

racconti e nei romanzi successivi, i meccanismi narrativi di carattere topografico, basati soprattutto sulla metonimia, si orientano, di pari passo con tutto il materiale narrativo della saga, «verso l'enunciazione come unico punto d'appoggio valido e consistente»²⁷, in quanto i narratori sono molteplici (Brausen, Díaz Grey, J. Malabia, e anche un «noi» riferito agli abitanti di Santa María) e le versioni della realtà narrata, al pari degli epiloghi dei romanzi, diverse e ambigue. Anche quando questo punto d'appoggio diventa un personaggio (come Onetti in *La vida breve*, o il Giudice in *Dejemos hablar al viento*), tutto il materiale che forma la saga tende a drammatizzare il processo di produzione creativa e a ribadire che il luogo dell'enunciazione è «configuratore di potere e distributore di sapere»²⁸.

3

Ancora città inventate. Gabriel García Márquez

La biografia e l'attività politico-letteraria

L'avvenimento editoriale della letteratura ispanoamericana del XX secolo è costituito dalla pubblicazione, nel 1967, di un romanzo che nel giro di due settimane esaurì l'intera tiratura, programmata per la copertura di almeno un anno. Con *Cien años de soledad*²⁹, del colombiano Gabriel García Márquez, per la prima volta confluirono sullo stesso oggetto di consumo due tipi diversi di pubblico: il divoratore di letteratura popolare e il lettore attento alle innovazioni estetiche della alta letteratura.

Gabriel García Márquez nasce nel 1927 a Aracataca, paesino del dipartimento di Magdalena, dove vive, in casa dei nonni, fino all'età di otto anni, mentre i genitori risiedono a Riohacha. Questo periodo avrà una grande importanza per la formazione dell'immaginario dello scrittore, poiché fu in quegli anni che andarono amalgamandosi gli elementi fondamentali della sua narrativa fino a *Cien años de soledad*: il paesino immerso nella calura, l'enorme casa in cui viveva, l'angoscia notturna provocata dai racconti di magia di sua nonna, che diceva le cose più inverosimili come se fossero le più naturali, la solida figura del nonno, il colonnello Nicolás Márquez Mejía.

Il 1928 è l'anno della violenta repressione dello sciopero dei lavoratori della United Fruit Company (arrivata in Colombia nel 1907) nell'area bananiera comprendente Aracataca, Ciénaga e Fundación. In quell'anno il piccolo Gabriel fu battezzato.

I suoi genitori si trasferiscono a Sucre intorno al 1940, quando García Márquez frequenta il collegio gesuita di San José a Barranquilla; più tardi entra al Liceo Nacional di Zipaquirá, nei pressi di Bogotá. Per andare a far visita alla famiglia, deve ogni volta viaggiare in battello sul fiume Magdalena, esperienza che riapparirà in molte occasioni nei suoi romanzi. Finché visse nella zona andina, le sue uniche con-

solazioni furono rappresentate dalla lettura (Salgari, Verne) e dai primi tentativi poetici *piedracielisti*, di enorme importanza per la definizione del suo destino: «Senza "Piedra y Cielo" non so se sarei diventato scrittore»³⁰.

Nel 1946 iniziano le prime manifestazioni della «Violenza» colombiana e l'anno successivo Gabriel García Márquez si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università nazionale di Bogotá. Mentre dà i primi esami di diritto di un corso di laurea che poi abbandonerà, inizia la sua attività giornalistica («El Espectador») e comincia a pubblicare i primi racconti, che raccoglierà in volume molti anni dopo (*Ojos de perro azul* [1974], dove troviamo anche *Isabel viendo llover en Maccondo*, primo nucleo narrativo di *Cien años de soledad*).

Per tutta la vita continuerà a coltivare con la stessa passione giornalismo e letteratura, che molte volte si riveleranno di nutrimento reciproco, poiché il rapporto che li lega contiene in germe l'essenza dei racconti della nonna, «in quanto per lui la sfida inerente al giornalismo era come far sì che gli avvenimenti più incredibili sembrassero normali e che le cose più abituali sembrassero insolite e particolari»³¹ (si vedano le sue *Crónicas de la Sierpe*, dove la Marchesina è un personaggio reale con molte analogie con la Mama Grande; e, inversamente, si consideri l'elaborazione del tema storico del massacro degli operai bananieri del 1928 contenuta in *Cien años de soledad*, dove vengono messe in luce le tecniche evasive adottate dalla stampa che complice del governo, cercava di rendere immaginario il fatto reale).

