



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

Un “tren amarillo y polvoriento” hacia
Macondo: la construcción de personajes,
cronología y espacios en el camino a
Cien años de soledad

Trabajo fin de estudio presentado por:	Andrés Porlán Torroglosa
Tipo de trabajo:	TFM
Director:	Dr. Juan Andrés García Román
Fecha:	Julio de 2022

Resumen

Esta investigación estudia pormenorizadamente el proceso de construcción por el escritor colombiano Gabriel García Márquez de un universo literario propio como paso previo e ineludible para la redacción de *Cien años de soledad*. Una vez definido el corpus bibliográfico y tras profundizar en el estudio intertextual de las primeras novelas y relatos del autor de Aracataca, se vislumbra la gestación de un cosmos original en el que personajes, hechos argumentales y escenarios se desarrollan, amplían y transforman conforme su autor va consolidando una voz literaria propia. Pero lejos de tratarse de un universo estático construido para dar soporte a cualquier narración, este cosmos literario, al igual que un tren que recorre multitud de estaciones acogiendo y despidiendo pasajeros, tiene desde su salida un claro destino final: la construcción de Macondo y de la dinastía de los Buendía en *Cien años de soledad*. Toda la producción de García Márquez durante casi veinte años se convierte así en un enorme banco de pruebas en forma de largo viaje que, al llegar con éxito a la última estación, finaliza definitivamente, permitiendo al autor iniciar nuevos trayectos literarios desde la madurez artística alcanzada.

Palabras clave: Macondo – García Márquez – Novela total – universo literario – Intertextualidad

Abstract

This research studies thoroughly the construction of a personal literary universe by the Colombian writer Gabriel García Márquez as a previous and unavoidable step to be able to write *Cien años de soledad*. After defining the bibliographical corpus and delving into the intertextual study of the first novels and stories wrote by the author from Aracataca, the gestation of an original cosmos is glimpsed. In this cosmos, characters, plot facts and stages are developing, expanding and transforming as its author consolidates his own literary voice. But far from being a static universe built to support any narration, this literary cosmos, like a train that runs through many stations, has a final destination since its departure: the construction of Macondo and the Buendía dynasty in *Cien años de soledad*. The whole production of García Márquez for almost twenty years becomes an enormous test bed as a long journey that, once arrives successfully at the last station, ends definitively, allowing the author to start new literary ways from his artistic maturity.

Keywords: Macondo – García Márquez – literary universe – total novel – intertextuality

Índice de contenidos

1.	Introducción	7
1.1.	Justificación.....	9
1.2.	Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	12
2.	Metodología	13
2.1.	Enfoque y alcance de la investigación	14
3.	Marco teórico.....	15
3.1.	El punto de partida: la realidad	15
3.2.	El corpus bibliográfico de Macondo	17
3.3.	Interpretaciones sobre las relaciones entre las obras.....	18
3.4.	Las estaciones hacia <i>Cien años de soledad</i>	21
3.5.	Interpretaciones del universo macondiano.....	23
3.5.1.	La <i>weltanschauung</i> : la cosmovisión literaria.....	24
3.5.2.	La novela total	26
4.	Desarrollo y análisis.....	28
4.1.	La construcción de los personajes	28
4.1.1.	Personajes presentes.....	29
4.1.1.1.	El coronel Aureliano Buendía	29
4.1.1.2.	La señora Rebeca	34
4.1.1.3.	José Arcadio Buendía (2ª generación)	37
4.1.1.4.	Los sacerdotes	38
4.1.1.5.	Personajes testimoniales	42
4.1.1.6.	Nombres y apellidos de ida y vuelta	44
4.1.2.	Personajes inspirados	46
4.1.2.1.	Úrsula Iguarán y José Arcadio (1ª generación)	46

4.1.2.2.	Aureliano José	49
4.1.2.3.	Arcadio	50
4.1.2.4.	Pilar Ternera	50
4.1.2.5.	Los gemelos	51
4.1.2.6.	José Arcadio Segundo.....	52
4.1.2.7.	Fernanda del Carpio	52
4.1.2.8.	Amaranta.....	53
4.2.	Los hechos y su cronología	54
4.2.1.	La fundación de Macondo	54
4.2.2.	El período de guerras.....	55
4.2.3.	La llegada del tren y la fiebre del banano	56
4.2.4.	El diluvio y la muerte de los pájaros.....	58
4.2.5.	La decadencia y el final.....	59
4.2.6.	La cronología imposible en “Los funerales de la Mamá Grande”	60
4.3.	Los espacios	63
4.3.1.	La región	63
4.3.2.	El pueblo de Macondo.....	65
4.3.2.1.	La iglesia y la estación de tren.....	65
4.3.2.2.	Los almendros	66
4.3.2.3.	La plaza	67
4.3.2.4.	La tienda de Catarino	67
4.3.2.5.	Meteorología.....	68
4.3.2.6.	Insectos y animales	69
4.3.2.7.	Las ventanas	70
4.3.3.	“El pueblo” y su geografía	70

4.3.4. La casa.....	73
5. Conclusiones.....	76
6. Limitaciones y prospectiva	80
Referencias bibliográficas.....	82
Anexo A. Corpus bibliográfico	85

1. Introducción

Desde su publicación en 1967, *Cien años de soledad* se ha convertido en una obra esencial para la literatura en español de los siglos XX y XXI, llevando a su autor, el colombiano Gabriel García Márquez, a consolidarse como uno de los escritores más afamados de las letras latinoamericanas. Calificada como novela total por Mario Vargas Llosa (2021, p. 477), entendida “en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual”, es situada por muchos críticos en el olimpo de la narrativa en castellano, solo detrás de *El Quijote* de Miguel de Cervantes (Zuluaga, 2020, p. 34) o incluso, para otros autores, erigiéndose en el espejo de la obra cervantina en Latinoamérica. Especialmente reveladoras son las palabras postalmente remitidas por Carlos Fuentes a Julio Cortázar tras devorar el manuscrito de *Cien años de soledad*: “He leído el *Quijote* americano” (2007, p. XXII).

La escritura de esta obra fue, no obstante, un proceso extremadamente laborioso que se extendió durante casi dos décadas. Apenas superada la mayoría de edad, el escritor de Aracataca, que ejercía en aquel tiempo de periodista, comenzó a bosquejar la que sería su obra cumbre; se llamaba por entonces “*La casa, porque*”, confiesa el propio autor a Plinio Apuleyo Mendoza, “pensé que debía transcurrir dentro de la casa de los Buendía” (Mendoza, 2007, p. 95). Señala, no obstante, el escritor colombiano que “nunca logré armar una estructura continua”, y añade “no tenía en aquel momento la experiencia, el aliento ni los recursos técnicos para escribir una obra así”. Aquella historia seguiría presente en su cabeza durante más de quince años, pero sin encontrar el tono que “me hiciera creíble a mí mismo”, hasta que tuvo una revelación: “Contar la historia como mi abuela me contaba las suyas, partiendo de aquella tarde en que el niño es llevado por su padre a conocer el hielo”.

Durante esos casi veinte años, los que separan la idea primigenia de *Cien años de soledad* y la escritura efectiva de la obra, García Márquez fue configurando un universo literario que culminaría en el alumbramiento en el año 1967 del clan familiar de los Buendía y del *cronotopo* que es Macondo, entendido según la terminología bajtiana como “el lugar en el que los nudos de la acción se atan y desatan” (Bajtín, 1989). Pero este cosmos narrativo no sería solo un esquema global destinado a articular la gran novela en un futuro, sino que el colombiano iría

desarrollándolo en su producción escrita, dejando unas huellas que conducirían, de manera inexorable, hacia su futura obra magna.

Vargas Llosa (2007, p. XXV) define las obras producidas durante estos primeros años como parte de “un proceso de edificación de la realidad ficticia” pues *Cien años de soledad* “integra en una síntesis superior a las ficciones anteriores” de García Márquez. El nobel peruano cita el relato “Isabel viendo llover en Macondo” y la novela *La hojarasca* como aquellos primeros pasos literarios que conducirían hacia la totalidad narrativa de *Cien años de soledad* (Vargas Llosa, 2007, p. XXV). Fuentes coincide en esta idea de considerar la obra previa del colombiano como la semilla para la creación de su *magnum opus* al afirmar sobre *La hojarasca* que se trataba de “un libro de apariencia rústica y entraña nobilísima, pues de él, me parece, surge el universo creador de García Márquez” (2007, p. XVI). García de la Concha engloba *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mamá Grande* y *La mala hora* como obras que “vendrán a integrarse, en distinto grado, como materiales de *Cien años de soledad*” (2007, p. LX) y añade el expresidente de la RAE, “cada uno de esos cuatro libros precedentes significa un tanteo de aproximación en busca de la perspectiva adecuada, indispensable para hallar el tono y el lenguaje justos”.

Distintos investigadores y prestigiosos autores coinciden, por tanto, en una misma idea: que durante años García Márquez forjó su estilo narrativo a través de relatos cortos y novelas breves con el objetivo de encontrar un tono adecuado para desarrollar *Cien años de soledad*, al mismo tiempo que bosquejaba la historia de Macondo y de la saga familiar de los Buendía para, de esta manera, transponer poéticamente sus experiencias vitales.

Pero el desarrollo primigenio de *Cien años de soledad* no se puede circunscribir a las obras anteriormente citadas. A lo largo de casi veinte años, entre 1947 y 1966, es decir, hasta el momento de comenzar la redacción de *Cien años de soledad*, las trazas de Macondo, las descripciones de un poblado con una enorme casa “en el extremo de la única calle del pueblo” (García Márquez, 2020, p.41) o los personajes apellidados Buendía aparecen y desaparecen como fantasmas en casi todos los textos del escritor colombiano, quien en el relato “Un día después del sábado”, publicado por primera vez en 1954, sitúa en el centro de un pueblo sin nombre un establecimiento llamado “Hotel Macondo” (García Márquez, 2020, p.76), primera mención explícita del inmortal pueblo-*cronotopo* que forma ya parte de la historia literaria.

A través de este estudio se investigan todas aquellas referencias presentes en las primeras obras del nobel colombiano que permiten interpretar el proceso creativo de *Cien años de soledad*, entendiendo esta obra, como hace Vargas Llosa, como una “totalidad que absorbe retroactivamente los estadios anteriores de la realidad ficticia, y, añadiéndoles nuevos materiales, edifica una realidad con un principio y un fin en el espacio y en el tiempo” (2007, p. XXV).

De esta manera, se estudian novelas y relatos publicados entre 1947 y 1966 con la intención de analizar los personajes, referencias cronológicas y topográficas, relacionándolos con el material narrativo presente en *Cien años de soledad* para determinar sus parecidos y divergencias, desentrañando así el proceso constructivo que haría posible la escritura de esta obra inmortal y discerniendo la naturaleza del universo literario edificado durante este proceso a través de las relaciones y servidumbres existentes entre las obras. Para ello se utilizará la imagen del tren como metáfora de un recorrido con un punto de partida, distintas estaciones intermedias y un destino final, asimilando así este concepto al proceso de escritura y maduración del universo macondiano.

1.1. Justificación

Desde hace cincuenta y cinco años, esto es, desde su publicación en 1967, *Cien años de soledad* se ha convertido en un fenómeno literario que ha encandilado a millones de lectores en cuarenta idiomas. Pero también a la crítica, comenzando por el recientemente reeditado estudio de Mario Vargas Llosa *García Márquez: Historia de un deicidio*, con el que, en 1971, el peruano se doctoró en la Universidad Complutense de Madrid. Se han estudiado los personajes, los espacios, las referencias históricas, la intertextualidad, el carácter bíblico, los ecos en la narrativa posterior tanto en lengua española como en otros idiomas... Como escribe Álvaro Mutis sobre *Cien años de soledad*:

“Sigo creyendo que es un libro sobre el cual no se ha dicho aún toda la deslumbrada materia que esconde. Cada generación lo recibirá como una llamada del destino y del tiempo y sus mudanzas poco podrán contra él” (2007, p. XVI).

Sin embargo, a la hora de estudiar sus antecedentes, los críticos han centrado los estudios en los aspectos biográficos que configurarían el material narrativo, los puentes entre vida y obra,

apenas internándose en las narraciones previas del nobel colombiano y prácticamente obviando los lazos comunes entre estas, sus primeras publicaciones, y aquella, la gran novela garciamarquiana.

Se ha señalado anteriormente cómo algunos estudiosos coinciden al advertir un desarrollo literario previo, un dilatado proceso de preescritura a través de otros textos. Como recuerda Carlos Fuentes, Gabo le diría que *Cien años de soledad* es “un proyecto que le tomó madurar diecisiete años y redactar catorce meses” (2007, p. XXII). Durante este tiempo, el colombiano salpicaría sus narraciones de personajes y espacios que irían trazando el perfil de Macondo y de la genealogía de los Buendía, construyendo a través de las palabras un universo literario propio mientras buscaba “el tono que me hiciera creíble a mí mismo” (Mendoza, 2007, p. 96), hasta aquel día, largamente relatado, en el que conduciendo hacia Acapulco con la familia tuvo la revelación de contar la historia a la manera de los relatos que había escuchado de niño en la casa de sus abuelos de Aracataca. Dio entonces media vuelta en la carretera y se puso a escribirla y todo el material narrativo bosquejado durante los años anteriores explotaría en las páginas de la mítica novela.

Pero ese universo previo, ese mundo en construcción, no ha recibido, hasta el momento, la mirada en profundidad de la crítica. Autores como el propio Vargas Llosa en la anteriormente citada obra escrita hace medio siglo han indagado de manera lineal en los textos previos, profundizando, sobre todo, en las técnicas narrativas. Otros autores han ampliado el corpus de obras en las que la huella hacia *Cien años de soledad* estaba presente, pero sin sumergirse de lleno en la interpretación sistémica de los elementos que van configurando el universo macondiano.

La publicación en el año 2020 del conjunto de textos en los que se anticipa la creación de *Cien años de soledad* en un único libro titulado *Camino a Macondo*, ha permitido crear una hoja de ruta por este universo en construcción a través de relatos, las primeras novelas del colombiano y textos aparecidos en periódicos y revistas a mediados del siglo XX. Pero esta publicación carece de mirada crítica; de hecho, el análisis se limita a un prólogo literario por parte de la escritora Alma Guillermoprieto y a una breve nota editorial de Conrado Zuluaga. Además, omite algunos textos básicos para interpretar el proceso literario que desembocaría en *Cien años de soledad*.

El estudio en profundidad y crítico de los antecedentes de *Cien años de soledad* es, por tanto, tan pertinente como necesario. Además, esta revisión no se puede limitar a la mera identificación de nombres o paisajes recurrentes, sino que es preciso analizar la relación entre las distintas obras y su impacto en la novela futura, trazando las líneas comunes a todas ellas, pero también investigar aquellas huellas que, en la redacción final de la obra magna del de Aracataca, mutarán con respecto a lo bosquejado en los textos previos, conjugando la revisión cuantitativa con la cualitativa.

También es necesario cuestionarse la tesis sobre la narrativa propuesta por el propio autor colombiano de que “un escritor no escribe sino un solo libro, aunque ese libro aparezca en muchos tomos con títulos diversos” (Mendoza, 2007, p.71). Concebida desde la visión de su creador, *Cien años de soledad* sería un capítulo adicional del gran libro de la soledad, el más brillante quizá, pero no llegaría a adoptar el papel de centro gravitatorio de un universo propio ni el de culminación de un proyecto vital que advertiría la crítica. En contra de la visión del de Aracataca se encuentran definiciones como la ya apuntada de novela total introducida por Vargas Llosa, o las líricas palabras de Carlos Fuentes al advertir que el universo macondiano alcanzaría su cénit en “ese instante de gracia, de acceso espiritual, en que todas las cosas del mundo se ordenan espiritual e intelectualmente y nos ordenan: «Aquí estoy. Así soy. Ahora escíbeme»” (Fuentes, 2007, p. XIX).

Tanto desde una como otra interpretación se advierte que el universo bosquejado en las primeras obras del colombiano alcanzará un punto culminante en la redacción de *Cien años de soledad*. Así, y al igual que le sucediera a su personaje Aureliano Babilonia al descifrar los manuscritos de Melquíades, Gabriel García Márquez alcanzaría un momento de epifanía que le permitiría encajar todas las piezas del gran puzzle iniciado en el número 6 del semanario *Crónica*, publicado el 3 de junio de 1950, en un texto llamado *La casa de los Buendía*, y que tendría su final en la certeza de que “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (García Márquez, 2007, p. 471). Indagar en el origen y en la construcción de ese universo constituirá el itinerario del viaje propuesto en este estudio.

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

El objetivo general de este trabajo es analizar la aparición de elementos de la trama de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en los textos escritos por el autor colombiano con anterioridad a la creación de la misma, estudiando de esta manera cómo se construye el universo propio de la novela en la narrativa del autor durante las casi dos décadas que anteceden a su publicación, así como interpretar la naturaleza de tal cosmos.

Los objetivos específicos de este trabajo son:

1. Identificar los textos, relatos y novelas en los que aparecen elementos que posteriormente tendrían importancia en la construcción de *Cien años de soledad*.
2. Interpretar estas huellas desde la teoría de la literatura, sistematizarlas y agruparlas en elementos propios del género narrativo como los personajes, la cronología y la geografía.
3. Explorar el recorrido de los mismos hasta su aparición en *Cien años de soledad* y analizar sus parecidos y/o divergencias con respecto al texto de la novela.
4. Mostrar la evolución en la creación del universo de Macondo, de la dinastía familiar de los Buendía y del resto de personajes de la obra, determinando la naturaleza del mismo.

2. Metodología

El proceso para analizar la construcción del universo de *Cien años de soledad* en las obras escritas con anterioridad por Gabriel García Márquez ha de partir del marco teórico que suponga una aproximación inicial a la materia de la que germinará la investigación. En una segunda fase, se determinará el corpus de estudio, identificando las obras redactadas por el autor desde sus inicios literarios a finales de los años 40 del siglo XX, con especial interés en las primeras publicaciones de los textos del proyecto novelístico *La casa*, hasta 1966, cuando comienza la escritura de *Cien años de soledad*. Posteriormente, se han de fijar las obras de este periodo en las que comienza a pincelarse la arquitectura narrativa de su obra magna, delimitando su alcance.

A continuación, se realizará el estudio de los elementos narrativos presentes en estos textos que tengan vigencia en la obra, para lo que se recurrirá al análisis a través de las teorías del postestructuralismo de Gerard Genette, siguiendo la interpretación de Pozuelo Yvancos (2021, pp. 235 y ss.), con el objetivo de profundizar en el estudio de los personajes, los hechos narrados y su cronología y los elementos espaciales, tematizándolos y obteniendo una visión global y de conjunto de los mismos.

A través de la metodología propia de la literatura comparada, se realizará el análisis comparativo de los elementos que conforman el cosmos narrativo, determinando su vinculación e influencia. Para ello se recurrirá a contrastar estos elementos en las distintas obras en las que aparezcan, realizar un estudio comparativo de los mismos y, por último, determinar su vigencia en la obra final, valorando de manera crítica la evolución y el impacto final en la novela de 1967.

En todo este proceso será fundamental la noción de intertextualidad, es decir, “la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación” (Kristeva, en Marinkovich, 1998, p.731), entendiendo que “la intertextualidad en un marco semiótico social no se limita a referencias explícitas a otros textos”, sino que “puede encontrarse en varios niveles (palabras, estructura textual, registros, géneros, contenidos y contextos) y en distintas combinaciones (registros con géneros, géneros con contenidos, contenidos con situaciones sociales, etc.)” (Marinkovich, 1998, p.735). Sin embargo, la particularidad es que se trata de una intertextualidad referida a un mismo autor en diferentes momentos de su

trayectoria artística, por lo que la literatura sería más que nunca, como escribió Machado, “palabra en el tiempo” (1991, p.322), una palabra que permanece en la obra pero que se transforma con la evolución del propio autor. Por ello se apuesta por abordar el estudio del universo garciamarquiano desde la visión de Genette del *palimpsesto*, esto es, que

“el objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad, sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto, es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes – tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc- del que depende cada texto singular (1989b, p.7).

De esta manera, concebiremos *Cien años de soledad* como un enorme *palimpsesto* en el que las referencias a la obra previa del autor no se reducen a meras apariciones más o menos explícitas y más o menos casuales, sino que responden a un plan narrativo global que abarca toda la producción anterior del autor y sin la cual no se puede interpretar el proceso creativo.

2.1. Enfoque y alcance de la investigación

El enfoque del estudio será mixto por cuanto abarcará tanto una perspectiva cuantitativa como cualitativa. Por un lado, se recopilarán y analizarán las referencias presentes en las obras literarias determinadas para, en un segundo estadio de la investigación, comparar e interpretar emitiendo un juicio crítico sobre su evolución. Su alcance, por otro lado, será descriptivo, teniendo como finalidad prioritaria la descripción de la citada evolución y su comprensión una vez analizada.

3. Marco teórico

Puesto que esta investigación indaga el proceso constructivo de *Cien años de soledad* a través de las obras previas de García Márquez y la construcción de un universo narrativo propio, el marco teórico tiene que partir desde la concepción de ese universo, el corpus de obras en el que se desarrolla y cómo ha sido interpretado el mismo hasta el momento. Si asimilamos la producción narrativa primigenia del autor a un viaje en tren, la última estación sería la aparición final en *Cien años de soledad* de los elementos analizados en la narrativa anterior. Por ello, las cuestiones que excedan de este punto y que incumban a la interpretación del material de la novela no encajan con el sentido de la investigación y no han de ser valoradas a la hora de cimentar la raíz teórica sobre la que germina este análisis.

3.1. El punto de partida: la realidad

García Márquez le confiesa a Plinio Apuleyo Mendoza: “Cuando yo escribí *La hojarasca* tenía ya la convicción de que toda buena novela debía ser una transposición poética de la realidad” (Mendoza, 2007, p. 75). Desde sus inicios en la escritura, el autor colombiano tiene claro que la literatura tiene que ser una proyección del mundo corriente, pero recubierto por una pátina artística. De este modo, el propio autor pretende con *Cien años de soledad* “darle una salida literaria, integral, a todas las experiencias que de algún modo me hubieran afectado durante la infancia” (Mendoza, 2007, p. 93). Pero para alcanzar el éxtasis literario que supondría esta novela, García Márquez moldearía un universo propio durante casi veinte años en el que iría volcando sus experiencias y recuerdos de la infancia, construyendo de esta manera los personajes, espacios y cronología necesarios mientras encontraba “el tono que me hiciera creíble a mí mismo” (Mendoza, 2007, p. 96): el universo macondiano que será analizando en este estudio.

La crítica ha señalado que el ciclo literario de Macondo tiene un origen real: el regreso de García Márquez junto a su madre a Aracataca para vender la casa familiar. En su célebre tesis doctoral *Historia de un deicidio*, Vargas Llosa comparte este momento contado de labios del propio Gabo:

«Bueno, ocurrió un episodio [...] que probablemente es un episodio decisivo en mi vida de escritor. Nosotros, es decir mi familia y todos, salimos de Aracataca, donde yo vivía, cuando tenía ocho o diez años [...] y cuando yo tenía quince años encontré a mi madre que iba a Aracataca a vender la casa [...]. Entonces yo, en una forma muy natural, le dije: “Yo te acompaño”. Y llegamos a Aracataca y me encontré con que todo estaba exactamente igual pero un poco traspuesto, poéticamente [...]. En ese momento me surgió la idea de contar por escrito todo el pasado de aquel episodio» (Vargas Llosa, 2021, pp. 86-87).

Años después, García Márquez iniciaría el relato de sus memorias en *Vivir para contarla* con este episodio, que sitúa en 1950 (“iba a cumplir veintitrés años el mes siguiente”) y en el que el viaje a Aracataca se entrecruza con su confesión a su madre de querer ser escritor. El tren “amarillo” (Saldívar, 2013, p. 253) que tantas veces aparecería en las obras posteriores, la estación, la evocación de la matanza de los trabajadores del banano, la geografía y los personajes reales que inspirarían sus obras literarias están presentes en el inicio de estas memorias (García Márquez, 2002, pp. 11-50).

