

# Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento

Agustín SEGÚI  
Universidad del Sarre, Alemania

## RESUMEN

La primera frase de *Cien años de soledad* ha sido considerada como una pieza clave de la estructura temporal de la novela. Se ha dicho que representa tiempo estancado, desordenado o caótico, e incluso abolición del futuro, o que se trata de una anticipación temporal. Un análisis empírico del ir y venir temporal tal como se presenta sobre todo en el primer capítulo, muestra que, en lugar de caos y estancamiento, hay retrocesos que sumergen la narración en un pasado cada vez más remoto. Todo ello es fundamental también para entender bien al coronel Aureliano.

**Palabras clave:** *Cien años de soledad*, estructura temporal, perífrasis *haber de + infinitivo*, el coronel Aureliano Buendía.

## Many years later as he faced the firing squad

### Abstract

The first sentence in *One Hundred Years of Solitude* has been qualified as a key piece of the novel's time structure. Scholars have claimed that it involves time stagnation, irregular or chaotic time, even abolition of the future, or that it is a form of time anticipation. An empirical scrutiny of the temporal back and forth, particularly in the first chapter, displays, instead of chaos and stagnation, a sequence of refluxes which set the beginning of the story in a past more and more remote. All this is crucial for the right understanding of Colonel Aureliano too.

**Keywords:** *One Hundred Years of Solitude*, time structure, phrase *haber de + infinitive*, Colonel Aureliano Buendía.

**SUMARIO:** 1. El tiempo desordenado. 2. Función y límites del desorden. 3. Derivaciones sobre el coronel.

## 1. El tiempo desordenado

De las muchas frases sabrosas de *Cien años de soledad*, la que da comienzo a la novela es la más espectacular: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo". Los críticos que se abocaron a su análisis sue-

len coincidir en que se trata de una pieza importante de la estructura narrativa tan especial que tiene la novela.

No habrá muchos críticos, sin embargo, que coincidan en que es típica de los cuentos populares, como sostiene Franco (1975: 398). Tampoco serán muchos los que opinen que es una "construcción bastante usual" en nuestra lengua (Jitrik, 1975: 44); de hecho el primer verbo está en pasado, no en presente como el "he de hacer" que ese crítico menciona como único ejemplo; además, ya alguien se encargó de recordarnos que la perífrasis *haber de + infinitivo* es arcaizante (Gallo, 1975: n. 13) y que, puesta en imperfecto, "tiene en textos de español actual una probabilidad de ocurrencia de menos de una vez cada cien páginas; en *CAS* ocurre con una frecuencia de 14 cada cien páginas, aproximadamente" (Gallo, 1975: n. 5).

Hay autores para quienes se trata simplemente de una técnica de anticipación. Arnau (1971: 54, 62) reduce a esa técnica las varias frases de García Márquez que introducen algo así como un ciclo, anunciando el final y comenzando luego a narrar lo anterior hasta desembocar en el hecho anticipado; esta autora relaciona dichas frases con la técnica periodística del *lead* que, puesto debajo del título, adelanta lo fundamental de una noticia. Gilard (1982: 66, n. 77), con referencia explícita a la primera frase de la novela, prefiere buscar el origen de este recurso anticipatorio en los folletines del siglo XIX. Todo ello es importante para entender las frases que introducen tales ciclos pero, si se las reduce todas a un único esquema, no es posible explicar la peculiaridad de la primera de la novela y del primer capítulo (primer ciclo) en su totalidad. Otro crítico desglosa así la reacción de sorpresa del lector:

lo que el autor narra ahora [el conato de fusilamiento] aparece a mitad de la novela y es un gancho que provoca al lector a descubrir: a) qué pasó frente al pelotón de fusilamiento; b) qué sucedió cuando Aureliano Buendía conoció el hielo; c) por qué hay misterio y mención especial alrededor de un elemento tan común como es el hielo; d) quién es este Coronel Aureliano Buendía; e) por qué van a fusilarlo... etc. (Escoto, 1973: 31).

Efectivamente, el lector se plantea esas preguntas, y la famosa frase "es un gancho" porque sus alusiones despiertan curiosidad. Solo se equivoca Escoto al reducir la frase a un caso de "técnica de la anticipación". Pero su referencia a la sorpresa del lector nos lleva de la mano a la siguiente perspectiva de análisis.