Dopo l'assassinio del liberale Jorge E. Galán e la conseguente insurrezione popolare passata alla storia come «Bogotazo», García Márquez si trasferisce a Cartagena dove lavora per «El Universal». All'epoca del suo arrivo in questa città, aveva già dato alle stampe alcuni racconti che lasciavano intravedere una certa tendenza all'universalismo e un certo gusto per il fantastico tipico della narrativa kafkiana, caratteri che implicavano una presa di distanza dai canoni della narrativa colombiana — con rare eccezioni, ad esempio Osoorio Lizarazo —, prevalentemente rurale. Successivamente si stabilisce a Barranquilla, dove svolge una frenetica attività giornalistica per «El Herald» come curatore della rubrica «La Jirafa». La sua collaborazione al settimanale «Crónica» dimostra i suoi legami con il «gruppo di Barranquilla», gruppo intellettuale a lui affine, teso alla ricerca di elementi innovatori in una prospettiva letteraria. Questi gaudenti amici di Gabriel, fanaticamente interessati alla letteratura (Faulkner, Joyce, Virginia Woolf) passano le notti a conversare fino all'alba nei bordelli della città e si riconoscono nella figura di un esiliato spagnolo della generazione precedente, Ramón Vinyes (il dotto catalano di *Cien años de soledad*).

Nel 1952, il manoscritto di *La hojarasca* è respinto dalla casa editrice Losada e solo nel 1955 sarà pubblicato a Bogotá. In questo romanzo appare per la prima volta Maccondo; il paese inventato viene tuttavia rappresentato negli ultimi anni della vita ed esprime una delle ossessioni fondamentali del nostro autore: la decadenza del paese. A questo proposito, risulta molto significativo il viaggio che Gabriel adde-

scnte fece con sua madre a Atacataca per vendere la casa dei nonni.

Nel 1954 García Márquez torna a Bogotá; l'anno dopo scrive la cronaca di Luis A. Velasco, unico sopravvissuto alla scandaloso naufragio del Caldas (corrispondente al libro *Relato de un naufragio* [1970]), e viaggia inoltre in Europa come corrispondente di «El Espectador». Dopo un passaggio al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, va a Parigi dove, conseguentemente alla chiusura del giornale impe-

na dalla censura del dittatore Rojas Pinilla, si ritrova senza lavoro e senza mezzi per vivere. A quest'epoca, García Márquez aveva già cominciato la stesura di *La mala hora*, un personaggio del quale si impone però alla sua immaginazione creativa: la figura del colonnello si rende autonoma rispetto a questo testo e dà luogo alla stesura di un altro romanzo; avviene così che García Márquez finisce prima *El coronel no tiene quien le escriba*, nel 1957, anno in cui viaggia visita i paesi socialisti.

Di ritorno in America latina, continua la sua attività giornalistica a Caracas e la sua permanenza coincide con la caduta di Pérez Jiménez, nel 1958. Si sposa con quella che è da sempre la sua fidanzata, Mercedes Barcha Pardo; dà alle stampe *El coronel no tiene quien le escriba*, prosegue la stesura di *La mala hora* e scrive la maggior parte dei racconti di *Los funerales de la Mamá Grande* (1962).

A partire dal 1959, con la vittoria militare della rivoluzione cubana, inizia il suo legame di solidarietà con il governo socialista dell'isola, legame mantenuto fino ai giorni nostri (difatti García Márquez non aderì nel 1971 alla protesta degli intellettuali europei e latinoamericani per l'affaire Padilla). Poco tempo dopo, in Colombia, insieme a Plinio Apuleyo Mendoza, apre l'agenzia «Prensa Latina» e nel 1960 continua questa attività, ma all'Avana. In seguito sarà inviato a New York come vicedirettore della filiale cubana.

Dopo l'invasione della Baia dei Porci, García Márquez decide di lasciare New York con tutta la famiglia; intraprendendo un lungo viaggio attraverso le terre fault-marine del sud degli Stati Uniti, si dirige a Città del Messico. Passa un periodo di difficoltà economiche, ma sopravvive grazie all'aiuto degli amici — soprattutto di Álvaro Mutis — e adattandosi ai più disparati incarichi giornalistici. Comincia inoltre a scrivere sceneggiature cinematografiche — tra cui ricordiamo *El gallo de oro* di Juan Rulfo, in collaborazione con Carlos Fuentes. Nel 1960 vince il Premio Esso per *La mala hora* ed entra in una fase di elaborazione, più che di produzione, un periodo in cui, come scrive Rodríguez Monegal, «era un abitante dell'inferno più delizioso: quello della sterilità letteraria»³².

Durante questi cinque anni di silenzio inizia *El otoño del patriarca*, ma lo interrompe per riprendere la materia di un altro romanzo che aveva iniziato verso il 1949, con il titolo originario di *La casa*. Lavora ininterrottamente per diciotto mesi, perché finalmente ha trovato il giusto «tono» per raccontare la storia dei Buendía. Il successo di *Cien años de soledad* è, come abbiamo detto, strepitoso. Ristampato, tradotto praticamente in tutte le lingue, riceve, tra gli altri, il premio francese per il miglior libro straniero; il premio italiano Chianciano e il premio venezuelano Rómulo Gallegos, che lo scrittore devolve al «Movimiento al Socialismo».

