

La flora y la fauna de Macondo: un asunto de interpretación

Flora and Fauna of Macondo: an Issue of Interpretation

Diva Marcela Piamba Tulcán¹

*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.*

(García Márquez, 2007, pág. 34)²

Recibido el 26 de noviembre de 2015

Aprobado el 11 de abril de 2016

RESUMEN

El estudio de objetos literarios de manera multidisciplinar tiene la ventaja de generar diversas interpretaciones alrededor de una obra. En este caso, la crítica literaria de Orlando Mejía Rivero, la mirada botánica de Santiago Madriñán y la ecocrítica de Josefa Lago Graña sirven como inicio para encontrar un sentido a la lectura de *Cien años de soledad* del Nobel Gabriel García Márquez. En relación con el interés que despertó el Jardín Botánico de la Sede Caribe de la Universidad Nacional de Colombia sobre esta obra del Nobel, en este texto se pretende hacer un estudio de la misma en donde se destaca la importancia de rescatar la relación de la comunidad, la fauna y la flora presentes en la literatura como producto cultural y artístico.

Palabras clave: Cien años de soledad, literatura del Caribe, fauna y flora, estudios literarios, ecocrítica.

ABSTRACT

The study of literature objects in an interdisciplinary form has the advantage of generating many interpretations around a literary work. In this particular case, the literary point of view of Orlando Mejía Botero, the botanical view of Santiago Madriñán and the ecocritical view of Josefa Lago Graña, are dealt with, in order to find a specific sense to reading *One Hundred Years of Solitude* of the Nobel Gabriel García Márquez. In regards with the interest that the Botanical Garden of the Universidad Nacional de Colombia - Caribbean campus has displayed on this novel, the intention is to do an ecocritical study focused on it, in which the importance of rescuing the relationship between the community, the fauna and the flora in the literature as a cultural and artistic product is remarkable.

Key words: *One Hundred Years of Solitude*, Caribbean literature, fauna and flora, literary studies, ecocriticism.

¹ Profesional en Estudios Literarios y estudiante de la maestría en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Estudiante auxiliar del Jardín Botánico de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Caribe 2015-2. Integrante de la Red de Investigación GCaribe. dmpiambat@unal.edu.co

² En este texto las referencias a la obra *Cien años de soledad* se citarán siempre con base en la edición conmemorativa de Alfaguara y la Real Academia de la Lengua Española, impresa en el 2007 en Bogotá con el título *Cien años de soledad* del autor colombiano Gabriel García Márquez.

En las últimas décadas hemos dirigido nuestra reflexión, una vez más, como seres humanos, hacia concebir nuestra relación con la naturaleza de una manera más cercana. A manera de retrospectión, nos vamos convenciendo, algunos, afortunadamente, de que el entorno natural es el único dador de vida, de techo, de alimento, el único causante de nuestra existencia. De la misma manera, es evidente que ese entorno natural nos configura como personas, nos propone unas maneras de actuar, de pensar, de relacionarnos entre seres vivos. Como vemos, es casi como volver a las culturas ancestrales cuando se reivindicaba que la naturaleza era la única diosa dadora de alimento, provocadora de enfermedades y curas, de felicidades y tristezas, a quien se adoraba y se agradecía por todo lo ofrecido como por todo lo arrebatado de nuestras manos.

La concepción de la naturaleza como dadora de vida se ha visto debilitada en comparación con épocas antiguas debido a la concepción capitalista de sobreexplotar los recursos naturales acudiendo a la minería en grandes terrenos, a la mala utilización del agua, a la producción excesiva de desechos químicos y no biodegradables, a la tala indiscriminada de árboles y a la construcción de ciudades que pasan por alto su relación con el entorno.

Todas estas dinámicas se ven reflejadas en los productos culturales que han cruzado la historia de varias generaciones, incluidas la pintura, la música, la literatura y demás representaciones artísticas en las que es muy común encontrar muestras de la historia nacional en las que el protagonista es el entorno natural. Ya sea para bien o para mal, el ecosistema de nuestro país ha sido parte desde épocas remotas del conflicto armado y de la ola de violencia nacida del odio despertado por las diferencias políticas entre seres humanos, tema que es de lo más recurrentes en la producción artística. Es el caso de la creación colectiva del Teatro La Candelaria *Si el río hablara*³, una

puesta en escena que evidencia la participación del río como medio para desaparecer víctimas en medio de una ola de violencia de la cual el estado colombiano es partícipe⁴. O el caso de la canción *El barcino*, composición de Jorge Villamil (1968), en la que expresiones como

Cuando en los tiempos de la violencia
se lo llevaron los guerrilleros
con Tirofijo cruzó senderos
llegando al Pato y al Guayabero

acompañadas de metáforas como

Y escondes en el hocico el aroma del poleo

y

suenan trompetas, se oyen clarines,
retumba el eco de las tambores,
brama el barcino, rueda en la arena,
y en ella brotan las amapolas (Villamil, 1968)

describen, de manera literaria, la modificación de la vida diaria del campesino quien tuvo que reemplazar el pastoreo y los animales del campo (en este caso un toro) por el cultivo de plantas consideradas ilícitas. En esta canción, la violencia, ambientada por los olores y los colores de la geografía colombiana en los que se incluye el poleo (planta medicinal y de uso gastronómico), es la causante de un gran estruendo en el que muere el barcino pero brotan las amapolas, planta protagonista en la problemática del narcotráfico por ser la base para la producción de heroína.

Por otro lado, otro de estos productos culturales que describen la geografía y la identidad cultural por medio de la relación entre el ecosistema y la comunidad es la literatura. Ejemplo

para el Teatro La Candelaria. Representada por primera vez en el año 2013.

⁴ También Juan Carlos Orrantía habla de la relación que existe entre el agua y la violencia en Colombia en su artículo En la corriente viajan... publicado en la Revista Colombiana de Antropología, vol. 46, núm. 1, enero-junio, 2010, pp.187-206.

³ Obra teatro de creación colectiva de Nohra Gonzáles Reyes, Alexandra Escobar Aillón Cesar Badillo y César Amézquita

de ello es *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, publicada originalmente en 1924, que representa la problemática humana que se vive a inicios del siglo XX relacionada con los grandes cultivos de caucheras que significaban, a la par de un gran auge económico, la esclavitud humana por parte de los mismos humanos. Las descripciones de la obra apuntan a la construcción de un espacio selvático en el que la naturaleza se siente herida, sobreexplotada, y el ser humano totalmente perdido.

Una de las obras literarias que más hace énfasis en la construcción de un entorno natural, en la adaptación del ser humano al mismo y viceversa es *Cien años de soledad* del escritor colombiano Gabriel García Márquez, obra que enlaza de una manera muy íntima la construcción de un espacio cuya relación con la comunidad se da de manera dinámica, con un movimiento constante lleno de cambios abruptos, de avances y retrocesos, de dar y recibir en cuanto a la convivencia con el entorno natural. Teniendo en cuenta mi interés en descifrar esta relación y en resaltar la importancia de concebir el entorno natural como la base de la producción de todas las expresiones culturales en las diferentes comunidades, este artículo enfatiza en la obra del Nobel como el objeto de estudio que por medio de un espacio ficcional (Macondo) logra describir la estrecha dependencia emocional y física que se tiene entre los seres vivos.

UNA LECTURA LITERARIA

Son muchas las lecturas que se han hecho de *Cien años de soledad* desde estudios políticos⁵, sociales⁶

culturales⁷ y demás. Sin embargo, considero que hacer este tipo de estudios olvidando el carácter literario de la obra, el carácter de representación de una realidad (nunca de una realidad como tal ni de una ficción completa) contribuye a obtener interpretaciones desde el punto de vista de la disciplina que intenta aplicar el lector en la obra, pero alejadas del objetivo literario de, en este caso, *Cien años de soledad*.

