

NORY MOLINA QUIROS **CIENT AÑOS DE**
SOLEDAD.

LA
NOVELA Y EL TIEMPO

Cien años de soledad se configura como un mito: El mito del eterno retorno. El mundo mítico se consigue mediante la circularidad del tiempo, que se transforma en constante repetición, lo que lleva a un no transcurrir, a un presente eterno.

“El mito reúne la nostalgia y el deseo en el presente permanente: los da a luz, los sitúa en el mundo, los exterioriza: todo mito es eterno, es comunicable, es la tangibilidad del sueño privado. Y requiere un lugar”¹.

Así, el mito del eterno retorno configura todo el tiempo mítico; el tiempo histórico no existe, puesto que es sólo una ficción imaginativa.

Podría desglosarse la novela en cuatro partes fundamentales:

1.- Una huida del tiempo histórico: el crimen y la huida de Río Macha, un terror a la historia por un acto culpable, como señala Mircea Eliade:

*“... una rebelión contra el tiempo histórico, una tentativa para reintegrar ese tiempo histórico, cargado de experiencia humana en el tiempo cósmico, cíclico e infinito”*².

2.- La fundación de Macondo es el modo intuitivo de hacer posible el desarrollo del mito del eterno retorno, con la aparente ficción para el lector de un desarrollo histórico lineal (que nosotros negamos), como el modo de comprensión de la novela. Así, el lector parece instaurarse en una historia que podría tocar muchas instancias del desarrollo concreto de Hispanoamérica, pero lo que sostenemos es que precisamente este sueño de la historia de nuestro continente está reabsorbido por el mito; lo que en último caso quiere decir que la verdadera historia de Hispanoamérica, desvelada y desmitificada es todavía una tarea, cuestión que nos parece encaja con la ideología que se le atribuye al propio García Márquez.

De este modo, la fundación de Macondo se produce a imagen y semejanza de una ciudad soñada o trascendente, y su validez se explica en virtud de su ser arquetípico, cuestiones ambas que llevan a la conciencia de un ritual, acto que está en una conexión estructural con una conciencia mítica.

*“José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo”*³.

3.- Con las intromisiones foráneas (los gitanos, las prostitutas francesas, la política, la Compañía Bananera, etc.) Macondo se enfrenta a una realidad que no le pertenece y se resquebraja el mundo mítico; por lo tanto la continuidad temporal de Macondo sufre una violenta aceleración que semeja una oxidación violenta de la sangre. Veámoslo en Alvaro (p. 39).

*“Alvaro fue el primero que atendió el consejo de abandonar Macondo. Lo vendió todo, hasta el tigre cautivo que se burlaba de los transeúntes en el patio de su casa, y compró un pasaje eterno en un tren que nunca acababa de viajar”*⁴.

La fugacidad temporal es parte de la ficción que propone el libro, de llevar al lector por la senda de acontecimientos análogos culturales, como si la novela, en efecto, fuese parte de la crónica, como si ella sirviese de documento histórico, cuando precisamente la fuerza estética de "Cien años . . ." radica en que a través de esta dimensión, García Márquez está destruyendo esa idea del tiempo, y correlativamente (en el plano de las categorías superiores), el género mismo. La doble destrucción se produce entonces en la doble posible actitud cultural del lector concreto. En otras palabras, que la novela sea la auténtica historia de Hispanoamérica y que el tiempo mostrado sea el tiempo de una cronología histórica habitual (casi positivista).

4.- El diluvio:

*"Llovió cuatro años, once meses y dos días"*⁵.

Significa la posibilidad de la instauración de un tiempo mítico del desarrollo y vuelta de todas las cosas. En verdad, esto último arranca solo como la destrucción del caos, lo que no quiere decir que el caos sea un elemento también perfectamente mítico, pero en el caso de García Márquez encaja con una consecuencia lógica, humana y artísticamente necesaria. Así se vuelve a la temporalidad mítica de los orígenes, pero inversamente, porque se vuelve al caos, y por lo tanto el congelamiento del tiempo. Así, el mito del eterno retorno es una ficción y sólo una ficción del desarrollo de las cosas que se percibe como efectiva temporalidad. Al caos, en cambio le corresponde la idea de que ahí no reina nada y que incluso la ficción de la posibilidad de un desarrollo temporal no existe por esencia. De modo que cuando el caos se produce, pierde su dominio el mito de la vuelta de las cosas y con él su principio aparentemente ordenador que es el tiempo. De manera que "contrario sensu" al existir el caos, el tiempo se anula y que en perspectivas de la instauración del mito del eterno retorno, el tiempo se congela.