Un tratamiento fundamental de la temporalidad de *Cien años* es el psicológico, como lo sabe todo lector que haya palpado la gran dosis de nostalgia que ha puesto García Márquez en la narración de ese pasado maravilloso, en el ahondamiento del pasado como colosal trabajo de la memoria. En el caso concreto de la famosa frase, se ha afirmado que la mezcla de tiempo cíclico y lineal se adecuaba bien a las leyes de la memoria (Aaron, 1980: 23). Considero esencial esta perspectiva (Seguí, 1994: 9.10); sin embargo, no toca fondo en este contexto.

Entre los estudios de la temporalidad de *Cien años* abundan los que podríamos llamar metafísicos, por no ser lingüísticos ni históricos ni psicológicos ni narratológicos. Con esta modalidad metafísica se expresa el crítico según el cual el análisis de la frase de apertura nos permite descubrir

la esencia de la novela. El tiempo recurrente, estancado, no el ir y venir hacia el pasado y el futuro, sino la aglomeración de un siglo de episodios cotidianos en un instante. De ahí la frase clave de la obra: “Muchos años después...”, o sus variantes: “una noche por la época”, “por esos años”, “años más tarde”, etc., que permiten ligar todos o casi todos los episodios (Achugar, 1970: 22).

Ahora bien: con ello no solo coloca Achugar en un mismo plano todas las frases anticipadoras, sino que pretende explicar el tiempo de la novela con una referencia misticadora a la también famosa frase que describe la actividad redactora de Melquíades como aglomeración de un siglo en un instante (García Márquez, 2007: 469). Mucho más se acerca al nudo de la cuestión otro crítico, según el cual

la estructura hiperbatónica de la frase [...] invita a concluir que en ella radica la clave para la inteligencia de la composición [de la novela]. Caos temporal, desorden narrativo bien premeditado desde el comienzo: *Muchos años después*, ¿después de qué? tendría inmediatamente que preguntarse el sorprendido lector, para hallar la respuesta [... en el] fin de la narración: *Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos* de modo que *todos coexistieran en un instante* (Porrata, 1976: 27).

Hallamos aquí la cita completa sobre la técnica del gitano como clave de la exégesis. Pero remitir a Melquíades no soluciona el problema, como puede verse en el hecho de que, de dos estudios que establecen este vínculo, uno define el tiempo de la novela como estancado y recurrente, mientras que el otro lo ve como desordenado e incluso caótico. No es posible esperar milagros exegéticos de esta alusión de García Márquez al Aleph borgiano. Lo que importa es la pregunta “¿después de qué?”

Para responder esta pregunta clave algunos críticos han intentado completar el esquema temporal de la frase problemática. Uno de ellos pone un esquema con flechas; la primera sale del presente (centro) hacia el futuro (derecha), de donde parte otra hacia el pasado (izquierda); pone correctamente en el pasado el episodio del hielo y en el futuro el del recuerdo. El presente, inhallable en la narración, cree poder situarlo en “el *hic* [quiere decir el *nunc*] que implica la escritura en su desarrollo puntual” (Jitrik, 1975: 45), pero es grave confundir el presente de la escritura (¿de Melquíades o de García Márquez?) con el de la narración.

Desbarra otra colega cuando distingue tres hechos: el del hielo, el del escuadrón de fusilamiento y el del recuerdo, que corresponderían al pasado, presente y futuro respectivamente (Aaron, 1980: 23). Los verbos mencionan solo dos hechos, uno

pasado y otro futuro. Y el del pelotón de fusilamiento, mencionado en el complemento circunstancial, no es el punto de partida de la narración.

Yerra también la autora que describe la temporalidad de la perífrasis como "un vector tendido hacia adelante, aunque sin punto de referencia en el mundo ficticio; el único punto de referencia es el presente de la lectura" (Gallo, 1975: 123); de hecho termina por introducir otro presente, el del personaje "frente al pelotón de fusilamiento" (Gallo, 1975: ib.), igual que Aaron. El presente de la lectura es irrelevante para la secuencia narrativa. El vector tendido hacia delante sí tiene un punto de referencia, porque el recuerdo tuvo lugar "mucho tiempo después" de lo recordado, pero, repito, no es el punto de partida de la narración. La alusión que da inicio al ciclo narrado en el primer capítulo se refiere al episodio del hielo, que es pasado puro.

El problema de estos críticos, entonces, es querer partir a toda costa de tres fases temporales, porque es lo que normalmente hacemos para dilucidar relaciones cronológicas. Pero lo que hace García Márquez en su primera frase es *escamotearnos el presente*. No hallamos las tres fases temporales típicas sino a lo sumo dos, un pasado y un futuro (que es también pasado: "había"); las dos se definen por referencia mutua, no por referencia a un presente. La otra prueba de la inexistencia del presente es la dificultad que tienen los críticos antedichos: uno lo pone en el presente de la escritura, otro en un hecho todavía no narrado por el autor (quien solo alude a él), y un tercero no se decide entre el presente de la lectura y el del personaje. Ahora bien: ¿cómo consigue García Márquez semejante escamoteo? Con una perífrasis, una anáfora y una hipérbaton.