Esta situación no se presenta en todos los intentos de multidisciplinariedad pues se han logrado desarrollar proyectos equilibrados en los que se percibe la importancia literaria y el aporte a las ciencias de la obra del Nobel sin olvidar que la novela es un producto literario y sin subestimar su relación con las demás disciplinas. Un ejemplo de ello fue el trabajo museográfico hecho por el Jardín Botánico de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Caribe que llevó a sus instalaciones en la isla de San Andrés en el primer semestre de 2015 el montaje de una exposición basada en los inventos de Melquíades titulada “Gabo, Cien años de...”, en donde se mostraba de manera interactiva un Macondo científico sin olvidar toda la carga de realismo mágico (véase más adelante) que contenía la descripción de los gitanos, precursores de la tecnología en el remoto pueblo de la zona bananera. Una exposición en la que se podía tener contacto con el elemento científico y al mismo tiempo entender su relación con el contexto dentro de la obra y el carácter literario de la misma, recordando las repercusiones y los usos de cada invento en la comunidad de Macondo⁸.

Esta vez quiero atreverme a hacer un análisis *ecocrítico* de la novela más reconocida del Nobel, analizando la relación que se construye entre la fauna y la flora que se describe en la obra como

⁵ *Novela y política en América Latina (De Doña Bárbara a Cien años de soledad)*. (Beverly, 1987). Rafael Uribe Uribe y Aureliano Buendía en *Cien años de soledad* (Suárez Pinzón, 2009)

⁶ *La huelga de la compañía bananera como expresión de lo “real maravilloso” americano en Cien años de soledad*. (Mena, 1972). *La novela como historia. Cien años de soledad y las bananeras*. (Posada Carbo, 1998). *Para una interpretación sociológica de Cien años de soledad*. (Cueva, 1978).

⁷ *Lo cíclico y los conceptos de identidad y simultaneidad en Cien años de soledad*. (Carrillo, 1971) *La maldición del incesto en Cien años de soledad* (Levine, 1971) *La transposición de fuentes indígenas en Cien años de soledad* (Corwin, 1997)

⁸ Al respecto se puede consultar en <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/la-magia-de-la-ciencia-contada-por-gabo-llego-a-colegios-de-san-andres.html>

perteneciente al pueblo de Macondo; esto con la intención de empalmar esta investigación con el interés que actualmente le despierta al Jardín Botánico de la Universidad Nacional la obra de Gabriel García Márquez y como una excelente oportunidad para respirar los espacios del pueblo construido por el Nobel.

Respecto a esta relación tan poco trabajada del espacio natural de Macondo, encontramos artículos como *El arquetipo de Macondo. Babuchas, almendros y flores amarillas en Cien Años de Soledad* de Orlando Mejía Rivera (2015), por supuesto, el estudio botánico riguroso titulado *La flora de Macondo* de Santiago Madriñán (2014), además de un estudio ecocrítico titulado *La colmena y el hormiguero: una lectura eco-crítica de Cien años de soledad* de Josefa Lago Graña (2015). Estos tres trabajos, escritos desde puntos de vista diferentes,⁹ me han impulsado a escribir este texto para tratar de mostrar la importancia del análisis de la obra sin obviar u olvidar el carácter literario de la misma, pues es esto lo que marca la pauta en el estudio de un objeto literario.

La obra Nobel del escritor colombiano Gabriel García Márquez propone un cronotopo (espacio-tiempo) circular en que el tiempo, reducido a 100 años, se mueve hacia atrás y hacia adelante, empezando la narración en el segundo tercio de la historia (el Coronel Aureliano Buendía frente al pelotón de fusilamiento) y, después de muchos movimientos en el orden de los eventos, concluye con la terminación de todo, absolutamente todo: la desaparición de Macondo. Escrita en forma de

Biblia (empieza con un génesis narrado por un narrador omnisciente, termina en un apocalipsis), *Cien años de soledad* se construye en un tópico cambiante que describe estos movimientos del tiempo (que se evidencian en los cambios en el espacio literario como la llegada de nuevas aves, las lluvias, la sequedad de las plantas, el cambio en la apariencia de las casas y de los objetos), las tradiciones y las emociones de los personajes. En esta primera parte, es el espacio de la flora como elemento configurador de espacios y de los caracteres de los personajes, y la relación de la misma con la comunidad dentro y fuera de la obra, el que quiero poner en la mesa para luego enlazarlo con el uso de la fauna en la novela como representación del entorno caribe colombiano y como elemento protagonista y a veces mediador de algunos eventos ficcionales de la obra.

EL REALISMO MÁGICO Y EL ENTORNO NATURAL

Entre las múltiples formas de entender el concepto de realismo mágico predomina aquella que dice que “*is a combination of realism and the fantastic in which the former predominates*” (Faris, 2002, p.102). Como una de las obras más reconocidas de este género se encuentra *Cien años de soledad* (CAS)¹⁰ escrita por el Nobel colombiano Gabriel García Márquez, publicada en 1967 y desde entonces con diferentes ediciones llevadas a múltiples idiomas. El realismo mágico en esta obra se presenta como una

realidad que no es solamente mito cósmico de creación o metáfora de la historia de un continente o versión onírica de una peripecia nacional o (aunque es todo ello conjuntamente) abrumadora fantasía verbal e imaginativa, sino que, al mismo tiempo, es también recreación penetrante y exacta de un concreto ambiente americano, el de la Costa atlántica. (De Granda, 1971, p.485)

⁹ El primero desde una posición crítica en cuanto a la relación que se mantiene entre los eventos de la novela y algunos objetos y seres que significan no solo su simple aparición sino que están supeditados a acompañar emociones, posturas y pensamientos de los personajes; el segundo desde la botánica en el que se individualiza y se describe cada planta que aparece en la novela como un elemento separado de la significación de su aparición en la obra pero como herramienta para ubicar geográfica y climáticamente el pueblo de Macondo y reconocer su flora; y el tercero en el que se presenta un análisis de relación entre las abejas y las hormigas con la comunidad de Macondo haciendo énfasis en la presentación de las abejas como el poder femenino y las hormigas como el lado masculino amenazante de la historia.

¹⁰ De ahora en adelante nombraré a *Cien años de soledad* como CAS.

Esta recreación regional se ha visto plasmada, desde la primera impresión de la obra, en la multiplicidad de portadas que acompañan las incontables ediciones en diferentes idiomas de la obra del Nobel (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7).

En la historia de las reediciones de CAS las portadas han estado ilustradas con imágenes que se relacionan con la obra, de una manera más convencional en algunas y no tanto en otras. Estas portadas sirven para aterrizar lo que se entiende como el realismo mágico de CAS. El elemento que más impacta y permanece en las cubiertas de las diferentes ediciones atiende a imaginar la obra como el resumen de un espacio natural. La gran mayoría está amenizada por un entorno natural de aves, reptiles y plantas que nos lleva a crear una conexión entre el realismo mágico y la naturaleza. Casi de una manera automática, quien ha leído CAS rememora una relación directa entre la obra y la vegetación colorida, que implica toda una puesta en escena de la naturaleza viva que termina, por ampliación, llegando a suponer el realismo mágico como una conexión espiritual, tradicional, religiosa y vivencial de una comunidad con la naturaleza. Así, también nos lleva a considerar que el realismo mágico está construido por mariposas amarillas, almendros polvorientos y lluvias torrenciales que duran años, además atravesadas por el insomnio, la reproducción desenfrenada de los animales y la elevación hacia los cielos de niñas envueltas entre sábanas.



Figura 1: Portada primera edición Editorial Sudamericana 1967.

