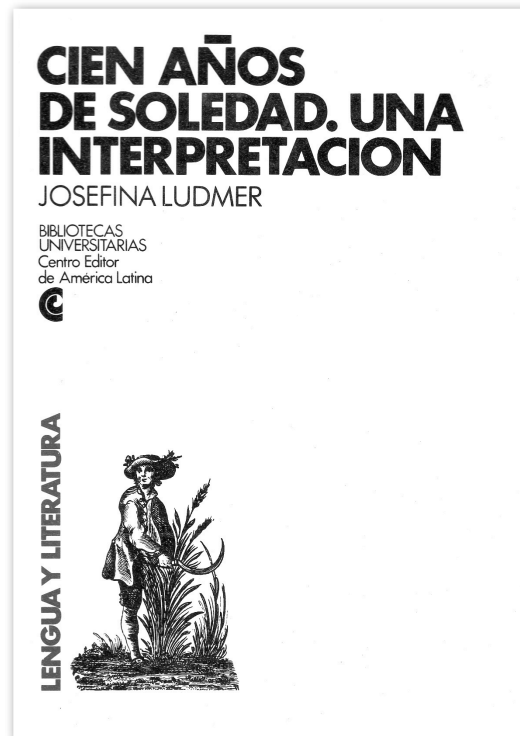


Cien años de soledad. Una interpretación



Índice

Árbol genealógico de la familia Buendía

Prólogo

Introducción

Los niveles elementales de la lectura

I. Relaciones de parentesco; *1. Parentesco por filiación; 2. Parentesco por adopción; 3. Determinaciones de edad, sexo y línea de parentesco dentro del par filiación/adopción; 4. Parentesco por alianza.*

II. El mito de Edipo

Primera inscripción

1. Nacimiento de la ficción

Primer retroceso; Segundo retroceso; Tercer retroceso.

II. Los dos primeros pares

Primer par; Segundo par; Sistema de los dos primeros pares; Clases de oposiciones en el interior del sistema,

Intervalo

Dos conjuntos lingüísticos

Modo de construir el discurso narrativo

Intervalo

Dos conjuntos lingüísticos

Segunda inscripción

I. Los dos últimos pares

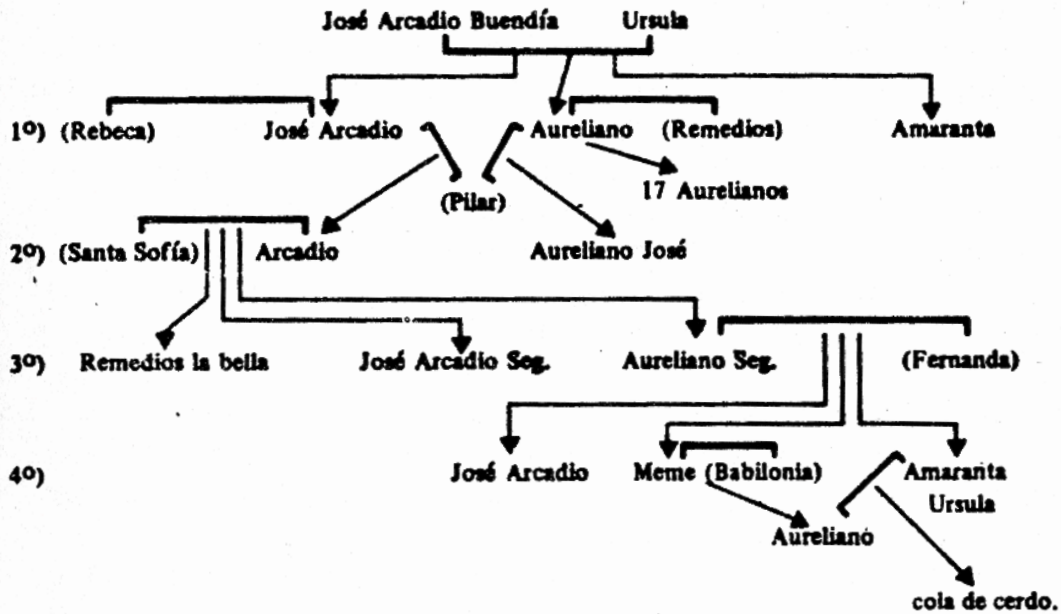
Tercer par; Sistema de los gemelos; Último par

II. Los dos conjuntos: campo de lo axiológico


III. La doble inscripción


IV. El fin: cierre de la ficción

Árbol genealógico de la familia Buendía



Los nombres entre paréntesis aluden a los personajes no Buendía que se casaron o tuvieron hijos con personajes Buendía.

 significa casamiento o acoplamiento

 remite a los hijos de esa pareja

Hay también un árbol genealógico de la familia Buendía en el artículo de Eduardo E. López Morales, "La dura cáscara de la soledad", incluido en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez* (seleccionados por Pedro Simón Martínez), La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1969.

Prólogo

I

Este libro se escribió sobre una serie de rechazos. Por un lado contra un tipo de crítica judicial y sociológica de la literatura que se fundaba en la unicidad absoluta de los sujetos escritores (y eran los escritores, y no la literatura, su verdadero objeto): leía del mismo modo las ideas de un poema, los gestos, una declaración pública o un desplazamiento y se apoyaba, para juzgar al sujeto, en su origen de clase y en los vaivenes de su biografía. Para esta crítica no existían campos diferenciados de prácticas, posiciones variables ni instituciones como marcos de transformación de los discursos. Contra esta tendencia tratamos de reivindicar la lectura de un texto singular y quizás microscópica; la idea de que la ideología se relaciona mucho más con los programas narrativos y textuales, con las configuraciones de la sintaxis, las posturas diversas de los sujetos y las demandas de lo que se lee como literatura.

Por otro lado un tipo de crítica estética y ornamental que deseaba fundirse con la literatura y exhibía escasas y dispersas ideas, pero sobre todo otra subjetividad privilegiada: esta vez la del crítico. Él era capaz, por un sistema intransmisible, por pura lucidez intuitiva, de leer la verdad. Contra esta lectura tratamos de valorar la objetividad, un estilo remoto e impersonal, la desaparición del crítico bajo un texto que parece leerse a sí mismo o que parece ser leído por una colectividad posible.

El conocimiento es polémico y estratégico. Los restos que deja una lectura analítica, sus vacíos y puntos ciegos, remiten a los rechazos y también a lo que vendrá. (Una vez formalizado el texto e inscripto en cierta teoría queda un resto no totalizable, no semantizable, no representable; ese resto –el “desperdicio” del texto- es diferente según el sistema de análisis, y llevó a pensar en una inagotabilidad del objeto o en una multiplicación indefinida de los caminos de la lectura.) Los residuos resistentes constituyen la historicidad de la crítica: forman el núcleo y la materia de las lecturas futuras. Lo que en esta lectura de *Cien años de soledad* no encuentre explicación, lo que niegue por lo tanto el fundamento mismo del modo de leer, será el punto de partida de otras lecturas construidas quizás sobre el rechazo de la categoría “texto” como objeto

privilegiado, sobre la negación de la función interpretativa del crítico y su pretensión de objetividad, sobre la necesidad de trascender una lectura unitaria y unificante y de construir otro concepto de contexto. No hay como los resquicios del presente para entrever el movimiento de la historia.

II

Una corriente crítica puede enfrentar a otra según una lógica política (las diversas tendencias contemporáneas pugnan por las ideologías de la literatura y por la dominación textual e interpretativa), o según una lógica universitaria (que funda el pasaje sucesivo de una tendencia a la siguiente: el abandono de lo que se sostenía ayer y su reemplazo por lo que se sostiene hoy: el desplazamiento constante de la verdad). No son excluyentes y muchas veces se superponen. Pero entre y adentro de esas dos lógicas, otro modo de crítica a la crítica: la que tiende a revisar los fundamentos de la práctica y de su reinscripción institucional, y cuestiona no sólo los modos vigentes de lectura sino los lugares desde donde se ejercen. Esta es la que nos interesa ahora; sus puntos de partida serán algunos ejes problemáticos:

1. La autonomía de la literatura, su constitución como esfera separada, característica de la cultura burguesa moderna, la dispone para cualquier fin: se puede leer lo que se desee y darle el uso que se elija. Esa disponibilidad abre los diferentes caminos de la crítica: qué objetos se leen cada vez en el interior del campo literario y qué sentido se les atribuye (puede leerse un verso, el conjunto de un texto, un género, las ideas, los dibujos de la estructura, la multitud de voces, y puede verse allí la “verdad del ser”, las relaciones sociales, el deseo y sus avatares, la misma literatura, los mitos, las formas de la cultura). La crítica a la crítica analiza los ademanes interpretativos y su lógica: por qué se usan determinadas concepciones para leer, qué conocimiento se produce (puesto que hay paralelismo entre teorías de la interpretación y del conocimiento) y sujeto a qué intereses.

2. Pero la autonomía de la literatura ha sido negada periódicamente en nuestra sociedad: el poder represivo politiza violentamente la cultura y al mismo tiempo enfrenta la politización alternativa (niega que politiza la cultura y atribuye ese gesto al enemigo).