Sin embargo, en *El viaje a la semilla* Saldívar retrasa este episodio hasta 1952 en base a sus conversaciones con los hermanos del escritor y en el estudio de su correspondencia durante esta época (2013, p. 458). De esta manera, y aunque García Márquez “llegó a ponderar el regreso a Aracataca como la experiencia tal vez más decisiva de su carrera literaria”, es imposible que le surgiera en ese momento, como le confesó a Vargas Llosa, la idea de convertir su pasado en material literario: para entonces ya había escrito bastantes capítulos de la inconclusa novela *La casa* e incluso había redactado varios borradores de *La hojarasca*, en los que aparecería ya el topónimo Macondo (Saldívar, 2013, pp. 257-258).

Por tanto, y en contra de las declaraciones del propio García Márquez, el desarrollo del universo macondiano que alcanzaría su último estadio en *Cien años de soledad* no tiene una fecha exacta de partida sino que está presente, en mayor o menor medida, en toda la obra previa del novelista colombiano, desde sus primeros cuentos de 1947 y hasta que comienza la redacción de la gran obra en 1966, como se aprecia del estudio de sus primeros escritos. Por este motivo es fundamental rastrear las huellas intertextuales presentes en toda la producción literaria del colombiano sin excluir ninguna de sus primeras narraciones,

profundizando en aquellas que amplían directamente el corpus macondiano y conducen hacia su estadio final.

3.2. El corpus bibliográfico de Macondo

A la hora de señalar qué obras forman parte del itinerario que llevaría a Gabo hacia *Cien años de soledad*, Vargas Llosa parte de las propias palabras del escritor colombiano, quien afirmó que la primera obra que empezó a escribir cuando tenía dieciséis años era, precisamente, el germen de esta, pero que al no disponer de los “elementos técnicos y del lenguaje para que esto fuera creíble [...] lo fui dejando y trabajé cuatro libros mientras tanto” (2021, p. 84). El peruano concluye, sin embargo, que: “Con injusticia, García Márquez reduce sus primeros cuatro libros a una gimnasia preparatoria de la prueba decisiva: *Cien años de soledad*” (2021, p. 85). El propio nobel de 2010, en el estudio de esta novela, realiza un recorrido por toda la primera obra de García Márquez donde extrae, del análisis individual de cada una de las narraciones, aquellas características literarias y constructivas que aparecerían posteriormente en la novela de 1967. Sin embargo, el autor de *La ciudad y los perros* descarta casi en su totalidad los primeros relatos que posteriormente serían compilados en *Ojos de perro azul*, por cuanto “no parecen los primeros peldaños de su vocación, anuncian tendencias enemigas a las que luego van a orientar la edificación de la realidad ficticia desde *La hojarasca*”, destacando especialmente el intelectualismo como el rasgo que separa estas narraciones y las posteriores (2021, p. 215). Por ello Vargas Llosa apenas si identifica unos breves rasgos en estos cuentos y establece como punto de partida para el camino hacia Macondo *La hojarasca* y su extracto “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” e incluye *El coronel no tiene quien le escriba*, los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande*, *La mala hora* y “El mar del tiempo perdido”. Tampoco tiene en cuenta el peruano los extractos de la inconclusa *La casa* o el relato “Un hombre viene bajo la lluvia”.

Estos textos serán, precisamente, el inicio del itinerario propuesto por Zuluaga en su nota editorial a *Camino a Macondo*. En este compendio, y en la propia nota, se incluyen como primeros textos los fragmentos de *La casa* titulados “La casa de los Buendía”, “La hija del coronel” y “El hijo del coronel”, así como “El regreso de Meme”, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, “Un hombre viene bajo la lluvia” y “Un día después del sábado”, además

de *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mamá Grande* y *La mala hora* (2020, pp. 25-34). Todos los cuentos primitivos que se integrarían en *Ojos de perro azul* son omitidos tanto en la edición como en el breve estudio aportado por Zuluaga.

Ezzraim, en su estudio sobre la creación de Macondo desde la historia y el mito, identifica un ciclo de Macondo compuesto por *La hojarasca*, el relato “Los funerales de la Mamá Grande”, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* y *Cien años de soledad*, por lo que considera que forman parte de este grupo solo aquellas obras literarias en las que Macondo aparece literalmente, bien como escenario de la acción, bien como referencia topográfica real dentro del universo ficticio (1998, pp. 29-30).

Sobre este mismo corpus señala García de la Concha que “cada uno de estos cuatro libros precedentes significa un tanteo de aproximación en busca de la perspectiva adecuada, indispensable para hallar el tono y el lenguaje justos”, destacando “el esfuerzo titánico del escritor por encontrar su camino [...] y el desencanto de no acabar de encontrarla”. El que fuera presidente de la RAE añade además el proyecto de *La casa*, porque “con unos mismos materiales, lo que el autor persigue es *la construcción de una verdad poética*” (2007, pp. LX-LXI).

De acuerdo con las palabras de García Márquez cuando afirma “lo creo: en general un escritor no escribe sino un solo libro, aunque ese libro aparezca en muchos tomos con títulos diversos” (Mendoza, 2007, p. 71), la mirada sobre la obra previa a *Cien años de soledad* en este estudio será global e integradora, rastreando de esta manera las huellas del camino hacia el Macondo de los Buendía para así poder interpretar el proceso constructivo del material literario presente en la obra final.

3.3. Interpretaciones sobre las relaciones entre las obras

Las relaciones entre el conjunto de las obras literarias de este periodo han sido interpretadas de diversas maneras. Barcia afirma con contundencia:

“CAS [por *Cien años de soledad*] fue un poderoso sistema digestivo. Comenzó por ser autofagocitadora de la obra previa del autor, que se incorpora, de alguna manera, al vientre de la novela mayor [...]. GM [por García Márquez] es, bien mirado, *auctor unius libri*” (2007, pp. 489-490).

Se puede afirmar que en la trayectoria de García Márquez la creación de unas obras retroalimenta la escritura de las siguientes. De hecho, como afirma Saldívar, muchos de sus relatos son capítulos desgajados de otras ficciones (como el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” lo es de *La hojarasca* o muchos de los relatos de *Los funerales de la Mamá Grande* lo son de *La mala hora*), pero también que Gabo viajó por toda Europa cargando sus obras, reescribiendo unas (*La hojarasca*) para incorporar las nuevas herramientas y recursos literarios que aprendía a través de la escritura de otras (*La mala hora*) (2013, pp. 329 y 341). Por ello, se apuesta por estudiar de manera integrada toda la producción narrativa de Gabo desde la escritura de las primeras obras, puesto que sus huellas aparecerían en las ficciones siguientes. Es el caso de los primeros relatos “intelectuales y abstractos, aunque basados en obsesiones de su infancia” (Saldívar, 2013, p. 179) pero también inspirados por sus lecturas de Kafka o James Joyce: los que en 1972 se integrarían en el volumen compilado a raíz del éxito de *Cien años de soledad* bajo el título de *Ojos de perro azul*. En el estudio de estos relatos, Morin vislumbra algunas conexiones con las obras posteriores del escritor colombiano: la presencia constante de los sueños, la alteridad, las reminiscencias bíblicas, la presencia constante de la muerte o la circularidad del tiempo y el eterno retorno (2008, pp. 93-98).

McGrady propone articular en tres fases temporales y temáticas el conjunto de la obra de Gabo hasta la publicación de *Cien años de soledad*. El punto de partida es la del primer “modo narrativo”, caracterizado por los “buceos psicológicos a través de los sueños”. En el segundo modo narrativo “ya salen a relucir los problemas sociales del microcosmos que es Macondo”. La tercera etapa corresponde a *Cien años de soledad* donde se presenta “una visión integral -trágica y cómica- de Macondo”. Por lo tanto, se pueden acotar distintas etapas, pero todas están relacionadas unidireccionalmente con el producto final pues, como señala este autor, tanto “la actitud hacia lo real y maravilloso” como “el motivo de la soledad” y el “eterno retorno” están presentes ya en la primera fase y alimentarán la última. McGrady omite, sin embargo, las relaciones bilaterales que se producen entre las dos primeras etapas puesto que todo el material tiende, en su opinión, hacia la creación final de *Cien años de soledad* (72, pp. 319-320).

Desde otra óptica, Carlos Fuentes advierte en su momento, tras la lectura de *La hojarasca*, que los cuentos que García Márquez va publicando son:

"Cada uno más maravilloso que el anterior, porque cada uno contenía al anterior y anunciaba al siguiente: "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo" y "Un día después del sábado" conducían a *El coronel no tiene quien le escriba* y a *La mala hora*, pero también prolongaban, como el eco del mar dentro de un caracol, los inquietantes pórticos de pasados relatos de Gabo", mencionando el escritor mexicano expresamente aquellos relatos que serían compilados en *Ojos de perro azul* (2007, pp. XVI-XVII).

La conclusión a la que llega Vargas Llosa es similar. El peruano define los lazos entre las distintas narraciones garciamarquianas como "una orgánica interrelación entre estas ficciones, cada una de las cuales opera sobre todas las otras", marcando una retroalimentación que "ocurre en todas las ficciones de García Márquez respecto de todas, anteriores o posteriores" (2021, pp. 241-242). Para él, *Cien años de soledad* será el resultado final de la doble confluencia entre una realidad real y una realidad ficticia. En la primera dimensión se conjugan todos aquellos episodios de la biografía de García Márquez que serían proyectados en su obra literaria. En este sentido, hay que recordar las palabras del colombiano cuando, tras recordar la muerte de su abuelo contando él con ocho años, afirma: "«Desde entonces no me ha pasado nada interesante»" (Vargas Llosa, 2021, p. 26). Pero esta realidad real se transforma para imbricarse en una realidad ficticia que se va construyendo poco a poco, como los cimientos de una casa, a través de las narraciones previas. Vargas Llosa afirma que "la realidad ficticia crece [...] como una sucesión de círculos excéntricos en la que cada círculo contiene una parte de los otros. Las distintas ficciones guardan vínculos no solo formales, sino también argumentales" (2021, p. 291). De esta manera, el escritor peruano afirma que el universo macondiano funciona a la manera de una bola de nieve que cuenta con un núcleo reducido pero que, conforme desciende, se amplía, recogiendo nuevos hechos que expanden el cosmos narrativo. De esta manera, el último estadio sería *Cien años de soledad*, por cuanto es "esa totalidad que absorbe retroactivamente los estadios anteriores de la realidad ficticia y, añadiéndoles nuevos materiales, edifica una realidad con un principio y un fin en el espacio y en el tiempo". De ahí el concepto que aplica Vargas Llosa de novela total (2021, p. 477) y cuyo alcance será desarrollado en este marco teórico.

Si bien el planteamiento del nobel peruano es brillante, hay un matiz que se observa al analizar la obra en su conjunto y que fluye en consonancia con lo advertido por McGrady. No todo el

material narrativo del universo macondiano se va acumulando en las narraciones siguientes puesto que determinados personajes, datos cronológicos, geográficos o estilísticos establecen un recorrido unidireccional hacia *Cien años de soledad* sin atravesar las narraciones posteriores o, incluso, ayudan a configurar una imagen global sobre este universo, pero no se proyectan en las páginas de la novela de 1967. Por ello el análisis del universo macondiano debe hacerse no de manera acumulativa, sino en su conjunto, para de esta manera calibrar certeramente el impacto e influencia de las obras previas en *Cien años de soledad*.

3.4. Las estaciones hacia *Cien años de soledad*

Definir el corpus bibliográfico de obras que cimentan la creación de *Cien años de soledad* supone estudiar qué estaciones son más importantes en el camino de ese tren narrativo hacia la estación final que sería la novela de 1967. El detalle de la publicación original de cada obra puede consultarse en el anexo 1 de este estudio.

En primer lugar, y aunque su impacto en la creación del universo macondiano será menor, se tendrán en cuenta los distintos relatos que integran el libro *Ojos de perro azul*, compilado en 1972, pero integrado por cuentos publicados entre 1947 y 1955: “La tercera resignación”, “Eva está dentro de su gato”, “Tubal-Caín forja una estrella”, “La otra costilla de la muerte”, “Diálogo del espejo”, “Amargura para tres sonámbulos”, “De cómo Natanael hace una visita”, “Ojos de perro azul”, “La mujer que llegaba a las seis”, “La noche de los alcaravanes”, “Alguien desordena estas rosas”, “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” y “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”. Este último, de mayor relevancia para la investigación, sería publicado originalmente con el nombre de “El invierno” el 24 de diciembre de 1952 en *El Herald*, siendo la referencia a Macondo del título, única en el relato, introducida para su posterior publicación en 1955 en la revista *Mito* (Zuluaga, 2020, p. 28).

De especial importancia son los fragmentos de la inconclusa novela *La casa* publicados en distintos periódicos y revistas en 1950. Forman parte de este análisis “La casa de los Buendía”, “La hija del coronel” y “El hijo del coronel”. Del mismo modo, serán analizados “El regreso de Meme”, fragmento de *La hojarasca*, “Un hombre viene bajo la lluvia” y “Un día después del sábado”, Premio Nacional de Cuentos de la Asociación de escritores y Artistas de Colombia en 1954 (Saldívar, 2013, p. 278), que posteriormente sería incluido en el libro de relatos *Los*

funerales de la Mamá Grande. Será en este último cuento donde por primera vez sea publicada la palabra Macondo, dando nombre al hotel del pueblo.

Las siguientes obras que forman parte del corpus analizado son las dos primeras novelas del colombiano. En primer lugar, *La hojarasca*, publicada en mayo de 1955 pero comenzada a escribir en 1948 y de la que García Márquez llegó a esbozar, solo entre 1949 y 1951, hasta tres versiones, alcanzando en total cuatro o cinco (Saldívar, 2013, pp. 459-460). En todas ellas, no obstante, el pueblo en el que transcurren los hechos sería llamado Macondo, tratándose de la primera obra en la que aparece este topónimo para nombrar el escenario, como recuerda Ibarra Merlano, quien la leyó antes de julio de 1949 (Saldívar, 2013, pp. 257-258). En segundo lugar, *El coronel no tiene quien le escriba*, que fue publicada en 1951.

En 1962 la Universidad Veracruzana publica el compendio de relatos *Los funerales de la Mamá Grande*. Este libro incluye una serie de cuentos escritos desde 1957, algunos de ellos, como señala Saldívar, desgajados de la “novela de los pasquines” y otros “inspirados en el mundo de *La hojarasca* y “Un día después del sábado”” (2013, pp. 329 y 341). Los relatos son “La siesta del martes”, “Un día de estos”, “En este pueblo no hay ladrones”, “La prodigiosa tarde de Baltazar”, “La viuda de Montiel”, “Rosas artificiales” y “Los funerales de la Mamá Grande”. Forma parte de esta compilación el anteriormente citado “Un día después del sábado”, aunque tanto su escritura como su publicación original fueran mucho anteriores.

La mala hora, conocida popularmente como la “novela de los pasquines”, es también parte del estudio. Fue publicada en 1962 tras ganar el Premio Esso de Novela de 1961, pero el texto fue cambiado sin el permiso del autor para su edición en España, por lo que la edición estudiada es la original que sería publicada en 1966 en México.

La última obra que forma parte de este corpus es “El mar del tiempo perdido”, relato escrito durante el verano de 1961 (Saldívar, 2013, p. 375), publicado originalmente en 1962.

No todas estas narraciones están ubicadas en el mundo ficticio de Macondo. Por orden cronológico de escritura, el mítico poblado aparecerá, como escenario o simplemente mencionado, en *La hojarasca*, “El invierno” (posteriormente renombrado como “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”), “Un día después del sábado”, “Un hombre viene bajo la lluvia”, *El coronel no tiene quien le escriba*, “La siesta del martes”, “Los funerales de la Mamá Grande” y *La mala hora*, aunque hay que señalar que, especialmente en las novelas, su

redacción fue aparcada y retomada durante años. No obstante, el resto de narraciones son igualmente fundamentales para comprender el desarrollo literario garciamarquiano en la construcción del universo macondiano.

3.5. Interpretaciones del universo macondiano

La crítica, de manera general, ha interpretado los datos referentes a la construcción del universo macondiano con el objetivo de explicar de manera individual cada una de las narraciones que conforman la biografía literaria del de Aracataca.

Zuluaga realiza un recorrido lineal por las distintas obras, poniendo el foco en los aspectos capitales que recorrerán posteriormente *Cien años de soledad*. Destaca los personajes que trascienden de las narraciones previas (como el coronel Aureliano Buendía), los sucesos históricos más impactantes o la creación de una atmósfera propia que impregnaría las páginas de la obra de 1967. (2020, pp. 27-34).

Es Vargas Llosa quien ha realizado la más profunda incursión en las obras que abarcan la trayectoria del escritor colombiano desde sus inicios y hasta aquellas obras escritas inmediatamente después de *Cien años de soledad*, puesto que su estudio original, *Historia de un deicidio*, está datado en 1971. En este excelso y meticuloso recorrido por la formación literaria de Gabo, Vargas Llosa disecciona cada una de las narraciones literarias y las sitúa en un amplio mapa que permite orientarse a través de la literatura garciamarquiana. Pero el recorrido es también lineal: tiene un punto de partida (los relatos que años después serían compilados en *Ojos de perro azul*) y un punto final (los relatos escritos en 1968 y el guion de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*) y aunque el escritor peruano ahonde en las relaciones y evolución de los materiales que conforman el cosmos de *Cien años de soledad*, no lo realiza de manera sistémica ni con el objetivo último de cuantificar el sentido de esa evolución.

La propuesta de este estudio es realizar ese análisis sistémico y comparativo a través de los vínculos intertextuales entre todas las obras, pero con el foco puesto sobre el producto final, *Cien años de soledad*, para así ofrecer una mirada global sobre la construcción del universo macondiano.

Pero para ello hay que revisar el concepto de novela total y las distintas nociones teóricas sobre universos literarios estudiadas hasta el momento.

3.5.1. La *weltanschauung*: la cosmovisión literaria

El psiquiatra Carl Gustav Jung redactó un ensayo en el que definía este término como “la forma en que uno concibe el mundo”, tendiendo hacia un “orden de contenidos psíquicos orientados hacia una meta o lo que se llama representación principal”. Desde ese punto de partida, los estudios literarios han construido el término de cosmovisión para definir una obra literaria o conjunto de obras en las que se percibe la *weltanschauung* de una época, es decir, los lazos comunes que construyen y permiten comprender de manera profunda un texto o conjunto de textos. Así, Dilthey establece una triple distinción entre cosmovisión naturalista, el reflejo empírico de un mundo, la del idealismo de la libertad y las del idealismo objetivo (Jung, 2004, pp. 585 y ss).

Aplicar la teoría de la *weltanschauung* a determinadas creaciones narrativas permite observar los esfuerzos por parte de algunos autores para edificar universos literarios propios en los que, a través de elementos comunes, se construyen mundos cohesionados y coherentes, fácilmente identificables por el lector. Ayala pone como ejemplo a Galdós, cuyos personajes aparecen y vuelven a aparecer en muchas de sus novelas para generar un mundo propio y autosuficiente, técnica aprendida de Balzac que, para el autor granadino, constituye una trampa para el lector puesto que pretende transmitir “la sensación de un mundo que, de puro repetirse, suena a auténtico, y del que el autor es solo fiel observador” (1974). Otros autores como Gullón afirman que la repetición de personajes en Galdós tiene por objetivo sacar el mayor rendimiento a los materiales ya elaborados, teniendo en cuenta la velocidad con la que el escritor canario escribía y publicaba (1970).

Molina Sánchez ha profundizado en el universo literario de Galdós, el cual, para este autor, se sustenta especialmente en los personajes, pero también en el espacio y el tiempo. Advierte que la recurrencia de personajes en las novelas galdosianas es fundamental por convertirse en “elementos generadores de mundo -y, por ende, de verosimilitud”, pero también de cohesión de la obra novelística (2022, pp. 12 y ss.). Pero además de la verosimilitud, estas figuras suscitan la ilusión de un mundo autosuficiente, mostrándose los caracteres como

“seres autónomos, los cuales vertebran la novela por medio de su reaparición y la definición de tramas paralelas, en las que estos personajes habitan y se desarrollan con voz distintiva” (Molina Sánchez, 2022, p. 13). En cuanto a los orígenes de la recurrencia de personajes, señala Molina Sánchez que los primeros autores que lo utilizaron pretendían “obtener un cambio de perspectiva sobre la interpretación inicial de dicha figura, ya que esta sería contemplada en otras circunstancias espacio-temporales, o sometido a los avatares de historias y circunstancias diversas, con la ganancia de matices correspondiente” (Molina Sánchez, 2022, p. 13).

En cuanto a los antecedentes en la construcción de universos literarios propios, Molina Sánchez cita las colecciones de cuentos medievales como *Los cuentos de Canterbury*, *El conde Lucanor* o *Las mil y una noches*. Especial importancia adquiere el último en la formación de la vocación literaria de García Márquez puesto que no solo lo devoró en su niñez, sino que su enorme influencia se vislumbra en que llegaría a aparecer en la trama de *Cien años de soledad* como un compendio de “leyendas fantásticas” en un “libro desencuadernado” (García Márquez, 2007, p. 403). Otros autores, ya en la modernidad literaria, que apuestan por la recurrencia de personajes son, para Baquero Goyanes (1968, p. 365), Italo Calvino, Azorín o Faulkner, escritor este último que también influiría notablemente al de Aracataca a través de las analogías geográficas, como el propio Gabo reconoce (Mendoza, 2007, p. 62), y especialmente Balzac a través del universo literario de su *Comedia humana*. El novelista francés utilizará a los personajes como “elemento amalgamador decisivo para hacer de toda su obra una unidad de densidad existencial”, señala Torres Bodet (en Molina Sánchez, 2022, p. 71), como igualmente haría después Galdós a la hora de crear un corpus de más de ciento cuarenta personajes recurrentes, además de espacios y hechos históricos, que consolidan un universo o cosmos literario propio.

García Márquez, ya se ha dicho antes, consideraba que un escritor “no escribe sino un solo libro, aunque ese libro aparezca en muchos tomos con diversos títulos” (Mendoza, 2007, p. 71). Gabo incluso ofrece ejemplos: “Es el caso de Balzac, de Conrad, de Melville, de Kafka y desde luego de Faulkner”. Además, el colombiano añade que “a veces uno de estos libros se destaca sobre los otros tanto que el autor aparece como autor de una obra, o de una obra primordial”. Ante esta argumentación, Mendoza le preguntaría si el libro de su vida sería el de Macondo, a lo que García Márquez contestaría que no, que el suyo sería “el libro de la

soledad” (Mendoza, 2007, p. 72). De estas palabras se puede inferir la voluntad del de Aracataca por construir un universo literario propio a partir de los mismos elementos constitutivos que los otros autores citados, como el propio Galdós, y que sería interpretable desde la *weltanschauung* a través de personajes recurrentes, hechos temporales y un marco geográfico. Tal universo tendría como obra principal, si hacemos caso a lo confesado por García Márquez, *Cien años de soledad*, aunque esta teoría del libro único formado por diversos títulos será cuestionada a lo largo del presente estudio.