La primera portada de CAS (Figura 1) diseñada por Iris Pagano muestra un galeón encallado en medio de la vegetación. En la parte inferior tres flores amarillas abiertas. Esta imagen alude a una de las escenas de la obra que se repite cada vez que alguno de los personajes quiere salir de Macondo; sin embargo, la descripción más extensa se da al principio cuando José Arcadio Buendía, en su afán de buscar la salida del pueblo, abre los ojos en medio de una densa vegetación para encontrarse de frente con el galeón español.

Frente a ellos, rodeado de helechos y palmera, blanco y polvoriento en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. Ligeramente volteado a estribor, de su arboladura intacta colgaban las piltrafas escuálidas del velamen, entre jarcias adornadas de orquídeas. El casco, cubierto con una tersa coraza de rémora petrificada y musgo tierno, estaba firmemente clavado en un suelo de piedras (García Márquez, Cien años de soledad, 2007, p.21).

Una sensación de frescura, de verdor, cobija al lector. La mezcla de helechos polvorientos que se equilibran con los colores de las orquídeas y al mismo tiempo, los fósiles de las rémoras se confunden entre los diferentes colores del musgo tierno. La presentación de este espacio natural es prolija. Una de las imágenes más coloridas de la novela.

La segunda (1967), la tercera y la cuarta ediciones de la Editorial Sudamericana tienen como portada el diseño de Vicente Rojo (Figura 2) que muestra una serie de imitaciones de viñetas mexicanas en colores básicos como el rojo, el negro y el azul. Una particularidad de este diseño es la letra “E” al revés en la palabra *Soledad* del título. El centro de la portada lo componen nueve viñetas que parecieran resumir apartes de la obra. Unas campanitas, unos soles sonrientes, unos diablos

saltando, tres viñetas de flores diferentes, unos gorros frigos, cuatro lunas menguantes y las calaveras de la muerte. En la contracubierta (Figura 3) encontramos, adicionalmente, unos corazones heridos, unos cupidos dispuestos, unos ángeles inocentes y cuatro peces voladores. En este caso, la aparición de las flores como parte de las viñetas que tienen color rojo, su ubicación central y el hecho de que sean un eje que permea la relación entre los objetos de la columna de arriba y los de abajo (campanas con gorros, el sol con la luna, el amor con la muerte, el dolor con el enamoramiento, la inocencia con la astucia) muestra la participación del entorno natural en el desarrollo de los eventos de la novela. Estas viñetas, ya de manera separada, se vuelven a encontrar en la edición conmemorativa de la editorial Alfaguara en el año 2007.



Figura 2: Portada Editorial Sudamericana 1967.



Figura 3: Contraportada Editorial Sudamericana 1967.

En la cubierta de la edición en francés de la Editorial Roman (Figura 4) se muestra una casa rodeada de vegetación nativa de la Región Caribe colombiana. Palmeras de coco, algo parecido a palmas de dátiles en el primer plano, un par de árboles similares a un olivo y un algarrobo ubicados en los costados de una casa de madera, construcción tradicional en el clima cálido que funciona muy bien como aislante del calor descrito en CAS; y una vegetación espesa en el fondo que contrasta con una pequeña huerta frente a la casa.



Figura 4: Portada Editorial Roman 1969.

En la de Círculo de lectores (Figura 5), la portada está constituida por una imitación del cuadro de Henri Rousseau, El aduanero, titulada *El sueño*. En esta se ve una mujer desnuda (Yadwigha, amante del pintor) con el cabello trenzado cubierta por lo que parecen ser dos flores de loto y es rodeada por varias más de estas que nacen de la parte inferior de la imagen. La mujer intenta alcanzar un capullo de las flores (en el cuadro completo pareciera señalar unos leones) mientras algunos helechos y un ave posada en un bejuco

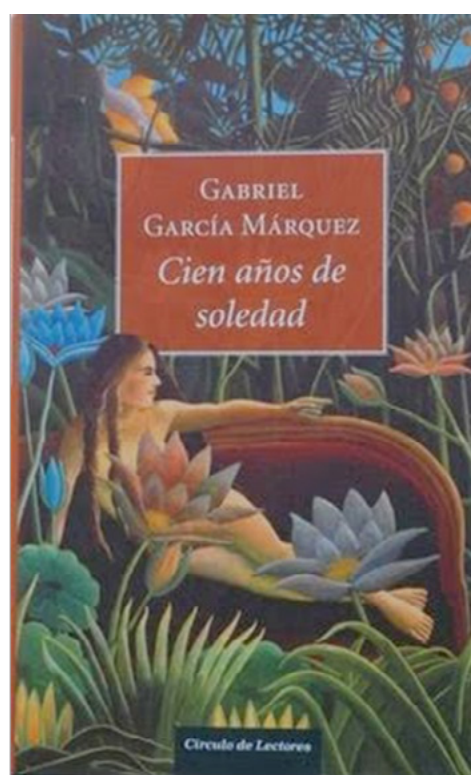


Figura 5: Portada Círculo de Lectores 2011.

en el fondo izquierdo de la imagen terminan de acompañarla. A esta pintura se le han modificado algunas cosas, en comparación con el cuadro de Rousseau, como son la adición de dos flores cubriendo el cuerpo de la mujer y la modificación de los rasgos faciales de la misma.

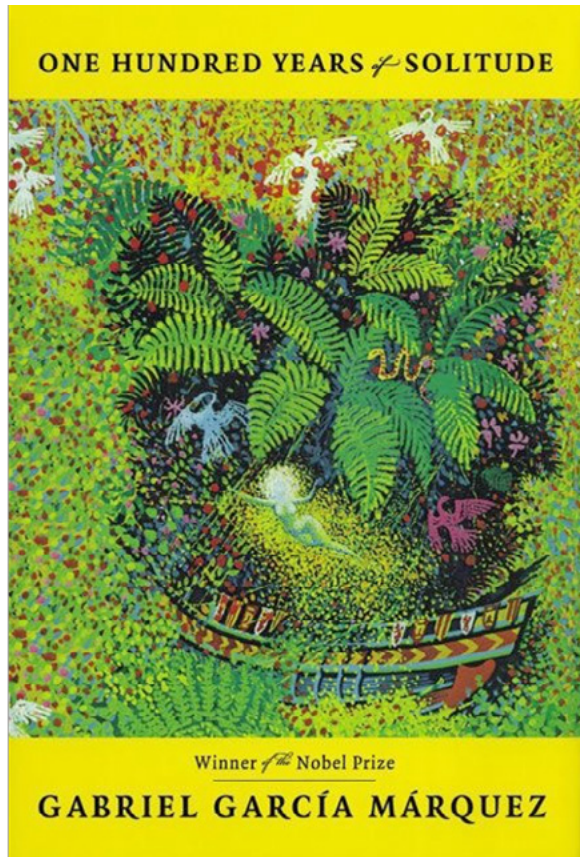


Figura 6: Portada Harper & Row Publishers 1970.

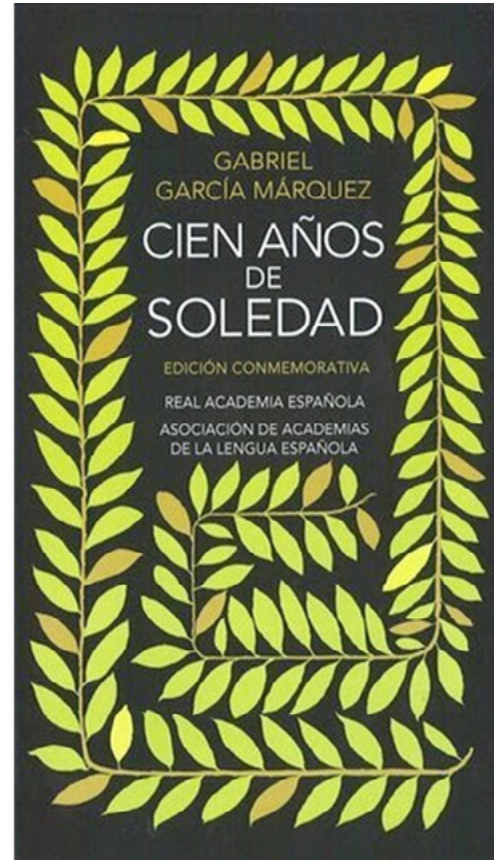


Figura 7: Portada Edición conmemorativa RAE 2007.

