



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 263-287

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.12

La metaficción en *Cien años de soledad*: sobre los manuscritos de Melquíades

Metafiction in *Cien años de soledad*: on Melquíades' manuscripts

La métfiction dans *Cien años de soledad*: les manuscrits de Melquíades

SULTANA WAHNÓN

Universidad de Granada

(Granada, España)

swahnon@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-7324-2030>



RESUMEN

Este trabajo profundiza en el carácter metaficcional de los manuscritos de Melquíades, con el objetivo de explicar en qué consiste exactamente el juego de semejanzas y diferencias entre la novela y el texto que la dobla a manera de relato especular. Partiendo de su conocida hipótesis sobre el origen judío de los Buendía, la autora de este trabajo defiende, con argumentos teóricos y comparatistas, que el espectacular final de la novela, en el que Aureliano Babilonia descubre

las claves de Melquíades y accede así al enigma contenido en los manuscritos, no sería sino una prefiguración del acto de lectura-interpretación requerido por la propia novela, ella misma concebida y ejecutada a manera de texto enigmático y descifrable. Polemizando tácitamente con las más recientes teorías de la interpretación, el escritor habría creado así la inusual imagen de un texto que, lejos de estar destinado a la interpretación infinita, brindaría al lector la posibilidad de descubrir y revelar sus más cruciales secretos.

Palabras clave: Gabriel García Márquez; *Cien años de soledad*; metaficción; relato especular; poética del desciframiento.

Términos de indización: judío; interpretación; novela (Fuente: Tesauro de la Unesco).

ABSTRACT

This paper delves into the metafictional character of the Melquíades manuscripts, with the aim of explaining exactly what the interplay of similarities and differences between the novel and the text that doubles it as a speculative tale consists of. Starting from her well-known hypothesis about the Jewish origin of the Buendía family, the author of this work argues, with theoretical and comparative arguments, that the spectacular ending of the novel, in which Aureliano Babilonia discovers the keys to Melquíades and thus gains access to the enigma contained in the manuscripts, is but a prefiguration of the act of reading-interpretation required by the novel itself, itself conceived and executed as an enigmatic and decipherable text. Tacitly polemicising the most recent theories of interpretation, the writer would thus have created the unusual image of a text which, far from being destined for infinite interpretation, would offer the reader the possibility of discovering and revealing its most crucial secrets.

Key words: Gabriel García Márquez; *Cien años de soledad*; metafiction; specular story; poetics of decipherment.

Indexing terms: jews; interpreting; roman (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Cet article se penche sur le caractère métafictionnel des manuscrits de Melquíades, dans le but d'expliquer exactement en quoi consiste le jeu de similitudes et de différences entre le roman et le texte qui le double en tant que récit spéculatif. Partant de son hypothèse bien connue sur l'origine juive de la famille Buendía, l'auteur de cet ouvrage soutient, à l'aide d'arguments théoriques et comparatifs, que la fin spectaculaire du roman, dans laquelle Aureliano Babilonia découvre les clés de Melquíades et accède ainsi à l'énigme contenue dans les manuscrits, n'est qu'une préfiguration de l'acte de lecture-interprétation requis par le roman lui-même, conçu et exécuté comme un texte énigmatique et décryptable. Polémiquant tacitement les théories les plus récentes de l'interprétation, l'écrivain aurait ainsi créé l'image insolite d'un texte qui, loin d'être voué à une interprétation infinie, offrirait au lecteur la possibilité de découvrir et de révéler ses secrets les plus cruciaux.

Mots-clés: Gabriel García Márquez; *Cien años de soledad*; métafiction; récit spéculaire; poétique du déchiffrement.

Termes d'indexation: juif; interprétariat; novels (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 18/09/2023

Revisado: 30/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Cien años de soledad es una de las más grandes novelas que se han escrito nunca y, posiblemente, la más grande del siglo XX. El principal y más evidente indicio de esa grandeza fue el éxito que tuvo nada más publicarse, en 1967, no solo entre el público de lectores, sino también entre la crítica. No es nada habitual que una novela guste al mismo tiempo, y de una manera tan incondicional, a los lectores, a los que conocemos como gran público, y a esa minoritaria y exigente casta integrada por los críticos literarios y el resto de los escritores. Esto ocurrió, sin embargo, de manera ciertamente inusual, con la novela de García Márquez, quien se convirtió por eso, a raíz de publicarla, en el autor más conocido y querido por los lectores de todo el mundo, al mismo tiempo que se hacía merecedor poco después, en 1982, del prestigioso y selecto Premio Nobel de Literatura.

La explicación de este doble éxito, entre el público y la crítica, se encuentra, en mi opinión, en la composición de la novela, que, como el propio autor declaró en cierta ocasión, tendría varios niveles o capas de lectura, algunos previstos y otros imprevistos (Fernández, 1969, p. 88), como si hubiera sido creada para satisfacer a diferentes grupos de lectores. Confirmando las tesis de Yuri Lotman (1982 [1970], pp. 34-35) en lo relativo a la construcción del texto artístico, en *Cien años de soledad* se superponen diferentes lenguajes y códigos, cada uno de los cuales haría posible una recepción distinta de sus contenidos. Para buena parte de los lectores, la obra supuso, en el momento de su aparición, el regreso a una narrativa tradicional, alejada de los experimentalismos vanguardistas; sin embargo, esto no fue óbice para que otro tipo de lectores, más inquietos, pudieran detectar, entrelazadas con las apasionantes aventuras de los Buendía, otra clase de significaciones más complejas y profundas, muchas de carácter histórico (las guerras entre liberales y conservadores) y otras de carácter incluso teórico o filosófico. Uno de los indicios más evidentes, y más rápidamente percibidos, de esa complejidad semántica fue la presencia en sus páginas de un juego metaficcional o metaliterario por el que se establecía una directa relación entre el texto mismo de la novela y otro texto del que ella hablaba y que solo existía en el interior de su universo ficcional: los manuscritos o pergaminos de Melquíades.