3.5.2. La novela total

Íntimamente relacionado con este concepto se encuentra el de novela total, adoptado por Mario Vargas Llosa. El escritor peruano define la novela total como “una mirada totalizadora que quiere abarcarlo todo, desde lo más infinitamente grande a lo más infinitamente pequeño, es una especie de pequeño microcosmos del universo humano” (Cronopios, 2021). En la nómina de novelas totales están, para Vargas Llosa, *Tirant lo Blanch de Martorell*, *El Quijote* de Cervantes, las novelas de los realistas rusos como Tolstói o Dostoievski, el *Ulises* de James Joyce o *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. De hecho, el propio boom latinoamericano sería un movimiento tendente a la construcción de novelas totales, complejas creaciones narrativas que tienen por objetivo la transmisión de una realidad completa de manera global, quizá como herencia del impacto del Romanticismo en estas latitudes. En la trayectoria literaria del propio Vargas Llosa tenemos los ejemplos de *Conversación en la Catedral* o *La guerra del fin del mundo*, como señala Cebrián (2010), así como otras novelas de este período como *La región más transparente* del mexicano Carlos Fuentes o *El siglo de las luces* del cubano Alejo Carpentier.

Pero Vargas Llosa se centra en *Cien años de soledad* para profundizar en el concepto de novela total por cuanto es “una totalidad que absorbe retroactivamente los estadios anteriores de la realidad ficticia, y, añadiéndoles nuevos materiales, edifica una realidad con un principio y un fin en el espacio y en el tiempo” (2021, p. 477).

Del estudio de Vargas Llosa se desprende que en la novela total convergen dos componentes. Por un lado, lo referente a la historia o trama, siguiendo la nomenclatura de Tomachevski (Pozuelo Yvancos, 2021, p. 237) ya que la novela total lo es “por su materia, en la medida, en

que describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen” (Vargas Llosa, 2021, p. 478), es decir, en cuanto a su contenido. Pero también, en cuanto al argumento o discurso, el componente técnico, “su forma, ya que la escritura y la estructura tienen, como la materia que cuaja en ellas, una naturaleza exclusiva, irrepetible y autosuficiente” y, a la hora de ser interpretada, se caracteriza por una “accesibilidad ilimitada”, esto es, está al alcance “del lector inteligente y del imbecil, del refinado que paladea la prosa, contempla la arquitectura y descifra los símbolos de una ficción y del impaciente que solo atiende a la anécdota cruda” (Vargas Llosa, 2021, pp. 477 y 478).

El primero de los aspectos que caracteriza a la novela total, el referente a la trama, tendría su equivalencia en el cosmos literario y su interpretación a través de la *weltanschauung*. Como señala Vargas Llosa sobre la materia de *Cien años de soledad*, la realidad ficticia descrita

“es total en relación a las etapas anteriores de la realidad ficticia, que esta novela recupera, enlaza y reordena, y en relación a sí misma, puesto que es la historia completa de un mundo desde su origen hasta su desaparición” (2021, p. 478).

De esta manera, el contenido de *Cien años de soledad* convierte a esta en una novela total porque, primero, aglutina los materiales narrativos anteriores, una “canibalización”, dirá el peruano, y, segundo, porque ofrece una mirada global que parte desde la fundación de ese mundo y acaba en su desaparición. Afirma Vargas Llosa sobre este proceso de canibalización que García Márquez no quiere dejar cabos sueltos, por lo que en *Cien años de soledad* intenta vincular aquellos aspectos que tenían autonomía en las obras anteriores; asume de esta manera que todo el universo macondiano mantiene relaciones entre sí, que todo está conectado, aunque se presenta un estadio superior que es el ofrecido en *Cien años de soledad*. En las conclusiones se cuestionará en parte esta afirmación.

4. Desarrollo y análisis

Para el desarrollo del trabajo se partirá desde la distinción que la narratología hace entre historia y discurso o, según Tomachevski, entre trama y argumento. Siguiendo a Pozuelo Yvancos, la historia en “el acto comunicativo, para quien habla y para quien escucha, renace siempre en forma de discurso. El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento” (2021, pp. 237-239). De esta manera, mientras la parte estilística afecta al discurso, la historia o trama se sustenta sobre una serie de aspectos que cimentan la estructura narrativa como son los personajes, las acciones y su cronología y el espacio, como señala Genette (1989a).

Siguiendo a este autor, el desarrollo de la investigación se articulará sobre estos tres elementos integradores de la historia en el análisis narrativo para, así, cuantificar la evolución de los materiales con los que se compone el universo macondiano y su progreso en los distintos textos literarios de una manera sistémica.

El objetivo final que se persigue será trazar una mirada global sobre los elementos constitutivos de la trama que abarque desde su creación inicial hasta el encaje final en la materia narrativa de *Cien años de soledad*.

4.1. La construcción de los personajes

El estudio de la transformación de los personajes en la creación de *Cien años de soledad* se realizará desde una doble perspectiva. Por un lado, se analizará la evolución de aquellos personajes que aparecen nombrados en el corpus bibliográfico estudiado y que posteriormente serán retomados en *Cien años de soledad*; por el otro, estudiando aquellos personajes que servirían como banco de pruebas para el modelaje de determinados caracteres que aparecerán en la novela de 1967. De esta manera se comprobará cómo los personajes de este universo no se encuentran estáticos sino que evolucionan conforme a las necesidades narrativas de la historia, en la búsqueda de unos actores adecuados para el desarrollo de la misma.

4.1.1. Personajes presentes

4.1.1.1. El coronel Aureliano Buendía

En una novela tan coral como *Cien años de soledad* es complejo hablar de personajes protagonistas debido a la amplitud de miembros del clan de los Buendía que, genealógicamente, se van cediendo el papel principal a lo largo de la trama. Sin embargo, y siguiendo a Genette (1989a), si hubiera que seleccionar un solo protagonista ese sería el coronel Aureliano Buendía. No solo es el eje central de buena parte de la novela y alrededor de sus batallas se sustenta el núcleo del argumento, sino que es el personaje con el que comienza la narración, ese inolvidable “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía [...]” (García Márquez, 2007, p. 9), pero también está presente cuando el final se aproxima y el ritmo de la novela se precipita hacia su conclusión: “Se llamará Aureliano y ganará treinta y dos guerras” (García Márquez, 2007, p. 465), dice Aureliano Babilonia sobre su hijo recordando al ancestro. A lo largo de *Cien años de soledad* el lector asiste a la transformación de Aureliano, a su evolución, a su redondez, en términos narrativos, hasta que fallece. Pero ya muerto su recuerdo sigue apareciendo a cada vuelta de página. “El coronel Aureliano Buendía fue uno de nuestros más grandes hombres”, afirma el soldado que inspecciona la casa en busca de José Arcadio Segundo, tras llevarse como recuerdo del héroe uno de sus célebres pescaditos de oro (García Márquez, 2007, p. 353). Hacia el final de la novela, en las tertulias de Aureliano Babilonia con su círculo de amigos vuelve a parecer la figura del militar con ese hálito mítico:

“Hasta la dueña, que no solía intervenir en las conversaciones, discutió con una rabiosa pasión de comadrona que el coronel Aureliano Buendía, de quien en efecto se había oído hablar alguna vez, era un personaje inventado por el gobierno como un pretexto para matar liberales” (García Márquez, 2007, pp. 441-442).

Como vemos, el retrato del coronel en *Cien años de soledad* responde a una dualidad: por un lado, el personaje real; por el otro, el héroe mítico.

Aureliano Buendía es el protagonista indiscutible que los fragmentos de *La casa* publicados a comienzos de los 50. El proyecto de *La casa*, ese libro “informe e interminable” (Saldívar, 2016, p. 186), giraba en torno al regreso del coronel tras la guerra, acompañado de su mujer y sus hijos. Es el primer personaje que aparece en *La casa de los Buendía*, volviendo al hogar perdido

y construyendo una nueva vivienda sobre los cimientos de la casa de sus ancestros: "Cuando Aureliano Buendía regresó al pueblo, la guerra civil había terminado" (García Márquez, 2020, p. 41). En *La hija del coronel* el narrador omnisciente lo describe etopéyicamente a través de la mirada de una de sus dos hijas como un hombre "humano, conmovedor, con un aire de completo abandono" (García Márquez, 2020, p. 45), como el soldado vuelve exhausto de la guerra. Pero será también duro, implacable, como buen mando militar, al tratar con dureza a su descarriado vástago en *El hijo del coronel*, a quien considera un borracho e intentará educar a golpe de correa (García Márquez, 2020, pp. 47-48). Es curiosa la evolución de la esposa desde estas narraciones hasta *Cien años de soledad*. En *La casa de los Buendía*, la esposa con la que regresa a Macondo, y que volverá a aparecer en *El hijo del coronel*, lleva por nombre doña Soledad. En la novela de 1967 el coronel regresará solo tras la guerra, cansado, hastiado, sin familia propia. Pero sí se mantiene metafóricamente un matiz: el coronel vuelve al hogar casado con la soledad, con una soledad en su espíritu que ya no le abandonará hasta la muerte. La idea original solo está separada de la trama definitiva del libro por un pequeño matiz corpóreo.

Apenas una referencia aparece sobre el coronel en el relato "Un hombre viene bajo la lluvia": como autor de una carta en la que le ofrece el título de capitán a papá Laurel. "Díganle a Aureliano que esto no lo hice por la guerra, sino para evitar que esos salvajes se comieran mis conejos" (García Márquez, 2020, p. 64) dice el propio Laurel, con lo que se amplían los datos sobre las acciones bélicas en las que participó el coronel. En "Un día después del sábado" es recordado por Rebeca, su prima hermana (García Márquez, 2020, p. 72), de quien había dicho Buendía que el obispo no había visitado el pueblo "por eludir la visita a su pariente". Poco después, al escribir la señora Rebeca una carta al obispo, piensa en el "encabezamiento que el coronel Aureliano Buendía había calificado de frívolo e irrespetuoso" (García Márquez, 2020, p. 84). Si bien esta visión permite caracterizar a Buendía como hombre de humor, pero también alejado de los formalismos, más interesante es una pequeña alusión que aparece en el relato: la narración de la muerte de José Arcadio Buendía, de quien se afirma que era "hermano del coronel" (García Márquez, 2020, p. 72), con lo que se amplía el bosquejo sobre la genealogía del clan familiar.

Aureliano Buendía será también nombrado las páginas de *La hojarasca*, propiciando la llegada del médico sin nombre a Macondo. Este, al ser recibido por el coronel protagonista de la

novela, le presenta una carta de recomendación “fecha en Panamá y dirigida a mí por el Intendente General del Litoral Atlántico a fines de la guerra, el coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 2020, p. 109). Esa recomendación le abre las puertas de la casa y de Macondo al médico, gracias a quien sabemos que Buendía tiene “una hija sietemesina” y un “primogénito atolondrado” (García Márquez, 2020, p. 132). Este Buendía es el reflejo en un espejo del protagonista de *La casa* (recordemos que la primera versión de *La hojarasca* es anterior al proyecto de novela) y sigue contando con ese hijo descarriado y con una hija de las dos que aparecen en los fragmentos anteriormente analizados. Es curiosa la definición como sietemesina de la hija puesto que esta referencia no aparece en ninguna otra narración del ciclo; sí lo hará en los hijos de otro militar, el protagonista de *El otoño del patriarca* (García Márquez, 2007, p. 18). Su carácter autoritario vuelve a reafirmarse cuando el coronel de *La hojarasca* echa en cara al médico sus relaciones indecorosas con la criada de la casa: “El coronel Aureliano Buendía le habría hecho pagar bien cara la forma en la que usted corresponde a su confianza” (García Márquez, 2020, p. 171). Una última alusión aparece en esta novela: entre delirios, el coronel recuerda la noche en la guerra del 85 en la que en el campamento de Buendía aparecería un extraño extranjero “con el sombrero y las botas adornadas con pieles y uñas de tigre” (García Márquez, 2020, pp. 182-183). Se trataba del duque de Marlborough.

El mismo suceso será también narrado, entre delirios, por otro coronel: el protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*. En la enfermedad y acosado por la fiebre, el anciano conversa con un ente invisible. Ante la pregunta de su esposa, él responde que hablaba con “el inglés disfrazado de tigre que apareció en el campamento del coronel Aureliano Buendía [...]. Era el duque de Marlborough” (García Márquez, 2020, p. 208). En la eterna espera de esa pensión que nunca llega, el anciano coronel alude una y otra vez a la figura de Buendía y a los tiempos de una guerra ocurrida casi sesenta años antes. El recibo escrito “de su puño y letra del coronel Aureliano Buendía” es un documento de un “valor incalculable”, para el anciano (García Márquez, 2020, p. 219). A tanto llega la admiración por Buendía que su rendición fue, para el protagonista de esta novela, “lo que echó a perder el mundo” (García Márquez, 2020, p. 222), mientras que con respecto a que a su gallo le echen una gallina para “enrazarla” con él, afirma: “Es lo mismo que hacían en los pueblos con el coronel Aureliano Buendía. Le llevaban muchachas para enrazar” (García Márquez, 2020, p. 233). Este suceso avanzado por el

paciente coronel está presente en *Cien años de soledad* cuando se narra cómo algunas madres “enviaban a sus hijas al dormitorio de los guerreros más notables, según ellas misma decían, para mejorar la raza” (García Márquez, 2007, p. 149) y, de hecho, se vuelve a comparar esta práctica con la de los propios animales más adelante: “Úrsula ignoraba entonces la costumbre de mandar doncellas a los dormitorios de los guerreros, como se les soltaban gallinas a los gallos finos” (García Márquez, 2007, p. 177). Fruto de esta práctica, lógica a través de los ojos del anciano coronel, es el nacimiento de los diecisiete Aurelianos que serían asesinados ante la amenaza de regresar a las armas por parte de un anciano Buendía.

La figura mítica del coronel Buendía aparece en los distintos relatos que conforman *Los funerales de la Mamá Grande*. La señora Rebeca dispara al ladrón que pretende asaltar su casa con un “revólver arcaico que nadie había disparado desde los tiempos del coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 2020, pp. 267-268) en “La siesta del martes”. Pero es en el relato que da nombre al compendio donde la leyenda del militar se entrecruza con otra mujer legendaria: la Mamá Grande. La matriarca, ante la llegada de la muerte, recuerda cómo su centenaria abuela materna “en la guerra de 1875 se enfrentó a una patrulla del coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 2020, p. 325), avanzando de esta manera uno de los treinta y dos episodios bélicos protagonizados por Buendía en *Cien años de soledad*. De hecho, la Mamá Grande califica a los soldados liberales del coronel como “masones federalistas” (García Márquez, 2020, p. 325), mismo término empleado por el padre Nicanor en *Cien años de soledad* al afirmar, sobre las tropas de Buendía que pretenden reconstruir el templo: “y los masones lo mandan a componer” (García Márquez, 2007, p. 159). Un tercer personaje, la aristocrática Fernanda del Carpio, utilizará el mismo adjetivo para referirse, en este caso, al propio coronel, “con su mala bilis de masón” (García Márquez, 2007, p. 367), coincidiendo por tanto todos los personajes de ideología conservadora en calificar a Buendía y sus tropas como pertenecientes a la logia masónica.

Más referencias en el cuento protagonizado por la Mamá Grande: la alusión a la plaza donde “bajo los almendros polvorientos [...] acamparon las legiones del coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 2020, pp. 326-327). Y una última: durante el entierro de la Mamá Grande aparecen “hasta los veteranos del coronel Aureliano Buendía -el duque de Marlborough a la cabeza con su atuendo de pieles y uñas y dientes de tigre” (García Márquez, 2020, p. 337). Por tercera vez aparece este misterioso personaje que es descrito prosopográficamente de

manera similar en cada una de sus cameos por la narrativa del colombiano y que todavía tendrá una aparición alegórica en “El mar del tiempo perdido”.

El origen mítico del coronel Buendía se acentúa en *La mala hora*. Simplemente forma parte de una anécdota, pero muy significativa. Durante el almuerzo del alcalde en el hotel se recuerda que “el propio coronel Aureliano Buendía, que iba a convenir en Macondo los términos de la capitulación de la última guerra civil, durmió una noche en aquel balcón” (García Márquez, 2020, p. 384). Sin embargo, no hay rastro de este suceso antes de la firma de la paz de Neerlandia en *Cien años de soledad*.

El análisis de esta figura capital en la novela permite vislumbrar su evolución en el proceso de construcción del universo macondiano. Como vemos, un doble coronel Aureliano Buendía recorre las páginas escritas por García Márquez antes de la redacción de *Cien años de soledad*. Primero, el militar que regresa al hogar y que origina la narración del proyecto novelístico que sería *La casa*, donde se pretendía narrar su vida en familia (no son casuales, como se ha analizado, el nombre de su esposa, pero tampoco el de hija, Remedios en *La hija del coronel*, que posteriormente acabaría siendo el nombre de la mujer del coronel en *Cien años de soledad*), un personaje humano, con múltiples aristas en su configuración, intransigente o cercano en el trato. Por el otro, el del personaje mítico, la sombra presente constantemente en Macondo y en toda la comarca, el recuerdo de un tiempo pasado, de las guerras, de los orígenes, y cuya presentación se hace siempre en boca de otros personajes. Esta dualidad que se va desarrollando en las décadas de 1950 y 1960 se proyectará directamente en las páginas de *Cien años de soledad* para configurar un doble retrato de Aureliano: por un lado, el del hombre común, que hace la guerra y regresa a casa en soledad a encerrarse en el taller y dedicar sus últimos días a componer los cíclicos pescaditos de oro y, por el otro, el del mítico general que es recordado legendariamente por la memoria colectiva. Se puede concluir que el plan inicial que tenía el autor se transforma en el desarrollo de las narraciones, pero que ambas concepciones sobre Buendía se trasladan a la obra final, enriqueciendo de esta manera la pintura del personaje.

Por último, un dato intertextual adicional. Un sueño prelude la muerte del coronel en *Cien años de soledad*:

“En el sueño recordó que había soñado los 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” (García Márquez, 2007, p. 303).

Este fragmento premonitorio de su muerte no solo alude al final de su propio padre, José Arcadio, cuyo fallecimiento también es anunciado en un sueño, sino que retrotrae a 1950 y al cuento “Ojos de perro azul”: “Eres el único hombre que, al despertar, no recuerda nada de lo que ha soñado” (García Márquez, 1997, p. 111), dice la mujer al hombre protagonista en el relato. ¿Estaba García Márquez desarrollando ya el final de Aureliano Buendía en este cuento? ¿Era un Aureliano sin nombre el protagonista del relato? Atendiendo a cómo construyó su universo narrativo, podría ser.

4.1.1.2. La señora Rebeca

Si la presencia del coronel es constante en toda la obra anterior a *Cien años de soledad*, no le va a la zaga la de Rebeca o, como es denominada en las distintas narraciones, la señora Rebeca. De la evolución del personaje se puede concluir que cuenta también con dos caras. Por un lado, la Rebeca de *Cien años de soledad*, una niña-joven protagonista desde su llegada a Macondo hasta la muerte de José Arcadio; por el otro, la Rebeca anciana que ha sido modelada en las obras previas a la novela de 1967, pero que al extraerle parte de su personalidad para alimentar otros personajes, queda configurada finalmente en la novela como una sombra del pasado.

Rebeca es, junto al padre Antonio Isabel, protagonista del relato de 1954 “Un día después del sábado”. El narrador presenta a la señora Rebeca como una viuda desde hace cuarenta años que remueve cachivaches y que habita una inmensa casa de “dos corredores y nueve alcobas”. La señora Rebeca recuerda su genealogía que se remonta a “un bisabuelo paterno, un criollo en la guerra de la Independencia” que regresaría a España para visitar el palacio de San Ildefonso (García Márquez, 2020, p. 65). Es prima hermana del coronel Aureliano Buendía y, además, había estado casada con el hermano del militar, José Arcadio Buendía, quien fue abatido por un pistoletazo que provocó “un olor a pólvora insoportable en el cadáver de José Arcadio Buendía” y se dedica a enviar cartas al Obispo, supuesto pariente, con el propósito, entre otros, del relevo al frente de la iglesia de Macondo del anciano padre Antonio Isabel (García Márquez, 2020, p. 85). Evidentemente, se trata de la misma Rebeca de *Cien años de*

soledad, uno de los personajes protagónicos de la novela y cuya llegada a Macondo es presagiada por Aureliano: “Alguien va a venir” (García Márquez, 2007, p. 52). Todo alrededor de Rebeca es misterio: se habla de que era hija de unos parientes de Manaure que no podían ser recordados por Úrsula ni José Arcadio; ella misma es un misterio, apenas habla y, siendo niña, su conducta se reduce a sentarse a chuparse el dedo, comer cal y tierra (García Márquez, 2020, p. 53) e incluso lleva la peste del insomnio a Macondo. Las disputas entre Amaranta y Rebeca por el amor de Pietro Crespi serán continuas, hasta que la relación de esta con José Arcadio provocará que Úrsula les prohíba volver a pisar la casa (García Márquez, 2020, p. 114). La pareja ocupará finalmente la mansión de Arcadio, tras su fallecimiento, hogar donde le llegará la muerte a José Arcadio. Rebeca reaparece mucho después en *Cien años de soledad* como una viuda solitaria que apenas salía de su domicilio: esa es la Rebeca que ya se había preludiado en el relato de 1954. En la novela de 1967 la anciana vive entre “cachivaches” y dispone de una “anticuada pistola de militar” (García Márquez, 2007, p. 252) con la que apunta a Aureliano Triste cuando penetra en su hogar. Esta anciana solo abandonaba la casa para “mandarle cartas al Obispo” (García Márquez, 2007, p. 251), como la que le escribía en el cuento previo y, en estas raras salidas, vestía “un sombrero de minúsculas flores artificiales y unos zapatos color de plata antigua” (García Márquez, 2007, p.251). En el cuento, camina hasta la alcaldía para quejarse al alcalde por la rotura de las alambradas, para lo que se pone “el sombrero de paja con minúsculas flores de terciopelo” (García Márquez, 2020, p. 65). Más coincidencias: es atendida por una sirvienta, Argénida, presente tanto en el cuento como en la novela. El episodio que protagoniza el cuento de 1954 aparecerá en *Cien años de soledad*: la muerte de los pájaros y la aparición, según el centenario sacerdote, del Judío Errante (García Márquez, 2007, p. 390). En *La hojarasca* vuelve a aparecer el personaje o, teniendo en cuenta que la primera versión de la novela es anterior a la escritura del cuento, aparece por primera vez. De nuevo está caracterizada como una anciana fantasmagórica encerrada en su mansión y en sus dos únicas intervenciones alude a que cuanto sucede en Macondo es obra del diablo (García Márquez, 2020, pp. 102-103). Isabel la recuerda dentro del abanico de personajes decadentes y casi fantasmagóricos que pueblan un Macondo abandonado tras la fiebre del banano. Se habla de ella de nuevo en “La siesta del martes”: es quien disparó al ladrón Carlos Centeno con un revólver arcaico que no había sido disparado desde “los tiempos del coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 2020, p.267) cuando pretendía acceder a su casa, una vez más, llena de “cachivaches”. Este suceso también será descrito en *Cien años de soledad*

dentro de una prolepsis en la que se adelanta también el suceso de la muerte de los pájaros y se insiste en las cartas al Obispo, al que “consideraba como su primo hermano” (García Márquez, 2007, pp. 158-159).

El personaje de Rebeca estaba presente por tanto desde los orígenes del universo macondiano, otorgándole un papel protagónico, como demuestra esta constante presencia en novelas y cuentos del ciclo. Además, la concepción de la Rebeca de la senectud es muy parecida a cómo sería descrita en la novela de 1967. Incluso, en “El día después del sábado” piensa de su primo Aureliano Buendía que es “un descastado” (García Márquez, 2020, p. 72), concepto que le arroja a la cara en *Cien años de soledad* cuando el coronel pretende revertir las propiedades de José Arcadio: “Siempre creí, y lo confirmo ahora, que eres un descastado” (García Márquez, 2007, p. 185).

