista de la segunda novela mencionada. Su prórroga lleva por nombre Delgadina: "Era por fin la vida real, con mi corazón a salvo, y condenado a morir de buen amor en la agonía feliz de cualquier día después de mis cien años".[69]

El tema de la muerte en la narrativa de Gabriel García Márquez no se estanca en una sola idea, se desenvuelve de manera extraordinaria por los caminos de su vida caribe, fusión de razas y culturas; también se vuelve grotesca por la experiencia del pasado violento de América Latina; o posee el encanto de

[67] Dieter Janik, *Op. Cit.*, p.127.
[68] Grinor Rojo, "El amor, la vejez y la muerte en los tiempos del cólera", en *Gabriel García Márquez testimonios…* pp. 370-371
[69] Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*. México, Diana, 2004, p. 92.

esperar algo mejor en la otra vida, siempre con un halo de nostalgia por la felicidad terrenal que se pierde.

Tal vez movido por la rabia que le provocaba la idea de no poder escribir su propia muerte, Gabriel García Márquez creó un catálogo de muertes, donde el hecho más natural y obvio en nuestras existencias es recreado dentro de la tradición histórica y la universal. El resultado es el acto de morir como un proceso que va a la par que la vida (un claro ejemplo, es el cuento “María Dos Prazeres”). La importancia de la muerte en la novelística de Gabriel García Márquez, no es la agonía en sí, sino las acciones e historias que se originan a partir de ésta.

4. LA MUERTE EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

En el extenso terreno que abarca la crítica literaria de *Cien años de soledad* poco se ha escrito sobre el acto de morir. La muerte, como lo he señalado en páginas anteriores, es una constante en toda la narrativa de García Márquez. Estudios como el de Ariel Dorfman, "La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*", o las formulaciones realizadas por Vargas Llosa en *Historia de un deicidio*, nos acercan a este tema, pero desafortunadamente no con la profundidad y el detenimiento necesario. En la obra cumbre del escritor colombiano es

> la experiencia de la muerte la que nos ha golpeado y creemos, sobrepasando todo subjetivismo, que este tema constituye la trama, la línea básica de la novela; pensamos también que este tema de la muerte vivenciada es capaz de encontrar potentes ecos en el alma latinoamericana.[70]

Después de la primera lectura las relaciones de cada personaje de la novela, cada acto que realizan éstos, son inherentes a la muerte. Desde el primer párrafo de *Cien años de soledad* se experimenta la proximidad a la muerte. El origen de Macondo es, también, consecuencia de una muerte violenta. La soledad de los Buendía, o la soledad por sí sola, es un rasgo característico de la muerte.

[70] Jean-Baptista Rasgue, "Meditaciones en torno a *Cien años de soledad*" en *Recopilación de textos sobre Gabriel…* p.232.

En este apartado, no le apuesto a una autopsia psicoanalítica, ni a una sola teoría para descubrir el sentido de la experiencia de muerte en cada personaje. Mi objetivo es encontrar cómo significan los elementos más importantes de ésta en la novela, a partir de estudios semióticos de la muerte, de los símbolos en la cultura hispanoamericana, y, si son de relevancia, datos biográficos. La unión y correspondencia de esta serie de datos formará el camino de análisis de las experiencias mortuorias.

4.1. La Ciudad de los espejismos

4.1.1. Prudencio Aguilar

Hay dos personajes claves en la novela, aquellos que originan y finalizan la historia de los Buendía, de Macondo. Estos son Prudencio Aguilar y Melquíades. Los dos comparten una estrecha relación con el fundador y patriarca José Arcadio Buendía. La muerte del primero de ellos representa origen y fin de una etapa.

La historia de vida de Prudencio Aguilar es prescindible. Lo único que se sabe de éste es su afición a los gallos y que no es un buen perdedor. La muerte de Prudencio Aguilar es relevante para la historia de los Buendía y Macondo:

> Empieza la prehistoria de Macondo con la maldición de la muerte violenta. La riña entre José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar, ocasionada por una pelea de gallos, seguida por ciertas imputaciones poco prudentes sobre la virilidad de aquél, termina en pleno asesinato, luego calificado oficialmente como "duelo de honor".[71]

[71] James R. Stamm, *Muerte, supervivencia y desaparición en* Cien años de soledad, Disponible en http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_05_03_71/boletin_05_03_71_08.pdf, p. 91.

Así como la ascendencia de Úrsula Iguarán huye del pasado traumático, José Arcadio Buendía, y un grupo de jóvenes aventureros, comienzan un largo éxodo. Realizan el camino a la inversa, cuyo fin es encontrar el mar, dejar descansar en paz al espíritu de Prudencio Aguilar y perdonarse el asesinato cometido: "[…] antes de partir, José Arcadio Buendía enterró la lanza en el patio y degolló uno tras otro sus magníficos gallos de pelea, confiando en que en esa forma le daba un poco de paz a Prudencio Aguilar".[72]

En lo que respecta a la muerte violenta de éste, se encuentra un elemento que une al pasado con el presente de la narración: la lanza. Esto implica, el carácter de supervivencia de los antepasados de José Arcadio: violentos ante los peligros de la naturaleza: "La lanza de José Arcadio Buendía, arrojada con la fuerza de un toro y con la misma dirección certera con que el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región, le atravesó la garganta".[73]

Otro de los aspectos de dicha muerte, es la figura del gallo, o lo que representa la pelea de gallos:

> el gallo es conocido como emblema de orgullo lo que justifica la andadura del animal. Se recordará de todos modos que en Europa se le toma ocasionalmente como una imagen de la cólera, explosión de un deseo desmesurado y contrariado.[74]

Los dos personajes que se baten a duelo toman el lugar de sus animales de pelea. La conducta de mal perdedor y el ímpetu del otro, dominan el raciocinio de cada uno. De esta forma se traspone la identidad animal a la humana; se reafirma

[72] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad,* México, Diana, 2015, p. 30.
[73] Gabriel García Márquez, *Op. Cit*., p.29.
[74] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, España, Herder, 1993, p. 521.

la idea con el lugar que ocupa el velatorio de Prudencio Aguilar, la gallera. ¿Por qué no en su casa? El espacio vital donde se vela el cadáver y las ceremonias funerarias define tanto al muerto como a los sobrevivientes:

> En el rito velatorio convergen las actitudes y las creencias que los individuos tienen en sus relaciones; éstas pueden ser sociales o familiares y se manifiestan a partir del momento en que se incorporan a dicho rito funerario, el cual variará con respecto a las condiciones sociales, situación y causas de muerte y los diversos contextos donde muerte, ritual y símbolo se insertan.[75]

Los espacios que ocupan los ritos funerarios varían según el desarrollo del personaje, quien alcanza una identidad completa en la muerte.

La casa o el hogar es entonces el espacio deseado, "el hogar es el espacio que simboliza tradicionalmente la vida, aquel donde se nace, se crece y madura y con esperada probabilidad es aquel donde se desea morir".[76] La función de velar al cadáver en el hogar es despedirlo con respeto, pero también, es una forma de canalizar el dolor de los sobrevivientes. En la novela el dolor y el asesinato en sí es canalizado no a través de un rito funerario sino por el triunfo de José Arcadio Buendía al cinto de castidad:

> 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.[77]

---

[75] José Enrique Finol, "Rito y Símbolo: antropo-semiótica del velorio en Maracaibo" en *Opción* [en línea] diciembre de 2004: [Fecha de consulta: 18 de abril de 2016] Disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31004502> p. 12.
[76] José Enrique Finol, "Antropo-semiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas" *en Ave,* núm.19, 2011. p. 248.
[77] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.,* p.29.

Este método de "sobrellevar" el dolor, le producirá al matrimonio de los Buendía, una calma muy breve. Al ignorar la muerte de Prudencio Aguilar clasificándola como "duelo de honor" producirá el engaño y la negación en José Arcadio Buendía, verdadero culpable de sus arrebatos bestiales. En su intento por ganarle terreno al remordimiento de conciencia culpa tajantemente a Úrsula: "—Si has de parir iguanas, criaremos iguanas —dijo—. Pero no habrá más muertos en este pueblo por culpa tuya".[78] Lo único en que coinciden como pareja es el miedo: el del incesto y el asesinato.

Con estos dos acechándole las conciencias, deciden partir del lugar, dejando atrás el trauma familiar. El miedo al incesto y a los hijos con cola de iguana, los lleva a la violencia de alcoba, lo que ocasiona la burla de Prudencio Aguilar y su asesinato. En este terreno, espiritual y físico, asientan Macondo, o La ciudad de los espejismos.

4.1.2. "Tú no sabes lo que pesa un muerto"

La presencia del ánima de Prudencio Aguilar es reminiscencia biográfica del abuelo del escritor colombiano, Nicolás Márquez. Si el abuelo fue perseguido por el sabor amargo del recuerdo, José Arcadio Buendía y su esposa podrán ver y tocar el recuerdo de la muerte. La presencia del muerto, es interpretada como efecto del remordimiento de conciencia:

> Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, con una expresión muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. No le produjo miedo, sino lástima. Volvió al cuarto a contarle a su esposo lo que había visto,

[78] *Ídem.*

> pero él no le hizo caso. «Los muertos no salen - dijo-. Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia".[79]

El hecho realizado por José Arcadio Buendía está fuera de su carácter racional y práctico que en el primer capítulo de la novela el narrador nos presenta. La imagen del patriarca es casi siempre bondadosa y justa, pero al momento de tocar su parte más sensible, como la imaginación y su virilidad, se trastorna su temple.

El haberle echado la culpa a Úrsula no es suficiente para sanar la herida. Resulta inútil negar la realidad. La presencia del espectro consecuencia de la negación, el engaño y la violencia misma del hecho, se convierte en lo que conocemos como un "alma en pena" es decir

> El espíritu que no puede desprenderse del plano terrenal, ya que lo ata una razón, puede ser una deuda, un mal entierro, una muerte violenta. El aparecido sería la realidad negada, temida y rechazada. El psicoanálisis vería ahí un retorno de lo rechazado, de los retoños del inconsciente.[80]

Mi propósito no es realizar un psicoanálisis, ni a José Arcadio ni a Gabriel García Márquez, sino adentrarse a la doble cultura del segundo. De este modo el resultado del análisis será mucho más amplio, libre de conjeturas y suposiciones subjetivas ya que, si bien se ha insistido, sobre todo Gabriel García Márquez, sobre lo autobiográfico de la novela, se encuentran características universales dentro de cada personaje. Aspectos, que, en su relación con el mundo colombiano y latinoamericano, se trasladan a un contenido simbólico más vasto.

---

[79] *Ídem.*
[80] Jean Chevalier, *Op. Cit.,* p. 110.

La presencia del espíritu de Prudencio Aguilar (que no será el único) es explicable, según el narrador a través de José Arcadio, por el peso de la conciencia. Sin embargo, cabe mencionar que este tipo de creencias, rasgos propios de América precolombina, forma parte de los indios guajiros o Wayúu. Dicha cultura formó parte de la infancia del autor:

> la casa de Aracataca estaba llena de guajiros —de indios de la Guajira, no de habitantes del departamento de la Guajira—. Eran gente distinta, que aportaba un pensamiento y una cultura a esa casa que era de españoles, y que los mayores no apreciaban ni creían. Pero yo vivía más a nivel de los indios, y ellos me contaban historias y me metían supersticiones.[81]

Entonces no son para menos las menciones de los indios guajiros en la novela y en el campo semántico en el que se insertan los acontecimientos relacionados con la muerte y sus respectivos símbolos. La figura de José Arcadio Buendía bajo la cultura wayúu es la del asesino quien "sufre doble castigo: primero, el cobro de sangre que le presentan los familiares del muerto […] y, segundo, la presencia constante del espíritu del muerto que no lo abandona jamás".[82]

Aunque a José Arcadio Buendía no le es cobrada la sangre derramada, la segunda sentencia es seguida al pie de la letra. En primera instancia creemos que el espíritu de Prudencio Aguilar es conjurado por el éxodo que inician los Buendía y por el sacrificio de gallos, así como su prohibición absoluta en Macondo, el espíritu de éste no descansa por encontrar el camino que los vivos emprendieron,

[81] Gabriel García Márquez, *Vivir para cont*arla, México, Diana, 1994, p. 36.
[82] Roberto Pineda Giraldo, "Aspectos de la magia en la Guajira" en *Revista del Etnológico Instituto Nacion*al, núm. 3, Bogotá, 1950, p.81.

"cuya presencia espectral hilvana el pasado en Riohacha con la actualidad del pueblo de Macondo".[83]

Así como la muerte de Melquíades es necesaria para que Prudencio Aguilar encuentre Macondo, así de importante resulta el ánima del segundo para José Arcadio Buendía. Convertido en recuerdo, la llegada de Prudencio Aguilar a Macondo y a la agonía-locura del fundador, prueba las relaciones que guarda una muerte con otra. La soledad violenta hasta los muertos por esta razón emprende su camino Prudencio Aguilar:

> Después de muchos años de muerte, 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, que Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos. Tenía mucho tiempo de estar buscándolo […][84]

Llega a Macondo, en la última crisis de José Arcadio Buendía. Comparten la soledad del abandono, del olvido; el objetivo de Prudencio Aguilar es sobrellevar ambas muertes, la de él y la de su compañero de gallos. El asesinado es quien se encarga del patriarca, de informarlo acerca de las andanzas del Coronel Aureliano, así como los estragos de la guerra civil.[85] La muerte es el canal para la vida: "Era Prudencio Aguilar quien lo limpiaba, le daba de comer y le llevaba noticias espléndidas de un desconocido que se llamaba Aureliano y que era coronel en la guerra".[86]

La presencia del ánima se esfuma cuando José Arcadio Buendía muere. El papel que juega Prudencio Aguilar existe en la muerte y es a través de ésta como

[83] James R. Stamm, *Op. Cit.*, p. 95.
[84] *Ibídem*, pp. 86-87.
[85] De las muchas guerras civiles que experimentó Colombia, fue "La Guerra de los mil días (1899-1902)" la que influyó de manera decisiva en *Cien años de soledad.*
[86] *Ibídem*, p. 150.

lo conocemos. La solidaridad que tiene con su prójimo es resultado del purgatorio de la soledad, la muerte termina siendo, y no es el único caso, como un aliciente del alma, una configuración de lo humano.

4.1.3. El primer muerto: el gitano Melquíades

Las múltiples caras que conocemos de Melquíades en vida son debido a su hermandad con la magia. En la primera página de la novela, nos lo presentan a él y a su gremio de gitanos: "Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea […] Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades […]".[87]

La fuerza y la sabiduría que "parecía conocer el otro lado de las cosas" lo han llevado por una vida tortuosa, camino donde la muerte no deja de acecharlo. Su alto conocimiento, científico y mágico, los descubrimientos que lleva a Macondo sólo pueden ser explicados en este roce continuo con el riesgo de la muerte: "Era, en realidad, el resultado de múltiples y raras enfermedades contraídas en sus incontables viajes alrededor del mundo […] la muerte lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final."[88]

En uno de esos zarpazos cae por fin. La vida trotamundos de Melquíades es la búsqueda del conocimiento, su primera muerte es consecuencia de esto. En realidad, Melquíades muere, literalmente, tres veces, ya que sobrevive en el

[87] *Ibídem,* p. 7.
[88] *Ibídem*, p. 11.

cuarto de Alquimia, construido por él y José Arcadio Buendía. Pero ¿cómo es posible que la resurrección del gitano sea verosímil?

El carácter mágico de éste funciona un tanto para convencer al lector que es posible, pero hay que recordar que la "muerte" (en adelante usaré comillas, para señalar una muerte no definitiva) es un rumor: "otros gitanos le confirmaron que en efecto Melquíades había sucumbido a las fiebres en los médanos de Singapur, y su cuerpo había sido arrojado en el lugar más profundo del mar de Java".[89]

Acontecimiento que es relegado al olvido por el descubrimiento del hielo. Al no tener el cadáver –que es imagen, la manifestación palpable de la muerte–, más la ambigüedad del hecho, páginas después se lee "Pero la tribu de Melquíades, según contaron los trotamundos, había sido borrada de la faz de la tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano", [90] la "muerte" de éste se convierte en desaparición, de carácter intrascendente. Otorgándole al más allá un grado menor, un espacio transitable.