Dos de las portadas más importantes como son la primera edición en inglés (1970) (Figura 6) y la edición conmemorativa de Alfaguara y la Real Academia de la Lengua (2007) (Figura 7) muestran en su portada una visión muy estrecha de la relación entre CAS y el entorno natural. En la portada de la edición en inglés predomina el color verde y desde el centro nacen varios helechos verdes y negros sobre los cuales posa una serpiente y aparecen unas pequeñas flores moradas. Siete aves similares a las garzas están esparcidas por la portada, algunas blancas otras azules y una morada. Un galeón español de colores está atrapado entre los helechos y sobre él una mujer con los brazos extendidos vuela entre pequeñas manchas amarillas que bien podrían ser flores diminutas. En la edición conmemorativa, una sencilla liana de laurel entre dorado y verdoso recorre toda la portada sobre un fondo verde oscuro.

Así, muchas de las portadas diseñadas para esta obra del Nobel demuestran la relación que, se supone, implica el realismo mágico con el contexto natural del ser. Diseños en los que las plantas nativas de la Región Caribe son protagonistas y los animales hacen parte de la imaginación del contexto natural del bosque seco tropical. Evidentemente, es imposible concebir los eventos cotidianos en lo desparpajado del realismo mágico sin tener en cuenta el protagonismo de la magia realista de la fauna y la flora. Como vemos, cada planta, cada animal y cada sujeto de estas portadas ayudan a formular una interpretación de la obra funcionando como un conjunto, como una orquesta en la que los instrumentos se juntan para formar una canción, nunca separados, nunca señalados como objetos ajenos a la construcción de la narración ni como elementos con tareas disminuidas. Todos ocupan un lugar que no es gratuito.

LA FLORA DE MACONDO

En el año 2014 la *Biblioteca del Banco de la República* dedicó el número 85 de su *Boletín cultural y bibliográfico* a Gabriel García Márquez. En este salió publicado el artículo *La flora de Macondo* del biólogo Santiago Madriñán (2014) quien en su texto, después de una corta ubicación en la geografía y climatología del pueblo de Macondo a partir de algunos apartes incluidos en la novela, propone una lista de plantas que se nombran en la obra, con una corta caracterización botánica y finalmente, un fragmento de la novela en el que se hace referencia a cada planta.

El estudio que, en pocas palabras, consistió en la extracción de nombres de plantas de la obra parte del supuesto de que la flora descrita es “real” y se queda corto al momento de analizar la función y la participación de estas plantas en la novela lo que facilita caer en el error de considerar que aquellas plantas funcionan como seres sueltos, que aparecen y desaparecen sin tener ningún papel importante en la relación que se pueda establecer con los personajes. Madriñán afirma que “La flora de una región es una

herramienta útil para conocer su riqueza vegetal y poder aprovecharla y conservarla” y que “Esta se encuentra determinada tanto por la geografía, como por el clima” (Madriñán, 2014, pág. 68). Sin embargo, es difícil apuntar a una ubicación geográfica y climática desde una lista de plantas si consideramos que parte de aquella lista en la obra del Nobel realmente aparece en la obra como un acompañamiento de un evento (olores, construcción del espacio), a veces como una metáfora (Macondo), y no como un ser vivo que habite en el Macondo que se pretende ubicar porque, sencillamente, Macondo es un espacio ficcional. Aunque posiblemente el objetivo de Madriñán (2014) no haya sido este, me parece que su artículo pierde el sentido del estudio de un objeto literario en cuanto termina siendo un estudio que parte de concebir como “reales” una lista de plantas nombradas en la obra, que luego las compara con unas plantas que conocemos desde afuera de la obra asignándoles nombres científicos y olvidando lo más importante: el carácter de representación de la literatura, es decir, donde las plantas no son plantas sino la muestra de ello (tal vez de otras cosas) y algo más. Considero que hacer una lista individualizando la vegetación de Macondo como una herramienta para identificar un espacio ficcional creado por plantas ficcionales no tiene sentido si no se acompaña de un análisis circunstancial y contextual de estas como actrices dentro de la novela, como significantes, como parte de una representación y no como seres “reales” que pretenden ubicar a Macondo en la realidad.

Los almendros

El artículo de Orlando Mejía Rivera (2015) titulado *El arquetipo de Macondo. Babuchas, almendros y flores amarillas en Cien años de soledad* permite rescatar los almendros (a los que identifica con el nombre científico *Prunus amygdalus*) como árboles traídos de África entre cuyas funciones

se destaca ser “símbolos proféticos y de buenos augurios”. Utilizando doce fragmentos diferentes, Mejía demuestra la participación que tiene el almendro en el significado de la eternidad que está enganchado a la familia Buendía en cuanto su objetivo es alargar la estirpe hasta que por un apareamiento desafortunado, el último nazca con cola de cerdo. Esta eternidad se nombra en el momento en que “Fue también José Arcadio Buendía quien decidió por esos años que en las calles del pueblo se sembraran almendros en vez de acacias, y quien descubrió sin revelarlos nunca los métodos para hacerlos eternos” (García Márquez, 2007, p.51). Esta eternidad se desarrolla en la novela cuando los almendros reaparecen en diferentes momentos de la narración que corresponden a diferentes generaciones de los Buendía.

Madriñán reconoce la especie de almendro a la que se hace referencia en la novela como *Terminalia catappa* que, en el Macondo ubicado en un clima de bosque seco tropical, explica la existencia de este último más llamado como Almendro de la India, muy común en la Región Caribe de Colombia pues resiste muy bien a suelos con cierto nivel de sal, es decir, es una planta que resiste a la proximidad de las aguas del mar. Por otro lado, Mejía difiere de Madriñán al eliminar la posibilidad de considerar botánicamente el *Prunus amygdalus* o el *Terminalia catappa* que propone Madriñán para decir que realmente no es ningún almendro más que aquel que produce mucha sombra y produce “unas almendras amargas cuyo olor ha obsesionado siempre a Gabriel García Márquez” (Mejía Rivera, 2015, p.104), sin nombres científicos y nada más importante que la participación que tiene dentro de la obra.

El almendro aparece en la novela como un configurador de emociones en los personajes. Sus diferentes presentaciones físicas permiten relacionarlo como un elemento que describe los estados de ánimo de las escenas de CAS. Las hojas rotas, el agua cristalizada encima, sus hojas polvorientas, resumen el momento por el que está pasando la población de Macondo.

Así, al decir “Muchos años después, cuando Macondo fue un campamento de casas de madera y techos de cinc, todavía perduraban en las calles más antiguas los almendros rotos y polvorientos, aunque nadie sabía entonces quién los había sembrado” (García Márquez, Cien años de soledad, 2007, p.51) se resume ese Macondo quebrado, ese Macondo que ha sido abandonado en su esencia para dar paso a los cultivos de las bananeras olvidando el pasado tranquilo y armónico que se vivió en los días cercanos a su fundación. Los almendros con las hojas rotas describen el mal momento por el que pasa Macondo: “En verdad, mientras la muchedumbre tronaba a su paso, él estaba concentrado en sus pensamientos, asombrado de la forma en que había envejecido el pueblo en un año. Los almendros tenían las hojas rotas” (García Márquez, Cien años de soledad, 2007, p.148).

Por otro lado, los almendros con agua cristalizada resumen el estado de nostalgia, de soledad en el pueblo de Macondo. El agua acompaña a los almendros asemejándose al ruido del silencio absoluto: “Al terminar, el coronel Gerineldo Márquez contempló las calles desoladas, el agua cristalizada en los almendros, y se encontró perdido en la soledad” (García Márquez, Cien años de soledad, 2007, p.191).