Pero reviste mayor interés identificar las diferencias entre una y otra señora Rebeca, comenzando por el propio tratamiento, pues nada queda en la novela de 1967 de ese “señora” tan repetido en las narraciones previas. También en cuanto a la mansión que habita; la casa “con dos corredores y nueve alcobas” de “Un día después del sábado” es una enorme vivienda en *Cien años de soledad*, con “una puerta grande para las visitas y cuatro ventanas de luz”; el número de dormitorios es un símbolo de distinción que no es necesario mencionar en *Cien años de soledad* puesto que el lector es consciente de que el origen de la vivienda es ilícito: la corrupción de Arcadio. Sus ilustres orígenes en el relato, que le dotan de un “sentido académico de la autoridad” (García Márquez, 2020, p. 65), han desaparecido en la novela en la que el nombre de sus padres no dice nada ni siquiera a sus supuestos parientes. Además, el vínculo familiar con los Buendía, es prima hermana en el cuento de 1954, se alejan o prácticamente desaparecen en la novela.

Se puede apreciar una doble transformación en el desarrollo del personaje. Por un lado, la pérdida de los lazos familiares con los Buendía, lo cual aleja el incesto que provocaría la desaparición del clan familiar y el final de la historia. Por si hubiera alguna duda, “el padre Nicanor reveló en el sermón del domingo que José Arcadio y Rebeca no eran hermanos”; de esta manera el autor quiere eliminar toda incertidumbre sobre la naturaleza de las relaciones entre ambos personajes y así relegar las relaciones incestuosas hasta las últimas páginas, hasta la relación entre Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula que cerrará el círculo argumental iniciado por Úrsula Iguarán y José Arcadio (García Márquez, 2007, p. 114). Por el

otro, la pérdida de estatus social de Rebeca. En *Cien años de soledad* no es la aristócrata decadente y ultra religiosa que se pinta en las narraciones previas, no es ella quien demanda el relevo del padre Antonio Isabel por su comportamiento contrario al dogma cristiano y tampoco quien exige al poder civil, representado por el alcalde, el cumplimiento de normas de decoro; de hecho ese “descastado” que dirige al coronel tiene una implicación más de reproche familiar que de conciencia de clase, toda vez que los antepasados de Rebeca en la novela han quedado reducidos a meros huesos que transporta “en un talego de lona” (García Márquez, 2007, p. 53). Se ha transformado en una anciana pasiva sin tratamiento de dignidad que envejece en una casa fruto de la corrupción. El papel que le estaba predestinado en las narraciones de los años 50 y 60, el de erigirse en el símbolo de la aristocracia conservadora y religiosa (símbolo de Europa), ha sido ocupado por otro personaje en *Cien años de soledad*: Fernanda del Carpio. Será la esposa de Aureliano Segundo la representante de una nobleza arcaica venida a menos (solo hay que recordar su obsesión por la bacinilla de oro) y del fervor religioso, por lo que la anciana Rebeca pasará a ser un personaje residual tras el fallecimiento de José Arcadio, toda vez que su carácter protagónico dentro de la familia ya ha sido desarrollado y consumido en la primera parte de la novela.

El análisis de este personaje ilustra el proceso evolutivo del universo macondiano, la transformación que se produce en beneficio de la narración de la historia, descartando así que se trate de un cosmos estático y asimilándolo a un banco de pruebas con un marcado estadio final: *Cien años de soledad*.

4.1.1.3. José Arcadio Buendía (2ª generación)

Como se apuntaba anteriormente, la figura del primogénito de los Buendía aparece retratada en “El día después del sábado”. Es el marido fallecido cuarenta años antes de la señora Rebeca. Se sabe que era “hermano del coronel” (García Márquez, 2020, p. 72), primo por tanto de su esposa. Su muerte es un misterio, pues el padre Antonio Isabel solo recuerda que “cayó de bruces entre un ruido de hebillas y espuelas sobre las polainas aún calientes que se acababa de quitar” (García Márquez, 2020, p. 72). Más de doce años después, cuando el escritor colombiano vuelve a escribir la escena de la muerte de José Arcadio, en este caso para *Cien años de soledad*, repetirá prácticamente las mismas palabras al describir el cadáver encontrado por Úrsula tras seguir su rastro de sangre por todo el pueblo: “[...] encontró a José

Arcadio tirado boca abajo en el suelo sobre las polainas que se acababa de quitar” (García Márquez, 2007, p. 157). En el relato de 1954 el sacerdote recuerda el “insoportable olor a pólvora en el cadáver de José Arcadio Buendía” (García Márquez, 2020, p. 73). En la novela de 1967, el autor describe “el penetrante olor a pólvora del cadáver” (García Márquez, 2007, p. 158) y se recrea narrando el proceso para intentar que este olor desapareciera, aunque años después, durante la fiebre del banano, los gringos “construyeron una fortaleza de hormigón sobre la descolorida tumba de José Arcadio, para que el olor a pólvora del cadáver no contaminara las aguas” (García Márquez, 2007, p. 261). La idea inicial que García Márquez tuvo sobre la muerte de José Arcadio se proyectó en términos similares en la redacción de *Cien años de soledad*, transformándose solo el vínculo familiar con su pareja.

4.1.1.4. Los sacerdotes

Los cuatro sacerdotes presentes en *Cien años de soledad* ya formaban parte del cosmos garciamarquiano antes de la aparición de la novela en 1967. Definir la cronología de su presencia en Macondo, habida cuenta de los laberintos temporales presentes que serán estudiados en la cronología, es prácticamente imposible, por lo que los analizaremos conforme a su aparición en las primeras obras de Gabo, lo que permitirá confirmar que el universo macondiano, lejos de ser estático, se transforma conforme a las necesidades narrativas de la historia.

El padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero es un personaje recurrente en la obra garciamarquiana. Su primera aparición se produce en “Un día después del sábado”, relato que protagoniza junto a la señora Rebeca. Es presentado como un “manso pastor de la parroquia que a los noventa y cuatro años de edad aseguraba haber visto al diablo en tres ocasiones”, por lo que se le caracteriza como un anciano senil, idea que se reafirmará a lo largo del relato (García Márquez, 2020, p.67). Sobre sus orígenes, se sabe que ejerce su ministerio en Macondo desde “mucho antes de la guerra del 85”, que se había solicitado su reemplazo “por un sacerdote más joven” y que es ignorado en el pueblo (García Márquez, 2020, p. 69). Su costumbre de acudir a la estación a recordar los tiempos pasados es aprovechada por el narrador omnisciente para introducir hechos estelares en la vida de Macondo, especialmente los tiempos de la fiebre del banano, el tiroteo sobre los trabajadores y la muerte de los pájaros motivada por el Judío Errante que serán capitales en *Cien años de*

soledad. Vargas Llosa se atreve a situar el relato en un tiempo concreto, el año 1907 (2021, p. 385), pero realmente este dato es conjetural. El autor peruano se basa en las dos fechas explícitas en el relato: la guerra del 85 y que el nacimiento del hijo de la maestra de Manaure sucedió durante “la lluviosa madrugada de la última guerra civil”, habiendo cumplido en la actualidad “veintidós años” (García Márquez, 2020, p. 79). Sin embargo, no hay motivo alguno en el material narrativo para pensar que la del 85 fuera la última guerra civil, por lo que los hechos narrados serían posteriores a 1907.

El anciano sacerdote vuelve a aparecer, casi centenario, en el relato “Los funerales de la Mamá Grande”. Será él quien le dé la extremaunción a la matriarca y quien acompañe al Santo Padre en su visita a Macondo para el entierro. Dos datos se pueden extraer de este relato: si se atiende a su edad, han transcurrido casi seis años desde lo narrado en el relato anterior; y los apellidos del sacerdote especificado en “El día después del sábado” coinciden con los de “María del Rosario Castañeda y Montero”, es decir, la Mamá Grande. Sin embargo, la relación familiar entre ambos personajes, o incluso el lazo histórico del sacerdote con Macondo, no es especificado en ninguna de las narraciones. El padre Antonio Isabel es en *La mala hora* un recuerdo: el padre Ángel no quiere envejecer en la parroquia como el padre Antonio Isabel, quien “informó al obispo que en su parroquia estaba cayendo una lluvia de pájaros muertos”. Ante este suceso, narrado en “El día después del sábado”, el obispo envía un investigador que encuentra al anciano “en la plaza del pueblo, jugando con los niños a bandidos y policías”. Al ser preguntado sobre él, el padre Ángel afirma que se trataba del “párroco que me sucedió en Macondo. Tenía cien años” (García Márquez, 2020, pp. 377-378). Se retrasa la edad con la que contaba Antonio Isabel cuanto ocurrió el suceso y se verbaliza su senilidad en ese momento. Tras perfilar al personaje en estas narraciones, García Márquez lo sitúa en *Cien años de soledad* otorgándole el papel de un secundario recurrente. El padre Antonio Isabel sustituye a *El Cachorro* en Macondo y aparece por vez primera adiestrando a José Arcadio Segundo tanto en cuestiones eclesiásticas como ayudándole a “cuidar gallos de pelea en el patio de la casa cural”, aunque ya se advierte que el párroco manifestaba “los primeros síntomas del delirio senil” (García Márquez, 2007, pp. 215-216). Posteriormente, permite la celebración del Carnaval (García Márquez, 2007, p. 229), les impone la cruz de ceniza a los Aurelianos (García Márquez, 2007, p. 250), autoriza la huelga obrera (García Márquez, 2007, p. 337) y, por último, ante la muerte de los pájaros ya relatada en “Un día después del sábado”, aventura la llegada

del Judío Errante hasta que los delegados curiales lo encuentra jugando con los niños aunque, en esta ocasión, “a la gallina ciega”, lo que motivó que fuera enviado a un asilo (García Márquez, 2007, pp. 392-393). Se trata, por tanto, de un personaje clave en el universo macondiano por su implicación en la trama y porque su longevidad le hace ser testigo de algunos de los hechos más importantes en la historia de Macondo, aunque sea construido como un personaje plano caracterizado por su senilidad y locura y, por tanto, no evolucione, proyectándose de manera similar en todas las narraciones.

El Cachorro es, a pesar de sus breves apariciones en *La hojarasca*, uno de los personajes principales de esta novela. Arriba a Macondo en 1903, el mismo día en el que lo hará el médico. Se profundiza en sus orígenes: fue soldado en la guerra del 85, “coronel a los diecisiete años”, “intrépido, terco y antigobernista” pero, antes de los sucesos bélicos, ya había vivido en Macondo de niño cuando era “un humilde caserío de refugiados”. Nadie recuerda su nombre de pila pero se sabe que su madre le puso el sobrenombre de *El Cachorro* porque era “voluntarioso y rebelde” (García Márquez, 2020, p. 125). La fuerte personalidad del sacerdote, quien incluso salva la vida al médico durante la revuelta, se hace patente durante toda la novela. En *Cien años de soledad* el padre Nicanor es sustituido por “el padre Coronel, a quien llamaban *El Cachorro*, veterano de la primera guerra federalista” (García Márquez, 2007, p. 173) durante los tiempos en los que Macondo fue erigido en municipio, pero antes de la paz de Neerlandia de principios de siglo. La cronología, por tanto, es distinta a la de *La hojarasca*, además de que ha desaparecido el vínculo infantil del sacerdote con Macondo.

El tercer sacerdote presente en el universo macondiano es el padre Ángel, quien en las páginas de *La hojarasca* sustituye a *El Cachorro* en Macondo y es el párroco que en 1928 impide el entierro del médico francés en el cementerio (García Márquez, 2020, p. 107). En esta novela es perfilado como uno de los personajes anclados a Macondo, condenado en la eterna repetición del pueblo a “saborear en la siesta de todos los días su perseverante indigestión de albóndigas” (García Márquez, 2020, p. 189). En *El coronel no tiene quien le escriba* es el párroco del pueblo sin nombre, caracterizado por su inflexibilidad y por utilizar los toques de campana para “divulgar la calificación moral de la película” (García Márquez, 2020, p. 207). En el relato “Flores artificiales” se hace patente de nuevo su inflexibilidad: “El padre Ángel no le daría la comunión con un vestido de hombros descubiertos” (García

Márquez, 2020, p. 318), papel que se intensificaría a lo largo de *La mala hora*, novela en la que el sacerdote interpreta un papel principal. Tiene sesenta y un años, lleva “cuarenta años de sacerdocio”, de los cuales “diecinueve años” han sido en ese pueblo sin nombre (García Márquez, 2020, p. 356, 463). Es descrito como “grande y sanguíneo, con una apacible figura de buey manso” (García Márquez, 2020, p. 343) y ejerce su ministerio de manera inflexible. Sin embargo, el tenso ambiente del pueblo llevará al padre Ángel a tener que participar en los sucesos, motivando sus lágrimas finales ante los sucesos (García Márquez, 2020, p. 503). El propio sacerdote expresa, como ya se ha señalado, que Antonio Isabel lo sustituyó al frente de la parroquia de Macondo y se anuncia del mismo modo su inminente reemplazo en el pueblo. El primero de estos hechos es invertido en *Cien años de soledad*, puesto que será el padre “Augusto Ángel” quien sustituya en Macondo al senil Antonio Isabel. Por si hubiera confusión en cuanto al nombre, el narrador lo describe como “un cruzado de las nuevas hornadas, intransigente, audaz y temerario, que tocaba personalmente las campanas varias veces al día”, pero que en menos de un año sería vencido por el aire de Macondo y por el sopor que le causaban “las albóndigas del almuerzo en el calor insoportable de la siesta”. Se observa y justifica, por tanto, la evolución del sacerdote desde el censor inflexible del pueblo sin nombre en *El coronel no tiene quien le escriba*, “Rosas artificiales” y *La mala hora* hasta el párroco anclado a Macondo de *La hojarasca*.

Se incluye en este apartado al padre Nicanor Reyna, el primero en aparecer en *Cien años de soledad*, puesto que puede ser identificado con el sacerdote sin nombre de “El mar del tiempo perdido” ya que ambos buscan fondos para la reconstrucción de la iglesia y tienen el don de levitar.

Siguiendo los hechos narrados en *Cien años de soledad*, sería *El Cachorro* el párroco que asume la parroquia de Macondo tras el fallecimiento del padre Nicanor, el padre Antonio Isabel sustituiría al antiguo militar y Ángel ocuparía el papel de sacerdote de Macondo tras este. Sin embargo, como se ha podido ver, esta cronología no coincide con la que subyace de las obras anteriores. Su justificación reside en que Gabo aprovecha los trazos de personajes ya presentes en el universo narrativo, economizando en la construcción de caracteres y, también, cohesionando el cosmos, aunque teniendo que cambiar la disposición cronológica para un mejor flujo del material narrativo, como se verá al hablar de la cronología.

4.1.1.5. Personajes testimoniales

Tres personajes protagónicos en la producción anterior a *Cien años de soledad* regresan en esta novela, aunque con un papel secundario; su presencia tiene el objetivo también de cohesionar el universo macondiano.

El anciano militar que idolatra a Aureliano Buendía y protagoniza en *El coronel no tiene quien le escriba* aparece por sorpresa durante la narración de la rendición de Neerlandia en *Cien años de soledad*. En su propia novela se narra que “como tesorero de la revolución en la circunscripción de Macondo había realizado un penoso viaje de seis días con los fondos de la guerra civil en dos baúles amarrados al lomo de una mula”. Entrega los fondos a Buendía quien le firmará un recibo del que dice el propio coronel: “Son documentos de un valor incalculable. Hay un recibo escrito de su puño y letra del coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 2020, p. 219). En *Cien años de soledad* se narra la llegada de un “coronel rebelde” de “aspecto árido y una expresión paciente”. Nótese el fino sentido del humor de García Márquez en la definición de quien, en el mismo universo narrativo, se sabe que esperaría durante casi seis décadas su pensión. Se informa de que se trata de “el tesorero de la revolución en la circunscripción de Macondo” quien, tras entregar los fondos y ante la pregunta de Buendía le solicita ese recibo capital en *El coronel no tiene quien le escriba*, el cual “el coronel Aureliano Buendía se lo extendió de su puño y letra” (García Márquez, 2020, pp. 206-207).

Otro hecho destaca dentro de la novela de 1955: la marcha de Macondo por parte del, por entonces, joven coronel.

“Se acordó de Macondo. El coronel esperó diez años a que se cumplieran las promesas de Neerlandia. En el sopor de la siesta vio llegar un tren amarillo y polvoriento con hombres y mujeres asfixiándose de calor, amontonados hasta el techo de los vagones. Era la fiebre del banano”. (García Márquez, 2020, p. 236).

Será este personaje, a través de sus recuerdos, quien introduzca en el universo macondiano el inicio de la fiebre del banano mediante los mismos elementos que reaparecerán en la novela posterior: el tren, el calor y las personas en el techo de los vagones. Incluso, se ofrece una fecha exacta para este suceso, algo llamativo teniendo en cuenta la parquedad cronológica en la obra garciamarquiana: el coronel abandonó Macondo, ante la llegada de esta nueva era, en

el tren de regreso, “el miércoles veintisiete de julio de mil novecientos seis a las dos y dieciocho minutos de la tarde” (García Márquez, 2020, p. 237).

Como se puede apreciar, el papel de este personaje es testimonial dentro de la trama de *Cien años de soledad*. Sin embargo, en el conjunto de las obras del escritor colombiano es esencial. En primer lugar, porque ayuda a mitificar la figura del coronel Buendía y adelanta algunos de los sucesos históricos más importantes de la historia de Macondo. Y, en segundo lugar, porque su presencia en la novela de 1967 refuerza los lazos que afianzan el cosmos narrativo de Macondo, le dan unidad y solidez, ofreciendo incluso en las páginas de *Cien años de soledad* el cierre para su arco argumental que había quedado abierto en su propia novela y que se deduce de dos pasajes. El primero, cuando los veteranos solicitan años después de la guerra a un hastiado Buendía su apoyo para la aprobación de las pensiones prometidas. Contesta el perdedor de treinta y dos batallas “Ya ven que yo rechacé mi pensión para quitarme la tortura de estarla esperando hasta la muerte” (García Márquez, 2007, p. 231). El segundo, cuando Gerineldo Márquez recuerda a aquellos que “todavía esperaban una carta en la penumbra de la caridad pública, muriéndose de hambre, sobreviviendo de rabia, pudriéndose de viejos en la exquisita mierda de la gloria” (García Márquez, 2007, p. 279). La utilización del sustantivo “mierda” no es casual: es la última palabra que pronuncia el protagonista en *El coronel no tiene quien le escriba*. Será Gerineldo Márquez quien desvele finalmente que “no asignaron nunca las pensiones vitalicias” (García Márquez, 2007, p. 278). Ya lo sabemos: nunca llegaría la tan esperada carta y el coronel moriría en la espera.

El médico que provoca el violento enfrentamiento en *La hojarasca*, y cuyo suicidio es recordado por el padre Ángel en *La mala hora*, también está presente en *Cien años de soledad*. Es en la primera novela del colombiano un personaje misterioso del que poco se sabe antes de su llegada a Macondo. Se infiere su procedencia porque a su muerte “deja periódicos escritos en francés” (García Márquez, 2020, p. 108) y, sobre todo, se pone relevancia a su dieta cuando le pide a Adelaida hierba para comer; ante la duda de la mujer él concretará: “Hierba común, señora. De esa que comen los burros” (García Márquez, 2020, p. 109). En *Cien años de soledad* es presentado atendiendo a Meme como “el nuevo y extravagante médico francés” (García Márquez, 2007, p. 310). ¿Es él? Capítulos después se amplía el retrato al afirmar que Fernanda hubiera preferido morir antes que “ponerse en manos del único médico que quedaba en Macondo, el francés extravagante que se alimentaba con hierba con

burros” (García Márquez, 2007, p. 361). Y, por si quedara alguna duda, en el capítulo siguiente se anuncia su final cuando Fernanda descubre que “el médico francés se había colgado de una viga tres meses antes, y había sido enterrado contra la voluntad del pueblo por un antiguo compañero de armas del coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 2007, p. 394). No solo queda claro que se trata del mismo médico, sino que en su final aparece acompañado por el coronel protagonista de *La hojarasca*. La presencia del médico es, por tanto, testimonial en *Cien años de soledad*.

La Mamá Grande protagoniza “Los funerales de la Mamá Grande” y reaparece como fantasma en “La viuda de Montiel” y en *La mala hora*, fusionando gracias a su presencia los escenarios de Macondo y el “pueblo” sin nombre, como se verá. Pero además realiza un cameo en *Cien años de soledad* cuando se alude a su entierro, al narrar las exequias de Melquíades (García Márquez, 2007, p. 90). Su paso testimonial por las páginas de *Cien años de soledad* no es casual, sino que tiene un objetivo que será analizado en la revisión de la cronología.

Del análisis conjunto de estos personajes se extrae una conclusión evidente sobre su función: todos ellos introducen hechos fundamentales para el universo macondiano y lo cohesionan, pero no dejan de ser meros actantes relegados a un papel anecdótico en el estadio final del cosmos, en *Cien años de soledad*, aunque precisamente ahí se cierren de manera anecdótica sus arcos argumentales, confirmando de esta manera el final del universo narrativo.

4.1.1.6. Nombres y apellidos de ida y vuelta

Otros personajes adicionales aparecen en *Cien años de soledad* procedentes del universo previo. En uno de ellos su presencia se reduce a una mera mención: Cataure, guajiro que llega a Macondo junto a su hermana Visitación y que son “tan dóciles y serviciales” que Úrsula se hizo cargo de ellos para que la ayudaran en los servicios domésticos” (García Márquez, 2007, p. 49). El perfil de este indio Cataure ya había sido construido en *La hojarasca*: era uno de los guajiros que el coronel lleva hasta Macondo, “el mayor de mis hombres” (García Márquez, 2020, p. 186), dice este. La repetición del personaje permite afianzar las relaciones de semejanza entre el matrimonio de *La hojarasca* y los fundadores de la estirpe de los Buendía, como posteriormente se analizará.

Otro será el señor Herbert que aparece en el “El mar del tiempo perdido” con promesas de riqueza pero que, en realidad, llevará la fatalidad a los habitantes del pueblo costero. Este señor Herbert es un antecedente directo del Mr. Herbert que, tras probar el banano en casa de los Buendía, traería la fiebre capitalista hasta Macondo, si bien su papel en el relato es más alegórico que en la novela, convirtiéndose en un banco de pruebas para el personaje final.

A través de la repetición de apellidos se contribuye a profundizar en los lazos comunes entre las distintas obras del ciclo. A lo largo de *Cien años de soledad* se dan bastantes ejemplos, propiciando de esta manera que la imaginación del lector presuponga relaciones de parentesco entre distintos personajes. La madre de Rebeca, del mismo nombre, se apellidaba Montiel (García Márquez, 2007, p. 53), como Montiel era el poderoso José o Chepe a quien conocemos en el relato “La prodigiosa tarde de Baltazar”, que ha fallecido ya en “La viuda de Montiel”, cuento protagonizado por Adelaida, personaje secundario en *La mala hora*. Otra Montiel vive en Macondo, una tal Carmelita llamada a “tener siete hijos” (García Márquez, 2007, p. 181) con Aureliano José, aunque el fallecimiento de este impedirá que se cumpla el destino.

Magnífico Visbal es uno de los más cercanos amigos del joven Aureliano Buendía, “hijo de los fundadores de iguales nombres” (García Márquez, 2007, p. 80); comparte apellido con Toto Visbal, quien tiene una breve aparición en *La mala hora*, pero también con su hija Mina, secundaria en esta novela y protagonista de “Rosas artificiales”.

Apolinar Moscote será nombrado corregidor en Macondo y enviado por el gobierno debido a la transformación de la pequeña aldea (García Márquez, 2007, p. 69); su familia irá adquiriendo protagonismo, casándose su hija Remedios con Aureliano y asentándose la familia en Macondo. En *La mala hora* aparece Lalo Moscote, farmacéutico que atiende al alcalde ante su dolor de muelas.

