

La aplicación de las categorías narratológicas. El estatuto del narrador en *Cien años de soledad*.

Miguel Angel Muro
Universidad de La Rioja

Propone una de las líneas de este simposio la consideración de las perspectivas de la semiótica. Son numerosas, qué duda cabe, las posibilidades de iluminación del hecho artístico que este saber y metodología posee, en cabal correspondencia a la amplitud de miras e intereses con que aborda lo estético. Ya hace tiempo que algunos investigadores (Miguel Angel Garrido, entre nosotros) han dibujado el horizonte de la semiótica como el final de un proceso en el que una escuela devendría una sensibilidad intelectual, estética y metodológica. Considerando el riesgo que cualquier simplificación entraña, estimo, por mi parte, que esa andadura conlleva, cuando menos, tres tareas intelectuales. La primera, el afianzamiento y divulgación de sus aportaciones medulares; la segunda, la atención a campos y aspectos del hecho estético que requieren mayor atención investigadora (sea el caso, por ejemplo, de lo relativo al sujeto cognoscente en el proceso artístico); y, en fin, la necesidad de que los conceptos e instrumentos críticos y metodológicos se vuelvan cada vez más hábiles y apropiados para el desvelamiento de las características del hecho artístico. Es en esta última vertiente donde quiero llevar a cabo aquí algunas reflexiones.

Acontece con alguna frecuencia que las instancias constitutivas de una narración son percibidas y definidas en la crítica literaria de forma rígida, como si el relato tuviera que amoldarse a las categorías críticas

preestablecidas y lo adecuado no fuera lo contrario: que estas se allegaran para procurar la mejor comprensión del objeto de estudio.

En particular, lo concerniente al narrador peca, a mi juicio, de esta inversión hermenéutica en excesivas ocasiones. Se diría que, tras las amplias y detalladas tipologías aparecidas en el ámbito de la narratología desde mediados de siglo, se hubiera llegado a una sensación bien de complacencia, bien de hastío, desde la cual se considerara inconveniente o innecesario revitalizar los instrumentos de análisis, perfilar todavía más, en la medida de lo necesario, los conceptos o aplicarlos con ductilidad para facultarlos a dar nombre y explicación adecuados a fenómenos específicos de la narración.

En lo que sigue intentaré mostrar la necesidad de aplicar las categorías críticas sobre el narrador sin automatismos, de forma subsidiaria al texto, con una cautela reflexiva que las haga adecuadas al esclarecimiento de lo literario; para ello, tomaré como objeto de estudio al narrador de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y analizaré su estatuto en lo concerniente al conocimiento de la historia que posee y muestra, y nociones aledañas a ésta.

Pueden servir como piedra de toque para esta tarea dos apreciaciones contrapuestas sobre el narrador de esa novela (representativas por usuales, a este respecto, en los estudios sobre ella) a las que juzgo carentes de la flexibilidad precisa en la aplicación de un concepto crítico: una, la que entiende que el narrador es omnisciente¹, otra, la que considera que tal omnisciencia es aparente, ya que la instancia narrativa está cubierta por un narrador personaje².

¹ Vid., v.g., GARCIA MARQUEZ, G. (1984: 31): "Y fuera del mundo narrado", dice Joset, "fuera de la ficción al cuadrado, se coloca el narrador "omnisciente""; también VILLANUEVA, D. y VIÑA LISTE, J.M^a (1991: 296), "El narrador omnisciente, cuya mirada abarca la totalidad de lo narrado en tercera persona, aun de lo más sorprendente, invierte la relación pragmática del lector con lo maravilloso y con la realidad objetivable."