¿Qué denota el "había de recordar"? Como toda perífrasis verbal, ubica el acontecimiento en un proceso. Esta, en concreto, lo ubica en una fase avanzada y todavía no cumplida, es decir, futura. Su sentido general es el de necesidad, sea moral (obligación de hacer algo), sea temporal (algo tiene que ocurrir). En la primera frase de la novela es temporal, como lo indica el "mucho tiempo después". Significa, entonces, algo así como un futuro necesario. Poniéndola en tiempo pasado (imperfecto) denota un *futuro dentro del pasado*.

No necesitamos, por tanto, postular ningún presente, tan solo anterioridades, posterioridades y simultaneidades en el interior del bloque del pasado. Sin embargo, "en el mundo ficticio de Macondo, simultaneidades, anterioridades y posterioridades temporales se confunden" (Gallo, 1975: 116); hay desorden temporal. Y Porrata (cfr. supra) ve más que desorden cuando antepone a ese sustantivo el de "caos". Como vimos, Porrata frena la lectura después de solo tres palabras, "muchos años después", para preguntar: ¿después de qué? El dato que responde esta pregunta, "la tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo", debería figurar, obviamente, delante del "muchos años después", y por eso Porrata llama hipérbaton a la inversión del orden (primer retroceso). Es exagerado ver en esto un "caos temporal" existente "desde el principio", porque ello equivale a seguir viéndolo en toda la novela. De todos modos, Porrata da en el clavo, o en un clavo, al centrar el problema en ese "muchos años después". En efecto, no basta recordar el *lead*: los textos

periodísticos comienzan con un título; el *lead* viene después, de modo que está provisto del título como punto de referencia. También en los otros casos de anticipación de *Cien años*, las frases como "años más tarde" tienen siempre su punto de referencia anterior.

En la primera frase, en cambio, el "después" remite a un dato que debería figurar antes, debido a su *valor anafórico* (referencia a algo antedicho), pero no lo hace. La licencia poética responsable de una parte de la confusión es la de ignorar el significado anafórico de "después" e invertir el orden de referente y referido.

Para describir la otra parte de la confusión es necesario recordar las frases que siguen inmediatamente a la primera:

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarraigados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán.

Este párrafo parece ubicarse en la época del descubrimiento del hielo ("era entonces"), pero cuando termina la serie de imperfectos nos hallamos con un indefinido ("llevaron") que denota una acción bastante anterior al descubrimiento del hielo. Se trata, entonces, de otro retroceso temporal. El problema es que no sabemos todavía que fueron los gitanos los que introdujeron el hielo y, por tanto, que ese hecho es posterior al del imán. No sabemos cómo ubicar los dos indefinidos en la cadena narrativa. Este es el segundo factor de desorden temporal. Y la perífrasis aumenta la confusión debido a su bajo grado de empleo.