Solo dos de los bastardos del coronel Buendía se asientan en Macondo. Uno de ellos es Aureliano Centeno quien, como todos sus hermanastros, toma el apellido de la madre (García Márquez, 2007, p. 254). Comparte apellido con Carlos, el ladrón que recibió el disparo de la señora Rebeca en “La siesta del martes” (García Márquez, 2020, p. 267). Casualmente, otro de los bastardos se llamará Aureliano Amador, compartiendo apellido con el detenido Pepe Amador cuya muerte a manos de los militares provocará el levantamiento final de *La mala*

hora, por lo que los apellidos de los bastardos estarán asociados a la tragedia en el universo macondiano.

4.1.2. Personajes inspirados

Si interesante es analizar la evolución de los distintos personajes presentes en el universo macondiano no menos atractivo es estudiar aquellos personajes que son construidos en las obras previas a *Cien años de soledad*, caracteres que nacen de unos modelos previos que sirven al autor como banco de pruebas para la creación de determinados protagonistas de la novela de 1967. El estudio de la construcción de los personajes, sus antecedentes, sus simbiosis y transformaciones es fundamental por cuanto permite confirmar la naturaleza del universo macondiano como un cosmos tendente a la configuración de un estadio último y perfecto, un viaje con un punto de partida y estación final: *Cien años de soledad*.

4.1.2.1. Úrsula Iguarán y José Arcadio (1ª generación)

José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán son el origen de la estirpe y fundadores de Macondo. El nombre de Arcadio está ya presente en *La mala hora*: es el juez alcohólico y libertino. En cuanto a Úrsula, son varios los personajes que comparten este nombre: una de las mujeres que reciben al misterioso recién llegado en “Un hombre viene bajo la lluvia” (García Márquez, 2020, p. 62) y la esposa en “La prodigiosa tarde de Baltazar”. Pero son meras coincidencias, no hay ningún rasgo común entre estos personajes y los fundadores.

El antecedente directo del matrimonio lo encontramos en *La hojarasca*. En esta novela se narra la llegada del coronel y de su mujer, padres de Isabel, hasta Macondo que era por entonces “un pueblo en formación, formado por varias familias” (García Márquez, 2020, p. 117). Se podría pensar que el matrimonio Buendía era una de estas familias fundadoras, aunque lo más interesante viene a continuación. Sobre el coronel protagonista de *La hojarasca* y su primera mujer, la madre de Isabel, se dice en esta novela que eran “primos entre sí”, que portaban en su viaje “baúles llenos con la ropa” (García Márquez, 2020, p. 117). La madre de Isabel había viajado “sentada de través en una mula, encinta y con el rostro verde y palúdico y los pies inhabilitados por la hinchazón” a causa de “ese hijo que le creció en el vientre durante la travesía” (García Márquez, 2020, p. 118). Sobre el matrimonio Buendía se

sabe que “eran primos entre sí” (García Márquez, 2007, p. 30), lo que motivaría las constantes preocupaciones de Úrsula sobre su descendencia. En su viaje huyendo del fantasma de Prudencia Aguilar, Úrsula llevaba “un baúl con sus ropas” (García Márquez, 2007, p. 33) y, además, “había hecho la mitad del camino en una hamaca colgada de un palo que dos hombres llevaban a hombros, porque la hinchazón le desfiguró las piernas” (García Márquez, 2020, p. 34). Las similitudes entre ambas parejas, sus relaciones familiares, su viaje hacia Macondo, los útiles que llevan y los embarazos de las mujeres no son fruto de la casualidad como tampoco la importancia de las personas a su cargo: “los cuatro guajiros” como “animales amaestrados en un circo”, (García Márquez, 2020, p. 117), entre ellos Meme, encargada de la crianza de Isabel tras la muerte de su madre en *La hojarasca* y los “dóciles y serviciales” hermanos al servicio de Úrsula, destacando Visitación, “una india guajira” que fue el motivo de que Arcadio y Amaranta hablaran “la lengua guajira antes que el castellano” (García Márquez, 2007, p. 49), además de Cataure, común a ambas familias y del que ya se ha escrito anteriormente.

Otro episodio de *La hojarasca* se puede interpretar como preludeo de la construcción del personaje de Úrsula. El coronel protagonista de la novela publicada en 1955 se enfrenta al padre Ángel para enterrar el médico suicida: “Enterrar a los muertos, como está escrito, es una obra de misericordia” (García Márquez, 2020, p. 107), le alega. Cuando Pietro Crespi se suicida en *Cien años de soledad*, “el padre Nicanor se oponía a los oficios religioso y a la sepultura en tierra sagrada”. Entonces Úrsula se le enfrentó: “Así que lo voy a enterrar, contra su voluntad, junto a la tumba de Melquíades” (García Márquez, 2007, p. 132), espeta, autoritaria, Úrsula, convirtiéndose en una Antígona caribeña.

No sorprende esta actitud pues, a lo largo de la novela, Úrsula se consolida como la gran matriarca del clan Buendía y de todo Macondo. Es ella quien lleva el dinero al hogar, quien controla las vidas de sus descendientes, quien da unidad a la estirpe alrededor de su figura e, incluso, a toda la aldea de Macondo. En este sentido, Úrsula había tenido una predecesora en la narrativa garciamarquiana: la “soberana absoluta del reino de Macondo” (García Márquez, 2020, p. 323), es decir, la Mamá Grande, porque, incluso, “la aldea se fundó alrededor de su apellido” (García Márquez, 2020, p. 325), como lo haría alrededor del hogar familiar de los Buendía regido por Úrsula quien, durante el mandato de los militares, se enfrenta a Arcadio, lo que motiva que “a partir de entonces fuera ella quien mandó en el pueblo” (García

Márquez, 2007, p. 128). La generosidad de Úrsula es conocida: con la llegada de la fiebre del banano abre su casa a los visitantes y ordena a las cocineras la preparación de pantagruélicos almuerzos para los invitados: "«Hay que hacer de todo porque nunca se sabe qué quieren comer los que vienen» (García Márquez, 2007, p. 263. No menos espectaculares eran las celebraciones de los cumpleaños de la Mamá Grande, celebrados con "las ferias más prolongadas y tumultuosas de que se tenga memoria" (García Márquez, 2020, p. 326). Ambas esconden en el subsuelo de la casa los tesoros: "tres vasijas de morrocotas" (García Márquez, 2020, p. 330) la Mamá Grande y "tres sacos de lona" con las monedas que estaban dentro del San José de yeso (García Márquez, 2007, p. 223) la matriarca de los Buendía. Un último vínculo en común: tras el fallecimiento de la Mamá Grande, su familia y su legado se descomponen hasta el punto de que "desenterraron los cimientos para repartirse la casa" (García Márquez, 2020, p. 338-339). En *Cien años de soledad* no solo se descompone la familia con la muerte de la matriarca, sino también Macondo y hasta la propia novela: "Descubrí que si moría, el libro se derrumbaba" (Mendoza, 2007, p. 98), afirmó Gabo sobre Úrsula.

Un último personaje prelude la figura colosal de Úrsula: la abuela de Mina en "Flores artificiales" y *La mala hora* quien, a pesar de su ceguera o a causa de ella, es capaz de saber mejor que nadie lo que sucede a su alrededor, tanto dentro de su casa como en el pueblo, sobre el que advierte que "la sangre correrá por las calles" (García Márquez, 2020, p. 474). Cuando siendo anciana Úrsula pierda la vista será capaz de desarrollar tanto sus otros sentidos hasta el punto de ser "casi tan diligente como cuando llevaba encima todo el peso de la casa" (García Márquez, 2007, p. 284).

De esta manera se puede afirmar que el personaje de Úrsula es el resultado de un imbricado proceso constructivo que García Márquez fue desarrollando en toda la obra previa a *Cien años de soledad*. La cantidad de antecedentes permite comprender el capital papel reservado en la novela para la matriarca de los Buendía.

José Arcadio es un personaje curioso dentro del universo macondiano por cuanto su presencia corpórea a lo largo de *Cien años de soledad* es breve: enloquece pronto y fallece en el primer tercio de la novela. Sin embargo, estará presente durante el resto de la trama en forma de fantasma, hasta llegar al final en el que la profecía de Melquíades le mencionará expresamente: "El primero de la estirpe está amarrado en un árbol" (García Márquez, 2007, p. 469). Pero no es la primera vez que un fantasma esté presente en una casa alterando el día

a día de sus vivos moradores dentro de la narrativa garciamarquiana. De hecho, este es el punto de partida del relato “Alguien desordena estas rosas” de 1950, donde el personaje desea “llevar un ramo de rosas a mi tumba” (García Márquez, 1997, p. 143). De esta manera se puede comprobar que el antecedente del fantasma del patriarca de los Buendía está ya presente en una de las primeras narraciones del escritor de Aracataca. Del mismo modo, otro dato preconfigura la creación del primero de la estirpe: el señor Herbert de “El mar del tiempo perdido” habla del maravilloso destino del pueblo, presagiando “inmensos edificios de vidrio” (García Márquez, 2014), como pronosticara Melquíades en *Cien años de soledad*, pero que el propio José Arcadio se encarga de identificar con el hielo: “No serán casas de vidrio sino de hielo” (García Márquez, 2007, p. 67). Esa predicción futura estaba ya presente en el cuento inmediatamente anterior a la novela.

4.1.2.2. Aureliano José

Ya se ha escrito sobre la idea original presente en *La casa*: el regreso del coronel Buendía a su aldea natal tras la guerra acompañado por su familia. Entre ellos, destacaba la figura del hijo, Tobías, descarriado protagonista de “El hijo del coronel” que es golpeado por su padre ante su vida disoluta; es el mismo personaje que en *La hojarasca* es presentado como el “primogénito atolondrado” (García Márquez, 2020, p. 132) en la conversación entre el coronel protagonista y el médico recién llegado a Macondo.

Es evidente que el material narrativo se transformó durante los casi veinte años que separan estas obras de *Cien años de soledad*, pero algunas de estas pinceladas sobre el primogénito del coronel perviven en la novela de 1967 en la figura de Aureliano José. Este es el primer hijo del coronel Aureliano Buendía, concebido con Pilar Ternera, el cual, llegada la madurez, anda “un poco al garete, jugando al billar, sobrellevando su soledad con mujeres ocasionales [...]. Terminó por no volver a casa sino para cambiarse de ropa” (García Márquez, 2007, p. 179). Queda claro que el esbozo del primogénito de *La casa* sería utilizado en los cimientos del primogénito del coronel Aureliano Buendía, aunque con evidentes diferencias en cuanto a sus situaciones familiares.

4.1.2.3. Arcadio

Pilar Ternera es también madre del primogénito del otro hermano Buendía: Arcadio. Este se queda al frente de Macondo por orden su tío Aureliano cuando marcha a la guerra: “Te lo dejamos bien, procura que lo encontremos mejor” (García Márquez, 2007, p. 126), le dice en la despedida. Arcadio, sin embargo, se transformaría “en el más cruel de los gobernantes” (García Márquez, 2007, p. 127), llegando incluso a registrar a nombre de su padre, José Arcadio, “todas las tierras que se divisaban desde la colina de su patio hasta el horizonte, inclusive el cementerio”. Aún más: “Arcadio había cargado no solo con el dinero de las contribuciones, sino también con el que cobraba al pueblo por el derecho de enterrar a los muertos” (García Márquez, 2007, p. 137). Los antecedentes del alcalde corrupto son diversos en la obra de García Márquez: aparece en *El coronel no tiene quien le escriba* y en el breve relato “Un día de estos” cuando, al preguntarle el dentista si le pasa la cuenta por sus servicios al propio alcalde o al municipio este le contesta: “Es la misma vaina” (García Márquez, 2020, p. 273). Pero es en *La mala hora* donde más se profundiza en la figura del alcalde corrupto, especialmente cuando asienta a los desplazados por la lluvia en el terreno “desocupado junto al cementerio” que, según afirma, son “terrenos del municipio” (García Márquez, 2020, p. 385). Posteriormente el juez le anunciará que “el municipio [...] paga la correspondiente indemnización a quien demuestre poseerlos a justo título” a lo que el alcalde le informa que “tengo las escrituras” (García Márquez, 2020, p. 436), por lo que se hace patente que se ha adjudicado las tierras, incluso las cercanas al cementerio, como haría Arcadio, y que aprovechará la situación para cobrarse los fondos del municipio.

4.1.2.4. Pilar Ternera

Pilar Ternera es, siguiendo a Genette, uno de los personajes principales en *Cien años de soledad*; y lo es no tanto por su presencia constante como por convertirse en un actante que permite a la trama avanzar, un engranaje que acciona el flujo de diferentes generaciones de la Buendía. Es, de hecho, la raíz de la que germina la estirpe a través de su hijo Arcadio. Se trata, además, de la última superviviente entre los fundadores de Macondo (García Márquez, 2007, p. 447). Pero es en su juventud cuando se presenta a Pilar como “una mujer alegre, deslenguada, provocativa, que ayudaba en los oficios domésticos y sabía leer el porvenir en la baraja” (García Márquez, 2007, p. 36). Sus dotes adivinatorias y su rebosante sexualidad son

resaltadas a lo largo de la novela. Piensa José Arcadio sobre Pilar: “Quería estar con ella en todo momento [...], y que lo volviera a tocar y decirle qué bárbaro” (García Márquez, 2007, p. 36). “Vengo a dormir con usted” (García Márquez, 2007, p. 83) le dice el otro hermano Buendía. A su propio hijo, Arcadio, “le había hecho hervir la sangre en el cuarto de la daguerrotipia, fue para él una obsesión tan irresistible como lo fue primero para José Arcadio y luego para Aureliano” (García Márquez, 2007, p. 134). No es, sin embargo, la primera vez que en la obra de García Márquez aparece una mujer caracterizada por las artes adivinatorias con las cartas y por el deseo que despierta en los hombres. Esta es Casandra, de *La mala hora*. “Hay algo raro en tu futuro”, le dice al alcalde al conocerlo. “Le decimos Casandra, espejo del porvenir”, la presenta el empresario del circo en el que trabaja. “Me gustaría acostarme con ella”, pide el alcalde. (García Márquez, 2020, p. 413). Ya en su primer encuentro, el alcalde le pregunta: “¿Sabe echar la suerte?”, a lo que ella le contesta que “«Desde luego»” (García Márquez, 2020, p. 461). Será a ella a quien recurra el mandatario para intentar descubrir quién pone los pasquines en el pueblo (García Márquez, 2020, p. 461). Casandra se convierte así en el modelo a partir del cual García Márquez construiría al Personaje de Pilar Ternera pero que, como protagonista de la novela, sería mucho más redondo que su precedente.

4.1.2.5. Los gemelos

Sobre los gemelos Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo se dice que en su infancia “era tan precisa la coordinación de sus movimientos que no parecían dos hermanos sentados el uno frente al otro, sino un artificio de espejos” (García Márquez, 2007, p. 201). Su semejanza, no solo física, llega al punto de que “despertaban al mismo tiempo, sentían deseos de ir al baño a la misma hora, sufrían los mismos trastornos de salud y hasta soñaban las mismas cosas” (García Márquez, 2007, p. 212). De hecho, mueren en el mismo preciso instante y, a la hora de ser enterrados, “se confundieron los ataúdes y los enterraron en tumbas equivocadas” (García Márquez, 2007, p. 402). En 1948, en el relato “La otra costilla de la muerte”, ya había desarrollado García Márquez una relación entre dos gemelos, “dos hermanos idénticos, inquietantemente repetidos”, una auténtica “conciencia del desdoblamiento” (García Márquez, 1997, p. 64) que provoca que cuando uno de los dos muere, el otro contemple el cadáver con la “extraña sensación de que sus parientes habían extraído del espejo la imagen suya, la que él veía reflejada en el cristal cuando se afeitaba”

(García Márquez, 1997, pp. 63-64). La idea de los gemelos exactos, como el reflejo de un solo ser en el espejo, ya había sido desarrollada por Gabo casi dos décadas antes de escribir *Cien años de soledad* y se inspiraría en ella tanto para retratar a estos hermanos.

4.1.2.6. José Arcadio Segundo

El combativo de los gemelos, José Arcadio Segundo, es presentado en su infancia ayudando al padre Antonio Isabel “a cuidar gallos de pelea en el patio de la casa”, lo que motiva la predicción de su tatarabuela Úrsula: “«Ya los gallos han traído demasiadas amarguras a esta casa» (García Márquez, 2007, p. 217). No es la primera vez que el gallo se convierte en el símbolo que prelude la tragedia en la obra de García Márquez. El hecho funesto en *Cien años de soledad* será el trágico asesinato de tres mil personas (García Márquez, 2020, p. 349) a consecuencia de la reivindicación obrera de la que José Arcadio Segundo será el principal líder, pues era él quien “estaba incitando a la huelga a los trabajadores de la compañía bananera” y quien finalmente “tomó el partido de los trabajadores” (García Márquez, 2007, p. 337-338). Otro personaje gallero y subversivo prelude la aparición de José Arcadio Segundo en la obra de García Márquez: Agustín, el hijo del anciano coronel de *El coronel no tiene quien le escriba*. “«Esos malditos gallos fueron su perdición»”, dice la mujer del coronel sobre el fallecimiento de su hijo (García Márquez, 2020, p. 224). Y es que la muerte le llega a Agustín en la gallera, donde es sorprendido por una redada mientras portaba panfletos clandestinos. Los gallos y el compromiso político se convierten de esta manera en evidentes vasos comunicantes entre Agustín y a su proyección en *Cien años de soledad*, José Arcadio Segundo.

4.1.2.7. Fernanda del Carpio

Fernanda del Carpio, ya se ha adelantado, adopta en *Cien años de soledad* el papel de símbolo de la aristocracia decadente, conservadora y religiosa de origen europeo que la señora Rebeca interpretara en la narrativa previa a la novela de 1967. Pero se hace necesario señalar otros personajes que también preludian a la mujer de Aureliano Segundo y que, de esta manera, anticipan al personaje y su rol estratégico dentro de la obra garciamarquiana. El primero sería Adelaida, la segunda mujer del coronel de *La hojarasca*. Se narra poco sobre ella, pero sí se pueden extraer algunas conclusiones sobre su carácter, que es al principio “férreo y

dominante” (García Márquez, 2020, p. 187) para su hijastra Isabel. A la llegada al médico a Macondo, y creyéndolo un alto mando militar, sirve el almuerzo en una “mesa espléndida, servida en mantel nuevo, en la loza china destinada exclusivamente a las cenas familiares de la Navidad y el Año Nuevo”, un ambiente que el doctor califica como “recargado de irrealidad” (García Márquez, 2020, pp. 132-133). Este episodio recuerda a cómo Fernanda, sobre el almuerzo, “impuso la obligación de hacerlo a horas exactas en la mesa grande del comedor arreglada con manteles de lino, y con los candelabros y el servicio de plata”; “«Nos estamos volviendo gente fina»”, diría el coronel Aureliano Buendía (García Márquez, 2007, pp. 243-244). El miedo al escándalo público está presente en ambas mujeres: en Adelaida sobre lo que pensaría el pueblo acerca de la presencia del médico en la casa o sobre la marcha de Meme, “en Macondo no se hablaba de nada distinto” (García Márquez, 2020, p. 155); en Fernanda sobre el amancebamiento de su marido con Petra Cotes (García Márquez, 2020, p. 235), aunque tanto una como otra acaban siendo doblegadas, adoptando una actitud apática ante el escándalo. También se puede señalar a la viuda de Asís, de *La mala hora*, como antecedente de Fernanda, por cuanto es ella en esta novela la encargada de erigirse en el símbolo conservador y religioso que aparece de manera insistente en las obras de García Márquez de este periodo. En conclusión y como se ha podido observar, Fernanda del Carpio es un personaje complejo que bebe de diversas fuentes anteriores y cuyo carácter se forja lentamente en el universo narrativo macondiano.

4.1.2.8. Amaranta

En “El mar del tiempo perdido” aparece, aunque breve, un antecedente directo de Amaranta en la figura de Petra. Esta pronostica su inminente muerte e incluso prepara a su esposo, el viejo Jacob, “su ropa de viudo”. El episodio preludia a la pequeña de los hijos de Úrsula y su muerte anunciada, que le permite preparar su mortaja y recoger cartas para los fallecidos. De hecho, la muerte personificada se le aparecerá a Amaranta “cosiendo con ella en el corredor” (García Márquez, 2007, p. 317) y en el corredor de su casa será donde Petra se encuentre con Tobías, quien le recuerda a “el arcángel Gabriel” cuando ella ya espera la llegada de la parca (García Márquez, 2014).

4.2. Los hechos y su cronología

El mejor medio para el análisis de los hechos narrados en el universo macondiano es a través de la investigación de su cronología, situando temporalmente los distintos episodios que sustentan la historia de Macondo. Sin embargo, en la comparación del desarrollo temporal entre las obras previas a *Cien años de soledad* y esta se observa una diferencia capital. Los hechos son los mismos, en un mismo orden y con un mismo impacto. Pero mientras en las narraciones primigenias se ofrecen constantes fechas exactas, años y siglos que permiten trazar una cronología, si no perfecta, al menos útil para interpretar la influencia de los hechos en el devenir histórico, en *Cien años de soledad* todas las fechas concretas han sido omitidas radicalmente. El propio García Márquez llegaría a afirmar que “el número de años no fue nunca nada que me preocupara. Más aún: no estoy muy seguro de que la historia de *Cien años de soledad* dure en realidad cien años” (Mendoza, 2007, p. 95).

Se produce una evolución en el proyecto del autor que le lleva a pasar de un itinerario cronológico preciso a la tiniebla temporal. Su justificación es clara: el mundo ficticio engulle al mundo real. En el paso del mundo real del que parte la narrativa previa a la construcción del universo mítico macondiano hay una transformación que requiere el pago de un peaje: las referencias temporales que, a la manera de cordón umbilical, son seccionadas inmisericordemente cuando ya no son necesarias para narrar la historia. Solo con este sacrificio se puede construir un universo mítico en el que el tiempo se curva, se convierte en circular, se frena o se acelera conforme a las necesidades de los hechos narrados. Sin embargo, la estructura temporal existe, está ahí, sustentando invisiblemente la historia y se construye gracias al cimiento erigido a través de las narraciones previas.

4.2.1. La fundación de Macondo

¿Cuándo se fundó Macondo? Es una pregunta difícil de resolver que, atendiendo al material narrativo de *Cien años de soledad*, se contesta más desde la conjetura que desde la investigación literaria. Sin embargo, en las páginas de *La hojarasca* se aprecia un origen temporal que sustenta los hechos narrados. El coronel y su familia viajan hasta Macondo “durante la guerra”. Su llegada “al naciente pueblecito de Macondo” se produjo “en los últimos días del siglo” que, por el contexto histórico (presencia del ferrocarril, por ejemplo),

se deduce que es el XIX. Se dice además que Macondo era por entonces “un pueblo en formación, fundado por varias familias refugiadas” (García Márquez, 2020, pp. 117-118). Por el desarrollo de la población en el momento de la llegada de la familia, su fundación no podría retrotraerse temporalmente muchas décadas atrás del fin de siglo. La novela ofrece otro dato que permite remontar el origen de Macondo: el personaje de *El Cachorro*. El sacerdote llega a Macondo en 1903, al mismo tiempo que el médico, como recuerda el coronel: “Las dos y media del 12 de septiembre de 1928; casi la misma hora de ese día de 1903 en que este hombre se sentó por primera vez a nuestra mesa y pidió hierba para comer” (García Márquez, 2020, p. 109). Se dice de *El Cachorro* que participó en la guerra civil del 85 y que allí había sido coronel a los diecisiete años, por lo que debió de nacer a finales de la década de 1860. *El Cachorro* se había criado en Macondo, siendo recordado por los vecinos en su niñez con “la honda y la piedra. Desnudo pero con zapatos y sombrero, en los tiempos en que Macondo era un humilde caserío de refugiados” (García Márquez, 2020, p. 125). Que este personaje viviera su niñez en un Macondo primigenio nos permite deducir una fecha aproximada de fundación: sobre la década de los sesenta del siglo XIX. Esta fecha y los hechos que permiten deducirla van en consonancia con la descripción sobre la fundación en *Cien años de soledad* y con el período histórico que subyace en su lectura.