Estos almendros de la eternidad acompañaron a Úrsula hasta su muerte y, como personajes activos, se cubrieron de polvo ante la inminente conciencia de la anciana que le permitió volver a los gajes de la vida.

Úrsula tuvo que hacer un grande esfuerzo para cumplir su promesa de morirse cuando escampara. Las ráfagas de lucidez que eran tan escasas durante la lluvia, se hicieron más frecuentes a partir de agosto, cuando empezó a soplar el viento árido que sofocaba los rosales y petrificaba los pantanos, y que acabó por esparcir sobre Macondo el polvo abrasante que cubrió para siempre los oxidados techos de cinc y los almendros centenarios. Úrsula lloró de lástima al descubrir que por más

de tres años había quedado para juguete de los niños. (García Márquez, 2007, p.379)

Este polvo cubre los almendros cuando la nostalgia de los personajes también se hace presente (García Márquez, 2007, p.451).

Los almendros cumplen con su misión de ser eternos en la novela y acompañan los principales eventos de la narración apareciendo junto a los personajes como fieles observadores de los desvaríos de cada generación de los Buendía. Los almendros como sombra de la familia de Rebeca (p.156), como testigos del cambio y la modernización (p.224), como acompañantes en el amor de la hojarasca (p.262), como expositores del cadáver del Judío Errante (p.391), como escondite de los sicarios de Aureliano Amador (p.424), como ayudantes para conservar los pájaros en Macondo (p.430), como testigos silenciosos de intenciones amorosas (p.436). Los almendros, además, ayudan a configurar ambientes emocionales y participan de los mismos de una manera activa al entrar en relación con las acciones de los personajes. Los almendros, efectivamente, imponen una intención de eternidad como lo propone Mejía Rivera, pero a la vez de lealtad como parte de aquella naturaleza que siempre está presente en Macondo a pesar de las crisis.

Los almendros de Macondo son eternos y mágicos, por ello Aureliano y Úrsula los toman como referentes para el paso del tiempo cíclico que existe en la novela y son testigos de acontecimientos fundamentales: la muerte del último hijo del coronel Aureliano, la iniciación sexual de Aureliano Babilonia, el padre del niño con cola de cerdo, con quien se cumple la profecía de la destrucción total. (Mejía Rivera, 2015, p.306)

El castaño

“El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas”
(García Márquez, 2007, p.469)

Este epígrafe es el mismo que el último Aureliano descubre que acompaña los pergaminos de Melquiades. El camajón o castaño (como es comúnmente llamado en México), árbol de grueso tronco y hojas acartonadas (Madrián, 2014) en CAS es el inaugurador de la estirpe de los Buendía y es quien sostiene al iniciador, al primero, a José Arcadio Buendía, por toda su vida. En una forma de mutación, el castaño termina siendo el mismo José Arcadio Buendía quien vive atado, sin cuerdas después de un tiempo, a este árbol que es el centro de la casa de la familia. El árbol inicialmente es usado para servir de soporte a los baños de hombres y mujeres de la casa y luego pasa a ser el soporte del hombre mayor de la familia. Este árbol que posee una madera muy suave y una copa muy esbelta y ancha, se presenta como símbolo de la templanza de José Arcadio Buendía y de esa imagen del hombre que no abandona a su familia ni después de muerto.

El árbol hace 32 apariciones en la novela y 29 de ellas acompañan a José Arcadio Buendía. Las otras 3 se remiten al coronel Aureliano Buendía quien una noche muere de pie apoyado en el castaño cuando, como de costumbre, se acerca a él a orinar. De una manera similar a los almendros, el castaño es testigo de lo que sucede dentro de la familia. Al principio, con la construcción de la casa de los Buendía que tenía “un patio con un castaño gigantesco” (García Márquez, 2007, p.17), no pareciera que la planta va a tener tanto protagonismo como cuando el día en que José Arcadio Buendía, después de perder la concepción del tiempo, empieza a destruir todo el taller de alquimia. Entonces, la familia se ve obligada a necesitar “diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio, donde lo dejaron atado, ladrando en lengua extraña y echando espumarajos verdes por la boca” (p.96). Desde entonces, el castaño acompaña a José Arcadio Buendía mientras observa

cómo se modifica la familia y cómo Macondo se mueve dejando atrás lo que fue desde el principio: un pueblo de paz.

José Arcadio Buendía ya no se separa del castaño ni siquiera cuando Úrsula

Lo veía tan manso, tan diferente a todo, que decidió soltarlo. Él ni siquiera se movió del banquito. Siguió expuesto al sol y la lluvia, como si las sogas fueran innecesarias, porque un dominio superior a cualquier atadura visible lo mantenía amarrado al tronco del castaño. (p.129)

El día que Aureliano avisó que José Arcadio Buendía se iba a morir, intentaron moverlo del árbol hacia el dormitorio hasta lograr arrastrarlo y “Al día siguiente no amaneció en la cama. Después de buscarlo por todos los cuartos, Úrsula lo encontró otra vez debajo del castaño” (p.165).

Cuando José Arcadio Buendía muere, su espectro sigue sentado junto al castaño y lo único que logra moverlo es “el intrincado frangollo de verdades” (p.258) que llegaron antes que Mr. Herbert probara el banano, para demostrarle a Macondo que la magia de los inventos que conocía realmente tenían su secreto mecánico. Esto “convulsionó de impaciencia al espectro de José Arcadio Buendía bajo el castaño y lo obligó a caminar por toda la casa aún a pleno día” (p.258).

Después de ser el árbol de José Arcadio Buendía, el papel de hombre de la casa relacionado con el castaño es cedido al coronel Aureliano Buendía quien, igual que su padre, muere debajo de él, el símbolo de la hombría de los Buendía. El coronel y el castaño no tenían una relación tan estrecha; sin embargo, el coronel acudía a él a orinar hasta que una noche, “mientras orinaba trató de seguir pensando en el circo, pero ya no encontró el recuerdo. Metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada en el tronco del castaño” (p.305). El castaño fue el último que lo vio con vida. En el castaño quedaron las terquedades de los hombres más fuertes de los Buendía.

Una particularidad de los castaños es que sus flores, después de germinadas, se recubren por una piel gruesa a su vez cubierta de púas para luego abrirse y ofrecer entre 1 y 5 semillas. Es una planta dioica y a veces polígama, es decir, que sus flores masculinas y femeninas pueden estar en individuos distintos y a veces en el mismo; es así como los caracteres de las mujeres y los hombres Buendía son tan diferentes y a veces se mezclan, y es así como José Arcadio Buendía y Úrsula terminan marcando dos caracteres fuertes en los personajes que luego se ven muy evidentes en sus hijos.

El castaño es una completa descripción de José Arcadio Buendía y su familia en la que se muestra cómo alrededor del fundador de Macondo actúan sus hijos y sus hijas, hombres y mujeres, todos viviendo de la memoria del mayor, todos manteniendo su recuerdo. Después de que José Arcadio Buendía es amarrado al castaño se vuelve uno solo con el árbol y mira cómo sus hijas, sus nietas y sus bisnietas se vuelven mujeres con carácter, cubriéndose de una capa gruesa de pelos finos y erectos para después dar a luz a los herederos de la estirpe, siempre de 1 a 5. Una vez más, similar a los almendros, el castaño es un personaje que, aún más de cerca, hace parte de las acciones de los personajes de la familia Buendía.

Las flores, los arbustos y las plantas pequeñas

Las metáforas.