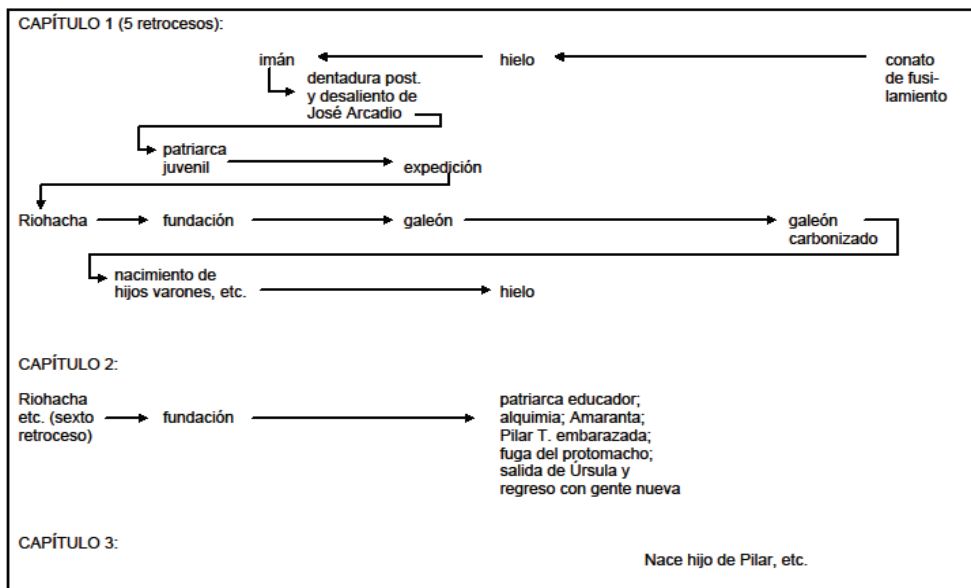
Detengámonos un poco más en las frases que siguen a la primera, importantes por los tiempos verbales que emplean. Son siete imperfectos y un indefinido. El tiempo narrativo por excelencia es el indefinido; su secuencia es la cadena narrativa. Los imperfectos son ubicables en dicha cadena solo por referencia a los indefinidos. ¿Qué hace el autor una vez que ha logrado descolocarnos atentando contra la función de la anáfora? No añade ningún indefinido sino imperfectos que, en vez de avanzar en la cronología, proporcionan circunstancias, describen en lugar de narrar, al menos los cinco primeros. Pero el imperfecto tiene también la función de indicar hechos que se repiten y que, por eso mismo, no pueden ser ubicados en una única posición de la cadena: todos los años una familia de gitanos plantaba su carpa cerca de la aldea y daba a conocer los nuevos inventos. Plantar la carpa y dar a conocer inventos es un doble hecho nuevo, incluso el primero de toda la historia narrada hasta ese momento, pero se repite. La cadena de la narración se retoma con el tiempo perfectivo: "Primero llevaron el imán". En lo narrado hasta ese momento, entonces, lo más antiguo son las llegadas de los gitanos: lo que *hacían* en sus viajes anua-

les a Macondo y lo que *hicieron* en el primero de estos. El hielo lo llevaron en un viaje bastante posterior, el quinto, primero de un total de tres de los gitanos nuevos, luego de la primera muerte de Melquíades.

A partir del episodio del imán, la narración sigue avanzando pero, como no sabemos dónde colocarlo en la cadena narrativa, no sabemos si hay que suponer allí el presente narrativo. Si conociéramos su relación cronológica con el episodio del hielo, sabríamos que el del imán es, en todo lo narrado hasta allí, lo que más se parece a un presente narrativo, a un punto a partir del cual la historia de los Buendía empieza a avanzar. Pero de hecho no es más que el segundo retroceso de un total de cinco que García Márquez pone en su primer capítulo.

Lo primero que menciona la novela es un hecho formulado en tiempo pasado, que por ende, pese al valor futúrico de la perífrasis, no sale del pasado y, por su valor imperfectivo, no sirve para dar inicio a la cadena narrativa. Al colocar su primer indefinido, García Márquez retrocede unos veinte años desde el conato de fusilamiento hasta la exhibición del hielo. Luego se entretiene con algunas referencias al Macondo de aquella época, para volver a retroceder varios años (como lo entenderemos solo bastante más avanzada la lectura) hasta la primera llegada de los gitanos con el imán. Avanza un poco mencionando algunos de los otros prodigios que fue llevando Melquíades: el catalejo y la lupa, los instrumentos de navegación, el laboratorio de alquimia y la dentadura postiza. La sorpresa y el desaliento que esta última produce en José Arcadio sirve al autor para remontarse por contraste (tercer retroceso) a la fundación de Macondo, cuando el fundador era “una especie de patriarca juvenil” (García Márquez, 2007: 17).

Poco más adelante salta, retomando la cadena, a los estragos que ese desaliento produjo: el fundador decidió “abrir una trocha que pusiera a Macondo en contacto con los grandes inventos” (García Márquez, 2007: 19). No sin otro breve retroceso (el cuarto) hacia la época de Riohacha y hacia la menos remota de la fundación (también aquí con el orden invertido), pasa a narrar la expedición anunciada y el descubrimiento del galeón español. Aquí salta hacia un hecho muy posterior, aunque seguramente anterior al más avanzado (el conato de fusilamiento) dicho hasta allí: “Muchos años después, el coronel Aureliano Buendía volvió a atravesar la región, cuando era ya una ruta regular del correo, y lo único que encontró de la nave fue el costillar carbonizado” (García Márquez, 2007: 21). Aunque el “muchos años después” sea idéntico al de la frase inicial, es evidente que su función no es la misma, porque está precedido del primer descubrimiento del galeón y, por tanto, el “después” no pierde su valor anafórico.