Dopo aver viaggiato per tutta l'America latina, García Márquez si stabilisce a Barcellona fino al 1975, anno in cui, finalmente, pubblica *El otoño del patriarca*, testo poetico su un dittatore latinoamericano che li riassume tutti.

Nel 1971 esce una serie di racconti scritti — ad eccezione di *El mar del tiempo perdido* — dopo *Cien años de soledad*. Il titolo della raccolta, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, ricorda quelli della letteratura popolare in fogli sciolti. Sempre nel 1971, la casa editrice spagnola Plaza y Janés ripubblica tutti i romanzi di García Márquez e raccoglie in volume tutti i suoi racconti (*Todos los cuentos*, 1947-1972).

Di ritorno in Messico, García Márquez si dedica intensamente al giornalismo po-

sta dalla censura del dittatore Rojas Pinilla, si ritrova senza lavoro e senza mezzi per vivere. A quest'epoca, García Márquez aveva già cominciato la stesura di *La mala hora*, un personaggio del quale si impone però alla sua immaginazione creativa: la figura del colonnello si rende autonoma rispetto a questo testo e dà luogo alla stesura di un altro romanzo; avviene così che García Márquez finisce prima *El coronel no tiene quien le escriba*, nel 1957, anno in cui viaggia visita i paesi socialisti.

Di ritorno in America latina, continua la sua attività giornalistica a Caracas e la sua permanenza coincide con la caduta di Pérez Jiménez, nel 1958. Si sposa con quella che è da sempre la sua fidanzata, Mercedes Barcha Pardo; dà alle stampe *El coronel no tiene quien le escriba*, prosegue la stesura di *La mala hora* e scrive la maggior parte dei racconti di *Los funerales de la Mamá Grande* (1962).

A partire dal 1959, con la vittoria militare della rivoluzione cubana, inizia il suo legame di solidarietà con il governo socialista dell'isola, legame mantenuto fino ai giorni nostri (difatti García Márquez non aderì nel 1971 alla protesta degli intellettuali europei e latinoamericani per l'affaire Padilla). Poco tempo dopo, in Colombia, insieme a Plinio Apuleyo Mendoza, apre l'agenzia «Prensa Latina» e nel 1960 continua questa attività, ma all'Avana. In seguito sarà inviato a New York come vicedirettore della filiale cubana.

Dopo l'invasione della Baia dei Porci, García Márquez decide di lasciare New York con tutta la famiglia; intraprendendo un lungo viaggio attraverso le terre faulkneriane del sud degli Stati Uniti, si dirige a Città del Messico. Passa un periodo di difficoltà economiche, ma sopravvive grazie all'aiuto degli amici — soprattutto di Alvaro Mutis — e adattandosi ai più disparati incarichi giornalistici. Comincia inoltre a scrivere sceneggiature cinematografiche — tra cui ricordiamo *El gallo de oro* di Juan Rulfo, in collaborazione con Carlos Fuentes. Nel 1960 vince il Premio Esso per *La mala hora* ed entra in una fase di elaborazione, più che di produzione, un periodo in cui, come scrive Rodríguez Monegal, «era un abitante dell'inferno più delizioso: quello della sterilità letteraria»³².

Durante questi cinque anni di silenzio inizia *El otoño del patriarca*, ma lo interrompe per riprendere la materia di un altro romanzo che aveva iniziato verso il 1949, con il titolo originario di *La casa*. Lavora ininterrottamente per diciotto mesi, perché finalmente ha trovato il giusto «tono» per raccontare la storia dei Buendía. Il successo di *Cien años de soledad* è, come abbiamo detto, strepitoso. Ristampato, tradotto praticamente in tutte le lingue, riceve, tra gli altri, il premio francese per il miglior libro straniero; il premio italiano Chianciano e il premio venezuelano Rómulo Gallegos, che lo scrittore devolve al «Movimiento al Socialismo».

Dopo aver viaggiato per tutta l'America latina, García Márquez si stabilisce a Barcellona fino al 1975, anno in cui, finalmente, pubblica *El otoño del patriarca*, testo poetico su un dittatore latinoamericano che li riassume tutti.

Nel 1971 esce una serie di racconti scritti — ad eccezione di *El mar del tiempo perdido* — dopo *Cien años de soledad*. Il titolo della raccolta, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, ricorda quelli della letteratura popolare in fogli sciolti. Sempre nel 1971, la casa editrice spagnola Plaza y Janés ripubblica tutti i romanzi di García Márquez e raccoglie in volume tutti i suoi racconti (*Todos los cuentos*, 1947-1972).