² Vid., como muestra, la apreciación de Marina Gálvez Acero(1981: 80-81): "Desde la primera frase de la novela se observa que el narrador cuenta en tercera persona, narrando desde fuera de la historia. Se corresponde esta visión con el tradicional autor omnisciente, que lo sabe todo y lo ve todo desde su posición privilegiada"; y más adelante: "De esta forma el aparente narrador omnisciente del comienzo se ha convertido en narrador personaje, es decir, la ►

Frente a ambas opiniones³, mi hipótesis sustenta que, en efecto, el narrador de esta obra no es, en rigor, omnisciente, pero no por ser un personaje secundario, sino porque en *Cien años de soledad* se producen excepciones en la coherencia y uniformidad de la modalidad, en la entidad omnisciente del narrador, y considero que ello es debido, sustancialmente, a meros deslices o inconsecuencias del autor; sólo en una ocasión una de las excepciones a la omnisciencia encuentra explicación en que el narrador se aproxima a los personajes, lo que hace que su focalización y saber se ajusten a los de ellos (tanto, que puede pensarse en el empleo del estilo indirecto libre); en otros casos no hay explicación definida; se trata de inconsecuencias del autor.

Veámoslo. Si no cabe duda de que conceptualizar al narrador de *Cien años de soledad* de omnisciente es calibrar gruesamente un estatuto narrativo más complejo, afirmar que no puede ser omnisciente porque tal narrador es un personaje (no tercera persona, no extradiegético) y secundario, es argumentar de forma indirecta, por inferencia, y ello también es revelador a los propósitos de este artículo.

- novela en realidad está contada por un personaje secundario, Melquíades, y más precisamente, por los manuscritos escritos por éste con cien años de anticipación".

³ Podría complicarse más la decisión sobre la condición y cualidad del narrador. Cesare Segre (1970: 261) disocia en esta novela la figura y perspectiva del narrador de las de Melquíades. A los fines de este artículo, que pretende centrarse en la cantidad y cualidad del conocimiento de la voz narradora, no afecta en sustancia este deslinde, que, por otro lado, considero sugerente, pero precisado de mayor aval argumentativo. Creo, en efecto, que, como premisa previa, cabría preguntarse al respecto si los manuscritos del gitano adivino-profeta "contienen", como quiere Segre, la historia que se nos cuenta en *Cien años de soledad*, o, si más bien, ellos mismos son esa historia; tomada posición en la respuesta, sería el momento de configurar en el texto las diferencias que separarían al narrador de Melquíades. Entre tanto, la hipótesis que quiere a Melquíades como verdadero narrador de la historia, puede ser aceptable. Objeción similar he de hacer en relación a la distinción de dos narradores que hace Joset: "El último narrador de *Cien años de soledad* no es Melquíades sino el que descubrió la clave de la traducción que hizo Aureliano Babilonia y la puso por escrito de tal forma que la ciudad de los espejos no fuera "desterrada de la memoria de los hombres". (GARCIA MARQUEZ, G., 1984: 44).

En efecto, la forma en que tradicionalmente se presenta un recurso narrativo y es recogida en las tipologías puede llevar a encauzar las expectativas críticas de forma automática y, por ello, con riesgo de inadecuación; de otro modo: es habitual que la omnisciencia se compadezca como cualidad con un narrador exterior a la historia y en tercera persona, y causalidad similar se sobreentiende en el resto de modalidades; pero de lo habitual a lo necesario puede haber diferencia, y ello es lo que obliga a mantener deslindados dimensiones y componentes de conceptos críticos.

Sin embargo, considero que puede percibirse sin excesiva dificultad que *Cien años de soledad* es una novela en la que, de forma coherente con el universo ficcional que se crea (donde, simplificando el juicio, se produce una esencial con-fusión de lo real y lo maravilloso), las propias condiciones de narración gozan de una libertad fabulosa: en esta novela un personaje, y aun secundario, puede tener facultad para suplantar la cualidad de un narrador omnisciente, externo a la historia, tercio personal; puede tenerla, y la tiene, porque, como podré poner de manifiesto más adelante, no son muchos los momentos en los que este narrador muestra ignorancia sobre el asunto de su historia; y lo que es más, como queda apuntado, estimo que sus desconocimientos no son debidos a coherencia con su condición de personaje secundario, sino, en su mayor parte, a incoherencias imputables al autor. Dicho de otra forma: a mi juicio, en *Cien años de soledad* nos hallamos ante una novela que se proyectó como narrada por un personaje secundario poseedor de un conocimiento absoluto de la historia, pero en cuya realización se producen inconsecuencias, excepciones sin motivación inmanente.