La aparición de Melquíades, su "volver a la vida" le confiere el rasgo del heroísmo, que para José Arcadio Buendía y Macondo pasa desapercibido. En la mayoría de las civilizaciones antiguas "el héroe era el hombre que podía ir al mundo de los espíritus, al mundo de los muertos, y regresar vivo".[91]

Tal vez, sea momento de detenerme, en el carácter tan distraído, insensible y carente de asombro de los Buendía para ciertos hechos. El alboroto que provocaban (en José Arcadio, particularmente) los gitanos con su llegada, el

[89] *Ibídem,* p. 24.
[90] *Ibídem,* p. 46.
[91] Ernest Becker, *El eclipse de la muerte*, México, FCE, 1979, p. 32

asombro al ver los imanes y los descubrimientos de la ciencia, son algunas de las excepciones.

Poseedores de un conocimiento más "primitivo" lo nuevo les resultaba asunto de magias y hechicerías. Mientras que los sucesos inexplicables, la muerte con su carácter de espacio y tiempo transitable, es natural. Estas creencias, como lo he señalado en páginas anteriores, provienen del conjunto de ideas y conocimientos de las culturas precolombinas. Es decir, lo que se ha llamado realismo maravilloso o realismo mágico.

Su falta de asombro ante la muerte no se sustenta, como lo señala Vargas Llosa, en la relación milagro y fe: "describir lo que ocurre en el más allá, en esa otra vida que comienza después de la muerte, presupone una fe, las experiencias de los muertos son todas milagrosas".[92] La falta de creyentes es lo que refuta su idea.

En ningún momento hay expresión alguna de esa fe, la muerte es a través de la concepción que tienen los Buendía de la vida. Ésta avanza y se adapta más por intuición, que raciocinio o fe en Dios; llega a su culminación, tal y como vivieron, intuyen, sienten y aceptan a la muerte, sin implorar por la salvación de su alma.

El único caso que podría apoyarse en la afirmación de Vargas Llosa, por los actos posteriores de los personajes, es la asunción de Remedios, la bella. Por otro lado, la familiarización con la muerte (por ejemplo, Amaranta), proviene, desde el origen mismo de Macondo, el asesinato de Prudencio Aguilar y la convivencia de

[92] Mario Vargas Llosa, "Cien años de soledad, realidad total, novela total" en edición conmemorativa de *Cien años...* p.52.

éste con los Buendía, deja claro la idea de una muerte-vida, sustentada más en el mestizaje cultural del que se nutre la novela.

De esta forma es aceptada la resurrección de Melquíades (y la convivencia con otros muertos), tanto por los Buendía como por el lector. Retomando el hilo de dicho suceso, la idea de Melquíades como héroe se refuerza al salvar a Macondo de la peste del olvido. La llegada de éste de "un mundo donde todavía los hombres podían dormir y recordar", y el intento vano de José Arcadio Buendía por reconocerlo, lo hacen percatarse de la muerte a la que está a punto de sucumbir Macondo: "Entonces comprendió. Abrió la maleta atiborrada de objetos indescifrables, y de entre ellos sacó un maletín con muchos frascos. Le dio a beber a José Arcadio Buendía una sustancia de color apacible, y la luz se hizo en su memoria".[93]

La muerte de Melquíades no es una gripe en los médanos de Singapur ni ser borrado de la faz de la tierra por sobrepasar el conocimiento humano: es el olvido, no trascender en el otro como recuerdo (razón para escribir los pergaminos y por ello su desaparición completa es un poco antes de la lectura de éstos). Al no soportar la soledad de la muerte, del olvido, se instala con los Buendía, ya como un anciano, dedicado a la daguerrotipia, metáfora de la eternidad o por lo menos, de la detención del tiempo.

[93] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.,* p. 57.

4.1.4. LA IDEA DE PERMANENCIA

Al ir y venir de la casa de los Buendía se integra Melquíades. Al salvarlos de la peste del olvido, los lazos que lo unen se vuelven más fuertes, deja de ser un forastero y la imagen de gitano se desvanece poco a poco. Al lado de José Arcadio Buendía, quien delira por plasmar la imagen de Dios, escribe en sus viejos pergaminos hasta que le llega la muerte definitiva.

Melquíades empieza a envejecer, ahora sin poderes sobrenaturales que le ayuden a disimularlo, "a pocos meses de su regreso se había operado en él un proceso de envejecimiento tan apresurado y crítico, que pronto se le tuvo por uno de esos bisabuelos infantiles […]";[94] La vida de éste va terminando como un proceso natural, el cual nos dice el narrador, culmina con un hecho previsible, pero no en las circunstancias: el ahogamiento.

La vejez de Melquíades, más la incapacidad de comunicarse con los otros, el mundo exterior, va aislándolo, haciendo que el efecto de enajenación sea reciproco: es inexistente contacto alguno entre la realidad y él. Este alejamiento hace del proceso de la vejez "la expresión de la muerte que se está elaborando, de la muerte (ya) ahí".[95]

Ésta fue reconocida días antes cuando Melquíades exclama: "Cuando me muera quemen mercurio durante tres días en mi cuarto" y, en cierta ocasión dice, *"*Somos del agua*".* La combinación de estas dos sustancias, fuego y agua, simboliza procesos de restauración y purificación: *"*el incienso, cuya actualización está sujeta al fuego, contradictorio con el agua, se convierte en un símbolo que,

[94] *Ibídem*, p. 79.
[95] Louis-Vincent Thomas, *La muerte, una lectura cult*ural, Barcelona, Paidós Studio, 1991, p. 29.

como esta última, también purifica y, en consecuencia, abre las posibilidades de la vida eterna". [96]

Melquíades muere por ahogamiento, pero antes de que lo llevaran al río, dice, "he muerto de fiebre en los médanos de Singapur". Regresa a su primera y verdadera muerte. Aquella que había sido olvidada, y que debe dejar para cumplir con su misión: finalizar la escritura de los manuscritos.

José Arcadio Buendía sigue al pie de la letra la petición de Melquíades: su cuerpo es velado con sahumerios de mercurio durante tres días, hecho que conmociona no solo a Úrsula sino a Don Apolinar Moscote, quienes no pueden impedírselo. La creencia de la vida eterna de Melquíades, irónicamente, se da con la presencia del cadáver hinchado en burbujas y pestilencia. Al terminar el ritual de Melquíades, se realiza el entierro

> con los honores reservados al más grande benefactor de Macondo. Fue el primer entierro y el más concurrido que se vio en el pueblo, superado apenas un siglo después por el carnaval funerario de la Mamá Grande. Lo sepultaran en una tumba erigida en el centro del terreno que destinaron para el cementerio, con una lápida donde quedó escrito lo único que se supo de él: MELQUÍADES.[97]

Si al abandonar su muerte abandona el nomadismo, integrándose a la vida tranquila de Macondo, la "muerte definitiva" de Melquíades es la que echará raíces por los otros. La idea de permanecer a un lugar por los muertos que se tienen bajo tierra es una creencia arraigada de la cultura Wayuu: "El cementerio se convierte en el principal patrón de residencia ya que define la adscripción territorial del

[96] José Enrique Finol, *Rito y símbolo…, Op. Cit.* p.22.
[97] *Ibídem*, p. 82.

grupo, se es de donde es el propio cementerio; el Wayuu es de donde va a ser enterrado".[98]

Ya no va haber más extravíos en la sierra, ni viajes en busca de otra tierra no prometida. Así la muerte de Melquíades salva a Úrsula de cualquier intento de suicidio por detener las travesías de su esposo, y le señala el camino a Prudencio Aguilar para hacerle compañía en sus últimos días a José Arcadio Buendía.

4.1.5. UN FANTASMA MÁS PARA LA LOCURA

La muerte de Melquíades no se resume así de fácil. La presencia de éste es, gracias a José Arcadio "quien había de transmitir aquella imagen maravillosa, como un recuerdo hereditario a toda su descendencia". [99] La alquimia, la daguerrotipia, así como las maravillas traídas de otros lugares son la metáfora de la eternidad. La primera, cuya función es convertir metales en oro el cual dicen los textos védicos "es la inmortalidad. Y a ello precisamente tiende la sola transmutación real: la individualidad humana".[100]

Otra causa de su permanencia, la más importante, es la revelación del significado de los manuscritos. El recuerdo se abre paso en la memoria de los aurelianos: Aureliano Segundo y Aureliano Babilonia. Quienes entregan un momento de su vida al desciframiento de éstos con la ayuda de Melquíades, en el cuarto de alquimia. En la novela recibe el título de "el cuarto de Melquíades". Donde "él existe en un tiempo apocalíptico, el tiempo de la visión de la totalidad de

[98] Erick Marcelo Marín Ortiz, *Cosmogonía y rito en la vivienda wayuu*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2014, p. 76.
[99] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.* p. 12.
[100] Jean Chevalier, *Op. Cit.,* p. 84.

las cosas, el tiempo en que están escritos los pergaminos, que concentraron <<un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante>>".[101]

El cuarto de Melquíades permanece intacto ya que "es un reducto de eternidad que transmite a los que trabajan allí en estos pergaminos […] es un refugio de los Buendía […] hallan en él la paz que el mundo les niega".[102] Su primera aparición es para orientar a Aureliano Segundo en los manuscritos:

> Aureliano Segundo lo reconoció de inmediato, porque aquel recuerdo hereditario se había transmitido de generación en generación, y había llegado a él desde la memoria de su abuelo.
>
> -Salud -dijo Aureliano Segundo.
>
> -Salud, joven -dijo Melquíades.[103]

Los cuarenta años eternos de Melquíades se terminan cuando Aureliano Babilonia empieza a comprender los pergaminos, su estudio avanzado en sanscrito y las pistas que le da Melquíades lo llevan al punto donde la ayuda de éste no es necesaria. El ciclo concluye, Melquíades es libre:

> Aureliano avanzaba en los estudios del sánscrito, mientras 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: «He muerto de fiebre en los médanos de Singapur.»[104]

El cuarto de Melquíades empieza a perderse también por la catástrofe que desaparecerá Macondo. Entonces deja de ser metáfora de la eternidad y pasa

[101] James R. Stamm, *Op. Cit.,* p. 100.
[102] Carmen Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Península, 1971, p. 68.
[103] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, pp. 196-197
[104] *Ibídem,* p.371.

como el cuarto de las bacinillas. El espacio donde se acumula el desilusionante pasado, "El cuarto se hizo entonces vulnerable al polvo, al calor, al comején, a las hormigas coloradas, a las polillas que habían de convertir en aserrín la sabiduría de los libros y los pergaminos"[105]. El fin de la estirpe es el corte del recuerdo hereditario de la imagen de Melquíades. Su tercera muerte es por el desciframiento de los manuscritos, donde el tiempo para él concluye, en definitiva. El fin de los tiempos, el fin de la estirpe termina (para siempre, eternamente) con el fin del profeta, mago, "héroe" y, por qué no, su creador.

4.2. José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán

4.2.1. La locura como agonía y muerte

A diferencia de los decesos de Prudencio Aguilar y Melquíades, la muerte del patriarca y fundador del pueblo, la precede una agonía: la locura, el enajenamiento de la realidad. La última de sus crisis es incontrolable por el acumulamiento de proyectos fracasados; sumada la ausencia de su esposa, restauradora del orden, "sin la vigilancia y cuidados de Úrsula se dejó arrastrar por su imaginación hacia un estado de delirio perpetuo del cual no se volvería a recuperar".[106]

La presencia de Prudencio Aguilar simboliza el umbral de la muerte. Los límites de un mundo a otro se esfuman, gracias a la pérdida reciente de Melquíades quien "señaló [a Macondo] con un puntito negro en los abigarrados

[105] *Ibídem*, p. 372.
[106] *Ibídem,* p. 86.

mapas de la muerte".[107] La presencia de Prudencio, como recuerdo y espíritu, le concede a la locura de éste un perfil de agonía.

El tiempo exaspera a José Arcadio Buendía y, en un ataque de violencia empieza a destruir todo, los libros de Melquíades, el laboratorio de alquimia, el de daguerrotipia. En su intento por aniquilar el tiempo, y con ello su pasado, es sentenciado a ser amarrado bajo un castaño. Sumergido en soliloquios que nadie comprende, comienza su agonía y lo que se conoce como *muerte lenta.*

Se dice "que la muerte es lenta es cuando insume mucho tiempo como consecuencia de una larga enfermedad, cuando el coma se prolonga mucho, cuando el médico incurre al ensañamiento terapéutico"[108]. La locura es para nuestro personaje su larga enfermedad, la cual lo mantiene aislado del resto de la sociedad:

> Cada vez más asombrado de la lucidez de José Arcadio Buendía, le preguntó cómo era posible que lo tuvieran amarrado de un árbol.
> –*Hoc est simplicissimum* –contesto él–: porque estoy loco.[109]

El castaño es símbolo del conocimiento que, en vez de liberarlo y conducirlo al progreso, lo condena al aislamiento e incomprensión. Por otro lado, en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, el árbol funge como punto de encuentro de los planos muerte y vida: "por su naturaleza auto regenerativa y su natural vinculación con la fertilidad, son la representación de la inmortalidad y a la vez los ejes entre el mundo real y el sobrenatural".[110]

---

[107] *Ibídem*, p. 87.
[108] Louis-Vincent Thomas, *Op. Cit.*, p. 31.
[109] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 93.
[110] Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor S.A., 1992, p. 347.

Es gracias al segundo por el que el tormento de José Arcadio Buendía es más ligero, el espectro de su enemigo más entrañable se encarga de cuidarlo en la agonía que está a punto de cesar, "Prudencio Aguilar iba dos veces al día a conversar con él […] Es Prudencio Aguilar quien lo limpiaba, le daba de comer".[111]

Aunque José Arcadio Buendía reciba los cuidados de higiene y decoro durante su estancia en el castaño, su enfermedad se agrava paulatinamente: "José Arcadio Buendía, hundido en un abismo de inconsciencia […] en la época en que Úrsula fue a lamentarse había perdido todo contacto con la realidad […] Era como hablarle a un muerto […]"[112]. El estado físico y mental del fundador de Macondo es el del moribundo "por quien nada podemos hacer para impedir que muera, alguien que entra en una zona de no intervención o de insignificancia y obstaculiza nuestro impulso de obrar".[113]

El estado en el que se encuentra José Arcadio Buendía es uno superior, el del que está a punto de sucumbir, lo convierte en "un auténtico maestro del pensamiento, un iniciador puesto que pasa en su agonía por una experiencia única".[114]

La última etapa de agonía es la del sueño de los cuartos infinitos. La presentación de la muerte a través del sueño está también fuertemente relacionada con la cultura wayuu: "Los guajiros tienen la idea de un desfase

[111] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p.150.
[112] *Ibídem,* p. 116.
[113] Louis-Vincent Thomas, *Op. Cit.,* p.66.
[114] *Ibídem*, p. 95

temporal entre este mundo y el mundo otro, el cual anticipa lo que pasará en este mundo. El sueño predice".[115]

Lo mejor es recordar la importancia del sueño en la vida del personaje, es a gracias a uno que nombra y funda el nuevo pueblo. De la mano de su enemigo/amigo José Arcadio Buendía, se encuentra en una serie de cuartos infinitos e iguales, donde por "equivocación" de Prudencio, no vuelve al cuarto original, es decir a la vida:

> Le gustaba irse de cuarto en cuarto, como en una galería de espejos paralelos, hasta que Prudencio Aguilar le tocaba el hombro […] Pero una noche, dos semanas después de que lo llevaron a la cama, Prudencio Aguilar le tocó el hombro en un cuarto intermedio, y él se quedó allí para siempre, creyendo que era el cuarto real.[116]

La muerte del fundador de Macondo es la única que se da en un sueño. Una muerte pacífica, sin descripciones físicas, ni tormentos por el miedo, tampoco la nostalgia por la vida que se pierde. Al lector le queda la sensación, como sucede con Prudencio Aguilar y Melquíades, que la muerte no ha sido real, razón por la que el espectro del patriarca le hace compañía a Úrsula y deambula por la casa.