4.2.2. El período de guerras

Las distintas guerras que acontecen en el universo macondiano son esenciales por lo que suponen en la evolución de muchos de los personajes, especialmente el coronel Aureliano Buendía y su familia. La primera guerra citada en el universo macondiano es la guerra civil del 85, presente como se ha visto en *La hojarasca*, pero también en “Un día después del sábado”, pues se especifica que el padre Antonio Isabel “se enterró en el pueblo, desde mucho antes de la guerra del 85” (García Márquez, 2020, p. 69), dato que permite confirmar que el nacimiento de Macondo tuvo que ser bastante anterior a esta fecha. Pero las guerras presentes en los hechos narrados son más. Por un lado, la guerra que motivó el viaje del coronel y su familia a Macondo en *La hojarasca* y que, como se ha escrito anteriormente, tuvo lugar a finales del siglo. En “El día después del sábado” se alude a la última guerra civil, cuando nació el chico de Manaure que “vino al mundo entre las cuatro paredes de barro y cañabrava”, hace “veintidós años”. Sin embargo, ningún dato permite identificar esta última guerra como

la del 85, como hace Vargas Llosa para situar la acción del relato en el año 1907 (2021, p. 385), suposición que, como veremos, no encaja con el resto de datos cronológicos del universo macondiano en construcción. El período de guerras tuvo un fin: el tratado de Neerlandia por el que se firmó la paz y que es situado en *El coronel no tiene quien le escriba* hace “casi sesenta años” (García Márquez, 2020, p. 218). Los hechos narrados en esta novela se sitúan alrededor de 1956, como se verá posteriormente, por lo que el tratado sería sellado en los primeros años del siglo XX, escena que se narra en la novela a través del recuerdo del viejo coronel. La fecha cuadra con la información ofrecida en *La mala hora* puesto que el coronel Aureliano Buendía se había hospedado en el hotel cuando “iba a convenir en Macondo los términos de la capitulación de la última guerra civil”. Por entonces el hotel no contaba con “luz eléctrica ni servicios sanitarios” sino que colgaba de la pared del comedor “una colección de máscaras a disposición de los clientes” y que “los huéspedes enmascarados “hacían sus necesidades en el patio, a la vista de todo el mundo”. Un viejo agente viajero sitúa la presencia de estas máscaras “hasta principios de siglo” (García Márquez, 2020, p. 384), por lo que se puede datar la presencia del coronel Buendía en el hotel en esas fechas.

La duración de este periodo bélico datado entre 1885 y principios de siglo tiene su reflejo en *Cien años de soledad*, donde el coronel Aureliano Buendía perderá hasta treinta y dos guerras, concluyendo tan inestable época con la paz de Neerlandia y sumando, por tanto, casi dos décadas de guerras civiles. La duración temporal deducida del análisis de las obras previas se ratifica con las palabras de uno de los asesores políticos de Buendía en la novela de 1967, cuando en las negociaciones de paz afirma “durante casi veinte años hemos estado luchando contras los sentimientos de la nación” (García Márquez, 2007, p. 197). Las fechas encajan en el universo macondiano.

4.2.3. La llegada del tren y la fiebre del banano

La llegada del tren, y con él la fiebre del banano y el progreso, marca otro de los momentos decisivos en el universo macondiano. En el prólogo de *La hojarasca*, fechado en 1909, se asimilan ambos hechos, es decir, la llegada del ferrocarril y de la destrucción provocada por la empresa bananera. El anciano protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba* le pone fecha exacta a este momento, pues es él quien ve llegar “un tren amarillo y polvoriento con hombres y mujeres y animales asfixiándose de calor, amontonados hasta en el techo de los

vagones. Era la fiebre del banano”, imagen que prácticamente se repite en *Cien años de soledad* cuando se plasma que los forasteros “llegaban de medio mundo en el tren, no solo en los asientos y plataformas sino hasta en el techo de los vagones” (García Márquez, 2007, pp. 260-261). El coronel abandona Macondo en el tren de regreso, “el miércoles veintisiete de julio de mil novecientos seis a las dos y dieciocho minutos de la tarde” (García Márquez, 2020, p. 237). Esta fecha concuerda con las ofrecidas en *La hojarasca* por cuanto el médico llegado en 1903 era “un profesional serio” ejerciendo su profesión hasta que “llegó la compañía bananera y se hicieron los trabajos del ferrocarril” porque “la gente que lo visitó durante los cuatro primeros años de su estada en Macondo, empezó a desviarse después de que la compañía organizó el servicio médico para sus trabajadores” (García Márquez, 2020, p. 141). De este fragmento se extraen dos datos importantes: en primer lugar, que hacia 1907 la compañía estaba funcionando a pleno rendimiento en Macondo y de ahí que organizara un servicio médico, por lo que cuadra su llegada a mediados de 1906 como advirtiera el coronel de la otra novela y, en segundo lugar, que sería la compañía la que instalara el ferrocarril. Este segundo hecho no concuerda con los hechos relatados en *Cien años de soledad* puesto que sería Aureliano Triste quien hiciera posible la llegada del “tren amarillo” a Macondo en el cual, tiempo después, llegaría Mr. Herbert, quien sería artífice de la llegada de la compañía bananera (García Márquez, 2007, pp. 256-259).

Con la fiebre del banano surge un Macondo próspero, “lleno de caras nuevas, con un salón de cine y numerosos lugares de diversiones” (García Márquez, 2020. P. 142), idea que se proyecta en las páginas de *Cien años de soledad* al narrar la llegada de “hombres y mujeres que fingían actitudes comunes y corrientes”, la aparición de las bombillas y los gramófonos o las “imágenes vivas” en el “teatro con taquillas de bocas de león” de Bruno Crespi (García Márquez, 2007, pp. 257-259). Una imagen ejemplifica esta época en *La hojarasca*, la de “su gente que quemaba billetes en las fiestas” (García Márquez, 2020, p. 162), que en *Cien años de soledad* se repite de manera casi literal: “la gente que hacía poco tiempo quemaba mazos de billetes en la cumbiamba” (García Márquez, 2007, p. 385). La fiebre del banano alcanza su cénit en 1915, según *La hojarasca* (García Márquez, 2020, p. 174), pero para 1918 ya se ha apagado, destrozando económica y socialmente el pueblo, pues es en ese año cuando suceden los hechos que provocan la caída en desgracia del médico: “Es la segunda vez que vengo a este cuarto. La primera, hace diez años” recuerda el coronel en 1928 sobre su

intervención junto a *El Cachorro* para “concertar la paz” entre el médico y el pueblo. “Para entonces, la compañía bananera había acabado de exprimarnos, y se había ido de Macondo”, evoca, datándose así la marcha de la misma entre 1915 y 1918 (García Márquez, 2020, p. 174). No aparece en esta novela, sin embargo, el trágico final que sí es mencionado en el relato “Un día después del sábado”, cuando se narra cómo el padre Antonio Isabel tiene la costumbre de acudir todos los días a la estación “incluso después de que ametrallaron a los trabajadores y se acabaron las plantaciones de bananos y con ellas los trenes de ciento cuarenta vagones” (García Márquez, 2020, p. 76). De esta manera aparece por primera vez el asesinato de los tres mil trabajadores que es capital en *Cien años de soledad* y que tanto influiría en los siguientes sucesos que se producen en Macondo.

4.2.4. El diluvio y la muerte de los pájaros

Con la marcha de la compañía bananera se produce un hecho clave en la historia de Macondo: el diluvio. La autoría del mismo es atribuida por José Arcadio Segundo y Aureliano Buendía a “la compañía bananera, cuyos ingenieros provocaron el diluvio como un pretexto para eludir compromisos con los trabajadores” (García Márquez, 2007, p. 395). El diluvio tiene un antecedente directo en las narraciones que construyen el universo macondiano: la lluvia que provoca el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”. No se trata de una catástrofe bíblica con una duración de cuatro años como la que ocupa uno de los capítulos de *Cien años de soledad*, pero sí se convierte en un banco de pruebas para desarrollar cómo esa lluvia influye en el ánimo de los habitantes de Macondo, acercándoles a la locura y confundiendo el devenir temporal, como le sucede a la propia Isabel cuando afirma: “«Dios mío -pensé entonces confundida por el trastorno del tiempo-. Ahora no me sorprendería que me llamaran para asistir a la misa del domingo pasado»” (García Márquez, 2020, p. 59). Mientras que Úrsula en *Cien años de soledad*, al llegar el tercer año de la lluvia, “poco a poco fue perdiendo el sentido de la realidad, y confundía el tiempo actual con épocas remotas de su vida” (García Márquez, 2007, p. 371). El suceso puede ser datado en 1918, según la cronología de *La hojarasca*: Isabel se ha casado en diciembre de 1917, el relato sucede en mayo y ella está embarazada, además de que durante *La hojarasca* recuerda que en 1917 ella no imaginaba que Martín, su futuro marido, “sería el padre de mi hijo” (García Márquez, 2020, pp. 54, 147 y 157). La cronología encaja como un puzle: el aguacero se produce al marcharse la compañía

bananera de Macondo, al igual que en *Cien años de soledad*, aunque Gabo transformaría las intensas precipitaciones del “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” en un diluvio bíblico en las páginas de su obra magna, incidiendo en la idea de que la narrativa tiene que ser una “transposición poética de la realidad”, llevando los hechos reales un paso más allá (Mendoza, 2007, p. 75) para, de esta manera, llevar la trama hasta lo hiperbólico.

Y tras el diluvio, la muerte de los pájaros que sucede poco después del fallecimiento de Úrsula en *Cien años de soledad* y que protagoniza “El día después del sábado”. De hecho, la novela ofrece una justificación para el suceso, puesto que presenta de manera corpórea al Judío Errante al que Antonio Isabel culpaba por esta epidemia, pero cuya alusión en el sermón había llevado a los vecinos de Macondo a afirmar que “el padre se volvió loco en el púlpito” (García Márquez, 2020, p. 85) en el cuento. “Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora” (García Márquez, 2007, p. 391), se narra en *Cien años de soledad* sobre la extraña criatura. Sin embargo, a pesar de tener razón, de que ese ser mitológico existiera, el padre Antonio Isabel será relevado por el padre Ángel cuando sea encontrado “jugando con los niños a la gallina ciega” (García Márquez, 2007, pp. 392-393), hecho al que se alude también en *La hojarasa*.

4.2.5. La decadencia y el final

El Macondo miserable postdiluviano es pintado tanto en *La hojarasca* como en “Un día después del sábado”. En la novela se dice que “la hiedra invade las casas, el monte crece en los callejones, se resquebrajan los muros [...]. Todo parece destruido” (García Márquez, 2020, p. 189), antecediendo de esta manera a la descripción del pueblo abocado a la muerte por el que deambulará Aureliano Babilonia en los últimos capítulos de *Cien años de soledad*: “Recorrió las calles polvorientas y solitarias, examinando [...] el interior de las casas en ruinas” (García Márquez, 2007, p. 435).

García Márquez tenía un final para Macondo cuando escribe *La hojarasca* y así lo anticipa en una prolepsis al final de esta novela: “Veo la casa por la ventana y pienso que mi madrastra está allí, inmóvil en su silla, pensando quizás que antes de que nosotros regresemos habrá pasado ese viento final que borraré este pueblo” (García Márquez, 2020, p. 189). Por tanto, el mismo “pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugados por la cólera del huracán

bíblico” (García Márquez, 2007, pp. 470-471) que arrasará Macondo al final de *Cien años de soledad* es anticipado proféticamente en las páginas de *La hojarasca*.

Como se puede concluir, la sucesión de los hechos en las obras previas a *Cien años de soledad* indica una continuidad temporal que parte de la fundación del poblado y atraviesa su transformación, las guerras y la firma de la paz, la llegada del tren y la fiebre del banano, la marcha de la compañía, el asesinato de los trabajadores, el diluvio, el Macondo postdiluviano y su desaparición final. Este hilo cronológico se proyectaría de manera similar en la novela de 1967, con la única salvedad de la inversión entre la llegada del tren y el inicio de la fiebre del banano, como se ha indicado. García Márquez contaba, por tanto, con un plan inicial que desarrollaría en estas narraciones y que seguiría minuciosamente años después a la hora de redactar *Cien años de soledad*, aunque transformando la magnitud de los hechos y omitiendo las fechas concretas, conforme a las necesidades narrativas que exigiría la propia novela de 1967.

4.2.6. La cronología imposible en “Los funerales de la Mamá Grande”

En el análisis comparativo de la cronología se ha omitido de manera consciente el relato “Los funerales de la Mamá Grande”. Este cuento relata el fallecimiento y entierro de la Mamá Grande, “soberana absoluta del reino de Macondo” (García Márquez, 2020, p. 323). Todo en el relato es hiperbólico y caricaturesco, con el objetivo de realizar una diatriba contra el caciquismo y la herencia colonial, así como ironizar sobre la democracia colombiana y hasta sobre el poder de la iglesia católica. Como escribe Saldívar sobre este relato: “El tiempo de la historia de Macondo se ha congelado gracias al omnímodo poder económico, político y espiritual de la Mamá Grande” (2013, p. 354). Por ello se tiene que analizar la cronología teniendo en cuenta esta clave y, por tanto, estudiando de manera individualizada los hechos históricos relatados. Con respecto a la datación de Macondo, el narrador sitúa la muerte de la Mamá Grande a los “noventa y dos años” (García Márquez, 2020, p. 323). No se ofrece la fecha concreta de este deceso, pero sí se puede deducir interpretando el contenido del cuento. Los periódicos colombianos, al dar cuenta del fallecimiento de la Mamá Grande, reproducen en sus portadas el retrato de juventud de la finada, “una mujer de veinte años” (García Márquez,

2020, p. 331). Se trata de una imagen “captada por un fotógrafo ambulante que pasó por Macondo a principios de siglo” (García Márquez, 2020, p. 332). No se albergan dudas en cuanto al siglo, teniendo que ser el XX ya que sería un anacronismo situar la fotografía a inicios de otro siglo que no fuera el XX; también porque en todo el relato solo se ofrece una fecha exacta, el año 1875 en el que una centenaria abuela de la Mamá Grande “se enfrentó a una patrulla del coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 2020, p. 325), por lo que sería imposible que siete décadas antes hubiese sido retratada su joven nieta de veinte años. Partiendo de que la fotografía fue realizada a comienzo del siglo XX y que la fotografiada contaba por entonces veinte años, y teniendo en cuenta que fallece a los noventa y dos años, se puede situar el deceso de la Mamá Grande a comienzos de la década de 1970, concretamente sobre 1972.

En el mismo relato, un poco antes, se afirma que el dominio sobre Macondo de la Mamá Grande se había ejercido durante “el presente siglo” (García Márquez, 2020, p. 325), pues fue investida de poder al fallecer su padre y contar ella con veintidós años (García Márquez, 2020, p. 328). Sin embargo, la gran matriarca había heredado este poder de sus “hermanos, sus padres y los padres de sus padres”, siendo el último eslabón de un dominio caciquil en una “hegemonía que colmaba dos siglos” (García Márquez, 2020, p. 325). En el relato se afirma que “La aldea se fundó alrededor de su apellido” (García Márquez, 2020, p. 327), por lo que tendríamos que retrotraer este hecho, la fundación de Macondo, hasta doscientos años antes de la muerte de la Mamá Grande, esto es, hasta 1772. Esta cronología y los dos siglos de dominio de la familia de la Mamá Grande, los Castañeda y Montero, contrastan con todo lo conocido sobre Macondo, con sus cien años de vida que abarcan desde la fundación hasta la desaparición, aunque hay que recordar las palabras de García Márquez sobre la imprecisión temporal señaladas anteriormente.

En cuanto al resto de datos históricos, se cita la guerra de 1875, guerra que no aparece en ninguna otra narración, así como también “los almendros polvorientos donde la primera semana del siglo acamparon las legiones del coronel Aureliano Buendía” (García Márquez, 2020, pp. 326-327). ¿Se trataba de una batalla? ¿Acamparon quizá para asistir a la firma del tratado de Neerlandia, como aparece en *El coronel no tiene quien le escriba*? Imposible saber con la información que se ofrece. Otro hecho refrenda lo hiperbólico de la cronología: “los veteranos del coronel Aureliano Buendía” acuden al entierro “para solicitar del presidente de

la República el pago de las pensiones de guerra que esperaban desde hacía sesenta años” (García Márquez, 2020, p. 337). Se trata de un guiño al anciano protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*. Pero, si la rendición de Neerlandia se sitúa en el universo macondiano, literariamente hablando, a comienzos del siglo: ¿cuántos años tendrán esos veteranos en la década de 1970 para acudir hasta Macondo? También en clave hiperbólica se interpreta la única referencia explícita a la Mamá Grande en *Cien años de soledad*: en el entierro de Melquíades se dice que fue “el más concurrido que se vio en el pueblo, superado apenas un siglo después por el carnaval funerario de la Mamá Grande” (García Márquez, 2007, p. 90). En una novela cuyos acontecimientos se supone que duran un siglo, ¿cómo puede suceder el entierro cien años después de un suceso ya temporalmente avanzado dentro de la trama? El propio autor juega con el carácter mítico de la soberana de Macondo, con su simbolismo dentro de este universo, utilizando su figura como herramienta de lo hiperbólico para, de esta manera, guiñarle un ojo al lector.

Vargas Llosa justifica la cronología de relato al afirma que ligar a la familia de la Mamá Grande con los orígenes de Macondo responde, al igual que sucede con los matrimonios de *La hojarasca* y *Cien años de soledad*, a un objetivo social: las familias aristocráticas quieren identificarse como fundadoras. Pero no se trata de un hecho aislado, como se ha visto, sino como un dato más dentro del relato. Por ello, se propone concebir esta narración como un relato hiperbólico que excede el ámbito de la construcción del Macondo de *Cien años de soledad* y que tiene por objetivo criticar el caciquismo, el poder político o la influencia de la iglesia. Incidirá en el universo macondiano en cuanto a la consolidación del carácter mítico del coronel Aureliano Buendía, en la pintura de las condiciones climatológicas de Macondo, en retroalimentar otras narraciones del ciclo y, sobre todo, en la búsqueda de un estilo acorde para articular *Cien años de soledad*. Como le dice Mendoza al propio Gabo sobre esta novela: “el lenguaje tiene un brillo, una riqueza y una profusión que no está en tus libros anteriores, con excepción del cuento de “Los funerales de la Mamá Grande””. A esto, le contesta el escritor colombiano: “En *Cien años de soledad* necesitaba un lenguaje más rico para darle entrada a esa otra realidad, que hemos convenido en llamar mítica o mágica” (Mendoza, 2007, p. 78). El banco de pruebas estilístico para la construcción de la realidad mágica sería “Los funerales de la Mamá Grande” y por ello la sucesión cronológica de los hechos será secundaria y quedará supeditada a la revolución formal.

4.3. Los espacios

“Macondo no es un lugar sino un estado de ánimo que le permite a uno ver lo que quiere ver, y verlo como quiere”, escribió Gabriel García Márquez (2020, p. 509). Pero más allá de esta evocadora reflexión, una realidad subyace en la pintura de los espacios en los que se desarrolla el ciclo narrativo: que el escritor proyectó su Aracataca de la infancia en el espejo que es Macondo. Macondo se iba a convertir en el escenario idóneo para que sus personajes pudieran transitar y encontrarse a la manera de un enorme cronotopo, para que los distintos sucesos que confluyen en *Cien años de soledad* pudieran ser novelados. La construcción del universo macondiano fue también un proceso que se dilató en el tiempo y que se desarrolló en las distintas narraciones escritas por el autor colombiano durante casi dos décadas en las que definiría el perfil topográfico de este universo.

La construcción del Macondo literario será abordada desde una triple perspectiva para estudiar, en primer lugar, la región; a continuación, se analizarán las características geográficas del pueblo (o pueblos) de Macondo; por último, se ofrecerán algunas pinceladas sobre la edificación literaria de la casa de los Buendía, vinculando cada espacio con su reflejo en *Cien años de soledad*.

4.3.1. La región

Definir con precisión los límites de la región en la que se asienta Macondo es tarea prácticamente imposible. El laberíntico recorrido que los fundadores realizan durante veintiséis meses en *Cien años de soledad* les llevaría a fundar el poblado “para no tener que emprender el camino de regreso” (García Márquez, 2007, p. 19). Sin embargo, algunas características de la región pueden ser extraídas de la lectura de las obras que construyen el universo macondiano. En “Un día después del sábado” aparece por vez primera el topónimo que pasaría a la historia, aunque no se alude específicamente al pueblo, sino al hotel al que arriba el visitante (García Márquez, 2020, p. 76) procedente de Manaure. Manaure está situado a dos días de viaje en tren de este presunto Macondo y en el camino hacia la ciudad a la que el joven se dirige para gestionar la jubilación de su madre, como se interpreta del hecho de que el muchacho parte de Manaure un jueves y llega a la estación de Macondo el sábado a la una. En *La hojarasca* desaparece toda mención a los alrededores de Macondo. De hecho,

en la narración del viaje del coronel y su familia hacia la aldea se omite toda información y solo aparece una referencia topográfica al hablar de los guajiros que “segúan a mis padres por toda la región” (García Márquez, 2020, p. 117). Sí reaparece el tren como medio principal para llegar al pueblo (García Márquez, 2020, p. 142), el mismo medio de transporte con el que se inicia el relato “La siesta del martes”, consolidándose como el vínculo entre Macondo y el resto del mundo (García Márquez, 2020, p. 263). Será en “Los funerales de la Mamá Grande” donde se apuntale la información sobre la geografía de la zona. El territorio dominado por la Mamá Grande abarca 100.000 hectáreas y comprende en sus límites “seis poblaciones del distrito de Macondo, incluso la cabecera del municipio” (García Márquez, 2020, p. 330). Hay que recordar el carácter hiperbólico del relato para interpretar que Macondo no es en este relato un pequeño pueblo, sino que se trata de una capital subregional de un dominio que incluye, entre otras poblaciones “los bananeros de Aracataca” (García Márquez, 2020, p. 323), con lo que el autor deslinda de manera subrepticia la población real de su espejo literario, entre otras poblaciones. En este relato el tren es sustituido como medio de acceso al pueblo por la vía fluvial, por donde remonta la larga góndola negra del Santo Padre atravesando “los caños intrincados y las ciénagas silenciosas” (García Márquez, 2020, p. 335). En su viaje, el Santo Padre escucha “la bullaranga de los monos” y llena su canoa de “costales de yuca, racimos de plátanos verdes y huacales de gallina” (García Márquez, 2020, p. 335).

En *Cien años de soledad* se retoma el retrato de la región tropical donde se enclava Macondo y para ello se reinterpretan algunos de los datos topográficos bosquejados en las obras previas. La población de Manaure vuelve a situarse en el mapa, pues forma parte del itinerario seguido por el cantante Francisco el Hombre que abarca “desde Manaure hasta los confines de la ciénaga” (García Márquez, 2020, p. 64); también procederá de Manaure la pequeña Rebeca (García Márquez, 2007, pp. 52-52). Esa ciénaga es la misma atravesada por el Sumo Pontífice y donde se asienta “aquella aldea perdida en el sopor de la ciénaga” que en los orígenes de Macondo es cruzada por los gitanos gracias al “canto de los pájaros” para encontrar la población (García Márquez, 2020, p. 18). De hecho, los fundadores, de camino hacia el lugar donde se establecerían y justo antes de la región encantada, escucharían también “los gritos de los pájaros y la bullaranga de los monos” (García Márquez, 2007, p. 20) que llamarían la atención del pontífice en el anterior relato, donde la introducción de los racimos de los plátanos verdes ya preluiría las plantaciones de la región encantada.