En consecuencia, no me parece decisivo a la hora de elucidar sobre la omnisciencia del narrador en esta novela el que nos hallemos ante una instancia ocupada por un personaje secundario y argumentar a partir de ello. Por el contrario, juzgo de mayor trascendencia, a los efectos del saber de la instancia narrativa, considerar que en esta novela (y aventuro que en muchas otras) pueda producirse una alteración en las condiciones de narración establecidas en el pacto narrativo, e incluso que tal acuerdo pueda llegar a romperse; esto es: por un lado, que el narrador deje voluntariamente sin aclaración algunos episodios de su historia, y que esto lo haga sin que sea previsible ni se perciba designio alguno en su decisión; por otro, que un narrador que se prefiguró omnisciente, de forma súbita,

inesperada y afuncional, muestre desconocimiento de extremos de su relato.

Si frente a esta opinión se decide seguir argumentando que la quiebra de la omnisciencia es debida a que el narrador es un personaje, y además secundario, con deficiente conocimiento de parcelas de la historia, se tendrá que explicar previamente el vasto conocimiento que este narrador muestra de la historia que ofrece, y ello en todos sus aspectos (internos y externos, próximos y lejanos); y aún más, dar cuenta de que los momentos de ignorancia no son ni significativos ni sistemáticos y por lo tanto explicables como respuesta a un designio y función, por coherencia con un planteamiento o una instancia.

Un pacto narrativo con un narrador que se presume omnisciente crea una relación de expectativas determinada: el lector acude al relato con deseo de saber y tiene la confianza de que este deseo será satisfecho en cuanto toque de una u otra forma a la historia que se despliega ante él y el narrador exponga a su consideración. Esto es algo que un narrador omnisciente debe cumplir (y, de hecho, así sucede en asuntos sustanciales de su historia en *Cien años de soledad*), pero que presenta frecuentes excepciones en aspectos secundarios.

En efecto, aunque sin llegar todavía a la ruptura de las condiciones del pacto narrativo y, por ello a quebrar la expectativa de omnisciencia, es notable la alteración de ese convenio que se da en *Cien años de soledad*.

Toda narración supone una selección en la materia por narrar; todo narrador decide sobre su materia narrativa, selecciona aquello que considera oportuno y silencia lo que cree conveniente. De hecho, un narrador, a este respecto, se define tanto por lo que cuenta como por lo que omite; pero también -y esto es algo que conviene tener muy presente- por el designio que muestra en ello y la coherencia con que desarrolla esa relación.

Pues bien, el narrador de *Cien años de soledad* deja sin aclaración, sin desvelar, algunos elementos de la historia que muestra al lector, y lo hace de forma arbitraria, negándole noticia después de haber creado expectativa de saber, sin que, por otro lado, pueda percibirse en ello relación alguna con la búsqueda de efectos literarios determinados (como el de suspense o la narración indirecta de los hechos, etc.).

Así sucede en lo relativo a la procedencia de Rebeca, que queda sin aclaración⁴ y otros trece asuntos concretos de menor importancia de la historia que tampoco se desvelan. Todos ellos responden a la modalidad negativa sobre el conocimiento y comparten estilísticamente una forma negativa, fundamentalmente generalizadora, bien con el indefinido generalizador *nadie*⁵, bien con la impersonalidad con *se* y el indefinido temporal *nunca*⁶; en un caso el sujeto es un personaje

⁴ "El domingo, en efecto, llegó Rebeca. No tenía más de once años. Había hecho el penoso viaje desde Manaure con unos traficantes de pieles que recibieron el encargo de entregarla junto con una carta en la casa de José Arcadio Buendía, pero que no pudieron explicar con precisión quién era la persona que les había pedido el favor [...]. Tanto los nombres mencionados como la firma de la carta eran perfectamente legibles, pero ni José Arcadio Buendía ni Ursula recordaban haber tenido parientes con esos nombres ni conocían a nadie que se llamara como el remitente y mucho menos en la remota región de Manaure. A través de la niña fue imposible obtener ninguna información complementaria." (GARCIA MARQUEZ, G., (1979: 39. En adelante las citas de la novela se harán en abreviatura: CAS).