Por su parte, los sectores que enfrentan al poder leen la literatura y la usan desde la política. Esa tensión entre autonomía (disponibilidad de significar) y usos políticos de la literatura define el carácter específico del enfrentamiento de las lecturas críticas. Y a la tensión se añade la conexión: las zonas antagónicas de politización o autonomización se ligan por algún dato que, cada vez, condensa el modo dominante de la lectura. La crítica a la crítica analiza las tensiones y conexiones entre los usos autonomizantes y políticos de la literatura en coyunturas específicas.

3. Los críticos son agentes de mediaciones: mercantiles, de legitimación cultural, políticas; hay lugares desde donde, muchas veces sin saberlo, leen y enuncian sus discursos y trazan el circuito de circulación-destinación de sus textos. Esos lugares pueden ser lugares deseados, imaginados y postulados por el discurso, y señalan centros organizadores de nuestra cultura: la crítica a la crítica se pregunta desde dónde se lee y qué inserción institucional (imaginaria y real) tienen los críticos, de dónde extraen su autoridad y a quienes se dirigen. (Estén el juez y los representantes de los espacios de consagración, llamados a decidir el valor de la literatura, a premiar y a repudiar; el burócrata, intermediario entre una línea política y la práctica de los escritores: su ambición es dirigir el curso de la literatura; el descifrador, que enuncia la “verdad” oculta en la escritura; el importador (y no importa qué importe cada vez, sino su lugar de mediación entre las nuevas teorías y las zonas locales en que las aplica); el profesor y su modo de leer el patrimonio y el pasado: su función es desapasionar y neutralizar la relación con la literatura.) Hay muchos más: pueden dialogar con los escritores, con el mercado, con los otros críticos; pueden ocupar varias zonas a la vez. Las tensiones entre estos lugares marcan el uso institucional de la literatura; para esta reflexión no interesan las teorías o instrumentos, que pueden sucederse o variarse; no interesa que el juez se apoye en una u otra convención de lo que es buena literatura: su lugar de juez y el circuito de su interlocución fundan el tipo y efecto de su discurso.

4. La práctica de la lectura se liga con la práctica literaria: la crítica a la crítica se interroga sobre la conexión entre el estado de la crítica y sus categorías, y el de la literatura (sus técnicas, materiales, procesos, que tienen historias propias): a qué corriente

o tendencia literaria, datada y situada, corresponde un modo determinado de leer. Esto implica desligar la crítica de la dependencia de una ciencia auxiliar y ligarla históricamente con su propio campo; las teorías aparecen como herramientas secundarias o como sistematización de estilos de lectura relacionados con ciertos estilos literarios. (La mirada puede situarse, por ejemplo, en el realismo ruso o francés del siglo XIX y desde allí buscar en las obras pasadas o contemporáneas técnicas, un tipo de personaje o situación, un *pathos* o descripciones de esas tendencias; o en las vanguardias del 20 y esperar un modo de trabajo en la lengua; o en una tendencia nacional específica.) Cada posición literaria tiene su perspectiva y su modo de leer.

III

Un análisis de la práctica crítica que la relaciona con las prácticas literarias, con los usos interpretativos que se da a la literatura y con los lugares institucionales desde donde se lee, llevaría como epígrafe estas proposiciones parafraseadas de Bertolt Brecht: ¿a quién beneficia esa lectura? ¿a quién pretende beneficiar? ¿qué proposiciones tiene como consecuencia? ¿en qué proposiciones se apoya? ¿en qué situación es pronunciada? ¿por quién? ¿a qué práctica literaria corresponde? ¿a qué exhorta?

Josefina Ludmer

Buenos Aires, agosto de 1984

Introducción

Los niveles elementales de la lectura

Cien años de soledad está armada sobre un árbol genealógico y sobre el mito de Edipo. Esos dos ejes aportan el fundamento del relato pero también el fundamento de la actividad de la lectura: leer un árbol genealógico no solo en su extensión sino también en su intención y en su espesor es leer una serie de formas con un tipo especial de organización, leer el mito de Edipo es leer un mito de las relaciones de parentesco, otra versión del árbol genealógico. Las relaciones de parentesco, el árbol genealógico, constituirán para nosotros “la realidad”; el mito de Edipo conformará la ideología de esa realidad, el modo de vivirla imaginariamente: entre estos dos niveles se asientan las formas de nuestra lectura. Una realidad que es un sistema y un relato de ese sistema; un mito que es un mito de ese relato: las sucesivas interpretaciones —las sucesivas tomas de conciencia de los distintos niveles del texto— se fundarán en las posibles relaciones entre estos dos planos: un plano —el de las relaciones de parentesco— penetrado de formas, las formas de las relaciones; el otro —el del mito— penetrado de una significación extraída de esas formas, a las que afirma y niega simultáneamente. Las relaciones interiores al árbol genealógico y las relaciones entre el mito y el árbol genealógico constituyen pues, al mismo tiempo, las formas básicas del relato y los niveles elementales de la lectura.

I. Relaciones de parentesco

1. Parentesco por filiación

Son las relaciones consanguíneas evidentes, siempre mencionadas entre los personajes de *Cien años de soledad*. Forman un árbol genealógico completo, una trama que enlaza en su extensión a las unidades narrativa y las organiza a lo largo de los cien años. La narración se organiza sobre un *stemma* y tiene dos dimensiones, como el árbol genealógico: de padre a hijo dibuja una línea vertical, de hermano a hermano una línea horizontal. El orden es lineal, asimétrico y conexo, como el orden de las páginas del libro, y provee un principio de clasificación estática. La filiación es sobre todo un *nombre*, una palabra que se relaciona con otra (hijo de, hermano de), un indicio que no ubica exactamente a la persona en el ser ni en el hacer, pero que remite a una sucesión y a una coexistencia. El enlace de la filiación, regido por el orden cronológico y por las relaciones biológicas “reales”, constituye el eje sintagmático del relato: una sintaxis que relaciona las personas y las secuencias narrativas conformando una serie, análoga a la relación que une las palabras de una frase en un discurso dado. Por un lado un nombre, por otro una serie de secuencias: estas dos coordenadas nos ubican de entrada en la lectura; la lectura del árbol genealógico es al mismo tiempo la lectura de un relato que corre, de una cadena.

En el parentesco por filiación las relaciones se establecen entre individuos y no entre clases; la filiación es un hecho objetivo, “literal” y dado; en la red que une un individuo con otro la relación constitutiva está dada por la posición, por el “preceder”, “coexistir” y “suceder”: para el pensamiento concreto por las causas, las conjunciones y los efectos. Los vínculos de parentesco son, aquí, independientes de toda interioridad. El parentesco con filiación recorta un “mundo real” en el interior de la novela: su tiempo es un “tiempo real”, irreversible: este tiempo y este mundo son los que corresponden a una primera lectura, literal, del relato, de acuerdo con lo dado: la estructura lineal y progresiva del libro como objeto; una lectura de la historia y de la letra tal cual se van desarrollando, por contigüidad.

En la organización de los vínculos de filiación los hermanos José Arcadio, Aureliano y Amaranta, hijos de la pareja José Arcadio Buendía-Úrsula, están ubicados en

la misma línea horizontal de hermanos; Arcadio y Aureliano José, hijos de José Arcadio y de Aureliano respectivamente, siguen inmediatamente después, como primos hermanos entre sí y como productos, efectos, de sus padres. A lo largo de toda la novela solo se encuentran dos parejas de padres casados entre sí: José Arcadio Buendía-Úrsula y Aureliano Segundo-Fernanda; estas dos parejas, ubicadas una al comienzo (capítulo I) y otra en el centro del relato (Capítulo X) se presentan cada una de ellas como un comienzo. Una inauguración de un subrelato, determinando una primera división de nuestra lectura.

2. Parentesco por adopción

Se ubica en el interior de la filiación: solo se adoptan parientes; pero de algún modo la desmiente, puesto que el vínculo por adopción es el vínculo figurado pro excelencia. La adopción es un modelo de acto imaginario que tiende a anular el escándalo irreversible del nacimiento: en la “novela de familia” el hijo imagina una pareja de padres fantasmáticos que lo arrancan de las determinaciones de su nacimiento en un hogar, condiciones y medios dados para siempre; el hijo adopta imaginariamente padres imaginarios. Peor en la adopción real los padres adoptivos niegan imaginariamente el nacimiento del hijo de padres distintos que ellos mismos. Se trata de una doble negación de lo real y dado, de un cuestionamiento de la filiación. El relato se abre así a dos perspectivas: por un lado a la primera negociación y la primera instauración de lo “imaginario” en el interior de lo “real” de la filiación; por otro lado, en tanto el adoptado no sabe de quién es hijo real, el relato se abre hacia la interrogación y surge la pregunta edípica: quién soy.

Pero como el parentesco por adopción se recorta siempre, en la novela, sobre un parentesco previo por filiación, la lectura, al mismo tiempo que incluye la negación, lo imaginario y la pregunta por la identidad, debe incluir *la primera relación*: el mismo individuo es hijo adoptivo, por ejemplo, y sobrino consanguíneo; es hijo figurado, imaginario, y sobrino por filiación: está doblemente inscripto y esas dos inscripciones

que se oponen (adopción/filiación, imaginario/real, figurado/literal) inauguran el primer esquema formal y uno de los elementos organizadores fundamentales de todo el material narrativo.