La cantidad de flores y arbustos que aparecen en CAS es muy diversa. Desde los helechos y las begonias que se ubican en el pasillo de la casa de los Buendía, hasta las orquídeas que cuelgan del galeón español encallado en la selva, tienen el papel de actuar como metáforas reemplazando expresiones simples del lenguaje como cuando en

rodeado de helechos y palmeras, blanco y polvoriento en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. [...] de su arboladura

intacta colgaban piltrafas escuálidas del velamen, entre jarcias adornadas de orquídeas. El casco, cubierto con una tersa coraza de rémora petrificada y musgo tierno, estaba firmemente enclavado en un suelo de piedras. (García Márquez, 2007, p.21)

las plantas se utilizan como evidencia del tiempo que lleva el galeón encallado allí: el musgo encima, los helechos y las palmeras creciendo a su alrededor muestran que el galeón está raramente encallado dentro de la espesa vegetación y que aunque hay agua cerca, no hay explicación ni rastro de cómo llegó allí. De igual manera sucede con la dentadura postiza de Melquiades “donde habían prendido unas plantitas acuáticas de minúsculas flores amarillas”, expresión que reemplaza el decir que llevaba mucho tiempo allí.

La armonía que irradian las flores del pasillo de la casa Buendía está representada en los colores y los olores de las plantas del “corredor de los helechos y las begonias, los aposentos silenciosos, [y] el jardín saturado por la fragancia de las rosas” (García Márquez, 2007, p.78).

En CAS, las ambientaciones son construidas con olores y colores de tal manera que los arbustos y flores que aparecen a veces solo cumplen una función descriptiva y no una precisa existencia dentro de la obra. Es decir, hay plantas que son nombradas por el narrador que son utilizadas solamente para la construcción de figuras literarias por lo que no implica la existencia de ellas en el lugar. Es el caso de cuando arrastran a José Arcadio Buendía a la habitación y “Un tufo de hongos tiernos, de flor de palo, de antigua y reconcentrada intemperie impregnó el aire” (p.164) y cuando muere José Arcadio Buendía y cae “una llovizna de minúsculas flores amarillas [...que] cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie” (p.166), todas las flores cayendo como una metáfora de nostalgia, de tristeza por la muerte del fundador de Macondo, una metáfora en forma de lluvia de flores amarillas que luego “tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro” (p.166), liberarse de la tristeza

para soportar el paso del entierro del anciano que le dio vida a Macondo.

Es también el caso de utilizar las plantas para construir un espacio y permitir que el lector concibiera el estado de ánimo como lo hace el personaje, así, en

No le dolieron las peladuras de cal en las paredes, ni los sucios algodones de telaraña en los rincones, ni el polvo de las begonias, ni las nervaduras del comején en las vigas, ni el musgo de los quicios, ni ninguna de las trampas insidiosas que le tendía la nostalgia. (p.201)

se puede reemplazar por decir que el Coronel Aureliano Buendía había vuelto de la guerra tan pasmado y deprimido que no le importó nada; sin embargo, esto arruinaría por completo el estilo descriptivo garciamarquiano.

Los presentes.

Existen otros arbustos y plantas que aparecen en la obra a manera de agentes para reconstruir una tradición. En esta reconstrucción se describe el uso que se les da a aquellas plantas ya sean medicinales, de uso gastronómico o como aromáticas.

Entre las medicinales están el paico, el ruibarbo y el acónito, plantas utilizadas en algunas partes del territorio colombiano como medicinales. “Les preparó una repugnante pócima de paico machacado, que ambos bebieron con imprevisto estoicismo” (p.41) describe su uso como desparasitante, mientras que el ruibarbo que Úrsula “Ponía [con] jugo de naranja [...] en una cazuela que dejaba al sereno toda la noche, y le daba la pócima al día siguiente” (p.55) a Rebeca para que dejara de comer tierra y el acónito que “preparó e hizo beber a todos [en] un brebaje” (p.57) ilustra su uso para el insomnio. Además, encontramos el benjuí cuando Pietro Crespi se corta las muñecas y lo encuentran con “las dos manos metidas en una palangana de benjuí” (p.132) como antiséptico.

También se incluyen aromáticas como el azahar y el romero cuando Carmelita Montiel

“acababa de bañarse con agua de azahares y estaba regando hojas de romero en la cama de Pilar Ternera, cuando sonó el disparo” (p.181) y otras plantas con un sentido más simbólico como la sábila: “El ramo de sábila y el pan que estaban colgados en el dintel desde los tiempos de la fundación fueron reemplazados por un nicho del Corazón de Jesús” (p.244) que se utiliza como un amuleto de protección para el hogar.

El banano y el macondo

La llegada de las bananeras a Macondo es el evento que, a manera de peripecia, modifica todo el futuro del pueblo. La llegada de Mr. Herbert a Macondo y el hecho de que encuentre el banano y se enamore de él desencadena toda una etapa que debilita al pueblo detrás de una sensación de prosperidad. Es por causa del banano que el orden territorial de Macondo se ve afectado debido a las grandes plantaciones que se extienden a sus alrededores y a las nuevas construcciones. Es una fiel representación de lo que expresa Mónica del Valle al decir que

La naturaleza ocupa un lugar central en la articulación tanto económica como ideológica del colonialismo. Por un lado, [...] uno de los motores de la expansión imperial fue la acumulación de riquezas por el aprovechamiento de la naturaleza, a través de la extracción directa (minerales, caucho) o de la producción organizada (plantaciones de azúcar y algodón); por el otro, la noción misma de lo natural fue, y continúa siendo, instrumental para justificar la intervención imperial así como para la autodefinición de Occidente en general, en oposición a otros. (Del Valle, 2011, p.19).

Es así como Macondo sufre el cambio emergido de la modernización como sinónimo de explotación que se relaciona con las plantaciones, fenómeno que marca la historia de los territorios del Caribe (con algunas excepciones como San Andrés y Providencia que tenían plantaciones a pequeña escala).

El Macondo, por otro lado, es un juego de mesa, una hacienda de la zona bananera (según la versión de García Márquez) y un árbol. El árbol es conocido entre los botánicos como el *cavendishia plataniifolia*. Al respecto Madriñán dice que el nombre

corresponde a una de las más bellas plantas que jamás haya visto en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta [...]. Se trata de un árbol de tronco majestuoso, grueso y recto, de corteza con visos plateados, y anillos a lo largo del fuste, que se eleva muy por encima del dosel de la vegetación circundante y termina en una pequeña corona dendrítica desproporcionada. (Madriñán, 2014, p.67)

La discusión acerca de a cuál Macondo se refiere García Márquez es infinita habida en cuenta que todas las interpretaciones actuales encajan en los diversos sentidos que se le han dado a la obra. Sin embargo, esta vez quisiera referirme a una ya estudiada por Germán de Granda (1971) en la que la palabra Macondo se deriva de la expresión *Makondo* que en lengua bantú, más específicamente en la lengua Congo, significa “plátano”.

En el *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba* de Teodoro Díaz Fabelo, el Makondo, Makocho o Makodo significa Plátano (*Musa paradisiaca*), L. Fam. Musáceas. En Lucumí.: Oguedé. “De Changó. Medicinal, industrial, alimenticio y mágico” (Díaz Fabelo, 1978, p.57).

Lydia Cabrera (2009) en su libro *El Monte* relata que “Los congos le llaman al plátano indio, makondo minganga; al enano, ‘el ciento en boca’, mbaka; al guineo, biékerere y ntiba” (Cabrera, 2009, p.566). El plátano es el que cambia el rumbo de la vida en Macondo teniendo en cuenta que “El plátano domina los vientos, porque en su tronco se encierran todos los secretos de los santos y de la naturaleza” (Cabrera, 2009, p.566).