Di ritorno in Messico, García Márquez si dedica intensamente al giornalismo po-

litico, occupandosi di buona parte dei conflitti mondiali, soprattutto in America latina; contemporaneamente partecipa alla creazione del settimanale colombiano di sinistra «Alternativa». Nel 1976 pubblica le sue cronache giornalistiche degli anni Cinquanta (*Crónicas y reportajes*). La sua attività politica si intensifica; in molte occasioni funge da ambasciatore segreto per tutte quelle situazioni critiche in cui occorreva mettere in contatto la destra e la sinistra³³. Partecipa ai lavori del Tribunale Russell e crea la fondazione «Habeas» per la difesa dei diritti umani, in particolare in America latina.

Negli anni Ottanta si ristabilisce in Colombia e riattiva la sua collaborazione con «El Espectador»; le colonne da lui firmate sono riprodotte nei principali quotidiani del mondo. Ma quando la Colombia rompe le relazioni con Cuba, si vede costretto a tornare precipitosamente a Città del Messico; in quello stesso anno, nel 1981, esce il primo volume che raccoglie la sua produzione giornalistica (*Textos costenos*, Barce-lona, Bruguera; trad. it. *Scritti costieri*, 1948-1952, Milano, Mondadori, 1997 — i volumi successivi, *Entre cachacos I y II* e *De Europa y América*, 1955-1960, escono rispettivamente nel 1982 e nel 1983) e il romanzo *Crónica de una muerte anunciada*, acclamato dalla critica come un capolavoro, che in poco tempo vende più di due milioni di copie.

La sua attività di collaborazione con movimenti di sinistra o con attività umanitarie torna alla ribalta nel 1982, quando devolve l'incasso per la pubblicazione del copione cinematografica *El secuestro* al governo sandinista e, soprattutto, quando destina la somma ricevuta insieme con il premio Nobel alla fondazione della rivista «El otro» a Bogotà. In occasione dell'assegnazione del Nobel, García Márquez pronuncia un discorso in cui coniuga la problematica economica e sociale latinoamericana con la sua attività letteraria.

Inizia a scrivere un nuovo romanzo che sarà accolto dalla critica in modo dis-scorde, *El amor en los tiempos del cólera* (1985); una storia d'amore differito entro uno spazio immaginario che assomma in sé elementi di tre città del Caribe colombiano: Cartagena, Santa Marta e Barranquilla. Nel 1986, con *Las aventuras de Miguel Littin clandestino en Chile*, ricorda le peripezie del regista Littin durante le riprese di «Acta General de Chile».

La fama porta García Márquez a contatto con capi di governo (Fidel Castro, Omar Torrijos, François Mitterrand) di cui diventa amico personale; e per alcune amicizie «letterarie» che si rompono, come quella con Vargas Llosa — che poi fece ritirare dal commercio il suo libro su *Cien años de soledad* (García Márquez: *historia de un delirio*) — altre si conservano inalterate, come quella con Alvaro Muñiz.

Negli ultimi anni si trasferisce a Cuba, dove potrà realizzare un suo antico desiderio: oltre a un corso di creatività letteraria, dirige una scuola di cinematografia per giovani del Terzo Mondo.

Nel 1989 lo scrittore ci offre la sua versione del *libertador* Simón Bolívar, colto nel corso del suo ultimo viaggio lungo il fiume Magdalena (*El general en su laberinto*), e torna ad affrontare i suoi temi ricorrenti: la solitudine, la decadenza e la morte questa volta inseriti però in una meticolosa ricostruzione storica e in una prosa sempre più depurata. Tre anni dopo, in *Doce cuentos peregrinos*, raccoglie alcuni racconti che aveva cominciato a pubblicare su «El Espectador» e altri nati da copie cinematografici: tutti si svolgono in città europee e sono accomunati dall'ottica lat

noamericana con cui vengono osservati, filtrati dai luoghi comuni, fatti e persone del vecchio mondo.

La concezione della letteratura

Lo scambio di letture e opinioni intrapreso agli inizi della sua carriera con gli amici del gruppo di Barranquilla si rivelerà fondamentale per l'elaborazione del concetto di letteratura proprio dello scrittore colombiano. Nelle sue *giraffe* su «El Heraldo», García Márquez, oltre a iniziare a definire i punti di riferimento estetici della costa mettendoli in contrapposizione con l'anchilosato tradizionalismo *costumbrista* della capitale colombiana e della zona andina, aveva anche cominciato a delineare una tendenza che diverrà predominante in *Cien años de soledad*: la scomparsa delle frontiere tra i generi e tra le diverse funzioni della letteratura.

Un anelito di trascendenza lo aveva spinto a riflettere sui rapporti tra regionale e universale, tra provincialismo e centralismo. La sua esperienza della marginalità della costa rispetto alla cultura «cachaca» istituita fu, in un primo tempo, rivendicativa («... in questo senso autenticamente universali sono quelli che la pensano come il sottoscritto giornalista circa l'esclusivismo parrocchiale degli esponenti della capitale. Il provincialismo letterario in Colombia comincia a duemilacinquecento metri sul livello del mare»)³⁴. Successivamente, questo impulso a dare importanza a un'area antropologica emarginata dal centro del sistema culturale andrà lentamente maturando, mescolandosi con la necessità di trascendere la dimensione locale, il concetto di realismo e la letteratura istituzionalizzata.