3. Determinaciones de edad, sexo y línea de parentesco dentro del par filiación/adopción

Si el parentesco por filiación sitúa de manera general y en una primera lectura a Amaranta, José Arcadio y Aureliano en la misma línea de árbol genealógico por ser hermanos, y a Arcadio y a Aureliano José en la línea que le sucede por ser hijos de cada uno de los hermanos varones, la edad de los personajes rompe este tipo de ejes lineales e introduce una nueva articulación, también temporal, en la primera cadena: los hermanos no tienen la misma edad; hay entre ellos diferencias considerables: Amaranta nació cuando su hermano José Arcadio estaba en plena adolescencia, en la misma época en que nació el hijo del mismo José Arcadio; Amaranta y su sobrino Arcadio tienen la misma edad, son “como hermanos”. Son, además, hermanos adoptivos, puesto que José Arcadio Buendía y Úrsula adoptaron a Arcadio como hijo; son hermanos adoptivos, “como hermanos” en razón de sus edades, sobrino y tía por filiación. Amaranta y Arcadio jugaron juntos de niños; establecieron una acción en común y un vínculo concreto; frente a ese vínculo “de hermanos”, la filiación se traslada a un segundo plano; el vínculo concreto marca una realidad “más real” que el nombre y la filiación; esta pasa a ser “lo verbal” y la negación de aquél; la adopción (que instauraba lo imaginario y la negación de la filiación) se ve confirmada como realidad por la edad y sobre todo por la acción en común: el parentesco por adopción, el parentesco imaginario, está basado en lo concreto. Y a la inversa: Amaranta es hermana de Aureliano y de José Arcadio pero, por razones de edad, es “como una sobrina”: no sólo no jugó con ellos, sino que Aureliano la cuidó siendo recién nacida: ejerció con ella una acción propia de un padre o de un tío. Este hiato entre el *nombre* de la filiación y la *función* dada por la edad y el hacer delimita otro molde formal, organizador del material narrativo; mientras que en la relación entre la filiación y la adopción se oponían las dos inscripciones como “real”, literal, frente a

imaginario, figurado, aquí la oposición se traslada al interior de lo real y literal, escindiéndolo a su vez bajo las especies de “concreto” —la función—, y de “abstracto” —el nombre, el título de la filiación—.

De modo que las acciones concretas y los vínculos que unen a los personajes marcan un nivel de realidad, y correlativamente un nivel de lectura, que niega la primera delimitación de lo dado a través del parentesco por filiación; el “hacer con” basado en la edad traza líneas horizontales (hermanos) donde deberían encontrarse líneas verticales (tía y sobrino), y establece una serie de disyunciones y conjunciones donde deberían encontrarse respectivamente conjunciones y disyunciones. Los vínculos por razones de edad, de sexo y de línea de parentesco configuran un sistema con leyes precisas: en este momento, y en este nivel de la lectura, comienza a delimitarse la significación.

a. *Conjunción entre coetáneos de distintos sexos en línea vertical de filiación.*

Una tía de la misma edad que el sobrino (que es su hermano por adopción) es como una hermana; este tipo de relación se inscribe dos veces en el relato (Amaranta con Arcadia y Amaranta Úrsula con Aureliano). Pero cuando una tía es mayor que su sobrino deja de ser hermana y ratifica, con la edad, el parentesco en línea vertical: es como una madre adoptiva; este tipo de relación se inscribe dos veces en el relato (Amaranta con Aureliano José y Amaranta con el último José Arcadio).

b. *Disyunción entre coetáneos del mismo sexo en línea horizontal de filiación.* No solo es rara la comunicación entre hermanos del mismo sexo, no solo no actúan en común, sino que constituyen puntos de incompatibilidad del relato, conforman una alternativa: el parentesco en línea horizontal (hermanos por filiación o adopción, primos) en el mismo sexo y en la misma —o muy aproximada— línea de edad, configura un sistema de oposiciones que abre el paradigma. José Arcadia y Aureliano no solo son distintos y hacen cosas distintas separadamente; su oposición es también oposición de enunciados y de secuencias narrativas, oposición de lugares, conceptos, objetos. Estas

oposiciones se marcan cuatro veces en el relato, según los cuatro pares de personajes enfrentados.

c. Similaridad entre no coetáneos del mismo sexo en línea vertical de filiación. En el interior de cada sexo, en parentesco vertical y con diferentes edades se establece un vínculo interno: la semejanza no es solo física o de carácter; los personajes participan en las mismas esferas de acción. Pueden o no tener contactos o actuar en común: lo que los caracteriza es la similaridad. Cuando tío y sobrino de diferentes edades se asemejan y se oponen cada uno de ellos a su hermano o a su primo hermano de la misma edad, cuando realizan acciones semejantes o eligen semejantes objetos, se establece el eje de la similaridad y con él la posibilidad de sustitución. Los vínculos internos que unen a estos personajes niegan la cronología y detienen el relato, lo atraviesan en profundidad: ya no se trata de la clasificación estática de la filiación, que se sucedía por contiguidad, sino de la dinámica de la semejanza, que superpone a los personajes, modulándolos y declinándolos, en una especie de cuadro que se lee sincrónicamente. Ya no se trata de un relato que corre ni de los individuos, sino de un universo compuesto, en el campo masculino, por dos clases semánticas: la clase Aureliano y la clase José Arcadio, para llamarlas con los nombres de sus primeros miembros. Cada clase contiene cuatro miembros (personajes).

4. Parentesco por alianza

Si se considera marido y mujer no solo a los que se casaron efectivamente sino también a los que convivieron y tuvieron hijos de esa convivencia se observa que, del mismo modo que el parentesco por filiación se relacionaba con el vínculo según edad y sexo constituyendo una doble y triple relación, el parentesco por alianza se recorta sobre otro tipo de vínculos. Por un lado un doble parentesco: Úrsula y José Arcadio Buendía son primos, además de marido y mujer; Aureliano es un padre metafórico, por edad, respecto de su esposa Remedios: le enseñó a leer y a escribir, esperó a que creciera para

casarse. Por otro lado el parentesco por alianza compendia, entre los sexos, todas las relaciones posibles en el incesto; este se ofrece como un nivel superior al de las relaciones por filiación/adopción, puesto que en él convergen o se condensan, resolviéndose, todas las otras relaciones que se encontraban aisladas o disgregadas, las conjunciones y disyunciones parciales. Todos los tipos de vínculo que podían establecerse constituyen ahora las formas de la relación incestuosa. Pero hay incestos figurados y reales: José Arcadio y Rebeca serían, por filiación, parientes lejanos (la madre de Rebeca era una supuesta prima de Úrsula en segundo grado), pero son hermanos por adopción, puesto que Rebeca fue adoptada como hija por Úrsula y José Arcadio Buendía; por razones de edad son como tío y sobrina (Rebeca decía tío a Aureliano, el hermano menor de José Arcadio); sin embargo no tuvieron relaciones concretas ni vínculo de hermanos puesto que se conocieron unos días antes de casarse; su alianza es incestuosa solo en relación con el nombre y no con la función. En cambio Amaranta Úrsula y el último Aureliano fueron hermanos por adopción y por edad (jugaron juntos), y tía y sobrino por filiación: su alianza es un incesto entre hermanos en tanto ésta fue la relación concreta que tuvieron en el pasado, y que se superpone a la alianza. Tía y sobrino como hermanos; tía y sobrino como madre e hijo, no: el incesto que no llegó a realizarse entre Amaranta y Aureliano José hubiera sido el verdadero incesto edípico, puesto que Amaranta adoptó como hijo a Aureliano José, lo crió y educó. El incesto prohibido en *Cien años*, el que de hecho no se puede realizar (y ésta es una de las funciones novelísticas de Amaranta) es el coito entre madre e hijo. Lo realmente interdicto es entonces lo ilegible, lo que no llegó a ser escrito. La alianza incestuosa marca no solo la convergencia de todos los parentescos posibles (que ya no se realizan en pares de oposiciones), inaugurando otro nivel de realidad, sino que marca al mismo tiempo el límite de la lectura: la interdicción real.

El parentesco por alianza se recorta sobre la filiación y la condensa, pero en él interviene algo más que el tiempo y los vínculos previos: interviene la elección individual que cada miembro hace del otro y sobre todo interviene un ámbito en el cual se establece el vínculo. Cuando las alianzas no son incestuosas las nociones de endogamia y exogamia

implican una distribución del espacio, una delimitación del adentro y del afuera del cual se puede tomar y al cual se debe dar: las mujeres y los hombres de afuera elegidos por los Buendía serán indicadores de sus relaciones con el exterior en todos los niveles: desde la configuración elemental de un espacio físico que va desde lo más cercano hasta lo más lejano, hasta la configuración de un espacio social, jerarquizado en clases. Surge, pues, otro nivel más: ya no se trata de lo dado, como en el caso de la filiación y de la edad; se trata de la interioridad del individuo que elige. Pero no hay interioridad sin mundo: en ese mismo momento se introduce el exterior: se puede elegir entre más acá y más allá, entre más arriba y más abajo; hay incestos sociales, relaciones prohibidas entre las clases; hay imposibilidades geográficas. La alianza no incestuosa abre las perspectivas a otra lectura donde las formas no son meramente formas de un discurso sobre la filiación, sino formas que se abren a otro universo, al mundo.