Concebidos a manera de «relato especular» (Dällenbach, 1991 [1977]), los manuscritos hacen acto de presencia en la obra cuando Melquíades empieza a escribirlos «garrapateando papeles con sus minúsculas manos de gorrión» (García Márquez, 1991 [1967], p. 145), hecho que acontece en la primera parte de la novela, bastante antes de llegar a su ecuador. El lector vuelve a saber de ellos unas pocas páginas después, cuando, al morir Melquíades, el narrador vuelve la vista atrás para contarnos que el personaje solía pasar «horas y horas garabateando su *literatura enigmática* en los pergaminos» (p. 165; cursivas mías)¹. Dentro de este mismo episodio, solo unos párrafos después, se nos pone en conocimiento de algo que ocurrirá en el futuro, pero que también guarda relación con los manuscritos y con su carácter ininteligible:

Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su *escritura impenetrable, que, por supuesto no entendió*, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas. (p. 166; cursivas mías)

Ya en la segunda mitad de la novela, bastante tiempo después de la muerte de Melquíades, los manuscritos pasan a convertirse en un motivo central del relato. El motivo de que esto ocurra así es la apasionada indagación hermenéutica que sobre ellos emprende José Arcadio Segundo, tras haber vivido el trauma de la masacre de la estación. Según nos informa el narrador, este horrorizado personaje, que tanto recuerda al Septimus Warren Smith, personaje de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, decide alejarse del mundo y encerrarse en el que fuera el cuarto de Melquíades, donde pasará años «leyendo y releendo los pergaminos *ininteligibles*» (García Márquez, 1991, p. 438; cursiva mía). Su infructuosa tarea, que no le permite llegar a entenderlos, será proseguida, también durante años, por su sobrino-nieto Aureliano Babilonia, el último de la estirpe. Y es ya al final de

1 El personaje lleva a cabo esta actividad, como se recordará, en el cuarto que Úrsula le hizo construir tras su inesperado regreso de la muerte y cuando se instala ya en casa de los Buendía como uno más de la familia.

la novela, protagonizado por este mismo personaje, cuando el lector puede acertar a comprender que el texto de Melquíades habría sido concebido como doble o espejo de la propia novela. Sucede así en el momento en que Aureliano Babilonia logra por fin descifrar los pergaminos y acceder a su secreto contenido: «Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación» (p. 557). Dado que también la novela nos habría contado la historia de la familia (de los Buendía), el enunciado que acabo de transcribir sugiere una coincidencia entre su contenido y el de los manuscritos, que se nos aparecen así, por tanto, como reflejo especular del relato principal.

Esta impresión se ve confirmada, además, por el relato de lo que Aureliano sigue descubriendo en los manuscritos, que son hechos y acontecimientos de los que el lector ya había tenido noticia a través de la propia novela. El siguiente pasaje, por ejemplo, alude a dos episodios de la novela, uno ya mencionado, el de Melquíades haciéndole escuchar a Arcadio lo que parecían encíclicas cantadas, y el otro es el muy conocido ascenso de Remedios la bella a los cielos:

Fascinado por el hallazgo, Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encíclicas cantadas que el propio Melquíades le hizo escuchar a Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución, y encontró anunciado el nacimiento de la mujer más bella del mundo que estaba subiendo al cielo en cuerpo y alma. (García Márquez, 1991, p. 557)

El juego culmina de manera magistral cuando, al avanzar en la lectura, Aureliano llega a leer en el texto de Melquíades el episodio que él mismo está viviendo en ese preciso instante: el del desciframiento de los manuscritos, que, como es sabido, acaece al tiempo que Macondo está siendo arrasada por el viento y cuando, por tanto, la novela está llegando a su fin. No es casual, me parece, que el autor insertase en este pasaje concreto una muy directa alusión al carácter especular y, por tanto, metaficcional, de lo que él mismo estaba haciendo:

Aureliano saltó 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 se estuviera viendo en un espejo hablado*. (García Márquez, 1991, pp. 558-559; cursivas mías)

He destacado en cursivas las últimas palabras porque prueban, a mi parecer, el grado de conciencia con el que García Márquez construyó este juego metaficcional, vinculado aquí expresamente a la temática del *espejo*. El adjetivo «hablado» que acompaña a este término me da pie para recordar, muy brevemente, el origen pictórico de esta metáfora. Se habla de espejo o, como lo hace Lucien Dällenbach, de *relato especular*, por el parentesco que existiría entre la técnica narrativa del relato dentro del relato y la técnica pictórica que consiste en insertar dentro del cuadro un espejo que refleja el interior de la estancia en la que se desarrolla la escena pintada (1991, pp. 17-18). El ejemplo clásico a este respecto es el cuadro de *Las meninas*, de Velázquez, donde la representación pictórica se desdobra en dos: estaría, por un lado, el retrato-representación de los reyes, que vemos solo al fondo, en el espejo; y, por otro lado, en una parte más visible del cuadro, la representación del acto mismo de la pintura, con Velázquez autorretratado en el acto mismo de pintar a los reyes. En su versión clásica, la que acabo de comentar, el procedimiento consistiría, entonces, en un desdoblamiento reflexivo por el que la pintura, sin dejar de representar un tema exterior y diferente a ella (en este caso, la pareja real), se vuelve a la vez sobre sí misma para autorrepresentarse.

Tal como recuerda el propio Dällenbach (1991), fue el novelista francés André Gide, uno de los grandes cultivadores de la metaficción contemporánea y uno de sus primeros teorizadores, quien estableció en un famoso pasaje de su *Diario* una equivalencia entre este procedimiento pictórico del espejo y lo que ocurría en ciertas obras literarias que contenían en su interior otro relato, más breve, cuya temática guardaba relación con el tema de la obra misma. Entre los ejemplos citados por el escritor, se encontraba uno tan clásico como

Hamlet, donde, como se sabe, los personajes asisten en cierto momento a la representación de una comedia que versa sobre el asesinato de un duque a manos del amante de su mujer, tal como Hamlet presume que le ha ocurrido a su padre, el rey. El escritor francés citó también el caso, más moderno, de *La caída de la casa Usher*, el famoso relato de Edgar Allan Poe, donde, cerca ya del final, el protagonista le lee a su amigo Roderick Usher una novela, algunos de cuyos pasajes parecen describir los acontecimientos terroríficos que ellos mismos están viviendo en ese instante y que tienen que ver con el hecho de que la hermana de Usher haya sido enterrada viva (Gide, 1963 [1889-1949]; Dällenbach, 1991, pp. 19-20).