El plátano domina los vientos de Macondo y en su tronco encierra el secreto de la tragedia que fue el monocultivo, el de lo que provocó la muerte de esos 3.000 trabajadores de las bananeras y sus

familias que relata CAS. “Todos los seres humanos necesitan del plátano, no solo para alimentarse, sino para ebbó de salud o de muerte” (Cabrera, 2009, p.566). Esta dominación del “makondo” empieza con la llegada de Mr. Herbert quien termina convertido en el Changó de Yemayá. Es el caso de que la expresión “makondo” trae consigo toda una carga religiosa yoruba en donde Changó gusta mucho de comer plátano; “Tanto le gusta, que en cuanto llega a una casa en la que van a rogarle que haga un buen trabajo, lo primero que pide es ogguedé”¹¹ (Cabrera, 2009, p.567) y es Yemayá quien se encarga de probar si el amor por ella, su mamá, es más grande que el que le tiene a bailar y comer. Es así como Changó cae en la trampa preparada por las santas que consistía en convencer a Changó de que Yemayá estaba enferma y pedirle que fuera a visitarla mientras en el camino lo tientan con una fiesta, un gallo y un racimo de plátano (Yemayá como Macondo, visitada por Mr. Herbert quien es tentado por el racimo de plátano). Entonces, Changó llega donde Yemayá con medio gallo (Mr. Brown) y siete plátanos.

Así, cuando es necesario amansar a Changó, la mamáocha o el babá preparan una especie de pomada con manteca de corajo, manteca de cacao y cascarilla. Se untan esta pomada en las manos, y llamando y rezándole a Changó, frotan de arriba abajo cuatro plátanos verdes. Bien ungidos y “rogados”, estos plátanos se amarran con un lazo rojo, y se llevan a una ceiba, para que Obatalá lo apacigüe. (Cabrera, 2009, p.568)

Obatalá, como el fundador de Macondo José Arcadio Buendía, quien desde el castaño mira y supone todo lo que pasa. En Macondo, la huelga de los trabajadores de las bananeras es como esa pomada con manteca de corajo, manteca de cacao y cascarilla.

Del plátano se dice que es el alimento preferido por “Lukánkansa”, el diablo, quien “anda

siempre metido en los platanales, los cuales de noche son peligrosos” (Cabrera, 2009, p.568). Macondo, entonces, podría aludir al plátano como personaje principal de la obra que provoca el inicio de la degradación del pueblo ficcional y que provoca la muerte de muchos obreros quienes trabajaban en la explotación de sus frutos, casi como una venganza por el maltrato y la explotación económica de la planta sagrada en gran parte del Caribe, como si el diablo hubiera llegado a Macondo detrás de los cultivos.

LA FAUNA DE MACONDO

La fauna de Macondo está compuesta por un nutrido grupo de animales que acompañan a los personajes de diferentes maneras. Así como las plantas acompañan las emociones de los personajes, los animales llegan aún más allá alterando los espacios de los personajes y hasta configurándolos con sus sonidos, su apariencia y los usos que puedan tener. De una manera muy evidente, los animales tienen un uso dentro de la comunidad de Macondo. A veces como moneda de intercambio con otros productos, a veces con una función definida dentro de un oficio, a veces como alimento, y generalmente, y como el gran don de Pilar Ternera, como cría de cultivo. De manera adicional y como estrategia infalible en la obra de Gabriel García Márquez, los animales hacen parte de la construcción de figuras literarias en donde, al igual que las plantas, no ratifican su aparición en el espacio de la obra sino que son mera invocación para hacer una comparación con alguna actitud de los personajes.

Moneda

Fragmentos como

Cambiando collares de vidrio por guacamayas
(García Márquez, Cien años de soledad, 2007, p.50).

¹¹ “Plátano” en Bantú Lucumí.

Eran unos preciosos relojes de madera labrada que los árabes cambiaban por guacamayas (p.51)

Fue así como les quitaron a los chivos las campanitas que los árabes cambiaban por guacamayas (p.59)

muestran que en Macondo, el trueque de alimentos y objetos se realiza con aves. Esas aves coloridas reconocidas por su belleza como son las Guacamayas, atraviesan la narración sirviendo como moneda de cambio para conseguir los inventos de Melquíades y algunos otros animales.

Además de las guacamayas, Gabriel García Márquez ha incluido vestigios de la cultura guajira en la que los animales de pastoreo también se usan como moneda. Es el caso de los chivos:

Así que cambió su mulo y una partida de chivos por los dos lingotes imantados (p.10).

Esta tradición ancestral del trueque con animales se usa en los territorios que no poseen un papel moneda legal o donde la tradición se ha construido alrededor de ello. Esta práctica se usa actualmente en los territorios guajiros de Colombia y, posiblemente, en muchos de los campos colombianos.

Oficios

La relación de la comunidad de Macondo con la fauna de su territorio muestra nuestro instinto de usar los animales para nuestro servicio. Las mulas para llevar el correo “Antes de conseguir una ruta de enlace con las mulas del correo” (p.12). Y utilizadas, igual que los burros, como medios de transporte como en la escena cuando “llegó a Macondo una anciana de aspecto ceniciento, montada en un burro cargado de escobas” (p.138) y cuando Pietro Crespi, buscando llegar a su matrimonio se encuentra con que “Había hecho un penoso viaje de seis días, arrastrando

la mula muerta de hambre, para llegar a tiempo al armisticio” (p.207).

Por otro lado, la tradición de los pueblos es recibir el circo una vez al año. Esta tradición está representada en CAS por medio de un desfile de animales salvajes que atraviesan a Macondo generándole los últimos sentimientos de felicidad y nostalgia al coronel Aureliano Buendía.

Vio una mujer vestida de oro en el cogote de un elefante. Vio un dromedario triste. Vio un oso vestido de holandesa que marcaba el compás de la música con un cucharón y una cacerola. [...] y le vio otra vez la cara a su soledad cuando todo acabó de pasar, y no quedó sino el luminoso espacio en la calle, y el aire lleno de hormigas voladoras, y unos cuantos curiosos asomados al precipicio de la incertidumbre. (p.305)

Este oficio de entretenimiento que se les da a los animales también se muestra cuando en Macondo los pájaros se usaron como relojes musicales que se habían graduado para que todos trinaran a horas exactas todos los días. “La liberación de los pájaros que desde la época de la fundación alegraban el tiempo con sus flautas, y la instalación en su lugar de relojes musicales en todas las casas” (p.51). Los pájaros son usados para generar ambientación de los espacios, costumbre que se mantiene actualmente en las casas en donde se atrapan los pájaros del campo para que canten dentro del hogar. “Desde los tiempos de la fundación, José Arcadio Buendía construyó trampas y jaulas. En poco tiempo llenó de turpiales, canarios, azulejos y petirrojos no solo la propia casa, sino todas las de la aldea” (p.18).

Alimento y cultivo

El cultivo de los animales fue impulsado por Petra Cotes quien multiplicaba las especies con el amor que sentía por Aureliano. Fue ella quien permitió la abundancia de carne en la familia Buendía. Al principio solo se tenía “Al fondo una caballeriza grande, un gallinero alambrado,

un establo de ordeña y una pajarera abierta a los cuatro vientos” (p.69). Desde que apareció Petra Cotes lograron que su casa se llenara de conejos y demás animales que hasta tuvieron que extender su predio. “Sus yeguas parían trillizos, las gallinas ponían dos veces al día, y los cerdos engordaban con tal desenfreno, que nadie podía explicarse tan desordenada fecundidad, como no fuera por artes de magia” (p.220). Los animales que se criaban en la casa de los Buendía se pueden reconocer en la época del insomnio cuando José Arcadio Buendía “Fue al corral y marcó los animales y plantas: *vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo*” (p.60) para que la enfermedad no le hiciera olvidar los nombres de sus animales.