Lo que subyace a todas las relaciones posibles de la filiación y de la alianza es un sistema de lectura; también se delimita una idea de la que es el libro. En la filiación entendida como *stemma* la lectura se apoyaba en la consistencia del libro como un objeto que se desarrolla a lo largo de un hilo sucesivo. El eje primero es el de la página: un eje horizontal de izquierda a derecha y un eje vertical de arriba hacia abajo; esos dos ejes son, efectivamente, los ejes horizontales y verticales del árbol genealógico. Con la adopción se introducía la negación de ese dato y la constitución de lo imaginario y de la pregunta, que remitían a un cuestionamiento de esa primera lectura, o por lo menos al establecimiento de una relación de la primera lectura con otra posible: lo que está escrito es real e imaginario al mismo tiempo; es el nombre, la letra, pero esa letra encubre otra, que reenvía a otra cosa que no es ella misma, que sin embargo está allí; la letra es un *aliquid pro aliquo*. En el sistema de relaciones basado en los vínculos de edad, de sexo y de línea de parentesco está encerrada otra idea del libro: ya no se consume página tras página, destruyéndolas después de leídas; hay otra dimensión, otro espacio del libro: podemos movernos con libertad, superponer, dividir, escindir la duración; podemos organizar el mundo, captar lo simultáneo, disponer las líneas en columnas, practicar una especie de lectura bustrofedón: una línea en un sentido, otra en el otro. La sustitución

paradigmática crea un eje de espesor y otorga al libro una dimensión de profundidad: hay algo así como una memoria de la ficción; lo que queda atrás no fue consumido como un alimento sino almacenado: está allí, listo para volver a ser leído. Hay un despliegue simultáneo de lo que antes era sucesivo; hay remisiones internas: una frase, un párrafo, un enunciado nos obligan a volver sobre otros, anteriores, semejantes, opuestos. La forma sistemática de las relaciones de filiación puede ordenar una lectura sistemática: el libro es ahora reversible; las páginas ya no obligan a una continuidad progresiva, se superponen: la red de relaciones de parentesco y sus determinaciones multidimensionales transforman al libro en una especie de monumento que se recorre en todas direcciones.

Con el incesto el libro se concentra: en un punto se condensan todas las relaciones posibles; ese punto del libro de donde aflora el sentido es la última parte del relato y marca otra dimensión: el último capítulo es no solo el fin del *stemma* y su “consecuente final”; en él se despliega todo ese sistema de retornos, remisiones, superposiciones: es la actualización de toda la memoria de la ficción y su organización final; surge, correlativamente, la figura del lector en el interior del texto. El libro se cierra y contiene en sí la totalidad; ese punto es también el que pone de manifiesto el sentido del mito de Edipo, la otra armadura del relato.

Pero hay algo más: el libro como objeto se presenta, abierto, como un díptico: vemos dos páginas a la vez, una frente a otra. El corte en medio del díptico hace que los márgenes queden dispuestos en forma de simetría especular: el margen derecho para la página derecha, el izquierdo para la página de la izquierda. El libro en su totalidad reproduce esta estructura: son dos mitades, una frente a la otra; el libro se cierra y se dobla sobre sí mismo; las líneas de la segunda parte se corresponden con y se superponen a las de la primera. Sobre esta idea del libro como un espejo está armado el relato de *Cien años*. Tiene veinte capítulos, sin numerar; los diez primeros narran una historia, los diez segundos la vuelven a narrar, invertida: hay dos parejas de padres casados entre sí, dos tías que tienen la misma edad que su sobrino varón; hay, de cada hecho, dos inscripciones: la narración está escrita dos veces y en forma de espejo. Esta idea del libro como un espejo, que encuentra su apoyo material en la materialidad del libro como

objeto, nos remite a una precisión: el libro llamado *Cien años de soledad* es un espejo, pero *speculum sui*; su historia se autorrefleja, se duplica sobre sí misma y se vuelve a escribir, leyéndose.

II. El mito de Edipo

Toda versión de un mito es ya una interpretación; si postulamos un mito de Edipo simplificado, independiente de la variedad de versiones y compuesto por una serie de unidades narrativas que forman una única historia, observaremos que las unidades narrativas de *Cien años de soledad*, que forman la base de su historia, mantienen analogías muy notables con las del mito: el nacimiento de Edipo, el abandono de que fue objeto por parte de sus padres, la adopción por parte de los reyes de Corinto, el descubrimiento de que no es hijo de esa pareja de padres, su viaje a Tebas, huyendo de la predicción del oráculo, el parricidio, la resolución del enigma que le propone la Esfinge, el incesto, el trabajo por el cual llega a descubrir su verdadero origen, su culpa, el castigo, su divinización final.

En el nacimiento de Edipo hay dos elementos: la culpa del padre y el intento de filicidio. Layo fue un destronado; en su huída se amparó bajo el poder de Pélope, pero raptó a su hijo Crisipo, con el que tenía amores culpables; Pélope los vio huir y maldijo a Layo: si llegas a tener un hijo, que ese hijo sea el asesino de su padre. Luego recobra el trono, se casa con Yocasta y tienen a Edipo. Una profecía advirtió que el nacimiento de Edipo pondría en peligro su vida: Edipo mataría a su padre y se casaría con su madre. En *Cien años de soledad* José Arcadio Buendía mató a su amigo, Prudencio Aguilar, y luego tuvo relaciones sexuales por primera vez con su esposa Úrsula —su prima—; Úrsula se había negado por temor: una leyenda familiar (confirmada por un caso “real” —una tía de Úrsula y un tío de José Arcadio Buendía—) profetizaba que el hijo de esposos parientes nacería con una cola de cerdo. El hijo de esta pareja, el primer hijo, comete un incesto figurado: se casa con una hermana adoptiva. El nacimiento del último Aureliano está

marcado también por la culpa: sus padres no eran consanguíneos pero se encontraban a pesar de la prohibición materna: en ambos casos se trata de interdicción de relaciones sexuales, de alianzas prohibidas; en el caso de José Arcadio-Úrsula la prohibición y la culpa es interior al matrimonio (Úrsula se resiste por temor); en el caso de Meme-Mauricio la interdicción es externa y social: proviene de la madre y se debe a que pertenecen a distintas clases sociales. El hijo de esta alianza socialmente incestuosa es el que cometerá el verdadero incesto: la pareja Aureliano-Amaranta Úrsula tiene, efectivamente, un hijo con cola de cerdo.

Cuando nace Edipo es mandado a matar por sus padres y abandonado; lo recogen unos pastores que lo entregan a los reyes de Corinto, Polibio y Mérope, los cuales lo adoptan; Edipo no conocerá su verdadera identidad. En *Cien años* hay varias adopciones y dos personajes que no conocen su identidad: Arcadio y el último Aureliano. En el mito la pareja de padres adoptivos representa a la pareja de “padres buenos”, que acogen a su hijo —Edipo heredaría el reino de Corinto a la muerte de su padre—, mientras que los padres reales son filicidas. Esta disociación está variada en *Cien años* pero no ausente; los padres consanguíneos no formaron pareja, y en el interior de la pareja de padres adoptivos, la madre es la encargada de exhibir alguna actitud de tipo filicida¹: menos marcada en Úrsula, que simplemente se resistió a la adopción de Arcadio, manifiesta en Fernanda, que pensó efectivamente matar al último Aureliano. El padre adoptivo, en cambio, tiene rasgos opuestos: acoge al niño con afecto y lo protege. La condición de las mujeres era, sin embargo, el ocultamiento de sus identidades.

Edipo se entera de que no es hijo de sus padres adoptivos y consulta al oráculo, pero este no le da información sobre su nacimiento: solo le augura su futuro parricida e incestuoso. Para huir de este destino Edipo abandona Corinto, partiendo en viaje hacia Tebas: Edipo regresa, sin saberlo, a su lugar originario. En *Cien años* hay varios viajes,

¹ Para el filicidio como estructura latente en la tragedia de Edipo, opuesto al incesto y al parricidio como manifiestos, cfr. Matilde y Arnaldo Rascovsky, “Sobre el filicidio y su significación en la génesis del acting out y la conducta psicopática e Edipo”, en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, tomo 24, 4, 1967.

sobre todo por mar, y otros tantos regresos; estos regresos están marcados siempre por el surgimiento o recrudescimiento de actitudes incestuosas: José Arcadio vuelve de su viaje para casarse con Rebeca, su hermana adoptiva; Aureliano José regresa dispuesto a casarse con Amaranta, su tía madre adoptiva; el último José Arcadio vuelve de Roma para encontrar la imagen irrecuperable de Amaranta, su tía bisabuela; en el último incesto es Amaranta Úrsula la que regresa de su viaje, lo cual coincide con la inversión general — en este caso de sexo— que sufre la figura en la última parte de la ficción.