Luego de la expedición frustrada cuenta García Márquez casi linealmente (hay un quinto retroceso breve para mencionar el nacimiento de los dos hijos varones) lo sucedido hasta el episodio del hielo. Termina así el primer capítulo. Tenemos hasta aquí una narración muy nutrida, muy fabuladora, la cual, después de aludir apenas a un suceso muy posterior e introducir el primer indefinido, avanza a tropezones hasta desembocar en la narración completa del episodio del hielo. Llamo tropezones a los cinco retrocesos. El resultado son unos quince años de agitada historia de Macondo, desde su fundación hasta la llegada del hielo. Dicho sea de paso: ¿dónde está el círculo narrativo? Por más que al principio se mencione el hielo con el que habrá de concluir el capítulo, más que círculo hay un complejo zigzag.

Pero no termina allí la reconstrucción que el narrador hace del pasado. El capítulo segundo se remonta (sexto retroceso) hasta el siglo XVI, con Riohacha y la ranchería de indios pacíficos. En la apresurada genealogía (se mencionan mínimos rastros de escasas generaciones) aparecen José Arcadio Buendía y Úrsula en plena juventud. A su boda le sigue el asesinato de Prudencio Aguilar, la travesía de la sierra y la fundación de Macondo, sin alteraciones cronológicas. De allí salta el autor, lógicamente, todo lo narrado antes, para retomar el hilo donde lo había abandonado: en la época del descubrimiento del hielo (aunque no vuelva a mencionar expresamente este hecho), cuando el patriarca "estaba positivamente entusiasmado con la educación de sus hijos" (García Márquez, 2007: 35). El lector va llenando mentalmente las lagunas de esta secuencia lineal (primer tercio del segundo capítulo) con lo ya revelado en el capítulo precedente. La secuencia continúa, también linealmente, con la aparición de Pilar Ternera, su relación con el protomacho, los nuevos experimentos alquímicos, el nacimiento de Amaranta, la segunda llegada de

los gitanos nuevos, el embarazo de Pilar, la fuga del protomacho, la salida de Úrsula en su busca y el regreso de ella con nuevos pobladores. Así acaba el capítulo segundo. El tercero comienza con el nacimiento del tercer José Arcadio, hijo de Pilar Ternera y del protomacho. Desde allí continúa la novela sin tropiezos; hay ligeras anticipaciones pero ya no grandes retrocesos.

¿Qué ha sucedido? ¿Qué fue del ir y venir de los comienzos? ¿Sigue habiendo confusiones? A partir del tercer capítulo ya no hay embrollos cronológicos. En el segundo se narran las primeras fases de la historia de los Buendía, antes y después de la fundación de Macondo, y se las narra linealmente; solo hay que completar los vacíos con los datos del primer capítulo. Los enredos temporales están todos, entonces, en las primeras páginas del libro, y consisten en cinco asuntos: la falta inicial de presente narrativo, la falta de respeto a la anáfora, el hipérbaton consiguiente, una ristra de retrocesos que enriquecen la historia de la familia y del pueblo pero desgastan la paciencia de algunos lectores, y finalmente un retroceso particular (el segundo con el episodio del imán) que al principio no se sabe cómo ordenar en la cadena narrativa. La narración se vuelve cada vez más lineal en esos tres capítulos. El primero es el menos lineal, y la primerísima frase es la más embrollante, porque contiene ya casi todos los enredos mencionados.

## 2. Función y límites del desorden

Ya conocemos las anomalías cronológicas de, especialmente, la primera mitad de la primera página. Falta descubrir su finalidad. Los autores antes citados sostienen que es un desorden voluntario para crear caos en la cronología hasta el punto de eliminar el futuro. No estando enteramente de acuerdo con la idea del caos ni con la de tiempo estancado, aunque sí con la de un desorden premeditado, resumo de la siguiente manera lo singular de la temporalidad del comienzo: nos birla el presente, borrona la cadena narrativa (anáfora violentada, hipérbaton, indefinidos indecisos) e interrumpe el pasado primigenio, cualquiera que este sea, para sumergirnos más y más en el pasado total, todo ello prácticamente sin fechas, y tantas veces que, al concluir el capítulo primero, *nos encontramos hundidos en otro universo, extraviados en el mar de una memoria ajena*. Necesitamos varios capítulos para que algunos objetos conocidos (las armas de fuego, los instrumentos de música, un barco, un tren) nos permitan conectar lentamente ese mundo con el nuestro, con "el presente del lector". Es todo el primer capítulo el que produce ese efecto, con alguna contribución del segundo; no es la sola primera frase, aunque su estructura inesperada propine al lector el sacudón indudablemente más fuerte.