Il nostro autore riconosce che l'unico luogo in cui non si senta straniero è il Caribe e che il Caribe è caratterizzato dal meticcio. Anche se i primi racconti vedevano un'unione di coordinate appartenenti alla cultura andina (la violenza) e alla cultura della costa, con il passare del tempo lo scrittore propende immaginariamente per quest'ultima proiettandola però a livello universale. In questo modo, la sua opera diverrà sintesi e dialettica: sintesi, perché ci propone «un'altra cosa» dalla somma delle singole parti (in *Cien años de soledad* Macondo è «il» paese e tutti i paesi latinoamericani; in *El otoño del patriarca*, il patriarca è un dittatore e al tempo stesso tutti i dittatori); dialettica, perché le varie componenti non si saldano né si cementano l'una con l'altra. Sebbene la superficie, la forma, sia «temprata» — come ha segnalato Angel Rama³⁵ —, al di sotto continuano ad agitarsi, come in un «uovo filosofico»³⁶, le contraddizioni e le ambivalenze tra colto e popolare, tipico e universale, collettivo e individuale, mito e storia, meraviglia e ironia, realtà modesta e quotidiana e immaginazione fantastica e iperbolica. E qui ci limitiamo solo ad alcuni aspetti metaletterari, lasciando da parte quelli strettamente tematici (ad esempio, in *Cien años de soledad*, la solidarietà e la solitudine; la memoria e l'oblio; il fare e il disfare) o le contrapposizioni o i parallelismi tra personaggi (sempre in *Cien años de soledad*, le donne pratiche e gli uomini ricchi di immaginazione; gli Aureliano incapaci d'amare e i José Arcadio esuberanti³⁷).

Come anche in Borges, in García Márquez la passione per gli archetipi universali è mutuata da Kafka, ma l'opera dello scrittore colombiano, a differenza di quella dell'argentino, cerca di comunicare con una determinata società e con una ben pre-

cisa cultura, tentando, dato il carattere periferico di quest'ultima, di integrarla a livello nazionale.

Quest'operazione di salvaguardia fu realizzata da García Márquez attraverso l'insediamento dei valori popolari e locali (la musica *vallenata*, i fumetti, il ritmo africano, i racconti folclorici, la vita di paese) dapprima nelle cronache, e poi nella narrativa, integrando un modo d'espressione predominante (il «realismo magico») con diverse forme espressive (battute, giochi di parole, proverbi, modi di dire, modi frammentari dell'elaborazione artistica) appartenenti alla pratica linguistica di un'area determinata.

Per selezionare il materiale di quell'incommensurabile archivio³⁸ che è il tropico antillano e ottenere una sintesi poetica, fu di grande aiuto allo scrittore colombiano l'opera di Graham Greene. A differenza di testi come quelli di Colombo, Pigafetta, Salgari o Conrad, o di quelli dei tropicalisti del modernismo latinoamericano, che preferiscono il catalogo alla sintesi, gli scritti di Greene rivelarono a García Márquez la capacità di unire gli elementi più disparati per mezzo di una sottile coerenza soggettiva ben radicata nella realtà. E il nostro autore stabilisce in maniera magistrale questa coerenza, ad esempio nella sensazione insopportabile di calura e di violenza sotterranea che avvertiamo leggendo i racconti di Macondo, e nel modo marginale di vivere la storia da parte degli abitanti di questa città-mito.

Per altro verso, il tropico di García Márquez si allontana dal luogo comune dell'esuberanza e della cromaticità pittoresca, rivelando piuttosto «un'aridità, una povertà, una banalità incolore, frusta, polverosa e insopportabile»³⁹. L'esuberanza si manifesta invece in termini escatologici: l'insistenza sui segni apocalittici che si abbattano sulla Macondo dei primi racconti (la pioggia ininterrotta in *Isabel viendo llover en Macondo*, gli uccelli morti in *Un día después del sábado*, l'odore di banana⁴⁰) è la miglior espressione dell'eccesso dell'area antillana.

Cien años de soledad significherà l'incorporazione del contrasto: di fronte al tropico polveroso e incolore della civiltà appare il tropico lussuoso e policromo del momento che precede il cosmo, che si incarna ad esempio nella «regione incantata», un «paradiso di umidità e di silenzio, anteriore al peccato originale» (p. 83/19), che finirà per divorare il primo in un ritorno alla voragine della foresta.