Edipo mata a Layo en la encrucijada. El asesinato es en *Cien años* el elemento del mito más variado y mediatizado: José Arcadio Buendía mató a un amigo (fratricidio figurado) y luego tuvo relaciones sexuales con su prima; en general, los hombres que se relacionan con incestos son objeto de crímenes: José Arcadio, que murió misteriosamente de un tiro; Aureliano José, que amó a su tía, matado por militares, y el último José Arcadio, que amó a la misma Amaranta, ahogado por niños. El crimen es en general un fratricidio y no un parricidio; correlativamente, el incesto es un incesto entre hermanos y no entre madre e hijo. Pero en el mito de Edipo se mata al rival, al padre; en *Cien años* mueren asesinados los personajes mismos que cometieron o pensaron cometer el incesto; la única excepción es la de José Arcadio Buendía. Los demás crímenes están desplazados hacia el personaje mismo, sujeto del incesto.

Edipo logra vencer a la Esfinge, monstruo hembra que plantea un enigma cuya respuesta es “el hombre”, y destruye a los que intentan pasar sin resolverlo. Pero la tragedia de Edipo consiste justamente en la resolución de otro enigma, el de su propio origen. El enigma de la Esfinge es anterior al incesto; el de su identidad es posterior. En *Cien años* están por un lado los manuscritos de Melquíades, indescifrados hasta el fin del relato; por otro lado, frente a ellos, la sexualidad de Amaranta. Amaranta es una especie de esfinge, que mata a los que intentan pasar a través de ella; su sexualidad es un misterio

en la medida en que es virgen; es también una anti Yocasta,² la madre que no cedió. El desciframiento de los manuscritos solo se realiza después del incesto: en ese momento nos enteramos de que el secreto es también la propia identidad del que descifra, su origen y su destino. La no conciencia del incesto como tal es idéntica en la tragedia de Edipo y en *Cien años*; cuando Edipo descubre la verdad, en la tragedia, se arranca los ojos; luego de andar errante, en el momento de su muerte, se revelará su verdadero carácter: Edipo pasa a ser un dios. En el último Aureliano la verdad es seguida por la muerte (como en muchas versiones del mito), la destrucción de Macondo y el cierre de la ficción. Las

² Para un paralelo entre Yocasta y la Esfinge, cfr. J. Van der Sterren. "The King Oedipus of Sophocles", en *International Journal of Psycho-Analysis*. Londres, tomo 33, 1952, pág. 343: en ambos casos Edipo está frente a un enigma sobre el origen de la vida, y la solución de ese enigma es cuestión de vida o muerte para ambos; Edipo provoca la muerte de la Esfinge y de Yocasta resolviendo el enigma. La Esfinge es la amenazante y peligrosa, Yocasta es la atractiva y amorosa, pero Yocasta aparece también como peligrosa y hostil: es el principio del placer, que suplica a Edipo no proseguir la búsqueda. (Cfr. también S. Ferenczi, "Symbolic Representation of the Pleasure and the Reality in the Oedipus Myth", en *Sex and Psychoanalysis*, Nueva York, Basic Books, 1950, pág. 253. Hay traducción castellana en Ed. Paidós, Buenos Aires.) A su vez la Esfinge es seductora: todos los días un joven de Tebas debía aparecer ante ella para resolver el enigma; estos jóvenes eran seducidos por la Esfinge pero no podían pasar: eran sacrificados. La representación más antigua no era que Edipo había vencido a la Esfinge en un enigma mental sino en una lucha física (hay dibujos de Edipo atravesando a la Esfinge con una lanza). Mark Kanzer ("Oedipus Trilogy", en *The Psychoanalytic Quarterly*, Nueva York, tomo 19,4, 1950) considera a la tragedia de Sófocles como la "descripción repetitiva del duelo entre Edipo y la Esfinge".

acciones edípicas destruyen las leyes, el orden natural y el mundo moral, pero posibilitan la edificación de un mundo nuevo sobre los escombros del antiguo³.

Pero en *Cien años de soledad* no hay un solo hijo de alianzas culpables, un solo pariente adoptado, un solo personaje que intenta resolver el enigma, un solo viaje ni un solo crimen: el mito está significado a todo lo largo del relato por una pluralidad de elementos que son variados, escindidos, repetidos: en algunos personajes solo ocurre el viaje, en otros la adopción, en otros el crimen, en otros solo el desconocimiento de su identidad, en otros el deseo del incesto, y esta desconcentración es sintetizada en la última pareja de la ficción. A lo largo del relato solo actúan las unidades mínimas —los mitemas en la versión específica del relato—, aisladas y no en el orden en que ocurren en la historia de Edipo: puede haber primero un incesto y luego un viaje; hay un gran hipérbaton narrativo; los personajes son simplemente el espacio donde esas unidades se permutan y desplazan; juegan, se combinan con otras. Los elementos del Edipo son aparentemente autónomos, independientes de personajes, situaciones y momentos, y la frase del mito, cuyas palabras estaban disgregadas, constituyendo otras frases, se forman al final para trazar su tema.

El mito de Edipo en *Cien años de soledad* se opone pues, en su organización misma, a la construcción del árbol genealógico: aparentemente no forma un sistema, no se apoya en individuos ni sigue una historia ordenada; está organizado de otra manera; a

³ Conrad Stein, "Notes sur la mort d'Oedipe", en *Revue Française de Psychoanalyse*, París, tomo 23, 1959. pág. 735, homologa el mito de Edipo con el de la Fenomenología del Espíritu: Edipo será ciego y expulsado de su tierra natal por haber conocido su origen; su mito es, como el de Tiresias, el mito de aquel que vio para sí, del que enfrentó la ley del desconocimiento impuesta por sus progenitores; ambos sufrirán el castigo pero serán clarividentes. En la Fenomenología la conciencia de sí y para sí, negación de la conciencia universal, se proclama conciencia de sí para todos, participando del saber absoluto. Paul Ricoeur (*De l'interprétation, essai sur Freud*, Paris, Du seuil, 1965) postula una interpretación de la tragedia sobre la misma base: Sófocles construye, sobre el drama del parricidio y del incesto, un segundo drama: el de la conciencia de sí. El drama inicial se corresponde con la Esfinge, que representa el enigma del nacimiento frente a la curiosidad infantil, mientras que el drama de segundo grado se corresponde con el vidente Tiresias; la Esfinge representa lo inconsciente, el vidente el espíritu; la tragedia verdadera se referiría al problema de la verdad y del reconocimiento de sí mismo y no al del sexo.

las personas opone las acciones, al orden lineal y a la cronología irreversible opone un orden propio y una cronología reversible; a la continuidad de las relaciones de parentesco opone una notable discontinuidad; a la afirmación de esas mismas relaciones opone su negación. El mito constituye un segundo nivel de articulación, de tipo mucho más temático que sistemático.

Pero no podríamos ver en el Edipo la significación última de *Cien años*: en la literatura de hoy un mito clásico, o la versión de un mito, no es nunca significado sino significante: el mito de Edipo funciona, en *Cien años*, como escalón hacia algo que tendremos que examinar. El proceso de significación no se detiene allí (y este podría ser el límite que marcaría una crítica psicoanalítica de la novela: reconstruir los significantes y la lógica de la fantasía hasta llegar a la totalidad del mito); el mito, ahora como totalidad, reenvía a su vez una pluralidad de sentidos; es un eslabón intermedio, simplemente un medio para “significar la significación”. En la novela contemporánea y específicamente en el *nouveau roman* y en *Cien años*, los mitos clásicos y bíblicos funcionan como narraciones primeras, umbrales que abren el acceso a “metanarraciones” que las comprenden y trascienden; podrían definirse como “objetivos narrativos” (y no sólo los mitos; noticias, historias, trozos de literatura ya hecha cumplen la misma función: son modos de informar, modos indirectos, que constituyen una retórica), con funciones propias en cada caso. El mito es un connotador, que señala lo propio del sentido de la novela; es el representante de un tipo de objetividad en el relato: la objetividad —y propiedad común— de algo ya dicho, ya oído, casi impersonal por su universalidad, sobre cuyo fondo se recorta la subjetividad o retórica específica de la ficción. El recurso al mito es comparable al recurso, en la ciencia contemporánea, a modelos teóricos, que describen algunas entidades pertenecientes a un dominio relativamente no problemático, familiar y organizado, para comprender, explicar y dominar un campo nuevo de conocimientos. Significar —entender— por mediación: los elementos del Edipo funcionarán en *Cien años* como un conjunto de categorías, un arquetipo conceptual y un modo de organizar determinadas relaciones, a partir de las cuales surgirán sentidos y zonas nuevas.

Pero el mito de Edipo es un medio apropiado para la comunicación colectiva: es anónimo, se narra a sí mismo, vela al narrador y lo despersonaliza aun más; es narrado por todos en tanto todos son sus sujetos. El mito nos escribe; la universalidad del tabú del incesto funda la universalidad de su mensaje y el punto de partida de un público universal posible. En la medida en que no tiene narrador asume la totalidad más amplia de lectores; es una “historia” vivida por todos, es nuestra historia no histórica, nuestra prehistoria. Y si en la lectura del sistema de parentesco se prefiguraba la actividad del lector, en la lectura del mito de Edipo se revela su identidad: Edipo, el último Aureliano, es un lector: toda su vida está dedicada a la lectura de un único texto, que contiene su historia, su destino y el secreto de su propia identidad. Edipo es el lector; Edipo somos nosotros, el público universal al que apela *Cien años de soledad*. Actividad por un lado, identidad por otro: el sistema total del relato es al mismo tiempo un sistema de lectura y un sistema de identificación del sujeto de la lectura.