4.3.2. El pueblo de Macondo

4.3.2.1. La iglesia y la estación de tren

El pueblo bosquejado en *La casa* cuenta con una sola calle, donde se asienta la casa de los Buendía, y una iglesia. En el relato “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, además de informar sobre la inundación de la iglesia, aparece por vez primera el que será uno de los elementos más destacados de la población: el tren. “«El tren no puede pasar el puente desde el lunes. Parece que el río se llevó los rieles»”, (García Márquez, 2020, p. 57). La iglesia y la estación de tren se convierten en dos de los escenarios sobre los que se asienta el pueblo en “Un día después del sábado”. Es en la iglesia donde Antonio Isabel ofrece su enfervorecido sermón. Y es en la estación del ferrocarril, a la que cada día acude el párroco, donde encuentra uno de los pájaros muertos. En la estación, Antonio Isabel contempla “ese tren amarillo y polvoriento que no traía ni se llevaba a nadie”, compuesto por “cuatro vagones desvencijados y descoloridos”, pero que en la época boyante del banano estaba formado por “ciento cuarenta vagones cargados de frutas”. El tren atravesará en su viaje todas las narraciones macondianas y lo hará con una apariencia similar. Llega forjando un Macondo próspero “lleno de caras nuevas, con un salón de cine y numerosos lugares de diversiones”, pero preludiando también la tragedia de la fiebre del banano en *La hojarasca* (García Márquez, 2020, pp. 142 y 94) y sigue en el pueblo aún cuando la decadencia se ha asentado convertido en un “tren amarillo y polvoriento que no se lleva a nadie” (García Márquez, 2020, p. 189). Es el mismo “tren amarillo y polvoriento” (García Márquez, 2020, p. 236) en el que huye de Macondo el protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*, y en el que llegan a Macondo la madre y la hermana del ladrón en “La siesta del martes”. La importancia del tren impregnará la trama de *Cien años de soledad*, un tren amarillo en su viaje inaugural desde el que saluda Aureliano Triste (García Márquez, 2007, p. 256) y que traería, como ya se adelantaba en *La hojarasca*, el progreso: las bombillas, el cine o los gramófonos, entre otras invenciones. Valiéndose del tren llega la fiebre del banano, pues se utilizará la vía férrea para transportar “trenes fruteros de ciento veinte vagones que demoraban pasando toda una tarde” (García Márquez, 2007, p. 392), como recordaba, con cifra diferente, el padre Antonio Isabel en “Un día después del sábado”. Pero con el declive del pueblo se transformará en un “desvencijado tren amarillo que no traía ni se llevaba a nadie” (García Márquez, 2007, p. 392), repitiéndose, por tanto, en *Cien años de soledad* el mismo movimiento de prosperidad y ocaso ligado al tren que se puede

leer, casi con las mismas palabras, en “El día después del sábado”. Del mismo modo, la iglesia es recuperada en “Los funerales de la Mamá Grande” al recordar los “doscientos metros de esteras que se tendieron desde la casa solariega hasta el altar mayor” (García Márquez, 2020, p. 327) cuando la Mamá Grande relevó en el poder a su progenitor tras el fallecimiento de este. No será uno de los escenarios más importantes de *Cien años de soledad*, pero sí se convierte en un espacio común vinculado a los distintos sacerdotes, así como la casa cural en la que Antonio Isabel y José Arcadio Segundo cuidan gallos de pelea (García Márquez, 2007, p. 215) y que había aparecido anteriormente en “La siesta del martes” (García Márquez, 2020, p. 265).

4.3.2.2. Los almendros

Casi la misma importancia que el tren adquieren en la construcción del universo macondiano los almendros. Cuando las dos visitantes descienden del tren en “La siesta del martes” encuentran al otro lado de la calle una acera “sombreada por los almendros” (García Márquez, 2020, p. 265), y aprovechan su protección para cruzar la plaza y llegar a la iglesia. En “Los funerales de la Mamá Grande” son unos “almendros polvorientos donde la primera semana del siglo acamparon las legiones del coronel Aureliano Buendía” y amparan a la muchedumbre que se agolpa en la plaza para esperar el final de la matriarca, pues se concentran “a la sombra de los almendros polvorientos” (García Márquez, 2020, p. 326 y 331). Pero los almendros y su estado tienen su origen en el fundador José Arcadio Buendía pues, como se descubre en *Cien años de soledad*, fue él quien decidió que “en las calles del pueblo se sembraran almendros en vez de acacias” y quien “descubrió sin revelarlos nunca los métodos para hacerlos eternos”; de hecho, se advierte que “cuando Macondo fue un campamento de casas de madera y techos de zinc, todavía perduraban [...] los almendros rotos y polvorientos” (García Márquez, 2007, p. 51). La presencia de los almendros se volverá obsesiva en la novela hasta el punto de convertirse en el último reducto de la antigua aldea de José Arcadio Buendía, pues solo quedaban, en los tiempos de prosperidad “los almendros polvorientos” y “el río de aguas diáfanos” (García Márquez, 2007, p. 224) y finalmente quedarán impregnados por “el polvo abrasante” (García Márquez, 2007, p. 379) a causa del diluvio.

4.3.2.3. La plaza

Otros elementos topográficos serán proyectados desde las narraciones previas hasta *Cien años de soledad*, especialmente en las inmediaciones de la estación de tren. Es el caso del hotel ya presente en “El día después del sábado”, situado frente a la estación y donde se verá obligado a hacer noche el joven de Manaure. Las viajeras de “La siesta del martes” encuentran “el hotel frente a la estación, su cantina y su salón de billar, y la oficina del telégrafo a un lado de la plaza” (García Márquez, 2020, p. 265). En esa plaza se agolpan todos los curiosos asistentes al funeral de la Mamá Grande en el cuento protagonizado por la reina soberana de Macondo (García Márquez, 2020, p. 337). Es en esa plaza donde se asienta en *Cien años de soledad* la casa construida por Arcadio en la que se instalan Rebeca y José Arcadio, situada en el “mejor rincón de la plaza, a la sombra de un almendro” (García Márquez, 2007, p. 156), como no podía ser de otra forma, mansión donde fallecería el ladrón Carlos Centeno en “La siesta del martes” (García Márquez, 2020, p. p. 267) y donde acudiría el padre Antonio Isabel para intentar salvar al primer pájaro muerto en “Un día después del sábado” (García Márquez, 2020, p. 71). El hotel de la plaza verá transformado su nombre y del Hotel Macondo de “Un día después del sábado” (García Márquez, 2020, p. 76) pasará a ser el Hotel de Jacob que se queda pequeño con la llegada del ferrocarril (García Márquez, 2007, p. 259). También con la llegada del mismo aparecen las “bombillas eléctricas” que serían alimentada en *Cien años de soledad* por la planta de Aureliano Triste (García Márquez, 2000, p. 257), obra sin embargo de la compañía bananera en *La hojarasca* (García Marquez, 2020, p. 189), una iluminación que había llamado la atención en “El día después del sábado” del muchacho de Manaure a su llegada a Macondo puesto que “no conocía el alumbrado eléctrico” (García Márquez, 2020, p. 81). El salón de billar del hotel que habían visto las viajeras de “La siesta del martes” está en el Macondo de *Cien años de soledad*, donde durante la huelga hubo que establecer “turnos de veinticuatro horas” (García Márquez, 2007, p. 343) para atender a los ociosos obreros.

4.3.2.4. La tienda de Catarino

El lupanar de Macondo tiene su antecedente directo en el homónimo burdel de “El mar del tiempo perdido”: la tienda de Catarino. La coincidencia no se reduce al nombre y a la actividad, sino que en *Cien años de soledad* aparece un episodio que evoca a otro narrado en el relato: la prostituta que es obligada durante una noche a acostarse con un hiperbólico número de

hombre. Cuando en el cuento llega Tobías (que en la primera versión del relato llevaba a su mujer a “conocer el hielo”):

“Ella quitó de la cama la sábana empapada y le pidió a Tobías que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon el colchón, y el sudor salía del otro lado” (García Márquez, 2014).

En *Cien años de soledad*, al entrar Aureliano a la habitación de la tienda de Catarino:

“La muchacha quitó la sábana empapada y le pidió a Aureliano que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon la estera, y el sudor salía del otro lado” (García Márquez, 2007, p. 65).

Tras salir Tobías de la habitación, la prostituta pregunta cuántos hombres faltan para alcanzar los cien. El señor Herbert le responde que sesenta y tres. Y sesenta y tres exactos son los hombres con los que había estado la prostituta de *Cien años de soledad* cuando llega Aureliano.

4.3.2.5. Meteorología

No se puede dudar de que la meteorología influye en la creación de un ambiente que se va gestando durante las narraciones de los años 50 y 60 y que impregna las páginas de *Cien años de soledad*. Macondo es un pueblo cálido, como se anuncia ya en “El día después del sábado” cuando se afirma que “nunca en la vida del pueblo había hecho tanto calor” (García Márquez, 2020, p. 67) como aquel julio, un calor que se hace especialmente patente a la hora de la siesta. Así, en el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” la protagonista recuerda el agosto anterior y “esas siestas largas y pasmadas en que nos echábamos a morir bajo el peso de las horas” (García Márquez, 2020, p. 53). El asfixiante clima macondiano afecta en *La hojarasca* a sus habitantes: “El calor me golpeó el rostro” dice el niño, “«Debes estar empapado»”, le dice su madre (García Márquez, 2020, pp. 97 y 120). “El pueblo flotaba en el calor” (García Márquez, 2020, p. 265) durante el agosto de “La siesta del martes” y la temperatura alcanza los “cuarenta grados a la sombra” (García Márquez, 2020, p. 334) velando el cadáver de la Mamá Grande en su “distrito de calor y malaria” (García Márquez,

2020, p. 332) durante el mes de septiembre. De esta manera García Márquez construye el tórrido Macondo de *Cien años de soledad*, un pueblo del que José Arcadio espera, con la llegada del hielo, que deje “de ser un lugar ardiente, cuyas bisagras y aldabas se torcían de calor” (García Márquez, 2007, p. 35). Fernanda del Carpio lo definirá como aquella “paila de infierno donde no se podía respirar de calor” (García Márquez, 2007, p. 368) y se culpa al calor por desorientar a los pájaros que “se estrellaban como perdigones contra las paredes” (García Márquez, 2007, p. 390) en el célebre episodio.

La lluvia también es constante en el universo macondiano desde el relato “El invierno” que posteriormente sería conocido como el “Monólogo de Isabel lloviendo en Macondo”, un intenso diluvio tropical que afecta psicológicamente a los habitantes de Macondo y que, entre los muchos daños que causa, incide en las comunicaciones, en las viviendas y en los animales, como la vaca arrastrada hasta el jardín de Isabel. Esta lluvia torrencial, que ya sería anunciada en *La hojarasca*, alcanza el culmen con el diluvio narrado en *Cien años de soledad*, el cual se extiende durante “cuatro años, once meses y dos días” (García Márquez, 2007, p. 357), enloqueciendo a los vecinos, provocando daños terminales en las construcciones y, también, arrastrando a animales como el “cadáver de un caballo” (García Márquez, 2007, 363) que Petra y Aureliano Segundo tienen que desencallar y que evoca al episodio de la vaca varada en el “Monólogo de Isabel”.

4.3.2.6. Insectos y animales

Y con el calor, la proliferación de insectos, del “tormento de los zancudos” (García Márquez, 2020, pp. 335- 336) que incomodan al Santo Padre en Macondo en “Los funerales de la Mamá Grande” al constante “zumbido de los mosquitos” que, incluso, obligan a los personajes a “refugiarse en la sala” (García Márquez, 2007, pp. 37 y 129) en *Cien años de soledad*. En la noche de Macondo se escucha siempre a los enigmáticos alcaravanes que marcan la hora: “oyó el horario remoto de un alcaraván en la madrugada” (García Márquez, 2020, p. 81) que escucha el padre Antonio Isabel en “Un día después del sábado”. “Oigo otra vez el alcaraván y digo a mamá: «¿Lo oyes?»». Y ella dice que sí, que deben ser las tres” (García Márquez, 2020, p. 192), piensa el niño de *La hojarasca*. Las noches de *Cien años de soledad* están regidas por “el horario implacable de los alcaravanes”, que llegan a ser más de doscientos dando la hora en *El niño de oro* (García Márquez, 2007, p.135). Su origen en la narrativa de Gabo es incluso

anterior a la construcción del universo macondiano por cuanto protagonizan el relato *La noche de los alcaravanes* de 1950, basado en una anécdota sucedida al novelista y a sus compañeros de parranda en el burdel *La negra Eufemia* (Saldívar, 2013, p. 227-228) y que será recordado en las propias páginas de *Cien años de soledad* al evocar “la historia truculenta de los cuatro alcaravanes que les sacaron los ojos a picotazos a cuatro clientes” (García Márquez, 2007, p. 448). No obstante, la presencia de estos animales va más allá de lo anecdótico pues, como ilustra el niño de *La hojarasca* recordando a la guajira que lo cuida: “Ada me ha dicho que los alcaravanes cantan cuando sienten el olor a muerto”, por lo que su presencia constante no debe extrañar en un pueblo maldito como es Macondo.

4.3.2.7. Las ventanas

También conserva Macondo costumbres sociales difícilmente separables del carácter de sus moradores. La gente asomada a las ventanas, por ejemplo. “«Hay algunas personas en las ventanas, pero eso es pura curiosidad»” (García Márquez, 2020, p. 191), se dice antes de enterrar al suicida en *La hojarasca*. “Todo el mundo está en las ventanas” (García Márquez, 2020, p. 270), informa la hermana del sacerdote ante la visita al cementerio de la madre y hermano del ladrón en “La siesta del martes”. La curiosidad está presente durante la boda de Aureliano Buendía en *Cien años de soledad* cuando Remedios “saludaba con la mano y daba las gracias con una sonrisa a quienes le deseaban buena suerte desde las ventanas” (García Márquez, 2007, p. 100). Pero también son el símbolo de la apariencia, lo que lleva, en *La mala hora* a que el señor Benjamín abra puertas y ventanas al llegar a casa: “no hay que estimular con puertas cerradas la imaginación de la gente” porque así “nadie podrá decir que no ha visto desde la calle todos mis movimientos cuando estoy en tu casa” (García Márquez, 2020, pp. 452-453), al igual que sucede durante las visitas de Pietro Crespi a su novia Rebeca en *Cien años de soledad*, pues es recibido “con puertas y ventanas abiertas para estar a salvo de toda suspicacia” (García Márquez, 2007, p. 91).

4.3.3. “El pueblo” y su geografía

Otra población va creciendo de manera paralela a Macondo en las obras creadas por García Márquez durante los años previos a la escritura de *Cien años de soledad*: el “pueblo sin

nombre” que supone, para Vargas Llosa, “una ampliación de los límites espaciales de la realidad ficticia” (2021, p. 291). Para Saldívar, si Macondo es la proyección literaria de la Aracataca real, “el pueblo” lo sería de Sucre (2013, pp. 232 y 312). Pero Gabo no solo evita introducir explícitamente el nombre del “pueblo”, sino que incluso la omisión del mismo se convierte en un juego, como en la evocación de Rosario de Montero en *La mala hora* al pensar en su primer contacto con el mismo: “aquel pueblo cuyo nombre vio escrito por primera vez en la papeleta que sacó de un sombrero cuando sortearon entre once aspirantes seis puestos disponibles” (García Márquez, 2020, p. 410).

“El pueblo” es el marco en el que se desarrollan las novelas *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*, pero también los relatos “Un día de estos”, “En este pueblo no hay ladrones”, “La prodigiosa tarde de Baltazar”, “La viuda de Montiel” y “Rosas artificiales”, todos ellos compilados en *Los funerales de la Mamá Grande* y que pueden ser entendidos como capítulos extraídos de *La mala hora*, del mismo modo que el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” lo es de *La hojarasca*. “El pueblo” retratado en estas narraciones se aleja de Macondo por cuanto todos los sucesos ocurridos lo hacen en un tiempo cronológico casi sincrónico y que se puede situar alrededor de 1956, si atendemos a los hechos de *El coronel no tiene quien le escriba*, ya que está siendo nacionalizado el canal de Suez (García Márquez, 2020, p. 207) y porque, al recordar su marcha de Macondo al comienzo de la fiebre del banano, “el miércoles veintisiete de junio de mil novecientos seis” advierte que ha necesitado “medio siglo para darse cuenta de que no había tenido un minuto de sosiego” (García Márquez, 2020, p. 237). Los personajes se mueven de una narración a la otra y lo hacen con una misma apariencia, lo que indica que viven el mismo momento, como también se puede deducir del dolor de muelas que sufre el alcalde en *El coronel no tiene quien le escriba*, “Un día de estos” y *La mala hora*.

Sin embargo, los vasos comunicantes entre Macondo y “el pueblo” son evidentes. Al “pueblo” se accede a través de las lanchas fluviales, como en Macondo se hace a través del tren, lo que repercute en el hermetismo de ambas poblaciones. El calor y la lluvia son las pautas dominantes en la meteorología: “Esto es un infierno”, dice el dueño del circo en *La mala hora* (García Márquez, 2020, p. 359), poco antes de que “la lluvia” se desplome “sin ninguna advertencia”. “Nos vamos a morir de calor” (García Márquez, 2020, p. 366) se queja Rebeca de Asís. Y el diluvio, que “empezó hace quince días”, provoca que una vaca ahogada se encalle

y lleve a los hombres a “desvarar” al animal (García Márquez, 2020, p. 414), igual que sucede en el “Monólogo de Isabel” y en el episodio anteriormente citado del caballo en *Cien años de soledad*. Hay una plaza cercada por “sucios almendros” (García Márquez, 2020, p. 387), las casas son de “cañabrava sin embarrar” con “techo de palma” (García Márquez, 2020, p. 353) como cuando Macondo era en sus orígenes una “aldea de barro y cañabrava” (García Márquez, 2020, p. 9). Hay zancudos que molestan a los vecinos, alcaravanes que cantan “en un patio remoto” (García Márquez, 2020, p. 457), siendo escuchado por el padre Ángel en *La mala hora*. El salón de billar frente a la plaza será un lugar clave en “En este pueblo no hay ladrones”, como también el cine frente a la iglesia de *La mala hora*, que recuerda al que instala Bruno Crespi en Macondo. Los barrios de los almacenes de los sirios serán frecuentados por el protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba* y por el alcalde de *La mala hora*, pero también serán recorridos por los Buendía en Macondo en el sector del poblado que “la gente conocía como la Calle de los Turcos (García Márquez, 2007, p. 91)”, especialmente Aureliano Segundo tras el diluvio. También las mismas costumbres están presentes: la curiosidad que lleva a los vecinos a abrir “puertas y ventanas y surgir la gente de todas partes” (García Márquez, 2020, p. 446), como observa la viuda de Montiel. O el circo que visita el poblado como visitará Macondo. Pero hay sobre todo un momento en el que Macondo y el “pueblo” sin nombre se entrecruzan: cuando el fantasma de la Mamá Grande se le aparece a la viuda de Montiel, tanto en el cuento protagonizado por la propia viuda como en *La mala hora*, para ofrecer a las preguntas de la viuda respuestas “como las de todos los muertos”, “tontas y contradictorias” (García Márquez, 2020, p. 417). No es casual la presencia de la mítica matriarca en esa casa por cuanto se especifica que la viuda Montiel “vivía sola en la sombría casa de nueve cuartos donde murió la Mamá Grande, y que José Montiel había comprado” (García Márquez, 2020, pp. 416-417). Sin embargo, en el relato “Los funerales de la Mamá Grande” se narra con todo lujo de detalles el fallecimiento de la mítica cacique en su mansión enclavada en el mismo centro de Macondo.

Todos estos hilos comunicantes que unen Macondo y el “pueblo” sin nombre los revelan como dos escenarios que fueron surgiendo, creciendo y completándose durante el proceso de gestación del universo de *Cien años de soledad*. Pero mientras que Vargas Llosa califica ambas poblaciones como el “anverso y el reverso de una sola realidad que adopta de ficción a ficción distintas máscaras” (2021, pp. 421-422), parece más exacto señalar que no son realmente dos

poblaciones opuestas sino que, al contrario, son complementarias, se refuerzan y completan la una a la otra, funcionando a la manera de una única población cuyo reflejo se aprecia difuminado en el mar. De esta manera, bosquejando un Macondo mítico y un “pueblo” contemporáneo complementarios, García Márquez sentó las líneas maestras topográficas que se desarrollarían posteriormente en la novela publicada en 1967.

4.3.4. La casa

La casa de los Buendía es capital en el universo macondiano. Si el propio Macondo es un cronotopo, la casa es un cronotopo dentro del cronotopo por cuanto las distintas generaciones de la estirpe (y con ellas los hechos narrados) convergen en torno al hogar fundado por José Arcadio y Úrsula. De hecho, el proyecto original de Gabo llevaba por nombre ese escueto *La casa* y el primer material publicado gira en torno a la construcción de la vivienda por el coronel Aureliano Buendía sobre los restos de la vivienda familiar de la que apenas queda nada. Se dice de ella que es “fresca; húmeda durante las noches, aun en verano”. Se encuentra ubicada al “norte, en el extremo de la única calle del pueblo”; de hecho, el coronel decide construirla “en dirección opuesta a la que tuvo la de los Buendía muertos en la guerra” (García Márquez, 2020, p. 42). Se caracteriza por tener las puertas abiertas, como también lo sería la de *Cien años de soledad* hasta que Fernanda, “con el pretexto de que el sol recalentaba los dormitorios”, las cerrara (García Márquez, 2007, p. 244). En su interior destaca la presencia de cuatro mecedores de bejuco. La mecedora de bejuco será una constante en la narrativa garciamarquiana durante estos años. En un “mecedor de bejuco” pidió ser sentada la Mamá Grande “para expresar su última voluntad” (García Márquez, 2020, p. 329) y en un mecedor de bejuco murió Pilar Ternera en *Cien años de soledad*, con el deseo postrero de ser enterrada en él (García Márquez, 2007, p. 451), por lo que el mueble se transforma en un símbolo de la vejez, pero también de la sabiduría. Junto a las mecedoras, un “gramófono en un rincón, junto a la niña inválida” (García Márquez, 2020, p. 41), personaje que tendría que adoptar un papel importante en el plan inicial del autor por cuanto vuelve a aparecer en “Un día después del sábado”, aunque esta vez en el salón del Hotel Macondo (García Márquez, 2020, p. 77). La casa erigida por el coronel está decorada con un “seco ramo de sábila” por dentro del umbral de la calle (García Márquez, 2020, p. 41). La casa de los Buendía en *Cien años de soledad* estaría también decorada por un “ramo de sábila y el pan” desde los tiempos

de la fundación y que serían sustituidos por un nicho del Corazón de Jesús por Fernanda del Carpio (García Márquez, 2007, p. 244). La casa esbozada en las primeras narraciones está decorada por “dos retratos antiguos, señalados con una cinta funeraria” (García Márquez, 2020, p. 41). En la casa de la novela cuelga un único retrato: “el daguerrotipo de Remedios en el lugar en el que se veló el cadáver, con una cinta negra terciada y una lámpara de aceite encendida para siempre” (García Márquez, 2007, p. 108). De hecho, la presencia constante del retrato se ratifica en las últimas voluntades de Úrsula cuando pide que “que nunca dejen apagar la lámpara frente al daguerrotipo de Remedios” (García Márquez, 2007, p. 389).

La casa construida por el coronel Buendía a su regreso a Macondo, edificada sobre los restos del antiguo caserón familiar, conserva de este “el almendro” que “de un lado, era el mismo que sombreó el patio de la casa de los viejos Buendía (García Márquez, 2020, p. 42). Sin embargo, el árbol que refrescará el patio del hogar en *Cien años de soledad* es el castaño al que será atado José Arcadio Buendía en su locura. Como curiosidad, en el primer horcón ajustan un “san Rafael de yeso” que recuerda al que se lleva la viuda de Montiel de su casa (que había pertenecido a la Mamá Grande) al marcharse del “pueblo” (García Márquez, 2020, p. 447). La construcción erigida cuenta con una sala grande “para que jueguen los niños”, un dormitorio único, una silenciosa letrina y paredes embarradas (García Márquez, 2020, p. 43). Debería contar, además, con la cocina conectada con el patio donde el díscolo Tobías almorzaba después de sus parrandas en “El hijo del coronel”.