Para Gide (1963), esta técnica, la de insertar un relato dentro del relato, que guardaría cierta relación temática con él², equivalía a la técnica del espejo en pintura. Y de esta tesis, expuesta en su *Diario*, se derivaría la metáfora del espejo para referirse a las metaficciones literarias, la misma que, como se ha visto hace un momento, fue invocada expresamente por García Márquez al final de *Cien años de soledad*, cuando Aureliano se veía a sí mismo en los manuscritos como si se estuviera viendo en un *espejo «hablado»*, es decir, según se puede entender ahora, verbal o literario en lugar de pictórico.

La novela de García Márquez pertenecería, por tanto, a la misma clase de metaliteratura que cultivó André Gide, el escritor que intensificó el carácter autorreflexivo de la novela contemporánea mediante el procedimiento de convertir el relato especular en un doble de la novela, pero no solo ya en cuanto al tema, sino también en lo relativo a la forma o técnica de composición. Lo más específico de estos dobles contemporáneos reside, en efecto, en que se utilizan no solo para resaltar el carácter artístico, de representación fingida, del texto literario, sino también para reflexionar y/o dar pistas sobre «cómo» se estaría llevando a cabo esa representación. Esta clase de autorreflexión, que puede ponerse en relación con el fenómeno al que Barthes dio el nombre de «multiplicación de las escrituras» (1973 [1953], p. 25),

2 Hago notar por mi parte que nunca se trataría de un doble exacto.

existió ya en la primera mitad del siglo XIX, si bien no en la novela, sino dentro del género lírico, donde románticos, como Novalis, y simbolistas, como Baudelaire, participaron en la constitución de la modalidad más específicamente contemporánea de la teoría literaria: la que se cultivaba en el interior mismo de la obra literaria.

En el caso de la novela, el género autorreflexivo o metaliterario tardó más tiempo en consolidarse, algo en lo que Gide desempeñó un papel decisivo no solo con sus reflexiones ensayísticas sobre el particular, sino, sobre todo, con su conocida novela *Los monederos falsos* (1925). Desde entonces, la metaficción no habría dejado de cultivarse, llegando a convertirse en una de las más reputadas variantes de la narrativa contemporánea. En las abundantes metaficciones del siglo XX, habría que distinguir, sin embargo, entre diversos grados o niveles de intensidad teórica. Según lo entiendo yo, *Cien años de soledad* sería un caso moderado, en el que la reflexión teórica no trata de ocuparlo todo, como sí ocurriría, en cambio, en algunos cuentos de Borges o en la narrativa más reciente de Enrique Vila-Matas, por poner solo algunos ejemplos de mayor intensidad. Al contrario de estos autores, y más cerca de Gide, el escritor colombiano construyó una novela de intención todavía realista, en el sentido de que su aspiración fundamental seguía siendo, como ya ocurría en *Las Meninas*, de Velázquez, la representación de un mundo (el apasionante mundo de los Buendía), aun cuando esto fuese acompañado de una reflexión metaficcional, que, como enseguida veremos, estaba destinada a orientar a los lectores sobre la manera concreta y bastante inusual, por poco «realista» (en el sentido técnico de la palabra), en la que se estaba llevando a cabo dicha representación.

Voy a centrarme ya en la descripción que al final de la novela se hace de los manuscritos de Melquíades. Es importante atender a ella porque, según lo que acabo de explicar, los manuscritos serían un doble de la novela y, además, un doble contemporáneo, que, por consiguiente, contendrían información no solo sobre el tema de la novela, sino también sobre el proceso de su composición, sobre cómo habría sido escrita. Lo esencial a este respecto es advertir que Melquíades,

el doble del narrador, escribió su texto *voluntariamente* ininteligible, con la intención de que costase trabajo «descifrarlo», es decir, comprenderlo. Sabemos esto por la descripción que se hace, al final de la novela, de lo descubierto por Aureliano Babilonia, en el pasaje que reproduzco ahora en su totalidad:

Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que 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. (García Márquez, 1991, p. 557)

De acuerdo con esto, Aureliano, que ya ha logrado descifrar el texto, descubre que si esto no había sido posible antes, no fue tanto por incompetencia de sus predecesores, sino porque Melquíades lo compuso «protegiendo» su contenido y de modo que fuese difícil acceder a él, es decir, no imposible, puesto que finalmente Aureliano lo consigue, pero sí muy difícil. Los procedimientos que utilizó Melquíades para retrasar la comprensión de sus manuscritos fueron varios. En primer lugar, los escribió en una lengua que, siendo de lógica elección por su parte (por ser su lengua materna), resultaba ser tan antigua y desusada como el sánscrito, lo que obligaría a sus lectores a un primer y arduo trabajo de traducción (realizado en la novela por Aureliano Babilonia). En segundo lugar, los compuso en verso, es decir, superponiendo a una lengua ya de por sí difícil, el sánscrito, un *segundo lenguaje*, el poético, cuyas significaciones serían siempre, como Jakobson explicó, de carácter ambiguo, polisémico, imposibles de traducir unívocamente. Por último y para complicar aún más la recepción de su texto, el autor de los manuscritos utilizó «claves», es decir, lenguajes cifrados: uno

para los versos pares y otro para los impares. Es importante reparar, a este respecto, en que esta clase de lenguajes, los cifrados, pueden ser incluso de más difícil y minoritario acceso que los poéticos, por ser de conocimiento reservado a un grupo muy concreto y minoritario de receptores. En el caso de los utilizados por Melquíades, uno, el de las «claves militares lacedemonias», sería un código de carácter bélico (nacido, como todos los de esa especie, para impedir que el enemigo acceda al contenido de los mensajes); en tanto que el otro, el de las «claves privadas del emperador Augusto», remite, en cambio, al ámbito de lo íntimo, donde también se da muchas veces la necesidad de preservar secretos a los que la mayoría no debería poder acceder. Nótese, por otra parte, que tanto unas como otras, las lacedemonias y las del emperador Augusto, serían claves antiquísimas, procedentes de sociedades muy lejanas en el tiempo y el espacio, lo que en la novela queda perfectamente justificado, como luego se verá, por la extraordinaria antigüedad (casi eternidad) de Melquíades, hablante del sánscrito y coetáneo también de los lacedemonios y romanos, sin dejar por eso de ser, asimismo, coetáneo de los americanos Buendía.