*"sintiendo transcurrir un tiempo entero, un tiempo sin desbravar, porque era inútil dividirlo en meses y años y los días en horas, cuando no podía hacerse nada más que contemplar la lluvia"*⁶.

Al instaurarse como realidad fundamental el mito del eterno retorno, toda idea de transcurso o de desarrollo es puramente aparenial. Las vidas que parecen concretas son pura ficción, porque no hacen sino repetir un patrón reiterado.

"Ya esto me lo sé de memoria, gritaba Ursula. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio".

Ahora bien, los personajes que encarnan toda negación a un tiempo histórico, porque traspasan lo que comúnmente aceptamos como tiempo vital, son el coronel Aureliano Buendía, Pilar Ternera, Ursula Iguarán, Melquíades y Francisco a la vez que niegan todo tiempo histórico, refuerzan la circularidad y estancamiento del tiempo.

No debería olvidarse que, si lo decimos más abstractamente, los personajes de “Cien años . . .” se estructuran sobre dos categorías que aparentemente se contradicen. Algunos, como los que hemos enumerado, que son la cara irrecusable del tiempo infinito, por oposición a personajes y que representan solo y nada más que la ficción de la temporalidad y del peso del tiempo. Ambas categorías miradas desde el ángulo global de la novela, no son sino fórmulas de representación de una y la misma cosa. Todos estos personajes, a pesar de su plétora vital, de su aparente capacidad de ser único, no hacen sino repetir patrones eternos de modos de ser; hay una herencia que traspasa las generaciones y que las identifica.

Esta es la manera que García Márquez elige, desde el punto de vista de la percepción, para mostrar dos fases de un mismo fenómeno. Así, el atavismo forma parte de la intemporalidad. Lo interesante de estos personajes es que detrás de su constitución así dada, García Márquez inyecta una idea que es humorística y en el mismo volumen, una idea monstruosa de la existencia. Este humor conlleva una seriedad trascendental.

Por lo tanto, el transcurso del tiempo no puede medirse según nuestra cronología (nuestra porque a partir del momento que el hombre descubre la temporalidad se descubre como determinado tiempo).

“ . . . el hombre ‘histórico’ (moderno), que se sabe y se quiere creador de historia”⁷.

El lector al enfrentarse con la novela lleva el sentido de la temporalidad a que lo obliga el marco histórico-cultural a que pertenece. De ahí la relación fuerte que hay entre historicismo y muerte. Porque mientras el hombre mantuvo la idea de que su vida era traslado, metamorfosis, etc., su sentido de la muerte era otro. El “útero” mítico carece de esa conciencia última de la angustia.

“ . . . el hombre de las civilizaciones tradicionales que, como hemos visto, tenía frente a la historia una actitud negativa, ya la anulaba periódicamente, ya la

desvalorizara encontrándole siempre modelos y arquetipos trashistóricos, ya, en fin, le atribuyera un sentido metahistórico (teoría cíclica, significaciones escatológicas, etc.), el hombre de las civilizaciones tradicionales no concedía al acontecimiento histórico ningún valor en sí; en otros términos, no lo consideraba como una categoría específica de su propio modo de existencia”⁸.

En García Márquez esta posible dimensión está dada, por el contrario, por alguna apetencia de ser vital, cosa que en un conjunto raramente se consigue, aunque ello sea a costa de un tributo tan horrible como es la muerte. (Él no morir de algunos personajes, no les permite alcanzar una dimensión histórica).

Entonces, decimos que el tiempo pertenece al ámbito del mito, lo que causa la sorpresa del lector, pues choca con todas sus expectativas; en otras palabras, el lector ficticio representa una categoría totalmente opuesta a la del lector real, lo que es un elemento más de la tremenda sorpresa y admiración que causa la novela. Dentro de estas dimensiones el lector ficticio acepta la proposición de un tiempo mítico; éste está concebido tal como lo quiere Mircea Eliade en términos casi bíblicos.

“El establecimiento en una región nueva, desconocida o inculta, equivale a un acto de creación”⁹.

Además es un tiempo que arrastra en su vorágine a personajes que tal vez, en vez de desaparecer, dan vuelta, pero que tienen formas de permanencia. Así, presente y pasado conviven eternamente.