No hay detalle alguno sobre ceremonias funerarias, la única mención sobre los objetos es la del ataúd, al que le están tomando las medidas cuando comienza la silenciosa llovizna de minúsculas flores amarillas.

Cuando se comienza en Melquíades una vejez y decrepitud acelerada, éste decide ya no utilizar su dentadura postiza, dejándola para siempre en su vaso de

[115] Michel Perrin, *El camino de los indios muertos: mitos y símbolos guajiros*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1980, p. 29.
[116] *Ibídem*, p.150.

agua, “donde *habían prendido unas plantitas acuáticas de minúsculas flores amarillas*”[117]. En el estudio realizado por Jacques Joset “Un sofocante aleteo de mariposas amarillas: lectura de un episodio de *Cien años de soledad”* (1978) identifica la lluvia de flores amarillas con la repetición de otros hechos fantásticos (el diluvio, los pájaros muertos y las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia).

Otra interpretación es la de Graciela Maturo, en *Claves simbólicas en Gabriel García Márquez* (1977), quien vincula la figura de José Arcadio Buendía con la de Jesucristo; ambos son “crucificados” por su pueblo, limpiando con su muerte, y a través de la lluvia de flores amarillas, el pecado original.

Me parece forzada dicha interpretación ya que Úrsula y el resto de la familia le dan los cuidados necesarios, duplicados cuando la muerte es inminente con la premonición de Aureliano; por otro lado, en caso de que José Arcadio fungiera como Jesús, y su muerte redimiera a todo el pueblo de Macondo, la culpa y miedo al incesto, como el cometido por Amaranta, no tendrían espacio alguno en la trama de la historia.

Por otro lado, Orlando Mejía asegura que la relación de las flores amarillas está estrechamente vinculada con la alquimia traída por Melquíades, ejemplo de ello es cómo aparecen éstas en el vaso de agua del gitano. Para Mejía son las flores de loto amarillas, “que, según el antiquísimo libro del Hui Min King significa la última escala de la perfección humana”.[118]

[117] *Ibídem*, p. 80.
[118] Orlando Mejía Rivera, “El arquetipo de macondo (las babuchas, los almendros y las flores amarillas en Cien años de soledad)” en *El legado de Macondo, antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, Colombia, Universidad del Norte, 2015, p. 162.

A pesar de que no es mencionado el tipo de flor que llueve, me parece que lo importante es saber que las flores amarillas y el color en sí, representaban "buena suerte" para el escritor colombiano. La lluvia de flores amarillas es un homenaje de Macondo a su fundador, o como apunta Orlando Mejía*:* "el diluvio de flores amarillas es el reconocimiento que Melquíades envía a su discípulo".[119]

4.2.2. NO HAY TIEMPO PARA MORIR

La importancia de Úrsula en la novela es ser "el verdadero soporte, la columna vertebral de la familia […] que guía esa casa de locos con puño firme a través de todas sus peripecias, y sólo se resigna a morir después del diluvio, cuando ya el desastre final parece inevitable".[120] Y, le agregaría, cuando todos sus hijos han muerto.

Su capacidad para adaptarse a las peores situaciones también se relaciona con la supervivencia de toda su estirpe. En consecuencia, es ella la que intuye la muerte de sus hijos, avisada por presagios o señales de todo tipo: el hilo de sangre de José Arcadio, la olla llena de gusanos o los discos anaranjados en el cielo. Es la única que, explícitamente, se comunica con su esposo muerto, quien le anuncia el fallecimiento cercano de su segundo hijo; también la que no siembra dudas por la ceremonia mortuoria de Amaranta; Úrsula lo comprende porque "tenía la experiencia de que los Buendía se morían sin enfermedad".[121]

[119] Orlando Mejía, *Op. Cit.*, p. 163.
[120] Mario Vargas Llosa, *Op. Cit.*, p. 44.
[121] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 295.

Úrsula Iguarán, según García Márquez, "es la mujer ideal, en el sentido de que es el paradigma de la mujer esencial, tal como yo la concibo".[122] La que de manera activa "se encarga de su función primordial de perpetuar la especie".[123]

Como lo señala Julio Ortega, Úrsula "es el único personaje de toda la novela que no experimenta transformación, fuera de la vejez: siendo la Madre es en realidad el espejo que repite lo que acontece en torno suyo".[124] Lo que implica que la muerte de la matriarca sea un hecho premeditado para no causar molestias a terceros. La fuerza que utiliza para mantener la casa en pie es la misma que utiliza para decidir morir después de que escampe: "—Es verdad —dijo ella—. Nada más estoy esperando que pase la lluvia para morirme".[125]

Su encarecida lucha contra el tiempo mengua con la muerte de Aureliano, y cesa, para reponerse cuatro años después, con la pérdida de Amaranta: "Úrsula no volvió a levantarse después de las nueve noches de Amaranta".[126] Con la ayuda de Santa Sofía de la Piedad, sobrevive; todavía le queda tiempo para educar a Amaranta Úrsula y ser el decrepito juguete de su descendencia.

Al término del diluvio comienza el enajenamiento por el mundo real para volcarse al mundo de la memoria. Incapaz de toda fuerza física y emocional, Úrsula se deja llevar por la muerte. La ceguera, su brazo de arcángel, la confusión del presente con el pasado y la superioridad de Fernanda del Carpio, convierten a Úrsula en un ser inútil.

---

[122] Plinio Apuleyo Mendoza, *Op. Cit.*, p. 22.
[123] *Ibídem*, p. 136.
[124] Julio Ortega, *Una poética de c*ambio, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 60.
[125] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 334.
[126] *Ibídem*, p. 296.

Su estado se convierte en el del moribundo ideal, como en todas las cosas de su vida, no se queja de sus dolores físicos y al no quererse sentir una carga para la familia recorre la casa en busca de qué hacer. Sin embargo, como lo señala Louis-Vincent Thomas, el moribundo en Occidente es un intruso "que a lo sumo se le agradecerá que muera discretamente según el *acceptable style of facing death*";[127] en muchos casos "se le niega el derecho de saber que va morir".[128] En *Cien años de soledad* es Úrsula quien le avisa a la familia de que morirá cuando escampe.

En la antesala de la muerte convive con los espectros de sus familiares. Este patrón es muy parecido al de la locura de su esposo, pero la gran diferencia es que los muertos de José Arcadio son evocados por la soledad que les acompaña a éstos, abriendo paso a la locura como agonía; en el caso de Úrsula, estas apariciones y el surgimiento de sus recuerdos más viejos se explican como delirios de una agonía que desaparece los límites de la vida y la muerte:

> Cuando entraba al dormitorio, encontraba allí a Petronila Iguarán, con el estorboso miriñaque y el saquito de mostacilla que se ponía para las visitas de compromiso, y encontraba a Tranquilina María Miniata Alacoque Buendía, su abuela (…) y a su bisabuelo Aureliano Arcadio Buendía con su falso dormán de las guardias virreinales, y a Aureliano Iguarán, su padre (…) y a la timorata de su madre, y al primo con la cola de cerdo, y a José Arcadio Buendía y a sus hijos muertos, todos sentados en sillas que habían sido recostadas contra la pared como si no estuvieran en una visita, sino en un velorio.[129]

[127] Louis-Vincent Thomas, *Op. Cit.*, p. 89.
[128] *Ibídem.*
[129] *Ibídem*, p. 356.

Las metamorfosis de los personajes en el proceso de morir se dan en distintas maneras; la función de la Naturaleza es apropiarse de ellos, se animalizan para volver al seno de ésta, al origen. En Úrsula Iguarán el patrón es más o menos similar, su metamorfosis es reduccionista: de muñeca pasa a ciruela pasa; también se animaliza: de marimonda (mono araña) a grillito:

> Poco a poco se fue reduciendo, fetizándose, momificándose en vida, hasta el punto de que en sus últimos meses era una ciruela pasa perdida dentro del camisón, y el brazo siempre alzado terminó por parecer la pata de un marimonda […] Amaranta Úrsula y Aureliano la llevaban y la traían por el dormitorio, la acostaban en el altar para ver que era apenas más grande que el Niño Dios, y una tarde la escondieron en un armario del granero donde hubieran podido comérsela las ratas.[130]

Esta clase de humillaciones se distinguen también en las características del moribundo, debido a su ineptitud para satisfacer las necesidades fisiológicas es tratado con condescendencia lastimosa, llega a ser un mueble para la familia: "Cosificado, reducido a una suma orgánica de síntomas, difunto ya en el sentido etimológico de la palabra (sin función) […] Los moribundos ya no tienen *status quo* y, por lo tanto, ya no tienen dignidad". [131]

Úrsula muere un jueves Santo. Basta decir que la mención de dicho día es una constante en *Cien años de soledad.* Contradiciendo las expectativas del cortejo funerario de la co-fundadora de Macondo, resulta bastante pobre. Aunque después lo justifica el narrador: eran pocas las personas que se acordaban de ella

[130] *Ibídem*, pp.356-357.
[131] Louis-Vincent Thomas, *Op. Cit.*, p. 89.

y el sofocante calor. Sin embargo, me parece abrupta la interrupción para explicar el porqué del calor: la aparición del Judío Errante.

De ahí en adelante el fallecimiento de Úrsula se utilizará como punto de referencia temporal para los sucesos posteriores: “A la muerte de Úrsula, la casa volvió a un abandono del cual no la podría rescatar ni siquiera una voluntad tan resuelta y vigorosa como la de Amaranta Úrsula”,[132] o “Pero cuando murió Úrsula, la diligencia inhumana de Santa Sofía de la Piedad, su tremenda capacidad de trabajo, empezaron a quebrantarse […] la casa se precipitó de la noche a la mañana en una crisis de senilidad”. [133]

La falta de descendencia con la fuerza de voluntad y el carácter de los Iguarán acorralan a la casa de los Buendía, y en consecuencia a Macondo, en una imparable destrucción por la naturaleza. Con las últimas generaciones, José Arcadio, Amaranta Úrsula y Aureliano, la presencia de Úrsula será el recuerdo de una anciana que luchaba por preservar la estirpe del incesto.

4.3. José Arcadio y Rebeca

4.3.1. Sangre y pólvora: olor y color de la muerte

Como lo mencione en páginas anteriores los personajes se definen según cómo y por qué mueren, de manera simbólica abarca la vida de éstos. El fallecimiento de José Arcadio es una interrogante en el resto de la novela, si se piensa bien, su vida también lo fue. La participación de José Arcadio, a diferencia del resto de su

[132] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.,* p. 361.
[133] *Ibídem*, p. 373.

misma generación, es pasiva respecto a los cambios colectivos (Casa y Macondo); desde su temprana adolescencia y hasta el fin de sus aventuras alrededor del mundo, José Arcadio es un extraño y desconocido para la familia (y el lector).

El mismo carácter posee su muerte. José Arcadio se encierra en su dormitorio, se escucha un escopetazo: un hilo de sangre como prueba y aviso. Este acontecimiento le concede a la novela, matices detectivescos, sin embargo, no es el objetivo encontrar el culpable. ¿Asesinato o suicidio? es la pregunta más frecuente.

Se establece que lo importante no es la persona que jaló el gatillo, la esencia del capítulo es el misterio. La omnisciencia del narrador no sirve de nada para este caso, se limita a enunciar: "Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo".[134] El lector permanece en suspenso, la incapacidad del narrador y las conjeturas que realiza acerca del hecho, lo dejan en vilo. Las pruebas apuntan a ningún lugar. Surge, entonces, una serie de elementos extraordinarios, ocupando el primer plano del momento narrativo:

> Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretiles, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética

[134] *Ibídem,* p.142.

> a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan.[135]

El hilo de sangre que surge de un oído derecho, no se detiene hasta encontrar a aquella persona que en el pasado también lo rastreó por todo el ámbito de la ciénaga y la sierra y ¿Acaso no nos recuerda al recorrido de José Arcadio, en busca de Úrsula, al llegar de sus travesías por el mundo?:

> Atravesó la sala de visitas y la sala de estar, llevando en la mano unas alforjas medio desbaratadas, y apareció como un trueno en el corredor de las begonias, donde Amaranta y sus amigas estaban paralizadas con las agujas en el aire […] «Buenas», le dijo a la asustada Rebeca que lo vio pasar por la puerta de su dormitorio. «Buenas», le dijo a Aureliano, que estaba con los cinco sentidos alertas en el mesón de orfebrería. No se entretuvo con nadie. Fue directamente a la cocina, y allí se paró por primera vez en el término de un viaje que había empezado al otro lado del mundo.[136]

Lo que los hace similares es la técnica empleada, es decir, la descripción "mosaico", en la que se conjugan acciones, tiempo y espacio, hace desaparecer dichos planos para crear una sensación de simultaneidad (sucede lo mismo cuando Úrsula realiza el camino a la inversa del hilo de sangre).

Por otro lado, estas clases de búsquedas inexplicables, que van más allá de la voluntad y el raciocinio humano, son más bien comunes en la estirpe de los Buendía: la travesía para fundar el nuevo pueblo; la expedición (frustrada) para encontrar la ruta de los inventos; el viaje de José Arcadio y la consecuente búsqueda de su madre (quien sí encuentra la ruta de los inventos) y otras posteriores al fallecimiento de José Arcadio. La fortaleza de sangre, podría ser la

---

[135] *Ídem*.
[136] *Ibídem,* p. 99.

explicación: el instinto de supervivencia de los Buendía. En José Arcadio, es la sangre, metafórica y literalmente, que anuncia su muerte y lo salva del infortunio de no ser sepultado. Para Martha Canfield el episodio le debe más al cliché de los "lazos de sangre", la relación entre madre e hijo:

> Se dice, en efecto, que "los lazos de sangre no se rompen", que "la sangre no miente" y, por cierto, que "un corazón de madre no se equivoca". La fuerza propulsora del imaginario en este episodio, entonces, nace de esta imagen: el lazo de sangre, particularmente referido a los lazos entre madre e hijo. Lo que vemos en este episodio no es otra cosa que la materialización y la visualización del concepto de los vínculos de sangre.[137]

También podría agregársele la importancia de los congéneres sanguíneos para los Buendía: Aureliano, Arcadio y Aureliano Babilonia, a pesar de su bastardía son aceptados en la familia ya que José Arcadio Buendía "no pudo tolerar la idea de que un retoño de su sangre quera navegando a la deriva".[138] La sangre es la unión entre familias, en la de los Buendía, es un lazo fatídico, representa la posibilidad al incesto.

En su último intento por sobrevivir José Arcadio se aferra a los lazos sanguíneos, confía en Úrsula, quien lo había declarado, ante la decisión de casarse con Rebeca, "muerto para la familia". La muerte borra cualquier vergüenza, y los sobrevivientes, en este caso Úrsula, se apiadan del hijo al darle sepultura.

La energía de la sangre es equiparable a la intensidad del olor que emana el cadáver de José Arcadio. El proceso de muerte es la exaltación del olfato:

---

[137] Martha Canfield, *Parodia, paradoja, cliché y fabulación en la obra de García Márquez*, disponible en Centro Virtual Cervantes http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/07/07_357.pdf, pp.368-369.
[138] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 45.

Melquíades exhalaba un tufo de animal dormido, y José Arcadio Buendía "un hedor de hongos tiernos, flor de palo, de antigua y reconcentrada intemperie".[139] De éstos el olor fluye como premonición de la muerte, mientras que en José Arcadio es un hecho póstumo al deceso.

El olor a pólvora es gracias a lo que no es en la novela, es decir, la falta de la escopeta y el responsable del disparo. Puesto que es el olor a pólvora lo que perdura más allá del asesinato. Es el olor de la muerte, y de José Arcadio mismo: gracias a ésta mata para vivir; se defiende de los intrusos que le pelean sus tierras y evita el fusilamiento de su hermano Aureliano. La escopeta es una extensión del personaje, va con su semblante impulsivo, hermético y violento.