Así descritos, los manuscritos serían, pues, tan fabulosos e inverosímiles como su propio autor, el sobrenatural Melquíades. Pero García Márquez pudo permitirse esa descripción porque los manuscritos serían un doble, por así decirlo, *virtual*, del que lo único que sabemos es lo que el narrador nos dice que cuentan. A diferencia de otros dobles metaficcionales del siglo XX, como, por ejemplo, el contenido en *El proceso* (1925), de Kafka, el de *Cien años de soledad* no tiene existencia real ni siquiera dentro del universo de ficción. No podemos, por eso, leerlo como un relato aparte de la novela, como sí ocurre, en cambio, con el de Kafka, cuyo doble autorreflexivo es una breve historia o leyenda que uno de los personajes, el capellán de la prisión, le cuenta al protagonista, Josef K., en cierto momento del relato, y que, por consiguiente, el lector puede leer directamente, de la misma manera que está leyendo el resto de la narración. Se explica así que su autor pudiera incluso publicarla por separado, en el año mismo de su redacción, 1914, muchos años antes de que la novela viese la luz póstumamente. En el caso de *Cien años de soledad*, algo así habría sido

completamente imposible, puesto que los manuscritos de Melquíades no existen en ninguna parte, ni siquiera dentro de la novela, donde solo los conocemos a través de las paráfrasis que de su contenido nos hace el narrador. De ahí que García Márquez pudiera permitirse el lujo de *imaginarlos* redactados en sánscrito, en verso y hasta en claves antiquísimas que él mismo no conocía, pero cuyo conocimiento pudo atribuir con libertad poética al extraordinario y fabuloso personaje al que convirtió en autor de los manuscritos.

Lo que acabo de decir respecto a la virtualidad de los manuscritos, doble metaficcional que no tendría el mismo grado de realidad que la novela, me permite cuestionar uno de los tópicos más extendidos acerca de *Cien años de soledad*: el de la presunta y completa identidad entre esos dos textos, el de la novela y el de los manuscritos. Durante años fue habitual, en efecto, suponer que lo descubierto por Aureliano en el texto de Melquíades era la novela misma, y que, por consiguiente, la intención de García Márquez no había sido otra que convertir a Melquíades en el narrador (ficticio) de *Cien años de soledad*³. Para cuestionar este tópico, conviene recordar lo que antes ya apunté: los relatos especulares no son ni pueden ser dobles perfectos. Dicho de otro modo, *se parecen* al relato principal, pero no son idénticos a él. Ocurría así en las versiones más clásicas, *Hamlet* y *La caída de la casa Usher*, pero también en las modernas, *El proceso* y, por supuesto, *Cien años de soledad*. Prueba de esto es la lengua en la que, supuestamente, fueron escritos. Según sabemos, Melquíades redactó sus manuscritos *en sánscrito*, en tanto que la novela que nosotros leemos, la de García Márquez, habría sido escrita *en español*. Aunque solo fuera por esto, parece imposible hablar de *identidad* entre los dos textos, si bien esta falla en la relación especular no implica, en modo alguno, que no exista ningún *parecido* entre ambos en lo que concierne al uso de la lengua. En lo que sus respectivos autores, Melquíades y García Márquez, habrían

3 Un ejemplo reciente de esta extendida convicción se encuentra en el trabajo de Gil González (1997), donde se afirma que los pergaminos de Melquíades «contienen la historia de la familia, que no es otra cosa que el conjunto de la obra, acabada de ser escrita al mismo tiempo que acaba de ser leída» (p. 541).

coincido es en usar su *lingua materna* para escribirlo: el sánscrito, en el caso del antiquísimo Melquíades; el español, en el del moderno y colombiano García Márquez.

Algo similar ocurre en lo que concierne a la escritura en verso. Tampoco en esto son idénticos los dos textos: uno, escrito en verso; el otro, en prosa. Pero, a pesar de eso, la alusión al verso tiene una indiscutible razón de ser. El escritor nos proporcionó aquí una pista importante sobre los procedimientos de composición de su obra, que, pese a estar escrita en prosa, hacía un uso muy frecuente e inhabitual de los recursos propios de la lengua poética: juegos de equivalencias, metáforas, hipérboles⁴, y otros generadores de la ambigüedad semántica que García Márquez necesitaba para elaborar un texto de carácter enigmático a cuya significación fuese difícil acceder. Porque, aunque el lector no lo perciba enseguida, en lo que la novela se parece más a los manuscritos es justamente en ser, como ellos, un texto enigmático y lleno de secretos. Y no solo por hacer uso de los ya mencionados procedimientos de la lengua poética, sino porque, como los manuscritos, también el texto de García Márquez estaría escrito en «claves», aun cuando estas tampoco serían, lógicamente, las mismas que utilizó el antiquísimo Melquíades (las del emperador Augusto o las lacedemonias), sino otras más propias del período histórico en el que se sitúa la acción narrativa y a las que podríamos referirnos en términos de *claves militares* de la historia de Hispanoamérica y de *claves privadas* de uno de los pueblos o colectivos que participaron en esa historia.