“Muchas veces fueron despertados por el tráfago de los muertos. Oyeron a Ursula peleando con las leyes de la creación para preservar la estirpe, y a José Arcadio Buendía buscando la verdad quimérica de los grandes inventos, y a Fernanda rezando, y al coronel Aureliano Buendía embruteciéndose con engaños de guerras y pescaditos de oro, y a Aureliano Segundo agonizando de soledad en el aturdimiento de las parrandas, y entonces se aprendieron que las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte, y volvieron a ser felices con la certidumbre de que ellos seguirían amándose con sus naturalezas de aparecidos, mucho después de que otras especies de animales futuros les arrebataran a los insectos del paraíso de miseria que los insectos estaban acabando de arrebatárselos a los hombres”¹⁰.

“La negociación de la Historia entendida como autoconciencia colectiva dominante, nacional o de clase”¹¹.

Lo anterior sólo refuerza el sentido de intemporalidad planteado en el presente trabajo.

Mircea Eliade afirma: *“la necesidad para las sociedades arcaicas de regenerarse periódicamente por medio de la anulación del tiempo”* . . ./. . . *“la abolición del tiempo concreto, su intención antehistórica”*.

“En realidad, si se mira en su verdadera perspectiva, la vida del hombre arcaico (limitada a la repetición de actos arquetípicos, es decir, a las categorías y no a los acontecimientos, al incesante volver a los mismos ritos primordiales, etc.), aun cuando se desarrolla en el tiempo, no por eso lleva la carga de éste, no registra la irreversibilidad en otros términos, no tiene en cuenta lo que es precisamente característico y decisivo en la conciencia del tiempo”.

Así, *“ . . . el primitivo vive en un continuo presente, . . . repite las acciones de cualquier otro, y por esa repetición vive sin cesar en un presente atemporal”*¹².

*“Era Pilar Ternera. Años antes, cuando cumplió los ciento cuarenta y cinco, había renunciado a la perniciosa costumbre de llevar las cuentas de su edad, y continuaba viviendo en el tiempo estático y marginal de los recuerdos, en un futuro perfectamente revelado y establecido, más allá de los futuros perturbados por las acechanzas y las suposiciones insidiosas de las barajas”*¹³.

*“La desidia de la gente contrastaba con la voracidad del olvido, que poco a poco iba carcomiendo sin piedad los recuerdos, hasta el extremo de que por esos tiempos, en un nuevo aniversario del tratado de Neerlandia, llegaron a Macondo unos emisarios del presidente de la república para entregar por fin la condecoración varias veces rechazada por el coronel Aureliano Buendía, y perdieron toda una tarde buscando a alguien que les indicara dónde podían encontrar a alguno de sus descendientes”*¹⁴.

Los sucesos, los personajes, se repiten interminablemente, de modo, pues, que la vida en su totalidad es una fabulosa apariencia.

*“Fue la primera vez que se oyó esa palabra en Macondo. Ante el dibujo que trazó Aureliano triste en la mesa, y que era un descendiente directo de los esquemas con que José Arcadio Buendía ilustró el proyecto de la guerra solar, Ursula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo”*¹⁵.

*“Lo mismo que Aureliano, exclamó Ursula. Es como si el tiempo diera vueltas”*¹⁶.

*“Ya esto me lo sé de memoria, gritaba Ursula. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio”*¹⁷.

*“Sin embargo, es necesario aclarar que la recurrencia de actos y personajes no se basa en el ‘acto de la creación’ sino en la falta de solidaridad, espejismo y soledad que a partir de la locura de José Arcadio Buendía separan a los hombres de ese tiempo ‘sagrado’ y luego nunca recordado”*¹⁸.

De modo que un libro lleno de vitalidad como es **Cien años de soledad**, es también un libro lleno de melancolía, por cuanto nunca se consigue la instauración de un ser real en la vida, todo es una fabulosa apariencia:

*“Y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo”*¹⁹.

Ahora bien, teniendo la novela como centro el mito del eterno retorno, aparece entonces la obra rompiendo la esencia de su mismo género. La novela parece hacer posible la narración, el suceso dentro de una temporalidad; al reabsorber el mito del eterno retorno la realidad novelada, se destruye esa dimensión esencial del género, puesto que todo se da en un presente eterno y no por lo tanto atemporal.

Veamos lo que dice R. Costagnino, a propósito del tema el tiempo y novela:

“El procedimiento natural de la épica, novela, cuento, etc., consiste en la narración de hechos, encadenándolos en el tiempo”.