El recalcitrante olor que despide el cadáver se materializa como lo hace el recuerdo, sobre todo el culposo, en la memoria colectiva. Un olor que es imposible borrar de la memoria. Aun con toda la fuerza de su voluntad Úrsula Aguaran junto con los habitantes de Macondo pierden la lucha por erradicar el inoportuno olor:

> Primero lo lavaron tres veces con jabón y estropajo, después lo frotaron con sal y vinagre, luego con ceniza y limón, y por último lo metieron en un tonel de lejía y lo dejaron reposar seis horas […] Cuando concibieron el recurso desesperado de sazonarlo con pimienta y comino y hojas de laurel y hervirlo un día entero a fuego lento, ya había empezado a descomponerse […] Aunque en los meses siguientes reforzaron la tumba con muros superpuestos y echaron entre ellos ceniza apelmazada, aserrín y cal viva, el cementerio siguió oliendo a pólvora hasta muchos años después.[140]

José Arcadio estuvo más presente que nunca después de su muerte. No es necesario su espectro para incitar remordimientos de conciencias, la fatalidad que

[139] *Ibídem,* p.149.
[140] *Ibídem*, p. 143.

no logró ser evitada. Aunque la voluntad de su sangre le consiguió ser auxiliado por su madre, el obstinado olor a pólvora llevará a ésta a enfrentarse con el otro lado de su hijo, un extraño que muere como tal: fuera de la casa familiar, en manos desconocidas, sin ninguna herida, solamente un perturbador olor a pólvora que ahoga como la culpa.

4.3.2 La muerte como encierro

Rebeca Ulloa Montiel es el personaje femenino más hermético, supera por mucho a Amaranta que por amores contrariados se encierra en una coraza de odio volcado a la conservación de su virginidad. La personalidad de Rebeca tiene su origen lejos del remordimiento de conciencia o de la maldición del incesto. Llega con la carga del pasado, el cloc cloc de los huesos de sus padres.

Cuando ésta llega a la casa de los Buendía logra comunicarse sólo con los indios, el reconocimiento por medio de la lengua wayuu (o guajira) y la mención de Manaure, una de las muchas regiones donde se ha asentado dicha cultura, indican su origen bicultural.

En la cultura funeraria wayuu se "exige dos sepulturas: la primera después de la muerte, y la segunda que sigue la ritual limpieza de los huesos. En términos de la ética, la única persona encargada de la segunda sepultura es una mujer descendiente de los muertos".[141] El ritual es obligatorio en cada familia ya que es la purificación para el ánima, que en los cuatro años anteriores se ha dedicado a cuidar de su hogar o sus tierras. Al momento de sacar los huesos para limpiarlos

[141] Jay Corwin, *La transposición de fuentes indígenas en Cien años de soledad*, Michigan, Universidad de Mississippi, 2008, p. 115.

éste recibe la libertad, es decir, el fin de su peregrinaje para el descanso eterno. Los huesos deben ser enterrados para concluir el ciclo del espíritu.

El proceso llamado "Amajadar jipé" sólo se le permite realizarlo a mujeres descendientes del muerto o a la esposa, y con toda clase de precauciones:

> Esta persona que limpia los huesos deberá lavarse muy bien las manos, y durante tres días no podrá coger nada con ellas, para alimentarse alguien más debe llevarle la comida hasta su boca. El espíritu del muerto puede hacer algo malo a aquel que tocó sus huesos, por esto, esa persona debe pasar las dos siguientes noches en un chinchorro angosto, donde rodeado de parientes se cantan canciones, acompañados del sonido de la tambora, para no dejar dormir a la persona, ya que si lo hace el muerto podría subírsele a al chinchorro, y hacerla caer en desgracia.[142]

Siendo Rebeca la única descendiente de sus padres su obligación es limpiar los huesos para ser enterrados; por su edad, su falta de desenvolvimiento o simple ignorancia de todo el rito, es probable que no la haya hecho correctamente. En consecuencia, Macondo cae en la peste del insomnio, salvado después por Melquíades que regresa del inframundo.

Mientras no se culmine el "Amajadar jipé" la fatalidad será el destino de Rebeca. Pilar Ternera solicitada por ella, lo lee en las cartas: "—No serás feliz mientras tus padres permanezcan insepultos—".[143] La muerte en la cosmogonía wayuu no respeta los límites de su propio terreno, el peso de ésta en la realidad de los vivos es tal que si no se cumple el rito mencionado los espíritus los agobian. Sin embargo, los huesos son sepultados, pero ¿se podría afirmar que Rebeca Buendía vivió feliz o murió feliz?

[142] Erick Marcelo Marín Ortiz, *Op. Cit.*, p. 75.
[143] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p.84.

Tras la unión conyugal de Rebeca con José Arcadio, su hermanastro, son repudiados por Úrsula Iguarán, "para ella era como si hubieran muerto". Empieza el encierro eterno de Rebeca. Son muy pocas las menciones de Rebeca en el trajín cotidiano de Macondo.

Podemos observar en la vida de Rebeca, cambios demasiados abruptos comparados con la velocidad en que se dan: de Ulloa Montiel (Manaure) a Buendía (Macondo). De Buendía pasa a ser la prometida de Crespi; de Pietro Crespi a José Arcadio Buendía, (y al mismo tiempo deja de ser Buendía, por la declaración de su filiación por parte del sacerdote, aunque páginas antes se lea: "Rebeca Buendía, el único apellido que tuvo siempre y que llevó con dignidad hasta la muerte");[144] la felicidad y pasión desaforada se convierte en desgracia y soledad de la viudez, y de la cual se va aferrar para sobrevivir en la clandestinidad, hasta su último respiro.

Después del entierro de José Arcadio, "Rebeca cerró las puertas de su casa y se enterró en vida, cubierta con una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper".[145] Lo que sucede en la casa de los Buendía también se reproduce en Macondo: "Salvo Argénida, su criada y confidente, nadie volvió a tener contacto con ella desde entonces […] El pueblo la olvidó".[146] también se lee en páginas adelante: "Todo el mundo daba por sentado que la dueña de la casa y la sirvienta habían muerto antes de que terminaran las guerras".[147] Esto es manifestado en la narrativa de la novela porque Rebeca

[144] *Ibídem,* p. 51.
[145] *Ibídem*, p. 143.
[146] *Ibídem*, p. 144.
[147] *Ibídem*, p. 230.

desaparece para los ojos del lector, pero, como sucede con Amaranta, su presencia se aviva en la memoria de éste.

Sobre la muerte de Rebeca, tenemos unas cuantas líneas: "Rebeca murió a fines de ese año […] la encontraron en la cama solitaria, enroscada como un camarón, con la cabeza pelada por la tiña y el pulgar metido en la boca".[148] El encierro de Rebeca se agrava aún más ya que muere en un espacio íntimo y en la soledad del encierro de tres días, de los cuáles no se sabe nada.

Lo interesante de su muerte como encierro son las transformaciones que le anteceden, como ya he señalado en capítulos anteriores, es un patrón y técnica en la narrativa de *Cien años de soledad*. La muerte trae consigo una transformación emocional pero también física; es el uso de la hipérbole lo que metamorfosea por completo a los personajes.

Con Rebeca se atestigua una muerte en vida. El primer reencuentro que se tiene con la viuda es ser testigo de un espectro, el enfoque está en ella y en la atmósfera interior de la casa, no en los rasgos físicos del espacio como se verá más adelante. Es un mundo anidado por el pasado y sus muertos, recordemos que detrás de la casa está el cementerio, y Rebeca se ha convertido en uno de ellos:

> Era un espectro del pasado. Cerrada de negro hasta los puños, con el corazón convertido en cenizas. El coronel Aureliano Buendía tuvo la impresión de que la fosforescencia de sus huesos traspasaba la piel, y que ella se movía a través de una atmósfera de fuegos fatuos, en un aire estancado donde aún se percibía un recóndito olor a pólvora.[149]

[148] *Ibídem*, p. 359.
[149] *Ibídem*, p. 168.

Después de la descripción de Rebeca, bajo la perspectiva de Aureliano Buendía, el narrador lleva al lector en una descripción breve del espacio interior, nos dice acerca del ambiente: "aquella casa donde los recuerdos se materializaron por la fuerza de la evocación implacable, y se paseaban como seres humanos por los cuartos clausurados".[150]

En este primer reencuentro, la imagen de Rebeca es la de una viuda que no acepta la muerte de su esposo, y que prefiere vivir en los recuerdos que en el presente. En su segunda aparición la descripción se detiene más en su aspecto físico y sobre todo en el de la casa; la caracterización abarca tanto al personaje como al espacio privado en el que se mueve:

> Los goznes desmigajados por el óxido, las puertas apenas sostenidas por cúmulos de telaraña, las ventanas soldadas por la humedad y el piso roto por la hierba y las flores silvestres, en cuyas grietas anidaban los lagartos y toda clase de sabandijas.[151]

La decadencia en ambos es paralela, su consumación por el tiempo y la naturaleza manifiesta la indiferencia ante la realidad exterior. Como lo señala Lorna Robinson en su obra *Gabriel García Márquez y Ovidio: mágicas y monstruosas realidades*:

> Parece como si toda la casa se estructurara en agentes de desintegración, y que la naturaleza es también un elemento clave de la ruina, el edificio es irreal en su desintegración, dicha idea es sugerida por la ausencia de ruido en el colapso de la puerta. Su desintegración refleja a su propietaria, Rebeca.[152]

---

[150] I*bídem*, pp. 168-169.
[151] *Ibídem,* p. 231.
[152] Lorna Robinson, *Gabriel García Márquez y Ovidio: mágicas y monstruosas realidades*, Inglaterra, Universidad de Londres, 2013, p. 165.

Algo que es necesario resaltar es que los dos reencuentros se realizan no para saber el cómo está Rebeca sino por el interés de los terrenos o de la casa misma. El segundo es mucho más impresionante, orientado en los rasgos físicos: "con unas pocas hebras amarillas en el cráneo pelado, y con unos ojos grandes, aún hermosos, […] y el pellejo del rostro agrietado por la aridez de la soledad".[153]

Otro factor es quien va a la casa, Aureliano Triste, ambos se desconocen como "familiares", el aspecto físico de Rebeca es la representación de su deterioro interior a partir del asesinato de su esposo. Por unos instantes Aureliano Triste franquea la soledad de Rebeca:

> examinando palmo a palmo al gigante de espaldas cuadradas con un tatuaje de ceniza en la frente, y a través de la neblina del polvo lo vio en la neblina de otro tiempo, con una escopeta de dos cañones terciada a la espalda y un sartal de conejos en la mano.
>
> —¡Por el amor de Dios —exclamó en voz baja—, no es justo que ahora me vengan con este recuerdo![154]

La casa no logra ser alquilada, ni vendida después de la muerte de su propietaria, por su estado miserable, la debilidad de sus materiales imposibilita una restauración para una nueva historia. Este conflicto se extiende por todo Macondo, ya que la muerte de Rebeca sucede un poco después de la de Úrsula, pilar de la casa de los Buendía, centro de cambios y transformaciones del pueblo, es decir la desintegración de la casa de Rebeca no está aislado del derrumbe de Macondo: "La decrepitud de Rebeca resulta ser una parte de la totalidad de

[153] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p.231.
[154] *Ídem*

Macondo, ya que la ciudad muestra los signos inevitables de deterioro en un lenguaje muy similar al que describe la casa de Rebeca".[155]

La concientización de Amaranta por la vida miserable de su hermanastra la incitan a darle una muerte digna: le teje una hermosa mortaja que jamás utiliza Rebeca, pero funciona para calmarle la conciencia: "Había decidido restaurar el cadáver de Rebeca, disimular con parafina los estragos del rostro, y hacerle una peluca con el cabello de los santos".[156]

La belleza mortuoria que Amaranta quería para Rebeca jamás se llevó a cabo, porque muere casi ocho años después de que la misma muerte se le presentará a Amaranta y le ordenase tejer su mortaja; la ceremonia funeraria es realizada por Aureliano Segundo, sin más detalles.

4.4. Aureliano Buendía y Amaranta

4.4.1. El coronel en su laberinto

La vida de Aureliano Buendía, acechada por los diversos rostros de la muerte, es equiparable a la de Melquíades, a quien "la muerte lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones"; la vejez del coronel es similar a la de sus padres, relegados a un rincón por sus desvaríos, son excluidos del resto de la familia, el equivalente de morir: "se encerró con tranca dentro de sí mismo, y la familia terminó por pensar en él como si hubiera muerto." Aunque es el coronel quien opta por el aislamiento gracias a su hermetismo, eficaz contra toda clase de afectos.

[155] Lorna Robinson, *Op. Cit.,* p. 168.
[156] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 291.

La muerte tiene un mayor peso en dicho personaje, ya que no sólo convive de manera violenta con ésta sino de forma premonitoria. El poder que posee sobre ella se desarrolla en dos ángulos opuestos: uno como presagio, signos de una muerte cercana, casi todo el tiempo la de sí mismo; el otro es la manipulación de la vida y la muerte de terceros, que obtiene gracias a sus andanzas de militar.

Como se verá con mayor profundidad en el apartado de "Arcadio y Aureliano José", la violencia en la muerte después de que estalla la guerra entre conservadores y liberales toma forma y cuerpo. El caso del coronel visto superficialmente no es distinto a la de los sobrinos, ya que son todos víctimas y victimarios. Sin embargo, es el fin de cada vida lo que marca la pauta en su caracterización.

Ahora bien, los presagios que se presentaban en "una ráfaga de lucidez sobrenatural, como una convicción momentánea y absoluta, pero inasible",[157] le sirven para salvar la vida de sus tropas, la propia y advertir sobre aquellas que son ineludibles, como la de su padre. Por el momento me abstendré a mencionar los dos atentados contra su vida que me parecen los más significativos en la novela: frente al pelotón de fusilamiento y el suicidio fallido. Ya que servirán para afrontarlas con la muerte definitiva.

A pesar de la sabiduría que pudo haber ganado el coronel en sus andanzas de guerrillero, ese roce constante de la muerte, que, en el caso de Melquíades obtuvo un alto conocimiento y la inmortalidad, vemos un proceso de degradación.

El envilecimiento comienza con su círculo de tiza, llega a su punto más alto con el fusilamiento del general Raquel Moncada y el incendio que provoca en la

[157] *Ibídem*, p. 136.

casa de la viuda de éste, al no autorizarle la entrada. Dicho acto es recriminado por Gerineldo Márquez: “Cuídate el corazón, Aureliano […] Te estás pudriendo vivo”.[158]

Después de tal advertencia es claro el envejecimiento acelerado (al igual que José Arcadio, su padre) que sufre. La corrupción y la gloria del poder, los medios que han propasado cualquier fin, la salida que jamás encuentra para sus ideales y la lacerante soledad que ha creado altas barreras de invisibles laberintos lo conducen no a un asesinato despiadado sino a la resignación de morir sin enfermedad y en calma, pulverizado por la nostalgia.

¿Por qué no murió frente al pelotón de fusilamiento? ¿Por qué no con el atentado de nuez vómica en su tazón de azúcar que bastaba para matar a un caballo, o el tiro que se dio directo al corazón? El alargamiento de vida de Aureliano, tiene justificaciones técnicas y narrativas, la historia debía de seguir y sin la presencia del coronel, el fratricidio no hubiera tenido sentido, debía de terminar lo que empezó, aunque otros lo deshicieran, una vez más, para rehacerlo.

Otra de las funciones del fracaso de estos atentados, es para vincular la figura del coronel con el paso del tiempo y las transformaciones de Macondo, la mayor parte van de una ascensión acelerada a un declive lento y profundo. Ejemplos de ello son: la firma del Tratado de Neerlandia, triunfo para ambos bandos pero que terminó siendo un engaño y una falsa ilusión en la larga espera de la pensión vitalicia. O la llegada, establecimiento y masacre de la compañía de banano. Todo acontecimiento es medido siempre por el punto de vista del coronel:

[158] *Ibídem*, p. 176.