Primera inscripción

I. Nacimiento de la ficción

Primer retroceso

Todo gran relato analiza, dramatizándolas, las condiciones de su propia aparición: disocia sus elementos internos y los relaciona; dice qué es lo que lo funda; simboliza su desarrollo y su institución como trabajo; escenifica su propio funcionamiento. Al mismo tiempo plantea su modo específico de disolver ese otro sistema sobre y contra el cual se instituye: el de la realidad, el de la vida, de las cosas y acontecimientos. La génesis de ese sistema ficticio es al mismo tiempo la disolución del otro; ese trabajo contradictorio, de delimitación y destrucción, está marcado, en *Cien años*, en todos sus pasos. La génesis de la ficción no se confunde con su comienzo; por un lado se encuentra la apertura, las

primeras palabras, por otro su génesis, su modo particular de inaugurarse delimitándose, el movimiento de su constitución definitiva; en el interior de la génesis pueden encontrarse las figuras del origen, el límite extremo fuera del cual ya no puede existir la ficción. La génesis en *Cien años* es ese movimiento de delimitación, pero al mismo tiempo es la instauración de las condiciones que hacen posible que la ficción exista, pueda escribirse y leerse.

Entre las páginas 15 (la primera) y 28 (en medio del segundo capítulo)⁴ de *Cien años de soledad* se narra el sistema genético de la ficción y sus condiciones de posibilidad, a través de una serie de movimientos de avance y retroceso témporoespaciales. “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”⁵. Un nombre es proyectado al futuro para volver en el recuerdo de una

⁴ Nuestras citas y referencias toman como base la edición de Sudamericana, Buenos Aires, abril de 1968 (6ta.ed.).

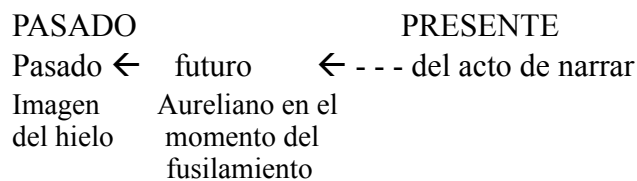
⁵ El capítulo décimo comienza con el mismo movimiento: “Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo”. La novela tiene veinte capítulos; el capítulo décimo abre la segunda inscripción. En el capítulo primero se trata del primer Aureliano; en el décimo del Segundo; en ambos casos se alude a la muerte y al recuerdo; en el primero el recuerdo se vincula con el padre, en el décimo con el hijo. No solo hay paralelismo, parísis e inversión de algunos datos: son los dos únicos capítulos del relato que muestran esa coincidencia en cuanto a su apertura. La ficción está escrita dos veces y en forma de espejo, decíamos en la introducción: este es uno de los primeros datos concretos que encontramos en apoyo de nuestra hipótesis.

Raúl Silva-Cáceres (“La intensificación narrativa en *Cien años de soledad*”, en Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez /seleccionados por Pedro Simón Martínez/, La Habana, Casa de las Américas, Centro de Investigaciones Literarias, 1969) observó este paralelismo en las aperturas de los capítulos primero y décimo; dice Silva-Cáceres: “La sensación de atemporalidad junto con el acontecimiento vertiginoso se abre a una compleja exposición de los niveles del pasado: una sutil dialéctica opera hacia el futuro o hacia otros tiempos más remotos dentro de un mismo pasado. Sin ir más lejos, ya en el comienzo de la obra se introduce una disposición temporal muy sugestiva por la movilidad que se le asigna al valor temporal del recuerdo /aquí el autor introduce la cita del primer párrafo del capítulo primero/. Forma que, por otra parte, es repetida idénticamente en la mitad exacta del libro, con otro de los descendientes” / aquí el autor introduce la cita que abre el capítulo décimo/.

escena; en ese futuro preciso, el de su muerte⁶, debía retroceder hacia su padre y hacia un momento igualmente preciso. Pero el futuro de “muchos años después” y el pasado de la “tarde remota” son ambos pasados; el futuro en que “había de recordar” es un futuro en el pasado, es recordaría y habría de recordar: es el prospectivo, propio de la historia. Marca una relación determinada del sujeto con la acción: tiene un valor de fatalidad, de inminencia; está dictado: juega con la destinación, la intención y la obligación.

El desplazamiento no es solo temporal: en la masa homogénea del pasado el vaivén entre el fusilamiento (el después) y el hielo (lo anterior) es un ir y volver en el espacio; marca una distancia: la de una vida, pero también la distancia de la ficción: más adelante, a lo largo del relato, sobrevendrá ese fusilamiento y el recuerdo del hielo. Establece además la distancia de la persona: la perífrasis “había de recordar”, con su impersonalidad, borra al narrador pero lo ubica de un modo preciso: hay un hiato entre el acontecimiento y su escritura, un espacio entre el que escribe y lo que escribe (según la distinción ya clásica: entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación).

De entrada se establece, pues, una “situación de relato” y su correlativa “situación de lectura”: alguien que conoce lo que vendrá en el futuro del pasado (el futuro de la ficción) enuncia que, en ese futuro, un personaje (un nombre) volverá mentalmente al pasado: la regresión es el movimiento inaugural del relato.



⁶ El momento del fusilamiento de Aureliano alude a su muerte: es una figura de anticipación. Sin embargo Aureliano no muere fusilado sino su sobrino Arcadio; está ante el pelotón y efectivamente recuerda el hielo en ese momento pero no es fusilado. La formulación es exacta en cuanto al momento del fusilamiento, falsa en cuanto a las expectativas que crea. El desplazamiento de personaje (Arcadio es el efectivamente fusilado) y a anticipación irónica, semificticia, semiverdadera (la decepción de sentido que la acompañará, llegado el momento de su consumación narrativa), son típicas de Cien años de soledad.

Esa regresión dibuja tres límites y dos vacíos: entre la imagen de la infancia y el momento del fusilamiento por una parte, y entre estos acontecimientos y su relato por la otra; el primer vacío es el que se cubrirá con la ficción; respecto del segundo, marca simplemente la distancia (nunca cubierta) que interpone el narrador, quien se ubica en un presente implícito (pero el único presente) respecto del cual todo lo que ocurrirá será ya transcurrido. El futuro del fusilamiento de Aureliano delimita el espacio entre ese eje presente de la escritura (que no es externo a la ficción, que rige todos sus movimientos, que es una función, una ubicación, “la realidad” por excelencia en el mundo imaginario) y el eje de referencia que organiza el nacimiento de la historia, la imagen del hielo. Y así como Aureliano recuerda desde “después”, solo se narra desde después y desde “allá”; la narración se inserta estrictamente como historia, entre el prospectivo y el aoristo, en tercera persona.

Inaugurar la ficción como un retroceso (y no solo desde el ahora de la escritura y la lectura hacia el pasado del relato, sino también desde un futuro en el interior mismo de la ficción hacia el pasado de ese futuro) implica delimitar el material de la historia como *lo pasado*; inaugurarlo con el *recuerdo* de un personaje implica además volver a ese pasado a través de la *memoria*; el trabajo del relato se indica de inmediato, en su apertura misma: su material y el modo de extraerlo están allí, mostrados: se trata del recuerdo del pasado infantil, desencadenado por una imagen, el hielo, y que se narrará como historia, desde afuera y desde su futuro.

La imagen del hielo no es solo el comienzo; marca también el juego particular de la génesis. El hielo es el punto hacia el cual se regresa y desde el cual se regresa aun más; es el punto mencionado, descrito, recordado, desde donde irradia y hacia donde confluye la medida inicial del tiempo. Es el eje de referencia; por un lado delimita los

antes y los después: punto de partida de la narración, imagen primera, su nacimiento⁷, es también un nacimiento de Cristo: habrá el antes del hielo, su prehistoria (lo que lo hizo posible) y habrá el después, la historia misma, todo en el interior del pasado. La escena del hielo es un puente y se la menciona tres veces en los dos primeros capítulos: en las primeras palabras (Aureliano recordaría la tarde que vio el hielo, y allí se la postula, por lo tanto, *como anterior*); la escena está descripta al fin del capítulo primero (como culminación de un movimiento hacia adelante, por lo tanto *como posterior*); reaparece en

⁷ Cfr. G. García Márquez — M. Vargas Llosa. La novela en América Latina: Diálogo, Lima, Facultad Nacional de Ingeniería — Carlos Milla Batre Ediciones, s/f. Allí, en la página 46, dice García Márquez: “...en realidad la primera idea que tuve yo de Cien años de soledad fue la imagen de un viejo llevando un niño a conocer el hielo”. Vargas Llosa pregunta a García Márquez si esa imagen partía de una experiencia personal, y este responde: “Partía de esa obsesión que tengo yo de volver a casa de mi abuelo que me llevaba al circo. El hielo era una curiosidad del circo porque el pueblo era terriblemente caliente, donde no se conocía el hielo, y entonces al hielo venía como viene un elefante o como venía un camello; en Cien años de soledad aparece esa imagen del viejo llevando al niño a conocer el hielo y fíjate que el hielo está en una carpa de circo y hay que pagar la entrada y todo. Alrededor de eso se fue construyendo el libro” (los subrayados son nuestros).