*“Nunca es posible a un narrador, dice E. M. Ioister en Aspects On The Novel, negar el tiempo dentro de la estructura de su relato”*²⁰.

La intemporalidad de la obra es lo que nos conduce a esta conclusión. Ya se ha tratado que en la obra el tiempo cronológico como tal no existe; existe solo un tiempo mítico. La locura de José Arcadio Buendía se deriva del descubrimiento de este hecho.

“La máquina del tiempo se ha descompuesto casi sollozó y Ursula y Amaranta tan lejos. Aureliano lo reprendió como a un niño y él adoptó un aire sumiso.

Pasó seis horas examinando las cosas, tratando de encontrar una diferencia con el aspecto que tuvieron el día anterior, pendiente de descubrir en ellas algún cambio que revelara el transcurso del tiempo. Estuvo toda la noche en la cama con los ojos abiertos, llamando a Prudencio Aguilar, a Melquíades, a todos los muertos, para que fueran a compartir su desazón. Pero nadie acudió. El viernes, antes de que se levantara nadie volvió a vigilar la apariencia de la naturaleza, hasta que no tuvo la menor duda de que seguía siendo lunes”²¹.

Se propone entonces la novela como un fenómeno estético en la paradoja curiosa de que al destruir la esencia misma del género novelesco, se realiza.

Veámoslo en la novela:

“Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos de modo que todos coexistieran en un instante”²².

Melquíades se convierte, entonces, en narrador y personaje de su propia novela. Caemos aquí en un punto esencial: la estructura de la obra, sostenida principalmente desde tres planos mantenidos en toda la obra que convergen al final:

- a) El de narrador ficticio que en su calidad de omnisciente nos otorga un todo congruente.
- b) El del lector ficticio, que aparece integrado al mundo novelesco.
- c) El de Melquíades, autor de los manuscritos.

Veamos algunos ejemplos:

“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”²³.

“Aunque en los meses siguientes reforzaron la tumba con muros superpuestos y echaron entre ellos ceniza apelmazada, aserrín y cal viva, el cementerio siguió oliendo a pólvora hasta muchos años después, cuando los ingenieros de la compañía bananera recubrieron la sepultura con una coraza de hormigón. Tan pronto como sacaron el cadáver, Rebeca cerró las puertas de su casa y se enterró en vi-

da, cubierta con una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper. Salió a la calle en una ocasión, ya muy vieja, con unos zapatos color de plata antigua y un sombrero de flores minúsculas, por la época en que pasó por el pueblo el Judío Errante y provocó un calor tan intenso que los pájaros rompían las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios”²⁴.

Los acontecimientos, al insertarse dentro de esta generalidad mítica. . .

“Aureliano soltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si estuviera viendo en un espejo hablado”²⁵

arrastran consigo la realidad genética que es la propia novela.

La concepción mítica del mundo novelado se resuelve gracias a la repetición constante y cíclica de hechos y personajes, que desembocan en una fijeza absoluta, en una detención permanente del tiempo cronológico.

El uso de símbolos en toda la obra es la mejor muestra de que detrás de la realidad novelada está la ficción; sería una ficción dentro-de-otra ficción. Veamos algunos ejemplos:

LLUVIA: Participa de la significación del agua, y como tal es símbolo de fertilización y sobre todo de purificación ya que procede del cielo. En este sentido, para los antiguos alquimistas, la lluvia tenía cierta afinidad con la luz.

CALOR: Imagen de la libido en relación con el sol. Su representación o mención tiene siempre un sentido simbólico relacionado con la maduración de un proceso cualquiera, sea biológico o espiritual.

ALMENDRO: Este árbol simboliza tradicionalmente la dulzura y la ligereza; es de los primeros árboles en florecer y por esta causa los fríos tardíos ocasionan a veces la muerte de sus flores. La observación minuciosa de la naturaleza constante del hombre primitivo, es la base de esta analogía simbólica, como de tantas otras que parecen meras alegrías artificiales.

GALLO: osadía y orgullo.

Símbolo solar y fálico del vigor físico, ave de la mañana, el gallo es emblema de la vigilancia y de la actividad.

ESPEJO: El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función explican el sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación o de la conciencia como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto esto según Scheler y otros filósofos es el órgano de autodeterminación y reflejo del universo.