> Las autoridades locales, después del armisticio de Neerlandia, eran alcaldes sin iniciativa, jueces decorativos, escogidos entre los pacíficos y cansados conservadores de Macondo. «Este es un régimen de pobres diablos comentaba el coronel Aureliano Buendía cuando veía pasar a los policías descalzos armados de bolillos de palo-. Hicimos tantas guerras, y todo para que no nos pintaran la casa de azul.»[159]

Por otro lado, el fusilamiento y el suicidio son muertes para los hombres que buscan su propio destino:

> la motivación fundamental [del suicidio] se origina en ideales y valores —religiosos, políticos— y constituye una expresión que busca trascender lo meramente individual […] el suicidio se encuentra más del lado de lo individual, de la búsqueda personal del cese al sufrimiento, al desconsuelo, a una vida que ha perdido su sentido.[160]

El fallecimiento de Aureliano Buendía es el último, o acaso el único, acto de compasión que se tiene hacia él. No sobra recordar "que era un hombre incapacitado para el amor" y que promovió cada una de sus treinta dos levantamientos armados "por pura y pecaminosa soberbia".[161] En todo caso su acto de morir es una forma de redimirlo, de purificarlo a través del recuerdo de la infancia.

La apacibilidad, la falta de testigos (vivos) y el sueño que se repite una y otra vez, la hacen equiparable a la muerte del patriarca, el cual muere dormido, acompañado de Prudencio Aguilar. El fallecimiento del coronel Buendía es presenciado por su padre, aunque el narrador no lo menciona como tal, pero sí alude a la presencia del fundador bajo el castaño: "Faltaba tanto para que saliera

[159] *Ibídem*, p.251.
[160] José Enrique Finol, *Op. Cit.*, p. 250.
[161] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p.262.

el sol que José Arcadio Buendía dormitaba todavía bajo el cobertizo de palmas podridas por la llovizna".[162]

La mayoría de los estudios que se han realizado sobre la jornada final del coronel se centran en el desfile del circo que acaba de llegar al pueblo. Esta escena es tomada como alegoría de la vida del coronel. Julio Ortega, anota que

> Las posibilidades de la muerte, en esta zona donde la novela gira sobre sí misma, son posibilidades que también sugieren el contexto simbólico que de pronto hace entera la vida del personaje […] Aureliano ve así en el circo la parábola de su propia vida, reconoce al cabo de la fanfarria el vacío de la calle en su soledad, irrisoriamente orina sobre el árbol de la vida, donde está la sombra de su padre y muere sobre el árbol. [163]

Aun con el peso de este desfile en los últimos minutos de la vida del personaje no hay presagio alguno. Por otro lado, ¿la cara de su "soledad miserable" no es también el rostro dibujado, ya muchas veces anteriores, de la muerte? Es una constante en la narrativa de *Cien años de soledad* que la muerte, sea un espacio, donde el mayor sufrimiento, aquel que la vuelve insoportable, es la soledad.

El desfile es importante más por su función de puente o portal al pasado que por la síntesis de la vida del coronel. En la jornada de éste, martes once de octubre, la mención de los recuerdos es reiterativa. Los hechos más relevantes de su descripción, concluyen con un recuerdo. La presencia del pasado culmina con el desfile, y como todos los anteriores pasa a la nada. Cito las partes necesarias para demostrar a lo que me refiero:

---

[162] *Ibídem*, p. 277.
[163] Julio Ortega, *Op. Cit.*, p. 64.

> **Recordó** de pronto que un once de octubre, en plena guerra, lo despertó la certidumbre brutal de que la mujer con quien había dormido estaba muerta[…] en el vacío de tantas mujeres como llegaron a su vida en igual forma, **no recordó** que fue ella la que en el delirio del primer encuentro estaba a punto de naufragar en sus propias lágrimas[...]En el sueño **recordó** que había soñado lo mismo la noche anterior y en muchas noches de los últimos años, y supo que la imagen se habría borrado de su **memoria** al despertar, porque aquel sueño recurrente tenía la virtud de **no ser recordado** sino dentro del mismo sueño[…]volvió a **recordar** que era martes, y que José Arcadio Segundo no había estado en el taller porque era día de pago en las fincas de la compañía bananera. **Ese recuerdo**, como todos los de los últimos años, lo llevó sin que viniera a cuento a pensar en la guerra. **Recordó** que el coronel Gerineldo Márquez le había prometido alguna vez conseguirle un caballo con una estrella blanca en la frente […] Luego derivó hacia episodios dispersos, pero **los evocó** sin calificarlos, porque a fuerza de **no poder pensar** en otra cosa había aprendido **a pensar en frío**, para que los **recuerdos ineludibles** no le lastimaran ningún sentimiento.[164]

Este desborde de recuerdos provoca que haya una reacción humana en el personaje; la imposibilidad de no dejarse llevar por ellos es eliminada por los sonidos del circo que acaba de llegar. El circo, como el cuarto de Melquíades, como la misma casa de los Buendía y hasta el propio castaño, con el espectro del padre, son referencias claras del pasado. El único recuerdo que vale la pena, es el de la "tarde remota en que su padre lo llevo a conocer el hielo". Sin embargo, la

[164] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, pp. 277-280.

realidad no tiene nada que ver con el pasado: la trampa de la nostalgia ha funcionado.

No sólo contempla la fugacidad del alboroto de la vida, en este caso sería la metáfora de la suya, sino se acerca a la nada, o como está escrito “al precipicio de la incertidumbre”, es decir, la muerte. Su recuerdo incorruptible pasa a la nada, al olvido: “entonces fue al castaño, pensando en el circo, y mientras orinaba trató de seguir pensando en el circo, pero ya no encontró el recuerdo”.

Su protección ante la nostalgia, lo que le ha mantenido “vivo”, también le hace una trampa. La incapacidad total de recordar le concede la libertad a Aureliano de morir. Como un prisionero que le han quitado los grilletes, éste se deja llevar por el sosiego de la muerte, ya que la vejez no tiene sentido alguno sin la existencia del pasado.

La última escena del fallecimiento proyecta al coronel, tal y como percibía Márquez la muerte, algo que no tiene nada que ver con uno. La figura del personaje se empequeñece hasta llegar a ser “un pollito” expresión que provoca ternura por un personaje que jamás la causó. Dicha ternura y tranquilidad son interrumpidas por lo grotesco de la realidad: el “pollito” del coronel frente a las ansias de los gallinazos. Alegoría de los honores póstumos del gobierno, y del futuro no muy lejano de Macondo.

4.4.2. UNA MUERTE ANUNCIADA

Lo que respecta a las mujeres, la longevidad y el matriarcado de Úrsula las eclipsa, se mantienen pasivas ante las órdenes de ésta: Rebeca, Amaranta, Santa

Sofía de la Piedad, y muchas veces, Fernanda del Carpio. Existe una relación de ciertos patrones en personajes masculinos y femeninos. Se nota, por ejemplo, que Rebeca y José Arcadio Buendía, además de compartir el encierro y una pasión desaforada por todo, los dos son agentes de intervención para salvarle la vida a Aureliano Buendía, y también de culpa en la existencia de Úrsula Aguarán.

Me es imposible extenderme más en estos rasgos, pero lo que respecta a este apartado se mostrará cómo Amaranta y el coronel Aureliano Buendía comparten ciertos patrones, claro está que mi objeto de análisis es la muerte de Amaranta.

Amaranta decide el día que va morir. Úrsula Aguarán se aguanta por pura resignación a morir cuando escampe, y en Aureliano Buendía es la inquebrantable seguridad que su día estaba señalado lo que le otorga una "inmunidad misteriosa, una inmortalidad con término fijo" pero no vislumbra señal algunos minutos antes de morir.

Experimenta lo que ningún personaje en el resto de la novela: conoce a la muerte, la contempla como una mujer un poco anticuada:

> La vio un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor […]. La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina.[165]

Es verdad que los fantasmas familiares se pasean por toda la casa durante el día y que conviven de forma muy amena con alguno de los Buendía (vivos), pero la Muerte, la responsable de los espectros, no. La descripción física de la

[165] *Ibídem*, p. 292.

muerte y la falta de sorpresa de Amaranta cooperan para que la impresión sea mayor: “Varias veces Fernanda estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja”. [166]

No muy distinta a la Muerte encargada de fusilar a los hombres; la que ahoga o mata de fiebre, o la que los atrapa en los pasadizos de los sueños; existe una muerte solidaria, incapaz de darle la fuerza y voluntad a los hombres para consumar venganzas.

La Muerte que acompaña a Amaranta es humana. Le anuncia que es tiempo de morir y que en sus manos está su muerte ¿y acaso no ha estado también en el resto de los Buendía? La presencia física y tangible de la Muerte es una metáfora, es la respuesta a la pregunta: cada uno de los Buendía ha hecho su muerte, la ha decidido. La ha hilvanado en una serie de acciones que los define hasta la culminación de éstas. Sólo Amaranta es consciente de ello, alcanza la sabiduría en la soledad de su castidad.

El proceso comienza ya en su vejez, cerca de los sesenta años, “todavía se le notaba firme y recta, y con la salud de piedra que tuvo siempre”, pero, también como sucedió con Aureliano Buendía, no serán las molestias físicas las que la lleven a la tumba sino el sufrimiento interior. El peso de los amores frustrados, su odio recalcitrante contra Rebeca, la perdida de los seres queridos, se convierten en una carga al final de sus días, “había llegado a la vejez con todas sus nostalgias vivas.”[167]

---

[166] *Ídem.*
[167] *Ibídem*, p. 290.

No logró superarla con los amores tardíos de Gerineldo Márquez, tampoco con su "encierro" como lo hace Rebeca; la paz no está para ella en la conservación de la estirpe dirigida por Úrsula, ni en el fervor católico de Fernanda del Carpio. Amaranta Buendía conjura los recuerdos con el trabajo manual, el bordado; equiparable al trabajo artesanal de los pececitos de oro del coronel.

El pasado con sus recuerdos tiene una gran importancia en ambos personajes, son el reflejo de sus peores acciones. La retrospectiva de Amaranta nos describe que jamás ha encontrado sosiego, que viene arrastrando por años un odio que llega a lo inverosímil:

> Le dolía haber dejado a su paso aquel reguero de miseria, y a veces le daba tanta rabia que se pinchaba los dedos con las agujas, pero más le dolía y más rabia le daba y más la amargaba el fragante y agusanado guayabal de amor que iba arrastrando hacia la muerte.[168]

Una lucha parecida se enfrentó Aureliano sólo que éste ganó más batallas, a diferencia de Amaranta que sólo vivía para eternizar los recuerdos: Amaranta pensaba en Rebeca porque la soledad le había seleccionado "los recuerdos […] y había purificado, magnificado y eternizado los otros, los más amargos".

El bordado de su mortaja es el inicio y fin de su vida. Este trabajo manual la deja exhausta para pensar en la desgracia de morir antes que Rebeca, además que la Muerte le anticipa que va dejar este mundo sin dolor, ni amargura. En el hacer y deshacer de su mortaja Amaranta experimentó la tranquilidad, "fue

[168] Ibídem, pp. 292-293.

entonces cuando comprendió el círculo vicioso de los pescaditos de oro del coronel Aureliano Buendía".[169]

La mortaja de Amaranta tiene una culminación, es un proceso que se convierte en un hacer para deshacer, pero también es la metáfora de su vida que debe de terminar, y esa es la gran diferencia entre los pescaditos de oro y la mortaja de Amaranta. Ella anticipa el final, y está en sus manos atrasarlo o apresurarlo, el coronel no va más allá de la distracción y la paz que puede proporcionar el trabajo, pero del cierre de ese ciclo interminable no tiene ni la menor idea de cuándo será.

Finaliza su mortaja, anuncia su muerte para el atardecer. Lo que sigue después es un repentino favor a los sobrevivientes que se quedan: llevarle cartas a los muertos. Es aquí cuando empieza la exageración de la muerte, del contacto con el "otro" mundo. Miles de personas acuden con sus cartas, recados y notas para los seres queridos que deambulan en el inframundo, y en el que muy pronto Amaranta estará repartiéndolos. Es la hipérbole de la generosidad, raíz de su inutilidad y la culpa en la vida terrenal, ya que sólo ha servido para perjudicar la vida a las personas que más la han amado.

Es en la muerte de ésta y en la de Úrsula cuando se hace explicita la mención de un elemento religioso en los rituales funerarios: la confesión y la novena de Amaranta; en realidad hay pocos ejemplos de ello. Se confirma el hermetismo con el que viven y mueren los Buendía, una pequeña sociedad primitiva.

---

[169] *Ídem.*

Al mirarse al espejo, Amaranta, representa la voluntad de aceptarse como tal, de no quedarse con la imagen mental sino enfrentarse con la realidad sin decoro, cosa de la cual nunca se atrevió con Rebeca, quiere embellecerla no porque sienta amor u odio sino porque es preferible para no hacer más pesada la culpa.

La vistosa mortaja que hace Amaranta es el intento de rehacer su vida con su última acción que es el morir, también representa todo lo que es ella, una complicada urdimbre de emociones y recuerdos.

4.5. Arcadio y Aureliano José

4.5.1 La muerte como acto de violencia

Hijos de la misma madre, Arcadio José y Aureliano José son personajes con una trayectoria más o menos similar. Son víctimas (y victimarios) de las luchas armadas entre los liberales y conservadores. La fuerza y el dominio que logran en el campo de batalla o en el gobierno de Macondo radican más en el desborde de sus pasiones negativas.

Las intervenciones del matriarcado son siempre tardías, los puentes para la comunicación se construyen a un paso de la fatalidad. Arcadio "se convierte en el más cruel de los gobernantes que nunca hubo en Macondo", Úrsula, a punta de vergajazos, intenta corregirlo, pero lo que le recuerda es su origen: "-¡Atrévete, bastardo! —gritó Úrsula". Aureliano José extraviado en la tensión de la guerra, la

muerte y la violencia quiere ser rescatado por su "madre" pero "al igual que Arcadio en otra época había dejado de pertenecerle".[170]

Al señalar la muerte como acto de violencia me refiero a la interferencia de terceros para su realización: no hay un proceso natural, psicológico o físico. Son víctimas de la violencia provocada por ellos mismos. Mueren por consecuencia de una actitud altanera, brutal, intempestiva; reaccionan según sus impulsos. Arcadio por "defender" a Macondo de un ataque conservador; Aureliano por "defender" su orgullo y dignidad ante un general conservador.

Se dice que nadie muere de muerte natural, es siempre un hecho violento que arrebata inesperadamente la vida; muy pocos son los afortunados que dan su último aliento en la cama de su hogar. Los hijos de Pilar Ternera mueren por la voluntad de otros y en espacios públicos.

En un contexto como el de las guerras civiles, la supresión de la violencia con la violencia es la lógica que rige. Los conservadores intentan suprimir a los liberales, y viceversa; violencia y muerte son justificadas por ambos mandos:

> Dada la condición humana, dada las relaciones de fuerzas, dado el estado de finitud del hombre, no se puede ser puro, obrar de una manera absolutamente coherente y límpida […] En consecuencia, contra la violencia, está permitida la violencia.[171]

Por ende, la culminación de las vidas de Aureliano y Arcadio es figurada por el lector. Las anticipaciones mortuorias son comunes, la novela comienza con una. Se utilizan las formulas "muchos años después" o "algunos años después", éstas

[170] *Ibídem,* p. 163.
[171] Enrique Tandeter (comp.) *Pensar la muerte*, FCE, México, 2006, p. 116.

"nos llevan casi siempre a un momento mortal, y ello no es una casualidad, pues frente a la muerte se recuerdan los episodios más sobresalientes de la vida".[172]

La muerte de Aureliano José es más de carácter premonitorio, está sujeta al nivel de los personajes, es decir, lo sabemos gracias a Pilar Ternera que ve en su hijo el "signo trágico de la muerte". Basada en la superstición, la creencia de los presagios que se pueden leer en las cartas. Y en efecto, los malos presentimientos de Pilar Ternera, y la brutalidad de Aureliano, provocan el asesinato de éste.