El único caos verdadero es el atentado contra la anáfora. Pero hay desorden temporal, en el sentido de que no es habitual que alguien narre sobre todo hacia atrás, e incluso cada vez más hacia atrás. Más que eliminación del futuro hay una colosal profundización del pasado. No hay estancamiento del tiempo: hay movimiento,



aunque más hacia atrás que hacia adelante. Dice un autor que los tres capítulos iniciales "se sitúan fuera del tiempo" (Rama, 1987: 75); es una hipérbole desmesurada. Y hay técnica de anticipación (con más zigzag que círculo), pero lo decisivo en el comienzo de la novela es la *técnica de retroceso*. Por cierto que tiene importancia el fenómeno del recuerdo, ya que esta es la *finalidad de tanto repliegue: compeler a la memoria a hurgar en los arcones antiguos de la historia de una familia*. Lo definitorio, entonces, es el múltiple atentado contra los hábitos narrativos.

Con esto termina el análisis de la *forma* de esta frase clave y sus implicaciones para la comprensión de la estructura temporal de una parte importantísima de la novela. Sobre su *significado*, en cambio, es posible avanzar un poco más. No, por cierto, para abordar en su totalidad el tema del tiempo de esta obra, porque para ello se necesitaría tomar en consideración mucho más que la primera frase y los seis retrocesos: habría que incluir, entre otras cosas, las referencias a hechos de la historia de Colombia y diversas observaciones como aquella de Úrsula de que el tiempo parecía dar vueltas en redondo (García Márquez, 2007: 225). La descodificación de la primera frase y la descripción del séxtuple retroceso no tienen nada que ver con el eterno retorno, que tanto ha deleitado a los críticos antes de la aparición de la exégesis de Macondo como Utopía y de la de una utilización invertida, distorsionante o irónica de los mitos bíblicos (Seguí, 1994: 9.7.1). Tampoco tienen que ver con el tiempo lineal, contrario del cíclico, puesto que no hallamos ahí linealidad sino un zigzag con movimientos más largos hacia atrás que hacia adelante. Pero hay otra perspectiva que nos permite adentrarnos más en el profundo significado de la primera frase; para ello tenemos que recordar algunos datos de conocimiento general.

### 3. Derivaciones sobre el coronel

Un dato muy repetido en las entrevistas de García Márquez es que el punto de partida de sus ficciones es siempre una imagen visual. "Yo siempre parto de una imagen. *La siesta del martes*, que considero mi mejor cuento, surgió de la visión de una mujer y de una niña vestidas de negro y con un paraguas negro, caminando bajo el sol ardiente de un pueblo desierto. *La hojarasca* es un viejo que lleva a su nieto a un entierro. El punto de partida de *El coronel no tiene quien le escriba* es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla. La esperaba con una especie de silenciosa zozobra" (García Márquez, 1982: 26). En *Cien años de soledad*: "Un viejo que lleva a un niño a conocer el hielo exhibido como curiosidad de circo" (García Márquez, 1982: 27). En *El otoño del patriarca*: "Es la imagen de un dictador muy viejo, inconcebiblemente viejo, que se queda solo en un palacio lleno de vacas" (García Márquez, 1982: 86). El caso de *Cien años de soledad* resulta especialmente importante, sin ser único, porque el origen mental (la imagen visual) coincide con el comienzo narrativo.

Abunda también en las entrevistas la explicación del fondo autobiográfico de esa imagen: "Recuerdo que, siendo muy niño, en Aracataca, donde vivíamos, mi abuelo me llevó a conocer un dromedario en el circo. Otro día, cuando le dije que no había visto el hielo, me llevó al campamento de la compañía bananera, ordenó abrir una caja de pargos congelados y me hizo meter la mano. De esa imagen parte todo *Cien años de soledad*" (García Márquez, 1982: 27). El viejo que lleva al niño a conocer el hielo es, entonces, el abuelo del autor. Ahora bien: "El coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía fue la persona que más han ponderado los sentimientos de García Márquez. De él ha dicho que fue la única persona con la cual tuvo comunicación en la niñez, que es la persona con quien mejor se ha entendido jamás, que es la figura más importante de su vida, que desde que murió no le ha sucedido nada interesante y que hasta las alegrías de su vida de adulto son alegrías incompletas por el simple hecho de que el abuelo no lo sepa" (Saldívar, 1997: 102). Lo que hallamos en la primera frase de la novela, entonces, es en primer lugar la *voluntad del autor de recordar su infancia y su abuelo*. No extraña, por tanto, que, inmediatamente después de la enigmática primera frase, el escritor haya empezado a descargar sus recuerdos en clave mágica y poética, retrocediendo una y otra vez hasta agotar todo lo que le parecía narrable de las épocas previas a la de la imagen visual, para solo después continuar hacia adelante. Esto haría comprensibles los seis retrocesos y la grandísima importancia de la memoria como motor de la narración. Pero ¿es todo?