Sin embargo, la vivienda final de los Buendía se alejaría de la construida por el coronel en *La casa*. La casa primigenia debía estar edificada, al igual que el conjunto de hogares del poblado original, de “barro y cañabrava” (García Márquez, 2007, p. 9), aunque era “desde el primer momento la mejor de la aldea” y las demás de se arreglaron “a su imagen y semejanza”. “Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor [...], dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral” (García Márquez, 2007, p. 17). Posteriormente, José Arcadio construiría en el fondo de la casa el cuarto para sus experimentos. Los muros serían construidos, eso sí, al igual que en *La casa*, “de barro sin encalar” (García Márquez, 2007, p. 18) y con el “techo de palma” (García Márquez, 2007, p. 24), como serían también las casas en el “pueblo” de *La mala hora*, como se ha advertido anteriormente.

Con el auge económico de Macondo, Úrsula reforma la casa que se pinta “blanca como una paloma”, con varias salas, “un comedor para una mesa de doce puestos”, “nueve dormitorios con ventanas hacia el patio y un largo corredor protegido del resplandor del mediodía por un jardín de rosas, con un pasamanos para poner macetas de helechos y tiestos de begonias” (García Márquez, 2007, p. 68). El corredor con pasamanos y macetas olorosas tiene su preludio en la casa del “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, dentro de la “mansión rural, con tres caballerizas y dos cuartos para los huéspedes” (García Márquez, 2020, p. 117) que es descrita en *La hojarasca*. El número de dormitorios del hogar de los Buendía no será casual. La mansión de la señora Rebeca en “Un día después del sábado” cuenta con “dos corredores y nueve alcobas” (García Márquez, 2020, p. 65), al igual que la “sombria casa de nueve cuartos donde murió la Mamá Grande” y en la que vivía la viuda de Montiel (García Márquez, 2020, pp. 416-417). La coincidencia en el número preciso de dormitorios tiene que interpretarse como un símbolo del poder y la opulencia económica que vendrá determinado siempre en el corpus macondiano por las mansiones de nueve dormitorios.

Por último, una curiosidad: en la casa de los Buendía en *Cien años de soledad* es constante la aparición de una bailarina de cuerda regalada por Pietro Crespi a Rebeca durante su noviazgo (García Márquez, 2007, p. 91-92) y que sería buscada mágicamente por uno de los Aurelianos bastardos: “«Quiero la bailarina de cuerda»” (García Márquez, 2007, p. 177), dice sin haber estado antes en la casa, lo que permite reconocerlo como hijo del coronel. En la casa del coronel en *La hojarasca* hay también una bailarina de cuerda con la que el médico, a su llegada, juega de manera obsesiva mientras espera la llegada del anfitrión: «Debe estar muy interesado en el juguete» (García Márquez, 2020, p. 126) dice el propio coronel.

Como se puede deducir del análisis topográfico de las viviendas presentes en el universo macondiano y su evolución, el plan inicial del autor en *La casa* pasaba por establecer dos residencias diferentes: la original de los ancestros Buendía y la casa que construye el coronel a su regreso a la ciudad. Sin embargo, en *Cien años de soledad* habrá una sola vivienda que se transformará con el tiempo, ampliándose o añejándose conforme al desarrollo o retroceso de Macondo. Sin embargo, las distintas viviendas descritas en las obras previas se convierten en un banco de pruebas para García Márquez, quien retoma elementos de las mismas para erigir la mansión de los Buendía, sus evoluciones y sus elementos más característicos.

5. Conclusiones

Según Carlos Fuentes, la redacción de *Cien años de soledad* le llevaría a Gabriel García Márquez apenas catorce meses (2007, p. XXII), una ínfima cantidad de tiempo si se tiene en cuenta la monumentalidad de la novela. Pero para interpretar óptimamente este dato es necesario advertir que el de Aracataca habría gestado, de manera previa y durante casi dos décadas, un universo literario propio que haría posible el alumbramiento (a un vertiginoso ritmo de composición) de la célebre novela protagonizada por los Buendía. Como se ha mostrado a lo largo de este estudio, la idea original del autor se transformaría, se reconstruiría, se borraría y recompondría a lo largo de los años para adoptar una forma definitiva en las páginas de *Cien años de soledad*, exteriorizando así un complejo cosmos que se iba iluminando parcialmente con la escritura de cada una de las obras previas.

García Márquez construyó en el camino hacia *Cien años de soledad* un universo literario de enorme riqueza en el que personajes, hechos y espacios encajan con la precisión de un rompecabezas. Pero como ha quedado demostrado a lo largo de esta investigación, este no sigue la estela de los cosmos narrativos vigentes hasta entonces. Estos cosmos eran muchas veces la respuesta a una economía narrativa: utilizar un personaje ya creado permitía al autor no tener que modelarlo desde cero, ahorrando tiempo de escritura, pero, también, permitiendo al lector de ese ciclo avanzar rápidamente en la lectura al sumergirse en un cosmos reconocido y actualizar a través de los personajes recurrentes su información sobre el mismo. Pero no es ese el objetivo que encontramos en el universo macondiano.

Mientras que estos autores compusieron universos que funcionan de manera sincrónica, unos mismos personajes recorren similares escenarios en una sucesión temporal cronológica y, por tanto, todo el material de la trama está presente a un mismo tiempo, el universo garciamarquiano es un capullo que engendra una flor que solo se abrirá en el último estadio del proceso: *Cien años de soledad*. El coronel Aureliano Buendía de las primeras narraciones no es el mismo que combatirá en treinta y dos guerras en la novela de 1967, pero el primero es necesario para desarrollar el segundo. La hojarasca que provoca el hundimiento físico y moral del pueblo en las primeras novelas del ciclo no es la misma que sucede temporalmente a la crisis económica originada por la compañía bananera, pero anticipa y sustenta esta. El Macondo de “El día después del sábado” no es el mismo pueblo caribeño que el fundado por

José Arcadio y sus refugiados, pero su configuración es imprescindible para que el segundo pueda brotar de él.

Como se ha adelantado anteriormente, García Márquez dijo que “un escritor no escribe sino un solo libro [...]. Es el caso de Balzac, de Conrad, de Melville, de Kafka y desde luego de Faulkner” (Mendoza, 2007, p. 71). Sin embargo, el universo literario macondiano no es el mismo en las distintas obras que conformarían ese supuesto único libro ya que, como emana de esta investigación, el cosmos que sustenta el material narrado se transforma y enriquece con la escritura de nuevas obras, adquiere mayor profundidad, más aristas, se va completando hasta alcanzar su último estadio en *Cien años de soledad*. Será esta novela la que aporte la visión canónica al universo, mientras que el resto de narraciones quedarán relegadas, dentro del cosmos creado, al taller de modelado que lo ha hecho posible.

Como se ha estudiado en cuanto a la evolución de los personajes, algunos se proyectan de manera similar en unas y otras obras (como es el caso de los sacerdotes); otros van desarrollando una mayor complejidad a lo largo de las narraciones hasta alcanzar la redondez en *Cien años de soledad* (como el coronel Aureliano Buendía); los hay que transfieren parte de su personalidad a otros personajes (la señora Rebeca y Fernanda del Carpio) y otros se construyen a través de la simbiosis de distintos caracteres (Úrsula). No son como el Villaamil galdosiano que salta de novela en novela, no; el personaje de García Márquez recorre el universo macondiano transformándose para llegar a la perfección en la última de las novelas del ciclo.

Los hechos trascendentales en el devenir cronológico de Macondo son prácticamente los mismos desde que el universo comienza a forjarse en las primeras narraciones. Los sucesos se repiten, se consolidan o se amplían en las distintas obras, hasta proyectarse en *Cien años de soledad*, eso sí, perdiendo toda medida explícita, puesto que en el paso de lo real a lo mítico ya no son necesarias las referencias concretas a la temporalidad. Estas están ahí, sustentan la historia como nervios que apuntalan el arco de una catedral, pero superficialmente han desaparecido para que lo legendario brille sobre lo histórico.

En cuanto a la creación del escenario idóneo para el desarrollo de la historia, este refleja un proceso de expansión por cuanto las narraciones recogen el material de las obras previas, lo consolidan y lo amplían. El espacio en este cosmos narrativo tendrá una función referencial, es verosímil aunque no exista en la realidad; sin embargo, determinados elementos, como la

casa de los Buendía, se construirán mediante la superposición de distintas casas previamente modeladas narrativamente para trascender el plano referencial y adquirir una función simbólica como cronotopo.

Como subyace de este estudio, toda la primera obra garciamarquiana está orientada hacia la creación de la gran novela final, utilizando cuentos breves y narraciones extensas para construir la trama, a través de sus elementos compositivos, a la manera de un esqueleto que sustentaría *Cien años de soledad*. Pero una vez escrita esta, el universo macondiano expira: ha alcanzado su último estadio, su máximo momento de brillo y su declive posterior que lleva hasta la desaparición del poblado; no tiene sentido continuar ampliando ese universo una vez que Macondo y sus moradores han expirado y por ello la obra del de Aracataca caminará, desde la madurez creativa, hacia otras direcciones tras la publicación de *Cien años de soledad*. Algunas escenas presentes en el universo literario macondiano se reflejarán intertextualmente en las obras posteriores: los personajes de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* ya bosquejados en los pasajes de la tienda de Catarino en “El mar del tiempo perdido” y *Cien años de soledad* comentados al profundizar en los espacios, los hijos sietemesinos de un militar de *El otoño del patriarca* (García Márquez, 2007, p. 18) o la figura del telegrafista enamorado de *El amor en los tiempos del cólera* que tiene su antecedente en *La mala hora* (García Márquez, 2020, p. 420). Pero no son piezas del universo macondiano, sino meras anécdotas que confirman que el cosmos creado durante veinte años tiene su punto final en la última página de *Cien años de soledad*.

Cien años de soledad es, como afirma Vargas Llosa, una novela total en una doble dimensión: porque canibaliza los materiales previos y porque narra una totalidad con un inicio y un fin. Pero mientras el escritor peruano afirma que *Cien años de soledad* vincula y anuda todos los cabos existentes en el universo narrativo previo, del análisis de este proceso se puede concluir que el objetivo de esta última novela no es completar el ciclo, más bien al contrario: todos los elementos previos existen para crear *Cien años de soledad*, son el embrión que hará posible esta obra magna, la estructura que la sustenta y que solo es visible al realizar una lectura diacrónica y global del corpus bibliográfico. No obstante, esta profundización no es necesaria para disfrutar de la novela de 1967 porque ofrece ya un retrato completo y perfecto de ese cosmos narrativo. Así, el universo macondiano se configura como un enorme banco de pruebas hacia la novela total, un palimpsesto en el que los nuevos contenidos amplían,

corrigen o sustituyen a los previamente narrados para construir el monumento literario que será *Cien años de soledad*.

Para sintetizar el proceso, se recurrirá a la metáfora del tren, un tren que es, evidentemente, amarillo y polvoriento, como lo es el ferrocarril que llega a Macondo en buena parte de las narraciones del ciclo. Este tren tiene un punto de partida, los bosquejos de *La casa*, y un destino, *Cien años de soledad*. Parte en su viaje arrastrando unos pocos vagones que cargan algunos personajes (un coronel), hechos (una guerra civil) y espacios (Macondo, una casa familiar). A lo largo de las distintas paradas irá ampliando su carga, desprendiéndose de algunos de estos vagones y enganchando otros, transformando los que ya llevaba, abriendo sus puertas para que suban o bajen nuevos viajeros. En las estaciones que suponen los cuentos de *Ojos de perro azul* acceden al tren los alcaravanes, los sueños que no se recuerdan o las lluvias torrenciales. En “Un día después del sábado” suben desde el andén con el padre Antonio Isabel la crisis y la represión; en *La hojarasca*, un origen, declive y fin para el pueblo, y también algunos personajes que se transformarán en las estaciones futuras. Así el tren va mutando a lo largo del camino, suben el padre Ángel y la Mamá Grande, la señora Rebeca cambia durante el trayecto, la mujer que lee el futuro en las barajas tiene un rostro distinto, probablemente debido al cansancio tras tantos kilómetros recorridos. Y así el ferrocarril parte de la parada de “El mar del tiempo perdido” preparado para afrontar el último y decisivo tramo del viaje que le llevará hasta su destino final: *Cien años de soledad*. Esta será la última estación, no hay vías más allá del pueblo, por lo que el tren que carga el universo macondiano termina su viaje y desengancha los vagones porque “todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre” (García Márquez, 2007, p. 471), como reza el último párrafo de esta enorme novela que es *Cien años de soledad*. En Macondo, que es también el inicio del viaje, todo llega a su fin.

6. Limitaciones y prospectiva

La principal limitación encontrada por esta investigación ha venido dada por la delimitación de los objetivos a estudiar para una mayor concretización en su desarrollo. Se ha trabajado con un corpus bibliográfico amplísimo que abría la puerta a múltiples líneas de investigación, lo que conllevaba el riesgo de no acotar correctamente los objetivos de estudio y presentar un trabajo que, por su amplitud, pecara de superficial e impreciso. Por ello se ha optado por profundizar en un aspecto en concreto, el análisis de la evolución en el universo macondiano de los elementos que componen la trama de *Cien años de soledad*, porque refleja un enorme interés para la teoría de la literatura, pero también porque permite su estudio integral y exhaustivo sin desbordar las limitaciones propias de la naturaleza del presente trabajo.

Pero lo que en una cara de la moneda es limitación, es prospectiva en la otra. Y es que acotar el objetivo supone aparcar dimensiones de gran interés que se derivan del estudio de la primera obra de Gabriel García Márquez y de la génesis del universo macondiano pero que, una vez que el corpus bibliográfico ha sido definido y se ha profundizado en el desarrollo de personajes, material narrativo y espacios, pueden retomarse para protagonizar nuevos estudios de gran interés.

Destaca de entre las investigaciones que deberían desarrollarse sobre esta temática el estudio en profundidad de los caracteres femeninos y su evolución. Como se ha podido vislumbrar del análisis de los personajes, conforme García Márquez se aproximaba, temporal y estilísticamente, a *Cien años de soledad*, los personajes femeninos iban multiplicándose y creciendo a nivel protagónico, pero también en cuanto a su profundidad. De los personajes femeninos secundarios y reducidos a meros auxiliares en los primeros cuentos y novelas, se pasa a figuras como la de la viuda de Asís en *La mala hora*, la madre del relato “La siesta del martes” o la trascendental Mamá Grande matriarcal. Solo cuando el de Aracataca construya personajes femeninos redondos será capaz de desarrollar su gran obra. Pero además, algunas de las mujeres de *Cien años de soledad* han servido de inspiración para modelos femeninos literarios posteriores en la narrativa española y latinoamericana, destacando novelas del posboom como *La casa de los espíritus* de Isabel Allende o *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, pero también para personajes del mundo del celuloide de animación, especialmente en películas como *Encanto*, uno de los últimos éxitos de la factoría Disney. Por las

implicaciones que tendría de cara a las investigaciones sobre los personajes femeninos en la literatura contemporánea, por su huella intertextual y por su impacto en las obras artísticas posteriores, no solo literarias, es fundamental abordar un estudio de esta naturaleza.

Un prisma de especial importancia es la profundización en la construcción de la novela total y los límites entre mundo ficcional y mundo real, investigando los porqués de la creación de universos literarios paralelos y de su proliferación en la novelística latinoamericana frente a las tradiciones de otras literaturas, todo ello teniendo a *Cien años de soledad* como cúspide de la novela total en lengua española.

También reviste gran interés el estudio del desarrollo del tiempo narrativo, profundizando en cómo García Márquez evoluciona desde el relato lineal para ir incorporando prolepsis y analepsis que serán fundamentales en la construcción de cada uno de los capítulos de *Cien años de soledad*.

Las estrategias para comenzar el relato merecerían también un análisis en profundidad. Buena parte de las narraciones del ciclo de Macondo tienen un mismo punto de partida: la presencia de un cadáver. Así sucede en *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* o “Los funerales de la Mamá Grande”. Un cadáver desarrolla “La siesta del martes” y *La mala hora* comienza narrando un asesinato. Sin embargo, en *Cien años de soledad* no es la presencia del cadáver lo que da inicio al argumento, pero casi; lo será el fusilamiento que queda aparcado para narrar los orígenes de Macondo. Revestiría un enorme interés estudiar esta manera de comenzar las narraciones, cómo se articulan y sus implicaciones.

Un último apartado de estudio sería la vinculación del material narrativo de cada una de las creaciones del ciclo a la historia de Latinoamérica, comprobando cómo el contenido argumental del ciclo macondiano, especialmente en *Cien años de soledad*, está relacionado de manera directa con determinados hechos históricos cuya traslación al relato supondrá el cimiento de buena parte de estas obras.

Referencias bibliográficas

- Ayala, F. (1974). *La novela: Galdós y Unamuno*. Seix Barral.
- Bajtín, M. (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. Taurus.
- Baquero Goyanes, M. (1968). Los cuentos de Azorín. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227, Octubre-Noviembre 1968.
- Cebrián, J.L. (1997). *Retrato de Gabriel García Márquez*. Galaxia Gutenberg.
- Cebrián, J.L. (8 de octubre de 2021). Mario y la novela total. *El País*. Disponible en [enlace](#)
- Cronopios (27 de febrero de 2021). *La novela total: Mario Vargas Llosa*. En Cátedra Alfonso Reyes [vídeo]. Disponible en [enlace](#)
- Esteban, Á. (2007). *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos* (6ª edición). Comares.
- Ezzaim, A. (1998). La creación de Macondo entre el mito, la historia y la literatura. *Estudios de Literatura Colombiana, N°3*, 20-31. Disponible en [enlace](#)
- Fuentes, C. (2007). Para darle nombre a América. En G. García Márquez, *Cien años de soledad*. Alfaguara.
- García de la Concha, V. (2007). Gabriel García Márquez en busca de la verdad poética. En G. García Márquez, *Cien años de soledad*. Alfaguara.
- García Márquez, G. (1997). *El otoño del patriarca*. Plaza y Janés.
- García Márquez, G. (1997). *Ojos de perro azul*. Plaza y Janés.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Penguin Random House.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Alfaguara.
- García Márquez, G. (2014). *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Penguin Random House.
- García Márquez, G. (2020). *Camino a Macondo*. Penguin Random House.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Taurus.

Grady, D. Mc. (1972). *Acerca de una colección desconocida de relatos de Gabriel García Márquez*. Centro Virtual Cervantes. Disponible en [enlace](#)

Gullón, R. (1976). *Técnicas de Galdós*. Taurus.

Jagdmann, Anna-Telse (2003). Diario del hallazgo del mapa de Macondo. *Cuadernos de Literatura*. Vol. 9 (Nº 7), 10-20. Disponible en [enlace](#)

Jung, C.G. (2013). *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 8: La dinámica de lo inconsciente*. Editorial Trotta.

Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos: Boletín de información y documentación*. Nº Extra 29, 47-62.

Machado, A. (1991). *Poesías completas*. Espasa-Calpe.

Marco, J. (2004). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*. Edhasa.

Marinkovich, J. (1998). El análisis del discurso y la intertextualidad. *Boletín de Filología*, 37 (2), 729-742. Disponible en [enlace](#)

Mendoza, P.A. y García Márquez, G. (2007). *El olor de la guayaba* (3ª edición). Random House Mondadori.

Molina Sánchez, J.A. (2022). *Los personajes recurrentes en las novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós*. Universidad de Murcia. Disponible en [enlace](#)

Morin, E. (2008). Alteridad y muerte en "Ojos de perro Azul". *Cataphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética*. Universidad de Murcia.

Morin, E. (2008). La soledad vista con ojos de perro azul. En V. Cervera y M.D. Adsuar (eds.), *Alma América in honorem Victorino Polo* (129-144). Universidad de Murcia.

Mutis, A. (2007). Lo que sé de Gabriel. En G. García Márquez, *Cien años de soledad*. Alfaguara.

Outlaw, J. (s.f.). *La mujer en las obras de Gabriel García Márquez*. Academia.edu. Disponible en [enlace](#)

Pozuelo Yvancos, J. M. (1992). *Cien años de soledad y la poética de la ficción. Quinientos años de soledad: actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*, 97-110. Universidad de Zaragoza.

Pozuelo Yvancos, J.M. (1993). *Poética de la ficción*. Síntesis.

- Pozuelo Yvancos, J.M. (2021). *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra.
- Rincón, C. (1992). Los límites de Macondo. *Quinientos años de soledad: actas del Congreso "Gabriel García Márquez"*, 111–128. Universidad de Zaragoza.
- Salcedo Ramos, A. (2017). Macondo en el alma. *Revista de la Casa de las Américas*, Nº287, 73-79. Disponible en [enlace](#)
- Saldívar, D. (2013). *El viaje a la semilla*. Amazon Italia.
- Vargas Llosa, M. (2007). Cien años de soledad. Realidad total. Novela total. En G. García Márquez, *Cien años de soledad*. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2021). *García Márquez: historia de un deicidio*. Alfaguara.
- Zuluaga, C. (2020). Nota editorial. En G. García Márquez, *Camino a Macondo*. Penguin Random House.

Anexo A. Corpus bibliográfico

Narración	Fecha de publicación original	Medio de publicación	Compilación
“La tercera resignación”	1947	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“Eva está dentro de su gato”	1947	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“Tubal-Caín forja una estrella”	1948	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“La otra costilla de la muerte”	1948	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“Diálogo del espejo”	1949	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“Amargura para tres sonámbulos”	1949	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“De cómo Natanael hace una visita”	1950	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“Ojos de perro azul”	1950	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“La mujer que llegaba a las seis”	1950	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“La noche de los alcaravanes”	1950	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“Alguien desordena estas rosas”	1950	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”	1951	El Espectador	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”	Como “El invierno” el 24/12/1952	El Heraldó	<i>Ojos de perro azul (1972)</i>
“La casa de los Buendía”	3/6/1950	Crónica	<i>Camino a Macondo (2020)</i>

"La hija del coronel"	13/6/1950	El Heraldo	<i>Camino a Macondo (2020)</i>
"El hijo del coronel"	23/6/1950	El Heraldo	<i>Camino a Macondo (2020)</i>
"El regreso de Meme"	22/11/1950	El Heraldo	<i>La hojarasca (1955)</i>
"Un hombre viene bajo la lluvia"	Mayo de 1954	El Espectador	<i>Camino a Macondo (2020)</i>
"Un día después del sábado"	Agosto 1954	El Espectador	<i>Los funerales de la Mamá Grande (1962)</i>
<i>La hojarasca</i>	1955		
<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	1961		
"La siesta del martes"	1962		<i>Los funerales de la Mamá Grande (1962)</i>
"Un día de estos"	Enero de 1959	Revista del Atlántico	<i>Los funerales de la Mamá Grande (1962)</i>
"En este pueblo no hay ladrones"	1962		<i>Los funerales de la Mamá Grande (1962)</i>
"La prodigiosa tarde de Baltazar"	1962		<i>Los funerales de la Mamá Grande (1962)</i>
"La viuda de Montiel"	1962		<i>Los funerales de la Mamá Grande (1962)</i>
"Rosas artificiales"	1962		<i>Los funerales de la Mamá Grande (1962)</i>
"Los funerales de la Mamá Grande"	1962		<i>Los funerales de la Mamá Grande (1962)</i>

<i>La mala hora</i>	1962 (España) / 1966 (México)		
"El mar del tiempo perdido"	1961	Revista Mexicana de Literatura	<i>La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada (1972)</i>