En Arcadio, la anticipación es una técnica narrativa para subrayar la trascendencia del encuentro amoroso en la vida del personaje: "Pocos meses después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de revivir los pasos perdidos en el salón de clase […] y por último la densidad de un cuerpo en las tinieblas del cuarto".[173]

Para Arcadio no hay escapatoria, su estado es el del condenado a muerte, y aunque uno de los suyos haya evitado un pelotón de fusilamiento, la ejecución es inevitable "por la temeridad irresponsable y criminal con que el acusado empujó a sus subordinados a una muerte inútil"[174]. La fuerza de dicha sentencia supera la brutalidad de los caprichos del azar, es la del hombre por hacer suyo el poder. Es, como dice Vladimir Jankélévitch, "la pena de muerte el caso de conciencia por excelencia" [175] . Puesto que va en ello la supresión de "algo" peor, más despreciable y cruel.

---

[172] Carmen Arnau, *Op. Cit.*, p. 57.
[173] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 122.
[174] *Ibídem*, p. 129.
[175] Enrique Tandeter, *Op. Cit.*, p.117.

A pesar de las correspondencias encontradas, la muerte de Arcadio es mucho más impresionante por la concientización de los ejecutantes, así como la justificación de la violencia. Las dos últimas horas que transcurren durante la lectura de los interminables cargos; la serie de acontecimientos descritos, insignificantes por su cotidianidad; el futuro que se proyecta con su hija recién nacida y la hermosura de Santa Sofía de la Piedad, crean una atmósfera cargada de tensión y nostalgia.

Obras, como *Último día de un condenado a muerte* (1829), de Víctor Hugo, o *El idiot*a (1869) de Dovstoyevski, marcan una pauta en las recreaciones ficcionales del individuo que está a un paso de su ejecución. Cada uno a su manera profundiza en el sufrimiento interior, en los sentimientos contradictorios que surgen con la inminencia de la muerte.

El Príncipe, protagonista de la novela del escritor ruso, relata la experiencia de un condenado a muerte que fue indultado: "Decía él que aquellos cinco minutos le parecieron un tiempo infinito, una riqueza inmensa; tenía la impresión de que en aquellos cinco minutos iba a vivir tantas vidas […]".[176]

En su intento Márquez recrea dicha condición, Dostoyevski ahonda de una manera superior ya que narra desde su experiencia misma. Sin embargo, para el escritor colombiano el objetivo es que esas dos horas parezcan infinitas en el enlistado de personajes y acciones; profundizar no en un estado psicológico mayor, como se ha visto con Dostoyevski, sino en la futilidad de un hombre como Arcadio, que aún le alcanza el tiempo para pensar en el almuerzo del sábado:

[176] Fedor Dostoyevski, *El idiota,* Barcelona, Bruguera, 1987, p. 74.

> Pensaba en Úrsula, que a esa hora debía estar bajo el castaño tomando el café con José Arcadio Buendía. Pensaba en su hija de ocho meses, que aún no tenía nombre, y en el que iba a nacer en agosto, Pensaba en Santa Sofía de la Piedad, a quien la noche anterior dejó salando un venado para el almuerzo del sábado, y añoró su cabello chorreado sobre los hombros y sus pestañas que parecían artificiales.[177]

Arcadio José se detiene a pensar en cada uno de sus familiares, sin sentimentalismos, como señala el narrador, sino con una peculiar impresión: cuánto quería en realidad a las personas que más había odiado. Para después detenerse en el mismo acto de la muerte, en compararlo con los otros sucesos más trascendentales de su vida y que, a pesar de ello, no fueron tan ridículamente formales. Para Dostoyevski, coincidiendo con Gabriel García Márquez, la sucesión de pensamientos, recuerdos e imágenes ante el paredón, la horca o la guillotina, enajena a tal grado al hombre que le es imposible desfallecer o pronunciar palabra alguna. Describiendo su estado mental de esta forma:

> la cabeza vive con intensidad asombrosa, seguramente trabaja con fuerza, con fuerza, como una máquina en marcha; me imaginó que así debe de martillear los pensamientos sin que ninguno llegue a formularse hasta el fin, y algunos quizá son tan risibles como nimios […] Al mismo tiempo, lo sabe todo, lo recuerda todo; existe un punto que no hay modo de olvidar [...][178]

El narrador se detiene en los detalles de la naturaleza, de la atmósfera enmarcada por la neblina y el horizonte que despunta radiante. Los contrastes son

[177] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 129.
[178] Dostoyevski, *Op. Cit.* p. 81.

paralelos a las emociones que cambian repentinamente: “La nostalgia se desvanecía con la niebla y dejaba en su lugar una inmensa curiosidad”.[179]

Arcadio, quien no habló mientras no le preguntaron cuál era su última voluntad, recorre, o es recorrido, por emociones que son contradictorias, primero desaparece el miedo que lo siguió toda la infancia, para convertirse en nostalgia por la vida que se pierde, y la nostalgia le da paso a la curiosidad. Al final sintió todo el terror que lo atormentó durante toda la vida. Concluyendo con un grito de orgullo por el partido que lo llevó a la muerte.

La presencia de Rebeca representa una posibilidad a la vida, de intervención, o también una muestra de humanidad para el condenado a muerte. Al final, en el último instante, gracias a las ventajas del narrador omnisciente, sabemos qué es lo que piensa Arcadio frente a las “bocas ahumadas de los fusiles”: en Melquíades, Santa Sofía de la Piedad y Remedios. Las personas más importantes de su vida. El primero simboliza el afecto; la segunda el amor realizado y la tercera figura es la primera impresión de la muerte, y también, el futuro del que no será testigo (Remedios, es el nombre de su hija).

Si la muerte de Arcadio es así de miserable, los hechos posteriores no la rescatan de ello. Tampoco la de Aureliano José, que en vez de ser defendido antes de que falleciera, en vez de detener al general Aquiles Ricardo se antepone el orgullo de la hombría. Actitud que refleja la jerarquía de valores, y el general conservador no se fue impune, sino como se lo merecía, lo que aprueba la provocación de Aureliano José:

[179] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 130.

> más de cuatrocientos hombres habían desfilado frente al teatro y habían descargado sus revólveres contra el cadáver abandonado del capitán Aquiles Ricardo. Se necesitó una patrulla para poner en una carretilla el cuerpo apelmazado de plomo, que se desbarataba como un pan ensopado.[180]

Los dos hermanastros no le precedieron funerales, y los lutos son más bien implícitos, es decir se agregan a la eternización de las muertes más cercanas. Pero hay acontecimientos significativos a raíz de la muerte de Arcadio, son: el acogimiento de Úrsula Iguarán a Santa Sofía de la Piedad y su prole; el nacimiento de los dos gemelos, hijos de Arcadio, en la casa de los Buendía.

4.6 Remedios, la bella y los gemelos Buendía

4.6.1. Los muertos de Remedios, la bella

El objetivo de este capítulo va diferir un poco del resto, en consecuencia, los elementos que le constituyen, porque bajo el foco del análisis están una serie de muertes provocadas por un funesto deseo hacia Remedios.

Es de relevancia detenerse en las víctimas de Remedios, en estas tragedias coexisten elementos opuestos: la pureza y la corrupción; la ingenuidad y la sensualidad; la exaltación de la vida a través de la belleza y la muerte. Un halo de mortandad gira alrededor de Remedios, pero gracias a su indiferencia a toda clase de sentimientos apasionados ascenderá al cielo como la Virgen.

[180] *Ibídem*, p.165.

Esto ha conducido la mayoría de las veces a una interpretación sustentada en los mitos religiosos o una sátira de éstos:

> Remedios, la bella es, por un lado, una copia de la Virgen […] y como ella se eleva en cuerpo y alma a los cielos (aunque agarrada a una sábana), virgen […] El sarcasmo es evidente en todos los particulares que acompañan a Remedios.[181]

Carmen Arnau no profundiza en el "otro lado" de Remedios, lo clasifica como detonador satírico y no va más allá del sentido alegórico. Los muertos de Remedios logran un sentido si se conoce las figuras femeninas de las culturas prehispánicas, las cuales unían vida y muerte; donde la belleza, la fertilidad y la abundancia eran el otro lado de lo grotesco, la mortandad y la escasez. Un ejemplo de ello es Coatlicue, de la cultura mexica o las mujeres Pülowi de la Wayuu.

Dentro de esta cultura, más cercana a *Cien años de soledad,* existe un personaje sobrenatural femenino llamado Pülowi, Jay Corwin en su obra ya citada, a través de una perspectiva antropológica identifica a Remedios con la Pülowi, por sus atrayentes dotes físicos y sus "poderes de muerte". Michel Perrin se refiere a este peculiar personaje:

> A ella se le asignan esos poderes oscuros y mortales que los hombres de la Guajira asocian con las "mujeres reales". Ella secuestra los hombres, a menudo cazadores y pescadores —los hombres más viriles— con el fin de atraerlos a su mundo subterráneo y poseerlas por completo, al prohibir que ellos dejen por siempre el mundo de los vivos. Su órgano sexual tiene fama de tener un poder fatal: una mirada puede traer la muerte.[182]

[181] Carmen Arnau*, Op. Cit.*, p. 79.
[182] Michel Perrin, *El camino de los indios muertos: mitos y símbolos guajiros*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1980, p. 84.

Sin embargo, Remedios, la bella carece de la voluntad para llevar a cabo secuestros y posesiones sexuales; en fin, la ausencia del dramatismo aludido en la cita deja mucho espacio para las dudas, puesto que nuestro personaje es insensible a los hombres (viriles o no):

> Inconsciente del ámbito inquietante en que se movía, del insoportable estado de íntima calamidad que provocaba a su paso, Remedios, la bella, trataba a los hombres sin la menor malicia y acababa de trastornarlos con sus inocentes complacencias.[183]

Remedios realiza una serie de acciones que –si no nos guiaran las justificaciones y explicaciones del narrador– daríamos por sentado que obedece al tipo de "mujer fatal" o a Pülowi de la cultura wayuu, quienes son sometidas, como Úrsula hace con Remedios, a la reclusión:

> Antiguamente quien era pülainrü se sometía a un encierro perpetuo, sin tener contacto con nadie; solo se dedicaba a tejer sus chinchorros. Ella era pura y todo el mundo lo sabía. En la actualidad el concepto de pülainrü ha cambiado, ya no se somete al encierro perpetuo, pero asume unas conductas muy particulares: no saluda, no se relaciona, se encierra en sí misma.[184]

Si Remedios no encaja en el perfil de la Pülowi ¿qué sentido tienen los muertos que deja a su paso? La respuesta la encontramos en el epígrafe de *Crónica de una muerte anunciada*: "La caza de amor es de altanería". El deseo de poseer o siquiera contemplar a Remedios son unas de las razones por la cual es acosada, al momento de que este anhelo es cumplido siempre ocurre una

[183] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 244.
[184] Olga Mejía, *Conceptos de la sexualidad wayuu expresados en los mitos, leyendas y tradiciones.* Riohacha, Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de la Guajira, 2001, p. 72.

desgracia, y de los cuatro muertos sólo uno puede alardear de haber tocado el cuerpo de ella.

En el caso del primero, apenas hay un roce explicito entre Remedios y el joven comandante, en los dos siguientes sí hay un contacto visual de éstos con el físico deslumbrante de ella. Ambos mueren por querer ir más allá de lo permitido: uno en una progresiva degradación y el otro en una caída que le despedaza el cráneo. Ninguno de estos puede hablar (o inventar) sobre lo que vio, el placer de poseer el cuerpo de Remedios en su memoria se lo llevan con el silencio de la muerte.

El cuarto de estos hombres cava su propia tumba, es un trabajador del sembradío del banano, él es el único que pudo hablar en público sobre su experiencia "sexual" con Remedios: "Esa noche, el hombre se jactó de su audacia y presumió de su suerte en la Calle de los Turcos". Pagó por su altanería con una agonía dolorosa, a diferencia de los dos anteriores: "un caballo le destrozara el pecho, y una muchedumbre lo viera agonizar en mitad de la calle, ahogándose en vómitos de sangre".[185] A diferencia de los dos primeros, uno "amaneció muerto de amor en la ventana" y el segundo "se rompió el cráneo y murió sin agonía en el piso de cemento".

Es este último suceso que confirma el halo de mortandad que persigue a Remedios: "La suposición de que Remedios, la bella, poseía poderes de muerte estaba entonces sustentada por cuatro hechos irrebatibles".[186] Pero ¿de verdad es ésta la que mata a los hombres o es la terquedad de éstos por contemplarla,

[185] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 248.
[186] *Ídem.*

aunque la vida les cueste? Podría decirse que la culpa es de ambos, ya que García Márquez hace de la atracción una sustancia material, hiperbolizada en el olor penetrante de ella, que se materializa con un líquido ambarino que emana de uno de los cadáveres. Pero la sátira recae en la obstinación del hombre, en su altanería para apropiarse de la mujer sexualmente llevado más por su deseo de aprehensión que el del amor. El olor y el líquido ambarino funcionan como la explicación "lógica" entre los forasteros y el pueblo.

En las líneas posteriores a la muerte del hombre que alardeó de su encuentro con Remedios, ya ha sido comprobado y explicado el origen de las muertes, en consecuencia, Remedios se convierte en una figura mítica, en la mujer deseada por ser prohibida: "Aunque algunos hombres ligeros de palabra se complacían en decir que bien valía sacrificar la vida por una noche de amor con tan conturbadora mujer, la verdad fue que ninguno hizo esfuerzos por conseguirlo".[187]

La problemática con Remedios y sus pretendientes es el matiz negativo de la "caza de amor", el olor que emana y la consecuente irracionalidad de sus pretendientes. No hay quien la someta y le deshaga de su belleza, representación de la virginidad, característica decisiva para el conflicto de la novela *Crónica de una muerte anunciada*.

En líneas posteriores el narrador nos da la clave para que los hombres ya no murieran, es también una discrepancia para las creencias del pueblo. Las tragedias no hubieran sucedido y Remedios se hubiera enamorado "con un sentimiento tan primitivo y simple como el amor, pero eso fue lo único que no se le

[187] *Ídem*.

ocurrió a nadie". Era más la altanería, el deseo irreprimible de poseerla que el de amarla. Por ello cada plan, cada estrategia de sus enamorados le parecía a Remedios algo sin gracia, una bobería, porque entre tanta estrategia para enamorarla quedó exhibido la desesperación del amante: "Ella le contesto sinceramente que nunca se casaría con un hombre tan simple que perdía casi una hora, y hasta se quedaba sin almorzar, sólo por ver bañarse a una mujer".[188]

Como Remedios no podía ser una virgen más en la familia, como toda la descendencia de los Buendía, quedó a la deriva, lo mejor para García Márquez como escritor, fue utilizar el milenario recurso del *Deux ex machina*, subirla al cielo, antes de que los pájaros de la memoria, es decir los recuerdos que tanto le costó a Amaranta o a Rebeca, jamás la corrompieran.

Remedios, alcanza un estado de gracia mayor, purificación y serenidad alcanzadas en sus rituales solitarios, donde su prodigiosa simplicidad la desarraigan de los placeres y vicios terrenales:

> Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad, sin cruces a cuestas, madurándose en sus sueños sin pesadillas, en sus baños interminables, en sus comidas sin horarios, en sus hondos y prolongados silencios sin recuerdos, hasta una tarde de marzo en que Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la casa.[189]

El efecto es su asunción al cielo, donde se salva de la maldición del incesto, de la tragedia de la soledad y de cualquier trampa de la nostalgia. Cazadores infatigables de su parentela. El acontecimiento maravilloso que experimenta Remedios, se convierte en un milagro para todo Macondo. Este es el único

[188] *Ibídem*, p. 246.
[189] *Ibídem,* p. 249.

episodio en el que los pobladores manifiestan impresión por hechos extraordinarios. No sucede con las flores amarillas, tampoco con las cruces de ceniza, no es considerado milagro que Amaranta haya predicho su muerte, se le ve más como un privilegio el hecho de poder llevar cartas a los muertos. Sobre la asunción de ésta se dice que "la mayoría creyó en el milagro, y hasta se encendieron velas y se rezaron novenarios".