«Cien años de soledad»

Critica e pubblico sono concordi nel riconoscere che di tutta la produzione di Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* è l'opera che meglio riesce a mantenere un equilibrio tra le proprie componenti, associando i suoi innovativi aspetti formali, tematici e generali alla forma tradizionale del romanzo; forse per questo, il libro si trasformò in una sorta di «narrazione pilota»⁴¹ della narrativa latinoamericana. I venti capitoli, o sezioni, di *Cien años de soledad* narrano la storia della stirpe dei fondatori di Macondo, nella quale il paradigma familiare si costituisce per mezzo della reiterazione di nomi e caratteri antropologici, che si organizzano in due serie opposte: quella dei José Arcadio e quella degli Aureliano⁴².

Due cugini, José Arcadio Buendía e Ursula Iguarán, si sposano e fuggono da Riohacha perseguitati dall'ossessione dell'incesto e dal fantasma di Prudencio Agu-

lar, assassinato da José Aureliano Buendía dopo un oltraggio. Con un gruppo di amici si addentrano nella geografia latinoamericana con l'intento di stabilirsi sulla costa. Ma al mare non arriveranno mai.

Macondo viene dunque fondata in uno spazio delimitato verso est dalla sierra impenetrabile (dall'altro lato della quale si trovava Riohacha); a sud dalla palude grande, per attraversare la quale occorreva navigare per sei mesi prima di raggiungere il nastro di terraferma, e che verso occidente si confonde con uno spazio acquatico contiguo al mito, poiché in esso «c'erano cetacei dalla pelle delicata con testa e busto di donna, che perdevano i naviganti con la malia delle loro tette madornali» (p. 82/18). A nord, la foresta, più che un Eden sembra un purgatorio, un «universo di afflizione», dove il mondo diventa «triste per sempre» (p. 83/19).

Dopo aver fondato il villaggio e in seguito all'esplorazione compiuta da José Arcadio Buendía alla ricerca della civiltà, si afferma la credenza in una Macondo peninsulare, circondata dall'acqua da tutte le parti. Questa idea verrà soppiantata soltanto molto tempo dopo, quando l'intraprendente Ursula sparisce per cinque mesi e con il suo ritorno dimostra di aver trovato «la strada che suo marito non aveva potuto scoprire nella sua vana ricerca delle grandi invenzioni» (p. 110/44).

La storia di Macondo, instabile e combattuta tra il latifondismo e la civiltà industriale, si rivela, all'interno di una cornice biblica (genesì, esodo, piaghe, diluvio, apocalisse⁴³), una sineddoche della storia latinoamericana⁴⁴.

Le peripezie della famiglia si snoderanno parallelamente a quelle della città, rappresentata dalla casa dei Buendía che si apre e si chiude al mondo esterno in corrispondenza degli avvenimenti interni o della storia latinoamericana⁴⁵. Con il passare del tempo, gli eventi esterni a Macondo finiranno per cambiare l'aspetto della famiglia e faranno perdere l'identità al paese: lo spirito di organizzazione dei suoi abitanti, in principio utopistico, estetico ed egualitario, tale che «nessuno godesse di privilegi che non avessero tutti» (p. 113/46), si vedrà progressivamente degradato con l'arrivo degli stranieri, in particolare dei nordamericani della compagnia bananiera, al punto che gli antichi residenti «si levavano di buon'ora per esplorare il loro stesso villaggio» (p. 305/238).

Nelle lotte tra liberali e conservatori (in cui gioca un ruolo determinante il personaggio del leggendario colonnello Aureliano Buendía) descritte nei primi dieci capitoli è evidente il riferimento alla storia della Colombia, mentre i secondi dieci vertono soprattutto sull'installazione della compagnia bananiera nell'antica «regione incantata», processo che culmina nello storico massacro (1928) degli operai delle piantagioni da parte del governo (e qui il ruolo principale è ricoperto da José Arcadio Segundo, semplice lavoratore della compagnia bananiera).

«Macondo»

Macondo è dunque rappresentata come una metafora che mette in relazione una precisa area geografica, comprendente Aracataca, Santa Marta, Cartagena e la Guajira⁴⁶, con «uno stato d'animo»⁴⁷. Questa città immaginaria nasce dalla commistione del favoloso e del carnevalesco con uno spazio determinato; e questa combinazione

si produce per la prima volta in *Los funerales de la Mamá Grande*, quando il papa arriva a Macondo in gondola⁴⁸.
L'invenzione di questo villaggio-città poggia su una rete di cangianti analogie, che lo rendono una sorta di *aleph*, una capsula in continua ebollizione; un microcosmo che integra e insieme rigetta gli elementi del macrocosmo⁴⁹. Come l'uovo filosofico, è lo stato perfetto nel quale i contrari coincidono: fine e principio al tempo stesso.

All'inizio, quando José Arcadio Buendía afferma che Macondo è circondata dall'acqua da ogni parte, l'analogia che viene a stabilirsi è quella con l'Utopia; quando finisce distrutta da un vento apocalittico, pensiamo a una Macondo-Babilonia, sebbene questa immagine rimandi anche a una nuova resurrezione, dato che dopo l'Apocalisse nel testo biblico si annunciava la Nuova Gerusalemme, città di specchi e cristalli, come la Macondo che José Arcadio aveva sognato prima della sua fondazione.