Otro de los grandes parecidos entre la novela y los manuscritos residiría en su particular manejo del tiempo. Según el pasaje antes transcrito, Aureliano descubrió que 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» (García Márquez, 1991, p. 557). Este es un aspecto formal o compositivo de los manuscritos que también guarda una innegable

4 Véase Maturo (1972, pp. 68-69).

relación con la novela, ya que tampoco García Márquez ordenó siempre los hechos en el tiempo convencional de los hombres. Lo hizo así, por supuesto, en muchas ocasiones: en todas aquellas en las que el relato avanza cronológicamente, siguiendo la flecha del tiempo, desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Sin embargo, en otras muchas, el autor optó por contar las cosas *simultáneamente*, concentrando episodios y personajes de diferentes períodos históricos en un mismo instante o momento histórico, o, dicho de otra manera, *mezclando pasado, presente y futuro*. La gran innovación formal o estructural de esta novela, con la que García Márquez se habría convertido en uno de los más geniales renovadores del género narrativo (de la misma manera que lo fueron Proust, Joyce y Virginia Woolf), consistió, en efecto, en desafiar la ordenación lineal o cronológica propia de la novela realista, para, en su caso, recuperar el modo «mágico» de contar las cosas que desde siempre había caracterizado a la novela tradicional (la bizantina, los relatos de *Las mil y una noches...*)⁵. El ejemplo decisivo a este respecto lo encontramos, de hecho, en la figura del propio Melquíades, quien, a pesar de haber nacido en un tiempo tan remoto, ese en el que todavía se hablaba el sánscrito (siglos XV-X a. C.), se nos aparece en la novela como el mejor amigo del moderno José Arcadio Buendía, con quien habla y a quien visita periódicamente en Macondo y con el que llega a convivir en su casa tras uno de sus fabulosos regresos de la muerte.

Nótese, entonces, que la novela guarda una innegable relación de semejanza con los manuscritos, pero sin llegar a ser idéntica a ellos. Esto ocurre, según acabo de explicar, en lo que respecta a la forma. Pero sucede lo mismo en relación también con el contenido. Para comprobarlo, invito ahora a recordar el resumen que el narrador hizo del contenido de los manuscritos, tal como Aureliano consiguió entenderlos: «Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación» (García Márquez, 1991, p. 557). Según esto, los manuscritos contenían por

5 Veáse Rodríguez (1969) y Wahnón (2021, pp. 97-121).

anticipado la historia de los Buendía, que Melquíades había narrado de manera profética, adelantándose a los hechos, conociéndolos antes de que ocurrieran —como suele atribuirse a los profetas—, pero solo en lo referido a sus últimos cien años, es decir, a los transcurridos desde la fundación de Macondo (a comienzos del siglo XIX) hasta su destrucción, que hay que situar, con las cautelas debidas por la indefinición cronológica que caracteriza a la novela, hacia finales de los años treinta o comienzos de los cuarenta del pasado siglo XX. Si la novela fuera exactamente el mismo texto que los manuscritos, si su autor fuera Melquíades, también ella contaría solo la historia de esos últimos cien años. Y así lo ha creído, de hecho, la mayor parte de la crítica de la novela, que por eso la ha leído como el relato de ese concreto período histórico, el moderno-contemporáneo, descuidando así que la novela narra, en realidad, una historia bastante más larga, más extendida en el tiempo, la cual comienza, como mínimo (sin contar la vida del eterno Melquíades), en el siglo XVI.

Para verificar esto, hay que atender al importante capítulo segundo de la novela, en el que se nos cuenta la llegada a América, en ese siglo, de las dos ramas de la familia, la de los Iguarán y la de los Buendía, procedentes los primeros de Aragón y los segundos de un lugar indeterminado de Europa, que podría haber sido —según la hipótesis que manejo— Portugal (Wahnón, 2021, p. 84). Al comienzo de ese capítulo se puede leer:

Cuando el pirata Francis Drake asaltó a Riohacha, en el siglo XVI, la bisabuela de Úrsula Iguarán se asustó tanto con el toque de rebato y el estampido de los cañones, que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido. (García Márquez, 1991, p. 102)

En las siguientes cuatro páginas, el narrador prosigue este relato de las vicisitudes de la abuela y de otros antepasados de los Buendía, contándonos hechos datados no solo en el siglo XVI, sino también en los dos siguientes, XVII y XVIII. La historia de los Buendía en América no comienza, pues, con la fundación de Macondo en el siglo XIX, sino

mucho antes, con el éxodo que en el siglo XVI los llevó desde España y Portugal hasta la recién descubierta América. Es verdad, con todo, que la novela nos cuenta esta parte de la historia de la estirpe de manera muy sintética, en muy pocas páginas, con un ritmo muy acelerado, que solo se ralentiza cuando aparece la pareja de protagonistas, José Arcadio y Úrsula, los futuros fundadores de Macondo. Este es uno de los motivos por los que lectores y críticos tienden a pasar por alto estas páginas. El otro es que en las mismas se concentran muchos de los elementos más «mágicos» y, por tanto, incomprensibles de la novela, tales como el nacimiento de hijos con cola de cerdo o el que tiene que ver con los extraños terrores de la bisabuela a las quemaduras. Como nada de esto parece muy verosímil, ni tampoco demasiado sustancial, lo habitual ha sido etiquetarlo como *realismo mágico* y no darle la importancia que en realidad tiene para comprender bien la historia de los Buendía.