La culminación del episodio reafirma lo que he dicho en páginas anteriores. Para los extranjeros, Remedios era sólo el objeto de su caza para calmar sus ansias sexuales que provocaba la belleza. La desaparición la conciben como producto de la pérdida de su virginidad, de su sometimiento al desenfreno que ella misma desataba: "Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación".[190]

No hubo mejor salida para Remedios, si hubiera muerto hubiera dejado en evidencia su mortalidad, si hubiera aceptado amante, su vulnerabilidad. Lo que creo más importante es que Remedios se salva de la soledad y el desamor que sufren los Buendía. Es un parteaguas para las siguientes generaciones, a partir de ella se verá un drástico cambio en el papel de los personajes femeninos: Meme y Amaranta Úrsula, son mucho más libres que cualquier otra de la estirpe.

[190] *Ibídem*, p. 250.

4.6.2. MUERTE E IDENTIDAD

Aun con el juego de apariencias e identidades recreado por los gemelos Buendía, el modo en que mueren es muy distinto. En la trayectoria que sigue cada uno son naturales los puntos de vista de Úrsula, aseguraba que el juego infantil les deparó identidades equivocadas: "Úrsula seguía preguntándose si ellos mismos no habrían cometido un error en algún momento de su intrincado juego de confusiones, y habían quedado cambiados para siempre".[191]

Las circunstancias que viven y su actitud hacia éstas difieren según la identidad inmanente al nombre. José Arcadio Segundo termina sus días viviendo en el anonimato como miembro del sindicato de obreros; Aureliano Segundo como un miserable vendedor de números de rifas. Lo que une a estos dos al final de sus vidas es que no logran escapar de las desgracias del tiempo.

Esto es más notorio en Aureliano Segundo por el despilfarro de dinero, de animales y de energía efectuado en sus parrandas. En José Arcadio Segundo no vemos ninguna clase de ascensión a una mejor vida, sólo son los intentos frustrados de sus proyectos y su desolación al ser testigo de la masacre de los obreros.

En realidad, José Arcadio carece de pasiones, "como una estrella errante en el sistema planetario de Úrsula" su vida queda reducida a un solo recuerdo; como lo describe el narrador, no posee vinculación sentimental con los Buendía: "no era miembro de la familia, ni lo sería jamás de otra, desde la madrugada distante en que el coronel Gerineldo Márquez lo llevó al cuartel […] para que no

[191] *Ibídem*, p. 194.

olvidara en el resto de su vida la sonrisa triste y un poco burlona del fusilado. Aquél no era sólo su recuerdo más antiguo, sino el único de su niñez".[192]

Aureliano Segundo con todos sus vicios y exageraciones es un personaje que al menos se identifica con la familia en lo descomunal, en la locura y en las pasiones desaforadas. Es Petra Cotes la persona más importante para éste, mucho más que Fernanda del Carpio que representa la unión conyugal bajo las normas aceptadas por la sociedad, que además de su descendencia le da la orden de no ser sorprendido por la muerte en la cama de su concubina.

El sentimiento de amor que nace entre Aureliano Segundo y Petra Cotes es también consecuencia de la proximidad de la muerte, que se manifiesta en la senilidad sexual de José Arcadio, dicho tratamiento es utilizado por Gabriel García Márquez en novelas como *Memorias de mis putas tristes* y *El amor en los tiempos del cólera*. Cito un fragmento de la segunda novela que explica la unión de Petra Cotes y José Arcadio: "Pues habían vivido juntos lo bastante para darse cuenta que el amor era el amor en cualquier tiempo y en cualquier parte, pero tanto más denso cuanto más cerca de la muerte".[193]

Las consecuencias que sufre Macondo por el diluvio las proyectan los gemelos Buendía: uno proyecta el pasado (inmediato) traumático de Macondo y el otro la pérdida de la estabilidad económica. Son aspectos que se complementan, reducidos a la podredumbre posterior de la compañía bananera.

Mediante avanzan en la vejez recuperan su identidad en el reflejo del otro, la miseria los va haciendo iguales. José Arcadio Segundo va adquiriendo rasgos

[192] *Ibídem,* p. 275.
[193] Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana, 2010, p. 375.

de su primera identidad: “la antigua semejanza con el hermano gemelo se fue otra vez acentuando, no solo por el escurrimiento de la figura, sino por el aire distante y la actitud ensimismada”. [194]

Similitudes que se refuerzan en el punto de comparación para los gemelos: el bisabuelo, José Arcadio Buendía. Se dice sobre ambos: “[José Arcadio Segundo] apenas levantó la vista cuando sintió abrirse la puerta, pero a su hermano le bastó aquella mirada para ver repetido en ella el destino irreparable del bisabuelo” [195] . y “Presa [Aureliano Segundo] de un delirio exploratorio comparable apenas al del bisabuelo cuando buscaba la ruta de los inventos.”[196]

A partir de aquí cuando están los dos unidos por proyectos que superan toda voluntad humana, sus similitudes se hacen más notorias: “Aureliano Segundo se quedó atónito, y estaba tan escuálido y tan solemne, que Petra Cotes no creyó que quien había vuelto a buscarla fuera el amante de toda la vida, sino el hermano gemelo”. [197] Este redescubrimiento de la identidad culmina por completo en la muerte de los gemelos.

La muerte de José Arcadio Segundo es un hecho inesperado, puesto que en capítulos anteriores el narrador no se detiene jamás a dar detalles sobre su salud física, lo que se sabe antes de su muerte es que su lucidez sobrepasaba a cualquiera de la casa. Lo que arremete contra Aureliano Segundo discrepa con la creencia de Úrsula, que “los Buendía mueren sin enfermedad”; sufre una serie de crisis respiratorias, descritas como tenazas de cangrejos o un nudo en la garganta.

[194] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 343.
[195] *Ibídem,* p. 327.
[196] *Ibídem*, p. 342.
[197] *Ibídem*, p. 346.

Aureliano Segundo sí muere de enfermedad, y al parecer, su muerte se lleva a su hermano gemelo a la tumba; se explicó anteriormente que no hay mención alguna de enfermedad o dolor físico por parte de éste. Su muerte es repentina, pero le sobra tiempo para recalcar en la memoria del sobrino la masacre de los tres mil trabajadores que echaron al mar: "En ese mismo instante, en la cama de Fernanda, su hermano gemelo llegó al final del prolongado y terrible martirio de los cangrejos de hierro que le carcomieron la garganta".[198]

La mención de Fernanda no es en balde, porque ella representa el decoro del hogar, es decir el lugar más apto para la muerte de su esposo. Después de su muerte aparece Petra Cotes para cumplir su promesa que no tiene validez alguna frente a la sociedad conservadora, al menos frente a la sociedad que Fernanda se ha creado en la cabeza.

Sin embargo, las acciones de Fernanda no impiden el último acto que reincide en la identidad de su marido y su cuñado. La confusión de los borrachitos provoca que pongan los ataúdes en tumbas equivocadas; los gemelos recuperan su identidad ya muertos. Aun con la voluntad de Fernanda por deshacerse de los rastros de un pasado humillante, Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo se pertenecen a sí mismos en la tranquilidad de la muerte, donde los traumas personales y la pérdida de la gloria se esfuman al iniciar una "nueva" vida con sus verdaderas identidades.

[198] *Ibídem*, p. 368.

4.7. La estirpe de Fernanda del Carpio

4.7.1 José Arcadio, el ahogado más hermoso del mundo

El personaje de José Arcadio es una fusión de belleza y perversión, muy parecido al carácter de Fernanda del Carpio. Ambos se mienten en sus cartas para que ninguno se entere de la miserable vida que llevan; prefieren las apariencias que la verdad, se encierran en un círculo de santidad sólo para juzgar y revolcarse en los vicios de los otros. Por estas razones, "era imposible concebir un hombre más parecido a su madre […] Era lívido, lánguido, de mirada atónita y labios débiles".[199]

De manera violenta e indigna es ahogado en manos de unos niños. Atraídos a la casa por el mismo José Arcadio, la recorren y hacen sus travesuras con la aprobación de éste. La presencia de los niños alude a una pederastia implícita, ya que jamás se describe una escena sexual, pero es notable la servidumbre de uno de ellos.

En este hecho sobresalen dos símbolos: el agua y los niños. Ambos son el reflejo de la pureza, inocencia, tranquilidad. La infancia "es el estado anterior a la falta, y por ende al estado edénico"[200] y es "símbolo del futuro." Visto en los actos posteriores en la alberca de José Arcadio.

Perturbados por el oro encontrado, realizan un último baño, el ritual que mediaba para tranquilizar la conciencia de José Arcadio desemboca en una "bacanal" de champaña. Los actos de los "niños" delatan que ya no lo son y el

[199] *Ibídem*, p. 379.
[200] Jean Chevalier, *Op. Cit.*, p. 752.

agua se convierte en alcohol que "realiza la síntesis del agua y el fuego, es también un alimento inmediato que pone en seguida su calor en el hueco del pecho." [201]

La venganza y la ambición son el nuevo rostro de los niños, quienes en su furtivo asalto su imagen no sólo es la de los adultos futuros, es la del pasado violento que a pesar de todos los años de cambios políticos y de una estabilidad económica, determina la actitud de la juventud:

> Sin darle tiempo de defenderse, se metieren vestidos en la alberca, lo agarraron por el pelo y le mantuvieron la cabeza hundida, hasta que cesó en la superficie la borboritación de la agonía, y el silencioso y pálido cuerpo de delfín se deslizó hasta el fondo de las aguas fragantes.[202]

Una muerte violenta y que pasa desapercibida por la única persona que estaba en la casa, Aureliano. Esta circunstancia entre otras (el nombre, por ejemplo), según Sylvia Koniecki, hace que sea similar al asesinato de José Arcadio, hijo de Úrsula:

> En ambos casos, se puede especular como móviles pasionales como económicos —ya que si el asesinato del hijo de los patriarcas pudo ser un crimen pasional o una venganza por la usurpación de las tierras— los cuatro niños buscan la venganza por el comportamiento vejatorio que tuvo con ellos José Arcadio —cuya actitud, además, parece tener claros tintes pederastas—, pero llevan a cabo el crimen asimismo para robar el oro.[203]

[201] *Ibídem*, p.167.
[202] *Ibídem*, p. 390.
[203] Sylvia Koniecki, *Mito y razón en Cien años de soledad*, Granada, 2011, disponible en https://es.scribd.com/doc/204714682/MITO-Y-RAZON-EN-CIEN-ANOS-DE-SOLEDAD p. 255.

El cuerpo de José Arcadio es encontrado en su alberca, flotando en los perfumes y pensando en Amaranta después de la muerte: “lo encontró flotando en los espejos perfumados, enorme y tumefacto, y todavía pensando en Amaranta.”

Es acertada entonces la comparación entre los dos asesinatos: “Así como la sangre del hijo de Úrsula cobra vida para buscar a su madre, el cuerpo del joven ahogado sigue pensando en Amaranta mientras flota sin vida en la piscina.” [204]

José Arcadio ansía el amor materno aun después de la muerte que sólo pudo encontrar en los brazos de su tía Amaranta. Su explicación está en la misma narración, en todos los personajes “las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte”.[205]

4.7.2. Meme y Amaranta Úrsula

Renata Remedios, mejor conocida como Meme, y su hermana Amaranta Úrsula crecen en un ambiente distinto, la casa es dirigida por los hábitos conservadores de Fernanda del Carpio. El resultado niega las expectativas, se convierten en señoritas de modos más libres: “Al contrario de Amaranta, al contrario de todos, Meme no revelaba todavía el sino solitario de la familia, y parecía enteramente conforme con el mundo,” [206] ; Amaranta Úrsula “Era tan espontánea, tan emancipada, con un espíritu tan moderno y libre.”[207]

Son mujeres nuevas, consecuencia de su contacto con el exterior, ambas estudian fuera de Macondo, tienen contacto con otros países, Meme con la cultura

[204] Sylvia Koniecki*, Op. Cit*. p. 256.
[205] Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 427.
[206] *Ibídem,* p.273.
[207] *Ibídem,* p.393.

estadounidense, y Amaranta con la francesa. Las dos experimentan una pasión amorosa prohibida, dan a luz a un hijo y mueren sin criarlo. Claro que hay diferencias entre todas estas circunstancias, pero lo que respecta al acto de morir no está acompañado de un suceso maravilloso, es más un hecho que resalta la soledad en la que mueren y la fatalidad que se cumple en dos personajes que parecían salvarse de ésta.

La muerte de Meme es enunciada en la narración primero, gracias al manejo temporal y espacial nos damos cuenta que murió después del cataclismo que extermina a Macondo: "hasta la remota madrugada de otoño en que muriera de vejez, con sus nombres cambiados y sin haber dicho nunca una palabra, en un tenebroso hospital de Cracovia"[208]. Considerando que la vejez, o el promedio de mortandad en la familia de los Buendía son entre los cincuenta y sesenta, Meme es la última Buendía, y sobrevive literalmente al exterminio de Macondo.

Sin embargo, y aquí va otro punto interesante, Fernanda del Carpio en una carta que escribe a su hijo José Arcadio le asegura que Meme murió de vómito negro. Para éste y Amaranta Úrsula, su hermana no existe, ni siquiera como recuerdo, lo mismo sucede en la memoria de Aureliano Babilonia, que desconoce sus orígenes hasta llegar a la lectura de los pergaminos.

Meme muere en el exilio, condenada por sus amores furtivos con un menestral, con la identidad borrada, "con sus nombres cambiados" y sin la voluntad que le permitiría salvar su descendencia.

La muerte de Amaranta Úrsula es el punto final para la línea de mujeres en la familia de los Buendía, y para toda la estirpe. Su muerte deja en completo

[208] *Ibídem*, p.310.

abandono a los dos últimos Buendía. Es una de las muertes más dramáticas de la narración. Este aspecto va de la mano con la voracidad de la naturaleza, con el exterminio hacia lo humano, y con la felicidad encontrada en el amor de tía y sobrino:

> En aquel Macondo olvidado hasta por los pájaros, donde el polvo y el calor se habían hecho tan tenaces que costaba trabajo respirar, recluidos por la soledad y el amor y por la soledad del amor en una casa donde era casi imposible dormir por el estruendo de las hormigas coloradas, Aureliano y Amaranta Úrsula eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra.[209]

La reiteración del amor se hace presente en los acontecimientos que anteceden la muerte de Amaranta, y como se mencionó con anterioridad es paralelo a la destrucción de la casa de los Buendía, es decir Macondo: "En el aturdimiento de la pasión, vio las hormigas devastando el jardín, saciando su hambre prehistórica en las maderas de la casa," y "ambos quedaron flotando en un universo vacío, donde la única realidad cotidiana y eterna era el amor".[210]

La muerte de Amaranta llegó con el parto de su hijo. Podría interpretarse como un sacrificio por parte de ella, sin embargo, jamás está consciente de su muerte ni antes ni después del parto.

Un día completo, "después de veinticuatros horas de desesperación" Amaranta Úrsula muere por desangramiento: "supieron que estaba muerta porque el caudal se agotó sin auxilios, y se le afiló el perfil, y los verdugones de la cara se le desvanecieron en una aurora de alabastro, y volvió a sonreír".[211]

---

[209] *Ibídem*, p. 418.
[210] *Ibídem*, p. 422
[211] *Ibídem*, p.428.

La muerte le devuelve la belleza que el embarazo le había quitado, la incertidumbre de saberse tragada por las hormigas pasa a otro plano mucho más inquietante que es el del más allá, como si la satisfacción descrita es el misterio mismo de la muerte. La expresión de Amaranta confirma que fue mejor desangrarse poco a poco que ver el horrible destino de su hijo. Su cuerpo es tapado por una sábana y es olvidado hasta cosificarse: “el cadáver era un promontorio de piedras bajo la manta.”