En otros momentos más precarios, como en la primera excursión de José Arcadio Buendía al exterior de Macondo, la carne escaseaba. Entonces,

Al término de la primera semana, mataron y asaron un venado, pero se conformaron con comer la mitad y salar el resto para los próximos días. Trataban de aplazar con esa precaución la necesidad de seguir comiendo guacamayas, cuya carne azul tenía un áspero sabor de almizcle (p.20)

lo que implicaba comer también el ave que, como vimos anteriormente, servía como moneda en Macondo, lo que evidencia una situación de total escasez.

Una vez más las costumbres guajiras aparecen en el uso que se le da a la fauna cuando Arcadio y Amaranta “aprendieron a tomar caldo de lagartijas y a comer huevos de arañas sin que Úrsula se diera cuenta” (p.49).

Metáforas

Por otro lado, de una manera más discursiva, los animales son evocados para crear comparaciones entre los personajes y los animales o entre actitudes humanas y la actitud de los animales. Es el caso de decir “Ahí mismo, al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros

seguimos viviendo como los burros” (p.17); “Y la descuartizó como a un pajarito” (p.113); “Úrsula ignoraba entonces la costumbre de mandar doncellas a los dormitorios de los guerreros, como se les soltaban gallinas a los gallos finos” (p.177) y “sus diecisiete hijos fueron cazados como conejos” (p.274).

Una de las imágenes más marcadas en la novela y que se relaciona con la fauna es aquella de la procreación entre familia que escribe la advertencia de que “con cualquiera de ellos, los hijos te saldrán con cola de puerco” (p.265). El miedo de la comunidad de Macondo a parecerse a un animal es el sentimiento que sostiene la trama de CAS y que permite que los eventos ocurran de la manera como se dan y no de otra. La existencia de una Úrsula asustada toda su vida porque ella decidió un día casarse con su primo y condenar a toda su familia a algún día tener hijos con cola de puerco es el sentimiento que inunda al lector de una manera más fuerte que cualquiera de las demás reacciones; el miedo a nacer con partes de un animal y sufrir la vergüenza ante los demás.

Adicional a esto, está el símbolo de la familia Buendía que son los pescaditos de oro. La construcción de este valioso objeto era el oficio del coronel Aureliano Buendía a quien ya estando viejo “Le hacía falta tanta concentración para engarzar escamas, incrustar minúsculos rubíes en los ojos, laminar agallas y montar timones, que no le quedaba un solo vacío para llenarlo con la desilusión de la guerra” (p.230). Los pescaditos de oro como el símbolo de vida del coronel terminaron siendo un objeto de gran apreciación entre los moradores de Macondo como entre los lectores de CAS quienes hoy viajan a Mompox en busca de un pescadito de oro en filigrana con ojos de diamante.

De la misma manera y como uno de los animales más representativos de CAS aparecen las mariposas amarillas que perseguían a Mauricio Babilonia por donde iba. Esta metáfora caracteriza a Mauricio Babilonia como el aprendiz de mecánico de las bananeras que al llegar de la plantación traía consigo las mariposas que solían

perseguir su olor. Su apariencia de hombre de trabajo del campo termina de construirse con las mariposas amarillas, la metáfora más sobresaliente de la obra que acompaña la imagen de Meme como la eterna enamorada de Mauricio Babilonia quien muere postrado en la cama después de un disparo en la espalda recibido mientras intentaba encontrarse de manera furtiva con Meme en el baño, como muchas noches.

CONCLUSIONES

Después de este análisis muy general de la flora y fauna presente en CAS y la relación que se mantiene entre ellas y la comunidad de Macondo, podemos concluir que Macondo puede existir en cualquier lugar del Caribe colombiano y en cualquier época. Que muchas de las plantas y animales que se nombran en la obra solamente existen en el cronotopo de Macondo como constructores de eventos, como configuradores del espacio dentro de la narración y a manera de metáfora pero no se deben comparar con la realidad de una manera apresurada porque, finalmente, son solo fantasmas dentro de la obra que por fuera de ella tendrían otro significado. Esa tarea se asimila a la que tienen algunos visitantes de Aracataca que dedican su tiempo a encontrar a los “verdaderos” personajes de *Cien años de soledad*. Así, identifican a Pilar Ternera ya anciana, a los gemelos, hasta a un hombre que se parece al coronel Aureliano Buendía. Reconozco que aunque es una tarea divertida, si no hay un interés de interpretación de por medio, si no hay una pregunta de qué es lo que se quiere representar, es realmente inútil.

Por esto, no se puede pretender ubicar geográficamente a Macondo, o, viceversa, pretender identificar las plantas que aparecen en CAS de acuerdo a la posible ubicación geográfica de Macondo, pues, de estos arbustos, la mayoría aparecen como metáforas y no como plantas ubicadas en un espacio geográfico real. Es así como el almendro puede ser un *sterculia petala* o un *castanea sativa* porque lo que finalmente importa

es la función que está cumpliendo el árbol dentro de la historia y la forma como el narrador y el escritor le imprimen la importancia de actuar como personajes y como configuradores de espacios y, a veces, como impulsores de eventualidades narrativas. El macondo puede ser el *cavanillesia platanifolia*, o el mismo *musa paradisiaca* de Lydia Cabrera, plátano en lengua Bantú, porque finalmente ambos se relacionan con el contexto de la novela. La definición exacta de las plantas y los animales no funciona cuando en la literatura se pretende que el lector se apropie de su propio mundo y lo relacione con la lectura de la obra, porque la instauración de un nombre fijo para cada planta y cada animal elimina la posibilidad de obtener múltiples interpretaciones. Ejemplo de ello es el macondo que podría significar cualquier cosa y a la vez nada si tomamos en cuenta la voz del narrador de CAS quien afirma que era “un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo” (p.34).

En CAS el uso del realismo mágico nos aleja más de las verdades convirtiéndolas en eventos ficticios y nos acerca más a las ficciones mostrándolas como eventos reales. Es así como en las portadas la alusión a la naturaleza es muy precisa pero las especies son difícilmente identificables (con pocas excepciones) pues aparecen modificadas por el artista, adaptándose al universo creativo del diseñador, pero siempre teniendo en cuenta que es en la naturaleza donde nace la magia de nuestro día a día.

BIBLIOGRAFÍA

- Cabrera, L. (2009). *El monte* (Séptima ed.). La Habana: Letras Cubanas.
- De Granda, G. (Septiembre-Diciembre de 1971). Un afortunado fitónimo Bantú: Macondo. (I. C. Cuervo, Ed.) *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXVI(3).
- Del Valle, M. (2011). Escenario edénico y naturaleza prístina en *Sail Ahoy!!! ¡Vela a la vista!* y *The spirit of persistence*, de Hazel Robison Abrahams:

- dos formas de recuperar una isla colonizada. *Estudios de literatura colombiana*(28).
- Díaz Fabelo, T. (1978). *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba*. Santiago de Cuba: Casa del Caribe.
- El castaño*. «Símbolo de la llegada de los romanos a la España Ibérica». (28 de 10 de 2015). Recuperado de Árboles de España: mundoarbol.blogspot.com.co
- Faris, W. B. (2002). The question of the Other: Cultural critiques of magical realism. *Janus Head*, II(5), 101-119.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Bogotá: Alfaguara.
- Lago Graña, J. (2015). La colmena y el hormiguero: una lectura ecocrítica de Cien años de soledad. *Káñina. Revista de artes y letras*, 39(1).
- Madriñán, S. (2014). Flora de Macondo. *Boletín cultural y Bibliográfico del Banco de la República*(85).
- Mejía Rivera, O. (2015). El arquetipo de Macondo (Las babuchas, los almendros y las flores amarillas en Cien años de soledad). En O. Araujo Fontalvo (Ed.), *El legado de Macondo. Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez* (págs. 93-116). Barranquilla: Universidad del Norte.
- Villamil, J. (1968). *El barcino. Álbum canción y letra*. Letra del tema musical recuperada de: http://www.albumcancionyletra.com/el-barcino_de_jorge-villamil___61201.aspx