El mundo, como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución, es el que proyecta ese sentido negativo en parte calidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo (sentido ambivalente). Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe.

Sirve entonces para suscitar apariciones devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía.

Como el eco, es símbolo de los gemelos (tesis y antítesis) y es símbolo específico del mar de llamas (vida como enfermedad). Para Loeffter, los espejos son símbolos mágicos de la memoria inconsciente (como los palacios de cristal). (Centro: del tiempo a lo intemporal.

MARIPOSA: Entre los antiguos emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso.

El ángel de la muerte era representado por los gnósticos como pie atado pisando una mariposa, de lo cual se deduce que asimilaban ésta a la vida, más que al alma en sentido de espíritu y ente trascendente.

Esto explica que el psicoanálisis conceptúe la mariposa como símbolo del renacer. En China, aparece con el sentido secundario de alegría y felicidad conyugales.

Su significación de vida, muerte y resurrección deriva de sus tres estados (oruga, crisálida y mariposa).

AMARILLO: Este color tiene un doble y contradictorio significado simbólico. En primer lugar, el amarillo dorado es emblema del sol y de la divinidad. Además unido al negro, tiene una significación fúnebre. También evoca la luz infernal, los celos, la envidia, la traición o el engaño.

El amarillo es color violento, resistente color de sequía y tiempo apelmazado, endurecido en pátina color cereal, tardío de mujeres y frutos maduros.

Es el color de la tan fácilmente irritable intuición del presentimiento, del sondeo; en él se oculta una característica fuerza solar, penetrante y luminosa²⁶.

ARBOL: Eje del mundo. Símbolo múltiple que señala la presencia de un "centro"²⁷.

CENTRO: Zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta. Además “el centro” es considerado como punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno”²⁸.

El símbolo del agua que aparece a lo largo de toda la obra, cobra especial significado si vemos que para los alquimistas medievales (y Melquíades lo era)

“... en el agua todo se disuelve, toda forma se desintegra, toda historia queda abolida. (Cirlot)²⁹.

Recordemos que cuando el coronel Aureliano Buendía murió —muere también su recuerdo— llovía persistentemente.

“Trabajó toda la mañana, absorto, sin pensar en nada, sin darse cuenta de que a las diez arreció la lluvia y alguien pasó frente al taller gritando que cerraran las puertas para que no se inundara la casa, y sin darse cuenta ni siquiera de sí mismo hasta que Ursula entró con el almuerzo y apagó la luz.

Qué lluvia —dijo— Ursula.

Octubre dijo él³⁰.

Melquíades ya había dicho “somos de agua” (p. 69) y a ella regresa para morir.

Además, la presencia del diluvio da al agua una nueva significación: “una reabsorción de la humanidad en el agua y la instauración de una nueva era con una nueva humanidad” (Cirlot). Sin embargo, en la obra, como ya hemos visto, el proceso es a la inversa, se va del “cosmos” al “caos”.

Otro símbolo, el del hielo, ligado necesariamente al del agua, porque ésta es modificada por el frío, “es decir, la congelación de su significado simbólico” (Cirlot), “y la petrificación de sus posibilidades”; representa entonces el no fluir, el estancamiento. Símbolo que debemos ligar necesariamente al tiempo dentro de la obra, o para mayor claridad al “tiempo” mítico. Este símbolo surge siempre con el coronel Aureliano Buendía y esencialmente en las etapas cruciales de su vida:

“Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”³¹.

“y por primera vez desde su juventud pisó conscientemente una trampa de la nostalgia, y revivió la prodigiosa tarde de gitanos en que su padre lo llevó a conocer el hielo”³².

Los espejos (o espejismos), símbolo recurrente en la obra, se debe ligar con el hielo, porque:

*“No serán cosas de vidrio sino de hielo, como yo lo soñé, y siempre habrá un Buendía por los siglos de los siglos”*³³.

*“José Arcadio Buendía no logró descifrar el sueño de las casas con paredes de espejos hasta el día en que conoció el hielo. Entonces creyó entender su profundo significado. Pensó que en un futuro próximo podrían fabricarse bloques de hielo en gran escala, a partir de un material tan cotidiano como el agua, y construir con ellos las nuevas casas de la aldea. Macondo dejaría de ser un lugar ardiente, cuyas bisagras y aldabas se torcían de calor, para convertirse en una ciudad invernal”*³⁴.