⁵ "Nadie supo a ciencia cierta cuándo [Ursula] empezó a perder la vista". (CAS: 200)

"... nadie supo a ciencia cierta si hablaba [Ursula] de lo que sentía o de lo que recordaba". (CAS: 274)

"... y nadie supo si fue por la gimnasia voluntaria, por el tedio invernal o por la abstinencia obligada, que la panza se le fue desinflando [a Aureliano Segundo] poco a poco como un pellejo". (CAS: 253)

"... nadie podía explicarse tan desordenada fecundidad, como no fuera por artes de magia." (CAS: 155)

"Nadie conocía los pormenores de su vida [la de José Arcadio Segundo]". (CAS: 212)

"Francisco el Hombre, así llamado porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos, y cuyo verdadero nombre no conoció nadie". (CAS: 47)

"El cura anciano que había sustituido al padre Angel, y cuyo nombre nadie se tomó el trabajo de averiguar, esperaba la piedad de Dios..." (CAS: 324)

⁶ "...pero Pietro Crespi recibió el viernes una carta con el anuncio inminente de la muerte de su madre [...]. Nunca se averiguó quién escribió la carta." (CAS: 71)

"No se estableció nunca si lo que surtió efecto fue el ruibarbo o las tollinas, o las dos cosas combinadas, pero la verdad es que en pocas semanas ►

concreto⁷ y en otro se suman dos sujetos: el personaje y el indefinido generalizador⁸.

Como puede observarse en esos pasajes, no se trata, todavía, de una quiebra de la omnisciencia, ya que, en rigor, no puede afirmarse que el narrador desconozca los extremos de esos asuntos, sino de una decisión de no esclarecerlos, de dejarlos en la penumbra.

Pero, como quedó dicho, en esta novela se produce una ruptura de las condiciones establecidas en el pacto narrativo en lo concerniente a la amplitud y cualidad del saber del narrador; es evidente, en efecto, que hay momentos en los que este narrador (fundamentalmente omnisapiente) desconoce elementos de su historia.

Así, puede percibirse en un pasaje en que el conocimiento del narrador se hace limitado; se trata, en concreto, del desconocimiento sobre el tiempo transcurrido entre la masacre de manifestantes y la recuperación de la consciencia de José Arcadio Segundo⁹ que queda de manifiesto mediante la fórmula lingüística propia de la modalidad de duda: *deber de + infinitivo*.

En este caso la modificación de la cualidad del conocimiento del narrador puede encontrar explicación en que el narrador focaliza a través de un personaje (hasta el punto de que, como ya anticipé, podamos hallarnos ante un uso del estilo indirecto libre) y limita su conocimiento al de

► Rebeca empezó a dar muestras de restablecimiento." (CAS: 40)

"Se rumoraba que había abandonado poder y fortuna en su lejana nación, aunque en verdad no se conoció nunca su origen." (CAS: 161)

⁷ "...y mientras hervía el café siguió pensando por pura curiosidad, pero sin el más insignificante riesgo de nostalgia, en la mujer cuyo nombre no conoció nunca". (CAS: 214)

⁸ "Aunque nunca supo [Ursula], ni lo supo nadie de qué hablaban en los prolongados encierros del taller, entendió que fueran ellos [José Arcadio Segundo y el coronel Aureliano Buendía] los únicos miembros de la familia que parecían vinculados por las afinidades." (CAS: 213)

⁹ "Cuando José Arcadio Segundo despertó estaba bocarriba en la tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. [...] Debían de haber pasado varias horas después de la masacre, porque los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso en otoño, y su misma consistencia de espuma petrificada". (CAS: 247)

él¹⁰. Este acercamiento de la instancia narrativa a los personajes de la obra es algo que, en puridad, no debería causar sorpresa ya que, al cabo, no se trata de un hecho ocasional ni fortuito; bien al contrario, aunque la distancia (y aun la distancia aséptica) es la cualidad más mantenida de la narración en *Cien años de soledad*, nos hallamos ante un narrador que en ocasiones abandona la neutralidad y se aproxima a los personajes¹¹, juzga

¹⁰ Hay otro pasaje de la historia en el que esa focalización con los personajes llega a afectar de manera inconveniente a la coherencia del conocimiento del narrador; se trata de la demostración llevada a cabo en Macondo por los gitanos con una lupa gigante, demostración que es calificada por el narrador como "asombrosa" (CAS: 8); pero "asombrosa" sólo puede ser para los personajes, nunca para el narrador, que conoce ya ese fenómeno físico.