García Márquez habla de su imagen: su abuelo y él yendo al circo; pero esa imagen del autor se superpone a su propio trabajo: en Cien años José Arcadio no es viejo y los niños son dos; es el padre de ambos y no el abuelo. La imagen (el recuerdo) del autor no coincide con la “imagen” de la novela: él retiene los elementos previos a su elaboración.

Una obra desborda en mucho la conciencia que su autor tiene de ella; de allí que las aseveraciones, declaraciones o explicaciones de García Márquez respecto de Cien años de soledad no sean extremadamente útiles; cuando el autor, sobre todo, atribuye un sentido a determinados acontecimientos o procedimientos de su novela (como por ejemplo cuando dice que la repetición de los nombres de los protagonistas y de ciertos hechos figura los procesos circulares, sin salida, de la sociedad latinoamericana —en una entrevista consignada en el semanario Panorama, Buenos Aires, el 7 de octubre de 1969—) se queda la mayoría de las veces en la determinación lineal y directa de un significado a un hecho o procedimiento de la obra, olvidando la sobredeterminación y la correlativa plurisignificación que rige los acontecimientos, personajes y procesos narrativos. En resumen: el autor se ubica, ante su obra terminada, en una posición no crítica en cuanto a las significaciones y procedimientos. Sin embargo cuando menciona la imagen del hielo como primera idea de Cien años de soledad su testimonio es útil no solo porque no incursiona en problemas de significado sino porque corrobora el movimiento mismo de la génesis de la ficción. Hay que distinguir rigurosamente, en las declaraciones de un autor sobre sus obras, lo que corresponde a problemas de significado y de intención (que son siempre trascendidos por la escritura) y los datos que pueden corroborar las hipótesis sobre el trabajo concreto de la producción. Lo previo (intenciones) y lo resultante (significados) son siempre parciales o racionalizados; lo contemporáneo, lo que se refiere a las dudas, intuiciones, dificultades y movimientos concomitantes al trabajo mismo de la escritura generalmente confirma las hipótesis que surgen del análisis inmanente.

medio del segundo capítulo, cuando José Arcadio Buendía⁸ vincula al hielo con el sueño de la ciudad de paredes de espejos —muy anterior— que originó el establecimiento de Macondo (y allí se utiliza al hielo como un elemento que “explica”, *a posteriori*, algo ocurrido; por lo tanto como un regreso, nuevamente, y una vinculación retroactiva). El hielo se asocia con la fundación de Macondo, por un lado, y funda efectivamente la novela, por otro (la abre, la inaugura); de entrada se identifican, pues, Macondo y la ficción.

El ir y volver de Aureliano desde el fusilamiento hacia el hielo es paralelo entonces al ir y volver desde el hielo hasta la existencia de Macondo y desde el hielo, una vez más, hasta la historia previa a la existencia de Macondo: dos retrocesos se agregan al retroceso inicial de Aureliano. Ese vaivén narrativo (regresos desde y avances hacia un punto preciso) no se repite a todo lo largo del relato; cronológicamente, después del hielo, una vez constituida la ficción (a partir de la página 28) el tiempo avanzará siempre, de un modo más o menos lineal, hacia adelante.

Segundo retroceso

El primer eslabón es Aureliano, con su recuerdo; a partir de allí, en las primeras palabras, se repite el retroceso temporal: “Macondo era entonces...”, e inmediatamente se abre la historia de un Macondo prehistórico a donde llega Melquíades. Aureliano retrocede desde el futuro del fusilamiento (y el narrador retrocede desde su presente a ese pasado-futuro); Melquíades llega, del mismo modo que Aureliano, desde un futuro marcado por una realidad que Macondo no conoce: el futuro del imán, de la lupa, de los instrumentos de la ciencia y la historia. Ese futuro es, del mismo modo que el de Aureliano, un futuro pasado: la ciencia de Melquíades se ubica en la prehistoria de la ciencia, en la ciencia originaria. Melquíades lleva el imán y José Arcadio Buendía busca oro sin encontrarlo; Melquíades lleva el catalejo y la lupa y José Arcadio Buendía

⁸ Cuando escribimos “José Arcadio Buendía” nos referimos al padre (del mismo modo lo identifica el relato); José Arcadio es su hijo, el opuesto a Aureliano, y “el último José Arcadio” es el opuesto a Aureliano Babilonia, en el último par de la estirpe,

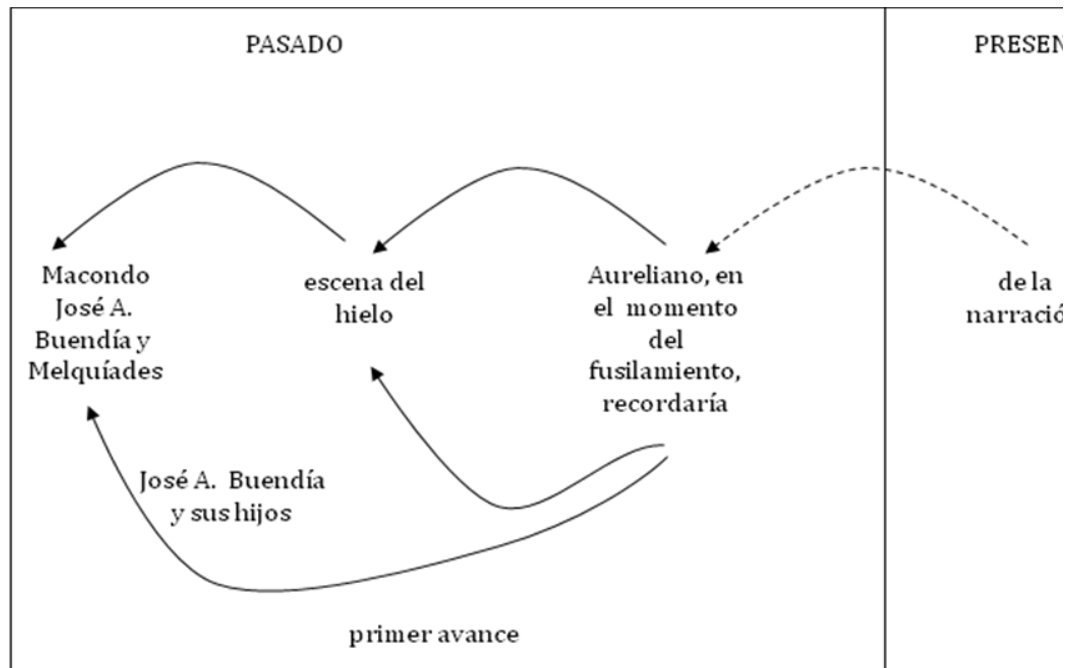
pretende usar la lupa como arma de guerra; Melquíades lleva mapas e instrumentos de navegación y José Arcadio Buendía se encierra, calcula y descubre que la tierra es redonda. Ese es el triunfo de Melquíades, el buen uso de sus instrumentos (no con fines prácticos ni guerreros, no aplicados a la realidad inmediata sino instrumentos de cálculo, de pensamiento). Melquíades cambió a José Arcadio Buendía: ese forastero sin historia suscita en el padre, a través del choque de la civilización con una cultura en estado bruto, la apertura del mundo imaginario, de la letra, del descubrimiento. Con él comienza *otra vida*, que se opone a la vida anterior (la vida práctica y social): el exilio, el encierro, el descuido de la realidad inmediata, la experiencia de conversión que instaura el texto literario. Melquíades introduce, desde el futuro y desde otra parte, la vida mental: *hace de José Arcadio Buendía un lector*. “Cuando se hizo experto en el uso y manejo de sus instrumentos, tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete” (pág. 11).

De modo que la constitución del mundo ficticio, inaugurada con un doble retroceso (desde el recuerdo de Aureliano, desde el futuro científico de Melquíades) está materializada en la transformación de José Arcadio Buendía y en la introducción de una escisión y de un desdoblamiento; Melquíades irrumpe para distorsionar los elementos de una relación anterior; trae el cambio y el ritmo: todos los años llega en la misma época; introduce la repetición: viene una y otra vez. Melquíades llega a Macondo como el afuera y el futuro; es un desconocido sin amores, sin pasado; solo se sabe su nombre y su sabiduría. Melquíades es, entre otras cosas, alquimista: lleva las trasmutaciones y el acceso en profundidad a la unidad del mundo.

Escribir —leer— es desdoblarse: es pasar de un universo (la vida, la cotidianidad, los hijos, el trabajo, el cuerpo) a otro (el encierro, la vida mental, el descuido del cuerpo, el olvido de lo otro). Es pasar a otra cronología y a otro espacio; es crear una ruptura, una descolocación y un desgarramiento. Es cortar y retroceder, volver a comenzar y hacer nacer nuevamente el mundo y las cosas. Y sobre todo es repetir infinitamente ese acto, casi rítmicamente, una y otra vez. El retroceso de Aureliano desde el fusilamiento hacia el

hielo marcaba un presente y una distancia de la narración, instituía lo narrado como pasado y como impersonal, como historia; la introducción de Melquíades inaugura otra función y una ubicación más concreta del narrador: Melquíades suministra los instrumentos, el laboratorio (la palabra), el punto de vista, el saber; es narrador porque constituye al otro en lector pero no emite material propio; es el que regresa desde otra parte, desde otros continentes, a América. *Su función es simplemente inaugurar la escisión, primer requisito de la escritura-lectura*; hay una forma que debe llenarse con un trabajo. Melquíades establece la primera condición de posibilidad de la narración, de la lectura y de la ficción: crea una zona desconocida, delimita en José Arcadio Buendía el encierro, el “otro mundo”, la literatura.