Al entenderla solo como el relato de los últimos cien años de los Buendía, se ha perdido de vista también que, aunque el núcleo de la novela se centra ciertamente en esos cien años, lo hace de una manera que, como ya he avanzado, no es rigurosamente lineal y que, por consiguiente, mezcla los sucesos ocurridos en ese período histórico, el de la modernidad, con otros que tuvieron lugar en los tres siglos anteriores y hasta en tiempos aún más remotos, como los encarnados por el eterno Melquíades. El original procedimiento del cual el autor se sirvió para esto fue el *anacronismo*, técnica con la que fue mezclando pasado, presente y futuro a discreción (Wahnón, 2021, pp. 113-115). Así ocurriría, por ejemplo, con los extravagantes experimentos de alquimia de José Arcadio y Melquíades, que, aunque el texto sitúa, aparentemente, en la moderna Macondo, parecerían propios más bien de un período anterior, ya sea medieval, ya de la temprana modernidad, es decir, siglos XVI al XVIII. Y ocurre también con el anacrónico paso del Judío Errante por el pueblo tras la muerte de Úrsula, acontecimiento que la novela sitúa a comienzos del siglo XX, pero que es imposible, históricamente hablando, que haya ocurrido en ese período, no solo porque el así llamado Judío Errante es descrito por el párroco como un «híbrido de macho cabrío casado

con hembra hereje, una bestia infernal cuyo aliento calcinaba el aire» (García Márquez, 1991, p. 472), sino porque, tras escuchar esta descripción, los macondinos salen en su busca, lo capturan, lo cuelgan por los tobillos en un almendro de la plaza y lo incineran en una hoguera, crimen que, por sus características inquisitoriales, habría que situar, otra vez, en una etapa muy anterior: nuevamente la Edad Media, o, como mucho, alguno de esos siglos en los que los Buendía ya estaban viviendo en América antes de fundar Macondo. Todo esto sin perjuicio, no obstante, de que las hogueras y las incineraciones pueden evocar también, de manera simbólica, los trágicos sucesos vinculados al nazismo del siglo XX. Se ve, entonces, que la novela mezcla, sin previo aviso, el pasado, el presente y el futuro, que a veces confluyen en un mismo instante, tal y como se decía también del método narrativo con el que Melquíades había compuesto sus enigmáticos manuscritos.

Para terminar con la descripción de este complejo juego metaficcional, voy a centrarme ahora en su dimensión hermenéutica, que me permitirá, además, establecer una nueva relación de semejanza-diferencia entre García Márquez y Kafka. Por ello, vuelvo un momento a la ya citada novela *El proceso*, cuyo doble especular, la leyenda del portero, es un relato breve, de apenas una página, que el autor insertó dentro del relato principal a manera de lo que Dällenbach (1991) llama una «réplica en miniatura» (p. 16), residiendo en esto, como ya dije antes, la gran diferencia con los manuscritos de Melquíades. Pese a esto, existiría también una importante relación de semejanza entre las dos metaficciones: la que tiene que ver con la existencia en ambas de una importante reflexión hermenéutica. De hecho, la gran originalidad de Kafka no consistió en insertar un doble del relato, práctica ya habitual en la literatura precedente, sino en insertar también, y de manera inusual, *su comentario*. Me refiero, claro, a la memorable escena conocida como *exégesis de la leyenda*, que en la novela sigue inmediatamente al relato del capellán. Se trata de unas pocas páginas (seis aproximadamente) en las que los dos personajes del episodio, Josef K. y el capellán, debaten sobre el posible sentido de ese relato o leyenda, convirtiéndose así en una suerte de dobles anticipados *de los lectores*, destinados ellos también en un futuro a debatir sobre el posible

sentido de la novela que están leyendo (Kafka, 1994, pp. 263-269). Al crear esta escena, Kafka no hizo sino evidenciar la nueva conciencia hermenéutica del escritor contemporáneo, mucho más avisado que sus precursores sobre la suerte que podía correr su texto en manos de los lectores. Puso, pues, en escena el *conflicto de interpretaciones* suscitado por la leyenda, a manera de reflejo especular del que estaba seguro que iba a provocar también su novela, compuesta, al igual que la leyenda, a modo de texto enigmático, lleno de vacíos y lugares de indeterminación —que el lector debía necesariamente rellenar, sin que fuera dable pensar que iba a hacerlo siempre de la misma manera—.

Algo muy similar, pero no idéntico, ocurre en *Cien años de soledad*. Decía antes que, al final de la novela, Aureliano se veía a sí mismo, desdoblado, como en un «espejo hablado», en los manuscritos de Melquíades. Y añado ahora que, mientras esto sucede, también nosotros, los lectores, podríamos vernos desdoblados en el propio Aureliano, en tanto que, exactamente igual que él, aspiramos a la comprensión de un texto difícil y enigmático. Mi opinión es que García Márquez diseñó conscientemente el acto de lectura y desciframiento de Aureliano como anticipo y prefiguración del nuestro: el que nosotros mismos tendríamos que llevar a cabo para comprender bien su novela. Y en esto consistiría, pues, el parecido entre las dos grandes metaficciones de Kafka y de García Márquez: Aureliano sería una representación por anticipado del lector de *Cien años de soledad*, de la misma manera que Josef K. y el capellán lo serían de los futuros lectores de *El proceso*. Al igual, pues, que su admirado Kafka, el narrador colombiano se sirvió de la técnica del relato especular para prefigurar el acto de lectura y recepción de su propia obra.

No obstante, existiría una nueva y gran diferencia entre los dos relatos que estamos comparando: la relativa al modo en que cada uno representó ese acto de lectura-interpretación. En el caso de *El proceso*, lo que encontramos es —ya lo he dicho— un conflicto de interpretaciones, un debate entre Josef K. y el capellán sobre el posible sentido de la leyenda, que termina, además, de manera muy incierta, sin que esos personajes se pongan de acuerdo sobre la significación del

texto y sin que el narrador se pronuncie acerca de la mayor o menor validez de sus respectivas opiniones (Wahnón, 2003, pp. 129-144). Por su parte, *Cien años de soledad* representa de manera muy distinta el papel del lector. En la novela de García Márquez, no hay dos lectores que discutan acerca del sentido de los manuscritos de Melquíades, sino *un solo lector*, completamente aislado (encerrado en un cuarto, en una casa ya deshabitada, en medio de un mundo en destrucción), que consigue descifrar el sentido de los manuscritos, llegando a la comprensión total y exacta de su contenido. Cito ahora la escena de ese instante prodigioso en el que Aureliano alcanza por fin, como en una «revelación», la comprensión *definitiva* del texto:

Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas*. (García Márquez, 1991, p. 556)