¹¹ Dejando al margen el único momento en que el narrador hace referencia explícita a la textualidad de la voz de sus personajes ("aunque nunca permitió que le hicieran un daguerrotipo porque (según sus propias palabras textuales) no quería quedar para burla de sus nietos" (CAS: 46), y el único caso en que se produce el desembrague que da entrada a una nueva instancia narrativa (la de la pertinaz cantaleta de quejas de Fernanda (CAS: 260-1), hay un pasaje en la novela en que la voz de narrador se aproxima grandemente al sentir y expresar de sus personajes (sin que, en este caso, sea claro que nos hallemos ante el estilo indirecto libre): "A veces" -dice el narrador de Aureliano Segundo y Petra Cotes- "los sorprendían los primeros gallos haciendo y deshaciendo montoncitos de monedas, quitando un poco de aquí para ponerlo allá, de modo que esto alcanzara para contentar a Fernanda, y aquello para los zapatos de Amaranta Ursula, y esto otro para Santa Sofía de la Piedad que no estrenaba un traje desde los tiempos del ruido, y esto para mandar hacer el cajón si se moría Ursula, y esto para el café que subía un centavo por libra cada tres meses, y esto para el azúcar que cada vez endulzaba menos, y esto para la leña que todavía estaba mojada por el diluvio, y esto otro para el papel y la tinta de colores de los billetes, y aquello que sobraba para ir amortizando el valor de la ternera de abril" (CAS: 272). El estilo indirecto libre, como es bien sabido, supone una mezcla de los discursos del narrador y del personaje. En esta novela es recurso casi inexistente; ya quedó apuntado el pasaje en que muy probablemente se ha hecho uso de él; por lo demás, en sólo dos ocasiones hay usos próximos a los de esta modalidad expositiva: "No se dolió de que el Gobierno no los hubiera ayudado. Al contrario, se alegraba de que hasta entonces los hubiera dejado crecer en paz, y esperaba que así los siguiera dejando, porque ellos no habían fundado un pueblo para que el primer advenedizo les fuera a decir lo que debían hacer." (CAS: 51); "...pensaron que era un nuevo artificio de los gitanos que volvían▶

acciones¹² y toma partido al lado de alguno de ellos¹³; un narrador, en suma, que se implica en su voz y en su enunciado con la materia que ofrece, actitud que llega a afectar a su conocimiento de la historia.

Por último, hay otros casos en los que el narrador también muestra desconocimiento, para lo que, por el contrario, no puede aportarse explicación alguna inmanentemente al texto, que tenga que ver con la relación entre narrador y personajes.

- con su centenario y desprestigiado dale que dale de pitos y sonajas pregonando las excelencias de quién iba a saber qué pendejo mejunje de jarapellinos genios jorosolimitanos." (CAS: 181)

¹² "Estimulada por el entusiasmo con que José Arcadio disfrutaba de su compañía, equivocó la forma y la ocasión y de un solo golpe le echó el mundo encima." (CAS: 30)

"Voy a hablar con la niña -le dijo-, y vas a ver que te la sirvo en bandeja. // Cumplió. Pero en un mal momento, porque la casa había perdido la paz de otros días." (CAS: 61)

"Pronunció [José Arcadio Segundo] el nombre completo, letra por letra, para convencerse de que estaba vivo. Hizo bien, porque la mujer había..." (CAS: 247)

"Fernanda, con muy buen tacto, se cuidó de no tropezar con él [el coronel]. (CAS: 173)

"El tiempo aplacó su propósito atolondrado, pero agravó su sentimiento de frustración." (CAS: 49)