El significado de la primera frase no se agota en esos aspectos psicológicos. La historia de los Buendía y de Macondo trasciende tan claramente el devenir de una familia y un pueblo que numerosos críticos han visto en *Cien años de soledad* también la historia de Colombia, la de América Latina e incluso la de toda la Humanidad. En la novela, los hechos que más claramente rebasan el marco familiar y pueblerino son las guerras civiles y los desmanes de la compañía bananera, culminando estos últimos en la huelga de 1928 y en la posterior ruina de la región.

Lo que la novela moderna no alcanza más que raramente es ese rasgo épico propio de una escritura que rebasa el ámbito de las relaciones burguesas para saltar a un heroico pasado nacional: el Cid Campeador y su lucha por reconquistar España de manos de los árabes, Roldán en combate con los musulmanes en la retaguardia del ejército de Carlomagno, el príncipe Igor liderando la defensa rusa frente a la amenaza de los pueblos túrquicos orientales, los burgundios herederos de Sigfrido que no temen enfrentarse con los hunos de Etzel sabiendo que no saldrán vivos, los griegos que asedian Troya en defensa del honor de uno de sus reyes... Es siempre la guerra entre bandos irreconciliables, más allá de lo meramente personal, y suele combinar elementos históricos, legendarios y míticos. Se ha dicho con razón que las más encarnizadas son las guerras entre hermanos. El enfrentamiento entre liberales y conservadores fue en Colombia, efectivamente, un generador de grandes derramamientos de sangre. Uno de los principales líderes de las fuerzas liberales fue el coronel Rafael Uribe Uribe.

Se sabe que la figura del coronel Aureliano Buendía está básicamente inspirada en la de Uribe Uribe (García Márquez, 1982: 9, 17). Y “en todos los libros [anteriores a *Cien años de soledad*] hay una constante: el coronel Aureliano Buendía tiene algo que ver con algún personaje o con algún lugar. [...] Siempre pensé en ese coronel de las guerras civiles del siglo pasado que había hecho treinta y dos guerras y las había perdido todas. Pero le temía a esa falsa biografía del guerrero porque me parecía que iba a resultar muy aburrida. [...] Incluso en *Cien años de soledad* yo pensé que el coronel Aureliano Buendía sería un personaje tan marginal como en los otros libros” (González Bermejo, 1971: 20). “Pero es que yo no sabía que el coronel Aureliano Buendía había nacido en Macondo y no sabía que era hijo de José Arcadio Buendía y de Úrsula Iguarán” (González Bermejo, 1971: 29). Ahora bien: cuando escribió la primera frase de la novela, ya lo sabía...

Se ha contado repetidas veces cómo García Márquez, en 1965, yendo con su familia en su Opel blanco desde la capital mexicana hacia Acapulco, tuvo la súbita inspiración de cómo debía escribir la novela (Schóó, 1967: 54). Puesto a revelar ese secreto, García Márquez dijo muchas veces que consistió en su descubrimiento de que tenía que hacerlo de la misma manera que su abuela, que contaba las cosas más increíbles como si fueran normales (García Márquez, 1982: 77). Pero al mismo tiempo remite ese descubrimiento formal al día en que comenzó a leer *La metamorfosis*, de Kafka, a los 19 años, cuando estaba en primer año de Derecho (García Márquez, 1982: 31, 44, 52). Y, por cierto, no se cansa de repetir que su propósito, al escribir *Cien años de soledad*, fue “darle una salida literaria, integral, a todas las experiencias que de algún modo me hubieran afectado durante la infancia” (García Márquez, 1982: 75). Rechaza que sea una parábola o alegoría de la historia de la Humanidad: “No, quise sólo dejar una constancia poética del mundo de mi infancia” (García Márquez, 1982: ib.), y a la mención de que los críticos encuentran intenciones más complejas responde: “Si existen, deben ser inconsciente” (García Márquez, 1982: ib.).