La alusión a unas «claves definitivas» del relato parece situar la poética de Melquíades y, por tanto, la de García Márquez —del que Melquíades sería un doble—, en las antípodas de la poética de la obra abierta, que, ilustrada entre otras por la narrativa de Kafka, se caracteriza, precisamente, por enfatizar la esencial apertura de los textos, dejando el significado voluntariamente abierto a nuevas y diferentes lecturas. Más aún, un texto con «claves definitivas» de lectura, y que puede por eso ser descifrado, sería todo lo contrario de lo que la teoría literaria de la segunda mitad del siglo XX ha solido entender por *texto literario*. El pensamiento literario más avanzado de este período ha sido, en efecto, muy resistente, cuando no abiertamente hostil, a la idea de que los textos literarios oculten un «secreto» último, que pueda o deba ser revelado de manera definitiva. Y esto era así ya por las fechas, de mediados de los sesenta, en que García Márquez compuso y publicó su novela, que apareció en 1967, en coincidencia cronológica con los primeros

grandes hitos del pensamiento estructuralista. Con posterioridad, el posestructuralismo de los años setenta y ochenta siguió insistiendo en las tesis de la interpretación infinita, lo imposible de comprender, lo indecible, la *misinterpretation*, etc., todas las cuales solían ilustrarse con ciertos escritores emblemáticos, entre ellos, por supuesto, Kafka, pero también el argentino Jorge Luis Borges, otro de los autores más citados e invocados a la hora de defender esa concreta concepción de la literatura y de su imposible interpretación.

García Márquez admiraba mucho a Borges como escritor, pero declaró en cierta ocasión que sus respectivas literaturas tenían muy poco en común (García Márquez y Vargas Llosa, 1991, p. 41). Es, pues, muy posible que, entre lo mucho que él consideraba que no compartían, se encontrase la hermenéutica borgiana (o ilustrada por Borges) de la obra infinitamente abierta. Sea así o no, mi opinión es que el autor diseñó el final de *Cien años de soledad* como una réplica irónica a esta moderna (o posmoderna) concepción de la obra literaria y de su interpretación. Pues, según acabamos de ver, en la ficción imaginada por el colombiano, la comprensión del texto no era imposible, sino *posible*; y esto, precisamente, porque el texto contenía un *secreto* o enigma cifrado al que era posible acceder con tal de que se descubriesen las claves «*definitivas*» empleadas por su autor. Finalmente, Aureliano conseguía *descubrir* esas claves y, por consiguiente, *comprender* perfectamente lo contenido en los manuscritos. El texto de Melquíades no estaba destinado, entonces, a ser infinitamente interpretado, sino a ser *definitivamente descifrado*, a manera de enigma clásico o incluso de adivinanza con solución.

Puesto que los manuscritos son, según hemos ido viendo, un doble de la novela, imperfecto desde luego, pero que proporciona información sobre ella y sobre sus mecanismos de composición, es obligado —en mi opinión— preguntarse si también en esto —en lo referido a la posibilidad de ser comprendido o descifrado— la novela se parecería a los manuscritos. Ya que, de ser así, el lector de la novela debería *aspirar*, él también, a *descifrarla*, tal como hizo Aureliano durante tantos años con el texto de Melquíades. La crítica en general

no lo ha entendido así, en parte por los antedichos prejuicios teóricos, en parte porque los grandes enigmas de la novela (los hijos con cola de cerdo, las pesadillas de la bisabuela, la eternidad de Melquíades) han sido tomados por elementos del realismo *mágico*, en el sentido erróneo de meros frutos de la imaginación. Se ha entendido por eso que no precisaban de comprensión o desciframiento, sino que simplemente había que aceptarlos tal cual, como hechos imaginarios. En lo que a esto respecta, se ha tenido muy poco en cuenta el punto de vista del propio autor, quien insistió una y otra vez en que «todo» lo narrado en su novela tenía «una base real» y que, en una de las muchas entrevistas que le hicieron tras el éxito de *Cien años de soledad*, expuso así su personal teoría de la novela: «Creo [...] que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo» (García Márquez, 1982, pp. 35-36).

De acuerdo con esto, habría algo que *adivinar* en la novela, y ese algo sería la *realidad*, el mundo, que estaría siempre allí, representado no a la manera realista del siglo XIX, sino de forma *cifrada*, a manera de «adivinanza». Para demostrar que la novela está cifrada —y que, por tanto, se parece mucho a los manuscritos de Melquíades—, el único camino del que dispongo es revelar cuál es el enigma o secreto que en ella se contiene y que estaría destinado al desciframiento⁶. En las páginas que restan, me limitaré a poner de manifiesto el secreto que oculta la figura del propio Melquíades, no en balde una de las más enigmáticas y misteriosas de la novela. Pese a su relevancia en la fábula y la trama de la novela, la crítica no ha prestado demasiada atención a este personaje. O bien se le ha enfocado solo metaliterariamente, como *alter ego* del autor, o bien se le ha despachado rápidamente apelando a su condición de ente de fábula, completamente imaginario e imposible por eso de ser explicado racionalmente. Sin embargo, la novela nos proporciona, aun cuando sea poéticamente, mucha información, muchos datos, sobre Melquíades, gracias a los cuales podemos dejar de verlo como

6 A esto he dedicado mis anteriores trabajos sobre la novela. Véase, por ejemplo, Wahnón (1998, 2000, 2021).

un ser meramente fantástico o mágico y empezar a verlo como un ser ficticio, sí, pero inspirado en la más estricta realidad histórica.