¹³ Hay algunas expresiones del narrador en la designación de elementos de la historia que nos lo muestran vinculado a una forma determinada y parcial de enfocar la historia:

"Entre las amigas de Meme había tres jóvenes norteamericanas que rompieron el cerco del gallinero electrificado y establecieron amistad con muchachas de Macondo." (221); "...y subieron con sus quejas a los tribunales supremos. Fue allí donde los ilusionistas del Derecho demostraron que las reclamaciones carecían de toda validez". (243); "...antes de que el tropel colosal arrasara con el espacio vacío, con la mujer arrodillada, con la luz del alto cielo de sequía, y con el puto mundo donde Ursula Iguarán había vendido tantos animalitos de caramelo." (247); "Seguro que fue un sueño -insistían los oficiales-. En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz." Así consumaron el exterminio de los jefes sindicales." (249)

En estos casos cabe una duda razonable sobre si el narrador focaliza y enjuicia a través de sus personajes o si su condición de personaje, poseedor como tal de una determinada visión del mundo, lo faculta para juzgar subjetivamente.

Una lectura atenta al discurso del narrador muestra en la novela índices lingüísticos propios de la modalidad de duda: la construcción *algo + locución verbal* con *deber*, con sentido de probabilidad y los adverbios de probabilidad¹⁴ o duda: *tal vez, acaso y seguramente*¹⁵; faltos de sistematicidad o designio, sólo pueden deberse a olvidos o desatención del autor sobre la condición de su narrador.

¹⁴ "...y algo extraño debió quedarle en el modo de andar [a la bisabuela de Ursula], porque nunca volvió a caminar en público." (CAS: 21)

"...y algo debió hacer Fernanda para recuperar sus privilegios de esposa legítima, porque el año siguiente encontró Meme una hermanita recién nacida". (CAS: 217)

"...algo debió ocurrir en su cerebro en el tercer año de la lluvia, porque poco a poco fue perdiendo el sentido de la realidad". (CAS: 263)

Desde el punto de vista lingüístico es interesante esta construcción, porque el resultado semántico de probabilidad nace de la mezcla de una locución verbal que, en rigor, expresa obligatoriedad, y de un pronombre indefinido. Hay una variante de esta construcción en la que la locución verbal con *deber* deja paso a un verbo en forma personal y el resultado sigue siendo el mismo: "Algo ocurrió entonces en su interior; algo misterioso y definitivo que lo desarraigó de su tiempo actual y lo llevó a la deriva por una región inexplorada de los recuerdos." (CAS: 17).

¹⁵ "Era una versión difícil de creer, pero no había otra más verosímil, y nadie pudo concebir un motivo para que Rebeca asesinara al hombre que la había hecho feliz. Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo." (CAS: 110)

"Era tal vez el momento más crítico de la guerra. Los terratenientes liberales, que al principio apoyaban la revolución habían suscrito alianzas secretas con los terratenientes conservadores". (CAS: 135)

"Tal vez fue ese entrecruzamiento de estaturas, nombres y caracteres lo que le hizo sospechar a Ursula que estaban [Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo] barajados desde la infancia." (CAS: 150)

"Tal vez, no sólo para rendirla [a Remedios, la bella] sino también para conjurar sus peligros, habría bastado con un sentimiento tan primitivo y simple como el amor". (CAS: 191)

"Para Petra Cotes, sin embargo, nunca fue mejor hombre que entonces, tal vez porque confundía con el amor la compasión que él le inspiraba, y el sentimiento de solidaridad que en ambos había despertado la miseria." (CAS: 271)

"La ciudad de la compañía bananera, que tal vez Patricia Brown trataba de ►

Excepción hecha de los casos en que el abandono momentáneo de la omnisciencia fuera debido a un efecto buscado de ruptura de las expectativas del lector, y habida cuenta de que, como dije antes, estos "olvidos" se producen también en otras novelas que tienen un narrador omnisciente, si fuera necesario dar explicación a este fenómeno de la creación literaria, podrían aventurarse, de inmediato y cuando menos, dos reflexiones.