Acronico, anacronistico e inserito nel tempo lineare del romanzo e della storia, raccontato in forma profetica poiché nel presente del passato già esiste il futuro («Molti anni dopo... si sarebbe ricordato»)⁵⁰, il paese di Macondo mette in risalto, tuttavia, una qualità fondamentale: la sua marginalità. Sarà questa l'unica caratteristica a non essere modificata da associazioni che lo fanno diventare tutto e il contrario di tutto: Macondo è cifra del mondo, ma sempre di un mondo *al margine*⁵¹, dove i suoi eccentrici abitanti (in particolare i Buendía, «pazzi dalla nascita» [*Cien años de soledad*, p. 259/193]) si consumano nel quotidiano sforzo di spiegarsi e trovare il proprio destino in un luogo dove la storia sembra essersi fermata o interrotta e dove il dilemma che continua a riproporsi è quello della scelta tra solidarietà e solitudine. Melquiádes, che può stare al tempo stesso fuori e dentro Macondo, riassume in sé l'autore e il virtuale lettore di *Cien años de soledad*: lo zingaro scrive i manoscritti in sanscrito affinché siano decodificati e si possa arrivare a «conoscere l'altro

delle cose» (p. 76/14).

La scrittura di *Cien años de soledad* incoraggia una lettura decodificante uguale a quella messa in atto dai suoi personaggi quando cercano di decifrare i manoscritti di Melquiádes che riportano la storia dei Buendía, una lettura la cui meta-fora è rappresentata dalla scena del ghiaccio, sopra il quale José Arcadio Buendía seguito poi dal figlio Aureliano, posa la mano, «come se stesse rendendo testimonianza sul testo sacro» (p. 91/26), ma che Aureliano «legge» invertendo le sensazioni: «Sta bollendo» (*ibid.*).

Nel capitolo iniziale di *Cien años de soledad*, le relazioni invertite stabilite da Macondo o dai suoi abitanti con la realtà o con la storia dell'umanità esemplificano questo processo che finisce per strutturare l'intero romanzo⁵². In realtà García Márquez sta parlando delle relazioni invertite che questa località marginale stabilisce con i centri culturali ed economici, poiché nel sistema di sfruttamento capitalistico il plusvalore di alcuni significa la miseria di altri; e nello sviluppo culturale dell'America latina, gli «ismi» letterari e artistici esordivano quando in Europa si erano ormai esauriti. Il processo di inversione diviene oggetto e parte integrante della narrazione: sebbene il tempo giri in tondo, come afferma Ursula, quel che succede è che nel primo capitolo vediamo una Macondo descritta in termini superlativi⁵⁴, mentre nell'ultimo ce ne viene proposta un'immagine speculare, in negativo⁵⁵.

Allo stesso modo, la metafora di questa inversione è costituita dagli specchi con cui viene rappresentato in sogno il futuro borgo fittizio («Quella notte José Arcadio Buendía sognò che in quel luogo sorgeva una città rumorosa piena di case con pareti di specchio» [p. 97/32]) e da tutti gli elementi o sèmi che lo compongono: Macondo fu fondata lungo un fiume «di vetro gelato», ed è con il tema dell'arrivo del ghiaccio che si apre il discorso: «José Arcadio Buendía non riuscì a decifrare il sogno delle case con pareti di specchio fino al giorno in cui conobbe il ghiaccio. Allora credette di capire il suo profondo significato» (*ibid.*). Il motivo del ghiaccio è di grande importanza, poiché serve ad invertire uno degli elementi costitutivi dell'atmosfera narrativa, quello della calura: «Macondo non sarebbe più stata un luogo infuocato, dove i battacchi e le cerniere si torcevano dal caldo, e si sarebbe trasformata in una città invernale» (p. 98/32).

Lo scrittore, raccontando le vicissitudini di un'immaginaria località periferica, non si limita a narrare la frontiera che separa o unisce due ambiti (Macondo e non-Macondo), ma permette anche di osservare il villaggio sia dall'interno che dall'esterno, vale a dire sia da dentro che da fuori del sistema che lo emargina. Questo osservare il mondo rappresentato al limite tra due spazi o due categorie è un procedimento che si ripete per tutto il libro e che fa sì che gli eventi si verifichino sempre tra il reale e il fantastico, tra la pazzia e la ragione, tra l'abbondanza e la carestia, tra la sensualità e la castità, tra la sociabilità e la solitudine, tra la guerra e la pace, a tal punto che quando a Macondo arrivano le novità del progresso (dodicesimo capitolo), quando cioè Macondo si integra maggiormente con la cultura egemonica e centrale, «ormai nessuno poteva sapere con cognizione di causa dove erano i limiti della realtà» (p. 301/234).