Uno de los pasajes más decisivos al respecto se encuentra en el primer capítulo de la novela, cuando Melquíades regresa a Macondo después de un año de ausencia y le regala a José Arcadio Buendía el famoso laboratorio de alquimia. El narrador hace entonces unas extrañas consideraciones acerca de la «edad» y la salud de Melquíades, de quien dice que habría envejecido «con una rapidez asombrosa» debido, al parecer, a una «dolencia tenaz», resultado de «múltiples y raras enfermedades contraídas en sus incontables viajes alrededor del mundo» (García Márquez, 1991, p. 85). El propio Melquíades le cuenta así a José Arcadio en qué consistiría esa supuesta dolencia:

Según él mismo le contó a José Arcadio Buendía mientras lo ayudaba a montar el laboratorio, la muerte lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final. Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes. (p. 85)

En una primera y literal lectura, el pasaje parece decirnos que Melquíades era un gran viajero y que, en el curso de sus múltiples viajes, tuvo que hacer frente a distintas enfermedades y calamidades, siempre en diferentes lugares del mundo, incluido Hispanoamérica, donde habría sobrevivido a un naufragio. Esta lectura literal es, por supuesto, correcta y necesaria pero no suficiente. Al igual que ocurre en los buenos poemas simbolistas, también sería lícito hacer una segunda lectura del pasaje, cuya posibilidad se abre a partir de la frase según la cual Melquíades era «un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano». Este aserto sugiere que el personaje habría sobrevivido a *todas* las plagas y catástrofes *de la historia de*

la humanidad, como también podría estar indicándolo la referencia a lugares tan representativos, incluso míticos, de esa historia, como Persia, Alejandría, Sicilia y el estrecho de Magallanes, que, en esta segunda lectura que propongo, no remitirían solo a países distintos, sino también a épocas distintas de un pasado muy extenso. Si entendemos que Melquíades había sobrevivido a plagas y catástrofes acaecidas en períodos muy apartados, tenemos entonces que percibirlo —tal como también indicaban sus constantes muertes y resurrecciones— como un ser atemporal, que existiría casi desde el comienzo de la historia (recordemos que al final se nos revela que su lengua materna era el sánscrito) y cuya «vejez» no sería, por tanto, una consecuencia de las enfermedades padecidas, sino más bien la *causa* de que pueda haberlas padecido. Dicho de otro modo, es porque García Márquez lo concibió como un personaje antiquísimo, prácticamente eterno, por lo que pudo estar presente en todos esos países justo cuando estallaba una plaga o se producía una catástrofe.

Visto así, sin datación histórica concreta, como personaje sin edad, transhistórico, Melquíades deja de ser solo un personaje en sentido estricto para convertirse también en *símbolo* de un colectivo. Y, para averiguar qué es lo que simboliza, conviene atender al término con que él mismo se describía en su relato: «fugitivo». Melquíades le dice a José Arcadio, en efecto, que es «un *fugitivo* de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano». Según esto, llevaría siglos o incluso milenios huyendo de todas esas plagas y catástrofes y, por extensión, «de la muerte», a la que describe a manera de tenaz perseguidora: «lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final» (García Márquez, 1991, p. 85). De resultas de este último aserto, con la muerte haciendo de sabueso policíaco, Melquíades se nos aparece no solo como fugitivo, sino también como *perseguido*, término que, sin embargo, evita usar en su relato, como si no quisiera ser muy claro a la hora de contarle sus penalidades a José Arcadio.

Por supuesto, todo esto podría aludir a las peripecias del pueblo gitano, al que presuntamente pertenece Melquíades. No es esta, sin

embargo, mi hipótesis en relación con el secreto que oculta este personaje, que sería, precisamente, el secreto de su *verdadero origen*. Mi opinión, apoyada en otros muchos pasajes y episodios de la novela, es que tanto Melquíades como sus grandes amigos, los Buendía, pertenecerían a otro pueblo asimismo fugitivo y perseguido, el pueblo judío. No puedo aquí proporcionar todos los datos que en la novela prueban o apuntan a esto, por lo que remito a mi reciente libro *El secreto de los Buendía* (Wahnón, 2021). Lo que aquí importa, en cualquier caso, es que esta hipótesis sobre el secreto origen de los Buendía sería inseparable, en mi propuesta, de la hipótesis teórica que he defendido en este trabajo: la de la relación especular que existiría entre los manuscritos y la novela. Tal como yo lo veo, si García Márquez eligió ese concreto doble para su novela, el de un texto enigmático, escrito en lengua extraña, que debía y podía ser descifrado, fue porque él mismo había compuesto su novela de esa manera, en una lengua extraña e incomprensible, la lengua española en su función poética, cuyo desciframiento complicó aún más con el manejo simultáneo de ciertas claves de la historia pública y privada del judaísmo y, muy en especial, de la historia de las familias judías que se refugiaron en América tras la expulsión de España.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1973). *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Visor.
- Fernández-Braso, M. (1969). *Gabriel García Márquez, una conversación infinita*. Azur.
- García Márquez, G. (1982). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo González*. La Oveja Negra.
- García Márquez, G. (1991). *Cien años de soledad*. Cátedra.

- García Márquez, G. y Vargas Llosa, M. (1991). *La novela en América Latina. Diálogo*. Universidad Nacional de Ingeniería.
- Gide, A. (1963). *Diario*. Losada.
- Gide, A. (1985). *Los monederos falsos*. Seix Barral.
- Gil, A. J. (1997). La metaficción de *Cien años de soledad*: el pergamino hallado. En R. Pellicer y A. Saldaña (coords.), *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso «Gabriel García Márquez»* (pp. 537-542). Tropelías.
- Kafka, F. (1994). *El proceso*. Cátedra.
- Lotman, Y. M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Istmo.
- Maturo, G. (1972). *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*. Fernando García Cambeiro.
- Rodríguez, E. (1969). Novedad y anacronismo en *Cien años de soledad*. En P. G. Earle (ed.), *Gabriel García Márquez* (pp. 114-138). Taurus.
- Wahnón, S. (1998). El judío errante en *Cien años de soledad*. En Universidad Nacional de Colombia (ed.), *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica. Cien años de soledad, treinta años después* (pp. 41-60). Instituto Caro y Cuervo.
- Wahnón, S. (2000). Memory: *One Hundred Years of Solitude*. En S. Beckwith (ed.), *Charting Memory: Recalling Medieval Spain* (pp. 194-228). Garland Publishing.
- Wahnón, S. (2003). *Kafka y la tragedia judía*. Riopiedras Ediciones.
- Wahnón, S. (2021). *El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad*. Gedisa Editores.