La primera tiene relación con el hecho de la mayor o menor naturalidad de unas modalidades narrativas u otras. Da la impresión de que si mantener la coherencia de cualquier situación ficcional requiere del autor un cierto esfuerzo de atención, la omnisciencia parece exigirlo en grado mayor. Es lugar común en la reflexión de la teoría literaria sobre la narrativa la consideración "sospechosa", en tanto que antinatural, del conocimiento absoluto de un narrador: en efecto, ningún narrador es Dios ni el Jefe de Policía de París); podría considerarse, entonces, como hipótesis explicativa que, en ocasiones se produjera una deriva hacia una situación cognoscitiva más "humana", de duda o desconocimiento.

La segunda explicación estrabaría en considerar las excepciones meros "errores" o desatenciones del autor, motivados por la libertad modelizadora que concede el texto literario. En efecto, estamos muy acostumbrados a que el texto narrativo, como modelo del mundo, aparezca como un todo, y, además, a que sus elementos integrantes se relacionen en una estructuración sin residuo¹⁶. Pero, si bien se mira, no hay ninguna razón sustancial que obligue a que el texto literario respete perfectamente estructura y coherencia. Como no es *Cien años de soledad* el único texto

- evocar para sus nietos en las noches de intolerancia y pepinos en vinagre de Prattville, Alabama, era una llanura de hierba silvestre." (CAS: 324)
 "Aureliano Segundo andaba de casa en casa, ofreciendo los billetitos que él mismo pintaba con tintas de colores para hacerlos más atractivos y convincentes, y acaso no se daba cuenta de que muchos se los compraban por gratitud y la mayoría por compasión." (CAS: 271)
 "No le interesó [a Aureliano] nada de lo que vio en el trayecto, acaso porque carecía de recuerdos para comparar". (CAS: 294)
 "Fue también un esfuerzo innecesario, porque Meme no tuvo nunca el propósito de intervenir en los asuntos de su padre, y seguramente si lo hubiera hecho habría sido en favor de la concubina." (CAS: 221)

¹⁶ Vid. LOTMAN (1982).

en el que pueden hallarse olvidos o desatenciones como las apuntadas, quizá no fuera descabellado pensar en un autor al que no desasosiega en exceso el último detalle de cualquier nivel de su novela¹⁷; algo que, por otra parte también es comprobable en Cervantes, por ejemplo.

PARA CONCLUIR

Tras la exposición precedente de pasajes de *Cien años de soledad* y de la argumentación que han suscitado, creo hacedero terminar insistiendo en que esta novela de García Márquez fue proyectada con el artificio de un narrador-personaje secundario con conocimiento absoluto de la historia, pero que en algunos momentos muestra ignorancia, no por su condición de personaje secundario, intradieгético, sino porque el narrador se aproxima anímicamente a los personajes, con la consiguiente orientación y restricción de su saber, o porque olvida o desatiende, de forma inconsecuente con la expectativa que creó en el lector, la condición de su escrito, lo que produce fisuras, excepciones, en la condición omnisciente de su narrador.

¹⁷ Reproduce Jacques Joset al inicio de su edición de *Cien años de soledad* un fragmento de *El olor de la guayaba* que creo merece la pena tener en cuenta en relación con mi argumentación; es éste:

"-Siempre hablas con mucha ironía de los críticos. ¿Porqué te disgustan tanto?

-Porque, en general, con una investidura de pontífices, y sin darse cuenta de que una novela como *Cien años de soledad* carece por completo de seriedad y está llena de señas a los amigos más íntimos, señas que sólo ellos pueden descubrir, asumen la responsabilidad de descifrar todas las adivinanzas del libro corriendo el riesgo de decir grandes tonterías." (GARCIA MARQUEZ, G. (1984: 11).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- GALVEZ ACERO, Marina (1981): *La novela hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, Cincel.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel (1979): *Cien años de soledad*. Barcelona, Argos-Vergara.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel (1984): *Cien años de soledad*. Edición de Jacques Joset. Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, Yuri (1982): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- SEGRE, Cesare (1970): *Crítica bajo control*. Barcelona, Planeta.
- VILLANUEVA, Darío y VIÑA LISTE, José María (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*. Madrid, Espasa-Calpe.