Ne deriva un «modo» di scrittura in cui il meraviglioso è raccontato come fosse normale (ne è esempio paradigmatico il celebre episodio dell'ascensione al cielo di Remedios la Bella), mentre tutto quanto è stato sancito naturale e normale dalla storia ufficiale appare come una mostruosa deformazione di una realtà insopportabile e minacciosa (si veda il modo di narrare il fatto storico del massacro degli operai del 1928).

Il mito di Macondo si fonda dunque su una operazione congiunta di costruzione e decostruzione di categorie narrative diverse all'interno del romanzo. In *Cien años de soledad*, ad esempio, letteratura e tradizione orale si mescolano tra loro scambiandosi le reciproche funzioni⁵⁶: abbiamo riferimenti a una tradizione profetica orale (tutto il testo fa riferimento a un futuro del passato, come indica il famoso incipit) e a una letteratura apocalittica scritta in modo inintelligibile (come le pergamene di Melquíades).

Inoltre, il romanzo è raccontato da una voce narrante simile all'io collettivo della letteratura popolare, che mantiene vive quelle forme di oralità dotate di carattere funzionale per una determinata comunità⁵⁷. In funzione di questi «ascoltatori»-lettori, il relatore sovverte l'apparente cronologia della favola privilegiando associazioni, ricorrenze e cicli esagerati e monumentali⁵⁸, frequenti nella narrazione popolare.

Questo narratore distanziato, esterno ai fatti della storia, racconta in un tono familiare, senza separare il verosimile dall'inverosimile, la lingua della comunità dalla propria. Così se prima ci dice che «Pilar Ternera... litigò a morsi e a strappacapelli

con una comare che aveva osato commentare che il giovane Arcadio aveva natiche da donna» (p. 139/71), successivamente accoglie nel proprio discorso questa stessa fazia popolare alla stregua di un dato reale⁵⁹.

Ma se il narratore racconta la favola senza giudicare i fatti e senza che le più incredibili esagerazioni alterino la sua calma narrativa, la categoria enunziativa in cui rientra utilizza tutta una serie di procedimenti che rivelano un'inflessione estimativa del giudizio non formulato. Un'ironia sottile, con riferimento ai falsi presagi⁶⁰ o alle preghiere mal ascoltate⁶¹, è il procedimento più ripetuto. Un altro è quello di associare — ma non al fine di sedurre il lettore, bensì di comprometterlo nella propria visione del mondo — in uno stesso capitolo due serie narrative di valore contrapposto, come la serie poetica degli amori mortali di Remedios la bella, personaggio assolutamente eccentrico e fuori da ogni codice, che però secondo il colonnello Aureliano Buendia era «l'essere più lucido che avesse mai conosciuto» (p. 312/246), e la serie sconcertante e violenta dell'arrivo a Macondo del progresso e della peste del banano.

L'enunziazione, scegliendo un narratore orale, cerca implicitamente consenso e si colloca in una posizione «popolare», malgrado la prosa appaia intessuta di elementi provenienti dalla letteratura «alta»⁶²; ma va precisato che questo concetto di «popolare» contiene un'articolazione di carattere sovversivo, e non conservatore, dello *statu quo*⁶³. Se osserviamo *Cien años de soledad* nel suo rapporto con il resto dell'universo narrativo marqueziano, possiamo concludere che *Cien años de soledad* è una forma di espressione contro i valori istituiti: in altri testi di García Márquez, ad esempio *La mala hora*, vediamo che i fatti «reali» non sono quelli che leggiamo sulle riviste o sui testi scolastici, ma quelli che passano di bocca in bocca o di pamphlet in pamphlet.

In *Cien años de soledad*, l'importanza dell'oralità in queste società marginali, sottomesse a un potere politico corrotto o a un'economia dipendente, appare in tutta la sua evidenza nell'episodio del carnevale di sangue⁶⁴ e più ancora in quello del mas-sacro degli operai delle piantagioni di banane, dove il narratore prende le distanze dalla «verità» fatta propria da una collettività impaurita, per raccontare, per bocca di un bimbo — che fin dal racconto tradizionale del re nudo ricopre la funzione di rivelatore di verità negate dalla maggioranza — la verità inversa, la verità nascosta o dimenticata⁶⁵.

Riassumendo, così come l'enunziazione decostruisce abbraccia sia il narratore che il narratario — e Melquíades ne è l'equivalente e il doppio —, allo stesso modo alla fine di *Cien años de soledad* sia il lettore interno (l'ultimo Aureliano) che quello esterno scoprono che la realtà del romanzo era contenuta nelle carte scritte dallo zingaro: il mondo è un libro, e Macondo è un'immagine che condensa i caratteri antropologici di un mondo al margine, uno specchio di ciò che succede in un «altro luogo», una serie di parole soggette soltanto alla memoria o all'oblio.