Macondo es entonces la ciudad de los espejos, y esto sí tiene un sentido ambivalente: “El mundo, como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución, es el que proyecta ese sentido negativo en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo” (Cirlot).

Así, los espejos nos muestran la condición engañosa en que vive Macondo desde su fundación:

*“pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o de los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres”*³⁵.

La realidad se presenta con una múltiple dimensión y también con un múltiple acercamiento. La inconsistencia de las cosas: mundo como bombas de jabón que se disuelve en el mito.

García Márquez sabe que la imagen es la única manera de captar el mundo. Porque posibilita la visión del mundo como lo inexistente, porque las imágenes no están sujetas a las categorías científico-positivistas.

Cien años de soledad, es el mundo suelto de las imágenes; es una explotación de imágenes. Ese hecho acerca cada vez más al lenguaje literario que a uno narrativo, si se entiende esto último como un acercamiento a la lógica comunicativa.

Así lo que se produce a nivel de estructura se produce también a nivel de lenguaje: hay una estructura metafórica en la obra. El predominio de la imagen nos da una versión libre de la realidad.

Está entonces “Cien años . . . ” cerca de la alegoría: el objeto no es en sí mismo, sino que tiene un trasfondo de posibilidades.

NOTAS

- 1 Fuentes, Carlos. **Sobre García Márquez**. Biblioteca en Marcha. Colección Puño y Letra. Selección Pedro Simón Martínez. Uruguay. 1971. P. 114.
- 2 Eliade, Mircea. **El mito del eterno retorno**. Alianza Editorial S.A., Madrid. 1972. P. 140.
- 3 García Márquez, Gabriel. **Cien años de soledad**. Editorial Buenos Aires. 1970. P. 28.
- 4 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 339.
- 5 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 267.
- 6 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 273.
- 7 Eliade, Mircea. **Op. cit.** P. 129.
- 8 Eliade, Mircea. **Op. cit.** P. 129.
- 9 Eliade, Mircea. **Op. cit.** P. 19.
- 10 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 346.
- 11 Benvenuto, Sergio. **Sobre García Márquez**. P. 160.
- 12 Eliade, Mircea. **Op. cit.** Pp. 82-83.
- 13 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 333.
- 14 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 293.
- 15 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 192.
- 16 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 253.
- 17 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 169.
- 18 Osses, José F. **La novela hispanoamericana**. P. 181.
- 19 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 285.
- 20 Costagnino, Raúl J. **Tiempo y expresión literaria**. Editorial Nova. Buenos Aires. 1967. P. 48.
- 21 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** Pp. 73-74.
- 22 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 350.
- 23 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 9.
- 24 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 119.
- 25 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 350.

- 26 Cirlot, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Editorial Labor S.A. Barcelona. 1969.
- 27 Eliade, Mircea. **Op. cit.** Pp. 21-23-25.
- 28 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 119.
- 29 Maturo, Graciela. **Claves simbólicas de García Márquez**. Colección Estudios Latinoamericanos. Buenos Aires. 1972.
- 30 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 227.
- 31 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 9.
- 32 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 229.
- 33 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 53.
- 34 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 28.
- 35 García Márquez, Gabriel. **Op. cit.** P. 351.

BIBLIOGRAFIA

- Arnau, Carmen. **El mundo mítico de Gabriel García Márquez**. Ediciones Península. Barcelona. 1971.
- Costagnino, Raúl H. **Tiempo y expresión literaria**. Editorial Nova. Buenos Aires. 1967.
- Cirlot, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Editorial Labor, S.A. Barcelona. 1969.
- Eliade, Mircea. **El mito del eterno retorno**. Alianza Editorial. Madrid. 1972.
- Eliade, Mircea. **Mito y realidad**. Alianza Editorial. Madrid. 1970.
- García Márquez, Gabriel. **Cien años de soledad**. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1970.
- Góic, Cedemil y otros. **La novela hispanoamericana**. (Descubrimiento e invención de América). Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso. Chile. Aula Abierta. 1970.
- Maturo, Graciela. **Claves simbólicas de García Márquez**. Colección Estudios Latinoamericanos, Fernando García Cambeiro. Buenos Aires. 1972.
- Roma, Angel. **Diez problemas para el narrador latinoamericano**. Colección Manos Libres. Síntesis Desmil C.A. Venezuela. 1972.
- Simón Martínez, Pedro. (Selección). **Sobre García Márquez**. Colección Puño y Letra, Biblioteca en Marcha. Uruguay. 1971.