Hay algo que no ensambla bien en todo esto. Si se trataba solamente de la infancia, ¿por qué otorgó tanto espacio a las guerras civiles, anteriores a su nacimiento? Y si fue él mismo quien descubrió el hielo de la mano de su abuelo, ¿por qué el niño de la primera frase pasó a ser ese coronel Aureliano en el que se transformó allí Uribe Uribe? Importa no olvidar, además, que el coronel Aureliano Buendía no solo se volvió militar sino que lo hizo por el noble motivo de combatir el desorden y la injusticia. Y que, casi octogenario, amenazó al gobierno con armar a sus muchachos para eliminar a los gringos de la bananera (García Márquez, 2007: 274). La Historia se roza con la Ética.

Al igual que los héroes épicos, el coronel Aureliano evade las categorías históricas remontándose hacia las más amplias y prestigiosas del héroe mitológico (Seguí, 1994: cap. 8 de la 2ª ed., en prensa). Sin pretender discutir con García Márquez, parecería que el empuje, o uno de los empujes definitivos que le revelaron la forma de contar su historia, fue la toma de conciencia de que debía rebasar la valla de sus

recuerdos de infancia para enmarcarlos en la dura historia colombiana, centrando esta en un personaje épico que, desde el comienzo de la actividad escritora de su autor, pugnaba por llegar al protagonismo. García Márquez había decidido narrar su infancia, poniendo a su abuelo como personaje fundamental. Pero, para ese entonces, era ya un hombre altamente politizado, y su abuelo había combatido en las guerras civiles colombianas junto a Uribe Uribe (Saldívar, 1997: 35–40). No es extraño que las guerras civiles pasaran así a ser parte importante de la historia de los Buendía. Y menos extraño resulta que, entonces, el coronel Aureliano entrara a disputarle el protagonismo al abuelo del autor.

Quizás sea este cambio de perspectiva el que da a la primera mitad de la obra ese inigualable aire de epopeya fantástica, que va desapareciendo en la segunda mitad, ahogado por abundantes trivialidades, para recuperarse en la huelga de la bananera y en el Ragnarök del desenlace. No sería imposible que, viajando en coche a Acapulco, o poco antes, García Márquez haya descubierto que el coronel Aureliano era hijo de los fundadores de Macondo y que, con su acción épica, había de poblar la narración tanto o más que sus padres. Quizás esto explique por qué *el primer personaje nombrado en la novela es el coronel*, en dos momentos fundamentales de su vida a falta de uno, y en la primerísima frase de la obra.

## BIBLIOGRAFÍA

AARON, M. Audrey.

- 1980 “García Márquez's Meceador as Link between Passage of Time and Presence of Mind”. Randolph D. Pope (ed.). *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*. Ypsilanti: Bilingual Press, pp. 21–30.

ACHUGAR, Hugo.

- 1970 “Las encíclicas contadas”, José Miguel Oviedo, Hugo Achugar y Jorge Arbeleche. *Aproximación a Gabriel García Márquez*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, pp. 17–26.

ARNAU, Carmen.

- 1971 *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Península.

ESCOTO, Julio.

- 1973 “Dos artificios de realismo en *Cien años de soledad*”, *Alero*, n° 10, pp. 30–36.

FRANCO, Jean.

- 1975 *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*. Barcelona: Ariel.

GALLO, Marta.

- 1975 “El futuro perfecto de Macondo”, *Revista Hispánica Moderna*, n° 3, pp. 115–135.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel.

1982 *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: La Oveja Negra.

2007 *Cien años de soledad*. Texto revisado por el autor para esta edición. Madrid: Alfaguara–Real Academia Española–Asociación de Academias de la Lengua Española.

GILARD, Jacques.

1982 “Prólogo a Gabriel García Márquez”, *Obra periodística*, vol. 2: *Entre cachacos I*. Barcelona: Bruguera, pp. 7–87.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto.

1971 *Cosas de escritores: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.

JITRIK, Noé.

1975 “La perifrástica productiva en *Cien años de soledad*”. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 19–47.

PORRATA, Francisco E.

1976 “La novela y sus componentes. La voz narradora en *Cien años de soledad*”. Francisco Porrata y Fausto Avendaño (eds.). *Explicación de “Cien años de soledad”*, *Explicación de Textos Literarios* 4, sup.1, pp. 7–37.

RAMA, Ángel.

1987 *García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. Montevideo: Universidad de la República.

SALDÍVAR, Dasso.

1997 *García Márquez: el viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara.

SCHÓO, Ernesto.

1967 “Los viajes de Simbad García Márquez”, *Primera Plana*, nº 234, pp. 52–54.

SEGUÍ, Agustín.

1994 *La verdadera historia de Macondo*. Madrid: Iberoamericana.