El dolor que pudo haber causado la muerte de Amaranta Úrsula en Aureliano es suplido por la lucidez que se origina en éste al ver cómo las hormigas se llevan a su hijo; por ende, tampoco hay ritos funerarios, lo que hace pensar que a Amaranta Úrsula también se la comen las hormigas.

4.8. El desplome de Macondo

4.8.1 La lectura de los pergaminos

Ya cuando Macondo es un torbellino de tierra desgajada, los dos últimos Aurelianos se encuentran con la muerte. La presencia del último Aureliano es un espejo del significado del contenido revelado de los pergaminos: "El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas”. Aureliano Babilonia deja a su descendencia con las hormigas porque sabe de antemano que el destino está escrito de esa manera, su objetivo no es conservar la estirpe sino encontrar su destino, es decir el de toda la estirpe Buendía.

Así como la visión del Aureliano con cola de cerdo inicia el sentido de los textos de Melquíades, de la misma forma Aureliano Babilonia es consciente de su yo dentro de ese encadenamiento de hechos. Para Ariel Dorfman el acto de lectura de Aureliano, su simultaneidad, nos remite a la búsqueda inexorable que se ha dado de generación en generación:

> Ellos no toman en cuenta lo real, encerrados en su actividad implacable, en la épica aventura de forjar (se) un destino, y en esta desproporción ante las leyes del mundo aseguran la destrucción del clan, así como su humanidad excelsa.[212]

La muerte y vida de Aureliano Babilonia, al igual que la de todos los personajes estaba prevista en los pergaminos. En los últimos momentos para Aureliano el acto de vivir y leer es el mismo, puesto que él es consciente de ser un personaje de ficción "real", de una ficción desarrollada cien años antes. El secreto de los pergaminos es el conocimiento total, al saber el momento de su muerte ya no hay nada más que buscar, puesto que después de ésta se sabe todo:

> El hombre pasa de ciego clarividente a omnisciente totalitario de su ser, pero para poder adquirir este dominio cognoscitivo, debe morir, debe de haber cumplido las especificas etapas y tareas de la vida para poder contemplar el pasado como una totalidad, como un ente acabado, sin imperfecciones, sin tiempo, inmutable, fijo, necesario.[213]

Y cito una vez más a Ariel Dorfman, "leer y vivir vienen a ser, por un instante, la misma cosa", en consecuencia, morir es el fin del acto de leer. Final que llega con la destrucción absoluta de Macondo. El destino de Aureliano es un proceso de reflexión que se logra sólo en el acto de la lectura, su muerte está atrapada en las páginas escritas por Melquíades, representación espacial del

[212] Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Chile, Anagrama, 1972, pp.171-172.
[213] Ariel Dorfman, *Op. Cit.*, p. 158.

cuarto homónimo: “Entonces dio otro salto apara anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto.”[214]

La muerte de Aureliano se fusiona con el arrasamiento de Macondo. Para ambos ya no tiene sentido su existencia en la tierra, mucho menos en la memoria, la cual puede llegar a ser precipicio o el puente para el trascender humano.

[214] *Ibídem*, p. 432.

CONCLUSIONES

Las diversas representaciones de la muerte encontradas en *Cien años de soledad,* experimentadas por el núcleo familiar de los Buendía, van de la mano de un proceso lento, en el que se producen drásticos cambios físicos en los personajes, inherentes a una actitud de negación por el pasado.

Gran parte de las muertes se desarrollan en la soledad, el espacio de éstas, ya sea privado o público, no influye para que se lleven a cabo ceremonias mortuorias que dignifiquen tanto al difunto como a los sobrevivientes. La inhumanidad de los decesos se caracteriza por el olvido de la comunidad hacia el moribundo. Las excepciones en la novela son: Amaranta, Aureliano Segundo y Amaranta Úrsula, quienes mueren acompañados en el lecho del hogar, pero que de una manera u otra, su integridad es transgredida por terceros.

La primera, Amaranta, se convierte en un evento público, donde su castidad se pone en duda y el hermetismo que la caracterizó es anulado por el remordimiento. La carencia de afecto que sufrió cuando joven es sustituida por el interés exagerado por su persona, no tanto por su perdida; para Aureliano Segundo, el final se presenta en una enfermedad que lo asfixia hasta morir, y –a pesar de que sucede en la casa conyugal–, la posible tranquilidad frente al acto final es anulada por el dolor físico de la enfermedad, aspecto que ningún Buendía sufre. Mientras que en el caso de Amaranta Úrsula, su cuerpo no es velado, termina siendo un montón de piedras, olvidada por Aureliano.

La muerte de cada uno de los personajes no los salva de la desgracia o de su maldición, que más que el incesto es la soledad perenne. Sin embargo, la muerte no se debe tomar al pie de la letra como una tragedia o desgracia momentánea, sino como un proceso que empieza mucho antes de que el individuo se dé cuenta; quiero decir, su caracterización inicia con una serie de pasos o acciones de los personajes, donde el factor más importante, el eje donde gira su "ser" es el pasado, el cual puede ser negado (Rebeca), olvidado (Aureliano Buendía), ignorado (José Arcadio, hijo) o mitificado (Úrsula, José Arcadio Buendía, Amaranta, José Arcadio Segundo).

Aun así, es este proceso el que los guía a un encuentro con ellos mismos, como seres descolocados que pertenecen a un entorno, el aislamiento se termina en la muerte. Este factor de reconocimiento en forma de metáfora, se da en algunos personajes: el desfile del Coronel; el espejo de Amaranta; las "bocas ahumadas" de los fúsiles en Arcadio; la casa en ruinas de Rebeca; el sueño de los cuartos idénticos e infinitos, que termina siendo el absurdo de José Arcadio, en busca del conocimiento; Úrsula se reconoce en el propio hacer y existir de su estirpe, es por ello que las acciones de los descendientes son proyectadas bajo la compasión de una madre resignada.

Claro que hay muertes que son abruptas y excepcionales, como la de José Arcadio y Aureliano José, quienes mueren a manos de terceros; o Remedios, la bella, quien no muere sino asciende al cielo.

La lectura de los pergaminos, que equivale al proceso de reconocimiento total de Macondo (por ende, del lector, Aureliano Babilonia), es la culminación de la historia bíblica del pueblo. Hacia la parte final de la novela se inicia el proceso

connotativo de la muerte colectiva, el referente mortuorio no es un individuo sino la comunidad. La muerte del último descendiente conlleva e implica el final de la estirpe, la consumación del destino y el desenlace del relato.

Se presencia la muerte de Macondo, como un ente, que al igual que los demás personajes, sufre una metamorfosis en todos los ámbitos, físico e ideológico: de pueblo primitivo pasa a pueblo moderno e idealista hasta su decadencia y total destrucción. Es un microcosmos condenado a la soledad como sus habitantes, condenado al aislamiento e injusticias y a la falta de oportunidades, idea con la que cierra la novela.

La muerte en su reflejo como acto narrativo, no puede estar aunada únicamente al concepto de "realismo mágico" o lo "real maravilloso" quiero decir, que el origen de la construcción de la muerte en *Cien años de soledad* está ligada a la tradición literaria universal, a la amplísima cultura y al vasto campo simbólico, que convive en las páginas de la novela. Entonces, es posible interpretar los procesos de morir no como hechos insólitos propios de Latinoamérica (aunque jamás se ha visto llover flores amarillas) sino como representaciones de lo humano.

Por otro lado, el enfoque de este trabajo se ha desarrollado dentro de la muerte de cada integrante de la familia Buendía, se ha dejado de lado las muertes colectivas: la masacre del desfile, la de la huelga obrera, el asesinato de los 17 Aurelianos y el fratricidio implícito en las andanzas del Coronel Buendía; las muertes de personajes secundarios pero que guardan consigo símbolos: las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia; la senectud centenaria de Pilar Ternera, que rebasa la de Úrsula; la muerte temprana de Remedios, esposa de

Aureliano Buendía. Se ha omitido un análisis más profundo frente a estos decesos porque me focalicé en los personajes más representativos como se vio en el desarrollo del trabajo. No obstante, las matanzas o actos mortuorios evidencias igualmente el salvajismo y la injusticia.

De igual dichas muertes deben de estar determinadas por elementos distintos a la maldición del incesto, la soledad o el aislamiento, pero su significado se comunica con los decesos de los Buendía; sin embargo, la delimitación de mi tema no me permite ahondar más, pero queda para el interés del lector.

En las amplias interpretaciones de los procesos de morir de los personajes referidos, se identifican, *grosso modo*, la confrontación personal con la conciencia en una dimensión trascendental así como la liberación del cuerpo, exteriorizado en las metamorfosis de los personajes cansado de padecimientos físicos y de otra índole. El tránsito hacia el momento final es verificable en Macondo inicia con una profunda degradación espiritual y termina con la existencia humana pero -desde una perspectiva mítica- la línea divisoria entre la vida y la muerte permanece confusa, no queda trazada con claridad. En Macondo la muerte definitiva se alcanza con el olvido: olvido que se refleja en la fatalidad de un Continente.

Bibliografía

Bibliografía directa

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, (1967) *Cien años de soledad*, México, Diana, 2015.

_____, *Memoria de mis putas tristes*, México, Diana, 2004.

_____, (1985) *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana, 2010.

_____, (2002) *Vivir para contarla*, México, Diana, 2014.

_____, "No se preocupe, tenga miedo" en el *País*, 1983.

Mendoza, Plinio Apuleyo, (1982) *El olor de la guayaba, conversaciones con Gabriel García Márquez*, México, Diana, 2015.

Bibliografía indirecta

ARANGO, Manuel Antonio, "Álvaro Cepeda Zamudio. La casa grande" en *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México, FCE, 1985.

ARENAS, Reynaldo, "En la ciudad de los espejismos" en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969.

ARNAU, Carmen, *El mundo mítico de Gabriel García Márq*uez, Barcelona, Península, 1971.

BARAHONA JIMENEZ, Luis, *El ser hispanoamericano*, Costa Rica, EUNED, 1985.

BARCIA, Pedro Luis, "Cien años de soledad en la novela hispanoamericana" en edición conmemorativa de *Cien años de soledad*, Madrid, Real Academia Española, 2007.

BECERRA, Eduardo, "Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975" en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, España, Cátedra, 2008.

BENEDETTI, Mario, "García Márquez o la vigilia dentro del sueño" en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969.

BECKER, Ernest, *El eclipse de la muerte*, México, FCE, 1979.

BERNAL, Rafael, *Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XVI*, México, FCE, 2015.

BEYHAUT, Gustavo y Hélene Beyhaut, *América Latina. De la Independencia a la Segunda Guerra Mundial,* México, Siglo XXI, 1985.

CAMPO, Ángel Esteban de, "La muerte en los Doce cuentos peregrinos" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1995.

CANFIELD, Martha, *Parodia, paradoja, cliché y fabulación en la obra de García Márquez*, disponible en Centro Virtual Cervantes http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/07/07_357.pdf.

CELORIO, Gonzalo, "*Cien años de soledad* y la narrativa de lo real maravilloso" en edición conmemorativa de *Cien años de soledad*, Madrid, Real Academia Española, 2007.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, España, Herder, 1993.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor S.A., 1992.

CORTÁZAR, Julio, *Argentina: años de alambradas culturales*, en http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-ArgentinaAnosdealambradasculturales.pdf,

CORWIN, Jay, *La transposición de fuentes indígenas en Cien años de soledad*, Michigan, Universidad de Mississippi, 2008,

DIETER, Janik, "Tres motivos centrales de la imaginación poética del narrador Gabriel García Márquez: La casa- el huracán- la muerte" en José Cobo Borda (comp.), *Gabriel García Márquez, testimonios sobre su vida y ensayos sobre su obra*, Colombia, Siglo del Hombre, 1992.

DONOSO, José, *Historia personal del boom*, Barcelona, Alfaguara, 1999.

DOSTOYEVSKI, Fedor, *El idiota*, Barcelona, Bruguera, 1987.

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

GUERRERO, Gustavo, *Boom y cosmopolitismo* en http://www.cervantesvirtual.com/obra/boom-y-cosmopolitismo/

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *Imperialismo y liberación, una introducción a la historia contemporánea de América Latina*, México, Siglo XXI, 1991.

HOYOS, Alberto, "Un viaje al reino de la realidad mítica", en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969.

LARA CISNEROS, Gerardo, *Superstición e idolatría en el Provisorato de indios y chinos del Arzobispado de México, siglo XVIII*. Disponible en: http://132.248.9.195/ptb2011/agosto/0672085/0672085_A1.pdf consultado el 22/03/2016.

MARÍN ORTIZ, Erick Marcelo, *Cosmogonía y rito en la vivienda wayuu*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2014.

MEJÍA, Olga, *Conceptos de la sexualidad wayuu expresados en los mitos, leyendas y tradiciones*. Riohacha, Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de la Guajira, 2001.

MEJÍA RIVERA, Orlando, "El arquetipo de macondo (las babuchas, los almendros y las flores amarillas en Cien años de soledad)" *en El legado de Macondo, antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, Colombia, Universidad del Norte.

MENTON, Seymour, "La novela colombiana: planeta y satélites" en *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México, FCE.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1999.

PERRIN, Michel, *El camino de los indios muertos: mitos y símbolos guajiros*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1980.

PINEDA GIRALDO, Roberto, "Aspectos de la magia en la Guajira" en *Revista del Etnológico Instituto Nacional*, núm. 3, Bogotá, 1950.

ORTEGA, Julio, *Una poética de cambio*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1991.

OVIEDO, José Miguel de, "Macondo: un territorio mágico y americano" *en Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969.

R. STAMM, James, *Muerte, supervivencia y desaparición en Cien años de soledad*, Disponible en http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_05_03_71/boletin_05_03_71_08.pdf

RAMA, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, Montevideo, Biblioteca Ayacucho, 1983.

_____, (ed.), "El boom en perspectiva" en *Más allá del boom: literatura y mercado*, México, Folios, 1981.

RASGUE, Jean-Baptiste, "Meditaciones en torno a Cien años de soledad" en Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969.

ROBINSON, Lorna, *Gabriel García Márquez y Ovidio: mágicas y monstruosas realidades*, Inglaterra, Universidad de Londres, 2013.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “La nueva novela latinoamericana” en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México, -siglo Veintiuno, 1998.

ROJO, Grinor, “El amor, la vejez y la muerte en los tiempos del cólera”, en José Cobo Borda (comp.), *Gabriel García Márquez, testimonios sobre su vida y ensayos sobre su obra*, Colombia, Siglo del Hombre, 1992.

SUBERCASEUX, Bernardo, *“*Elite ilustrada, intelectuales y espacio cultural” en Manuel Antonio Garretón (coord.), *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2002.

TANDETER, Enrique (comp.), *Pensar la muerte*, FCE, México, 2006.

THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte, una lectura cultural*, Barcelona, Paidós Studio, 1991.

VARGAS LLOSA, Mario, “*Cien años de soledad*, realidad total, novela total” en edición conmemorativa de *Cien años de soledad*, Madrid, Real Academia Española, 2007.

Hemerografía de consulta

BONIN, Leah, “Varios autores responden cuáles son los libros de nuestro tiempo” en *Letras Libres*, núm.176, 2013.

FINOL, José Enrique, “Rito y Símbolo: antropo-semiótica del velorio en Maracaibo” en Opción, 2004.

_____,“Antropo-semiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas” en Ave, núm.19, 2011.

GUIBERT, Rita, “Entrevista con Rita Guibert” en *Siete Voces,* México, 1974.

LUISELLI, Valeria, “Varios autores responden cuáles son los libros de nuestro tiempo” en *Letras Libres*, núm.176, 2013.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy, “América: la gran novela. Gabriel García Márquez: Cien años de soledad” en Primera Plana, Año V, No. 234, Buenos Aires, 1967.

MOGA, Eduardo, “Varios autores responden cuáles son los libros de nuestro tiempo” en Letras Libres, núm.176, 2013.

SERNA, Enrique, “Varios autores responden cuáles son los libros de nuestro tiempo” en *Letras Libres*, núm.176, 2013.