Pero José Arcadio Buendía sale de su alienación y vuelve a ocuparse de sus hijos: les enseña a leer y a escribir y les narra las maravillas del mundo; el padre es ahora el que transforma a sus hijos en lectores y entonces, ya sin función, Melquíades muere: el espectáculo, la escena del hielo estará allí sin él. Se cierra el bucle abierto en las primeras palabras: Aureliano recordaría el hielo; Melquíades hizo de José Arcadio Buendía un lector; este repite el movimiento con sus hijos. Aureliano recordaría esa tarde en que se suspendió la lección para ir a ver el hielo; la escena cierra el primer capítulo, encuadrándolo estrictamente:



Tercer retroceso

Una vez más, otro retroceso señala la tendencia regresiva hacia el fundamento de la historia. El capítulo primero se cerró con la escena del hielo; el segundo se abre como muy anterior, previo a la existencia de Macondo. Úrsula y José Arcadio Buendía eran primos; sus padres se oponían al matrimonio: podían nacer hijos con cola de cerdo. Ya había un precedente (y aquí la historia se retira aún más, de manera que lo primordial se muestra como posibilidad de retroceso indefinido: el origen no es un verdadero origen, es repetición, el narrador lo toma en un momento en que ya repite algo): una tía de Úrsula y un tío de José Arcadio Buendía tuvieron un hijo con cola de cerdo. La transgresión originaria no es originaria, es segunda, es un retorno. El matrimonio de José Arcadio Buendía y de Úrsula, el modo de consumarlo (más de un año después), el crimen previo a su consumación, el exilio y la fundación de Macondo son todas figuras retroactivas de

génesis, de origen, de engendramiento: este es el comienzo de la historia, así nació Macondo⁹.

De la escena del hielo se pasa, pues, a una “escena primaria” con rasgos incestuosos: un coito entre parientes luego de un crimen cometido por el miembro masculino de la pareja; la víctima es un amigo, Prudencio Aguilar, un hermano figurado. Hay una doble transgresión a la ley del incesto y a la ley de los hombres; el crimen previo al coito no es un acto fantaseado con un pariente real; es real con un pariente figurado o simbólico. El sexo (pero también la historia, el contenido del relato, lo que llevó a ese exilio que abrió la lectura) se vincula claramente, en su origen, con una figura incestuosa y con la violencia (el episodio del crimen tiene como trasfondo una riña de gallos); engendra culpa y persecución: Prudencio, muerto, reaparece; los esposos deciden emigrar.

Con el tema de lo primordial se abre la figura programática de la ficción: el incesto y sus posibles consecuencias. El peligro es diferido, no nace el hijo con cola de cerdo; se construye una reserva que formará la materia misma del relato. Aquí se ubica el origen de la genealogía, pero al mismo tiempo la manifestación de su estructura¹⁰; no el origen del padre, de José Arcadio Buendía, sino el de sus hijos, los que no tuvieron la cola de cerdo, el origen de la persecución pero también de Macondo, de la posibilidad de

⁹ El incesto (la transgresión en general) en el lugar del origen (y como origen del origen) es una figura común en los mitos. Cfr. el mito bororo de referencia de *Le cru et le cuit*, de Cl. Lévi—Strauss (París, Plon, 1964), que se refiere al origen del viento y de la lluvia y que se abre con un incesto cometido por un adolescente que viola a su madre.

¹⁰ “Para el pensamiento mítico, toda genealogía es al mismo tiempo e igualmente explicación de una estructura; y no hay otro modo de explicar una estructura que presentarla en forma de relato genealógico”; cfr. Jean—Pierre Vernant, “Génesis y estructura en el mito hesiódico de las razas”, en Jean Piaget et al., *Las nociones de estructura y génesis*, Buenos Aires, Proteo, 1969. Se conocen las homologías entre “pensamiento crítico” y “pensamiento poético” o narrativo.

que exista Melquíades, de la ficción. Esa “fantasía originaria”¹¹ llevada a cabo por José Arcadio Buendía y Úrsula impone su ley y su sustancia al mundo imaginario, lo funda; el relato, desde este momento, trabaja variando y transformando esa fantasía, transmutándola en sucesivas reencarnaciones a lo largo del árbol genealógico.

Melquíades llega a Macondo sin historia, desde el futuro y trae consigo la ciencia de las transmutaciones y sus instrumentos; José Arcadio Buendía llega desde el pasado y trae el sexo, la transgresión, la persecución. El sistema de relaciones entre ese futuro sin nombre y sin sustancia y el pasado incestuoso constituye el sistema genético de la ficción: por un lado una situación de lectura, el nacimiento de la imaginación, y por otro

¹¹ Son asombrosas las analogías que pueden establecerse entre el discurso narrativo de Cien años, los fundamentos de su organización y algunas etapas del pensamiento de Freud, principalmente las relativas al origen de las fantasías. Entre 1895 y 1897 Freud postuló la escena de la seducción del adulto por el niño (el origen de la sexualidad) como un acontecimiento real, ocurrido en la infancia. Pero el trauma que desencadena la neurosis requiere por lo menos dos acontecimientos: la segunda escena, ocurrida después de la pubertad, obtiene su eficacia gracias a la evocación del primer acontecimiento. El recuerdo de la primera escena desencadena el ascenso de la excitación sexual y suscita una defensa patológica: el recuerdo es reprimido. El trauma proviene desde el exterior (desde el adulto, en la primera escena) y desde el interior (de la reminiscencia). El recuerdo produce un efecto mucho más considerable que el acontecimiento. Pero en 1897 Freud renunció a la teoría de la seducción: es imposible distinguir, en el inconsciente, la verdad y la ficción; no hay en él índice de realidad. También se requieren en Cien años por lo menos dos acontecimientos para que algo tenga eficacia, se inscriba, se lleve a cabo y también se postulan las escenas de origen como acontecimientos reales, ocurridos en el pasado.

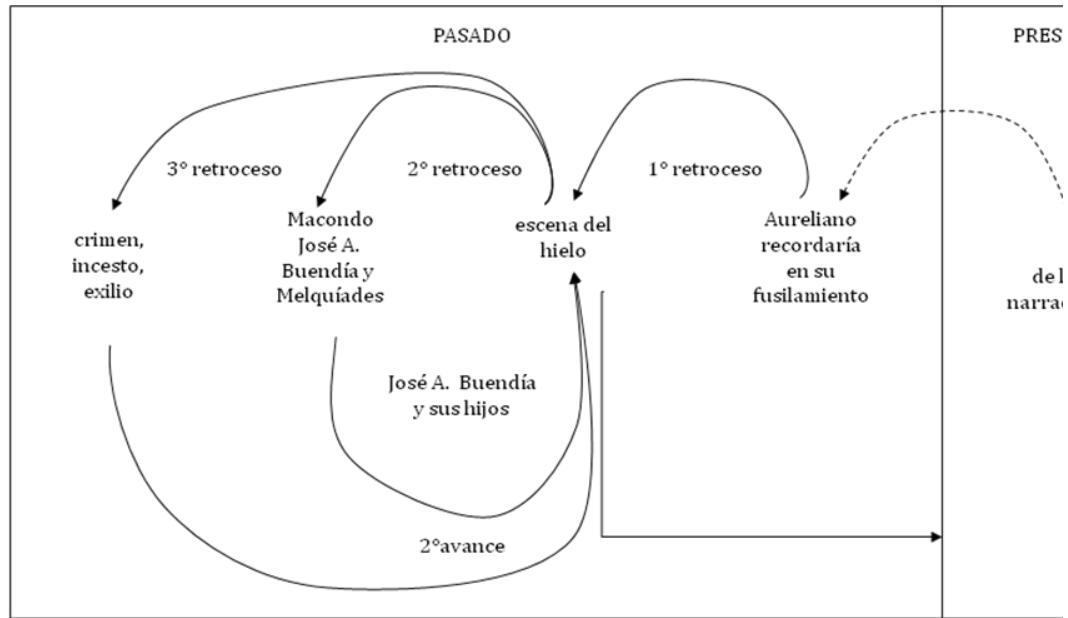
Respecto de la escena primaria (el origen del individuo), como es imposible determinar si fue vista por el sujeto o es una ficción, Freud buscó el fundamento en algo que trascendiera la experiencia individual: explicó el antecedente por la filogénesis: las fantasías que surgen en el análisis fueron sucesos reales en épocas primigenias de la familia humana; Freud se esforzó por encontrar un hecho real (en la prehistoria mítica de la especie o en la infancia) que fundara el juego imaginario y le impusiera su ley. El mismo valor parece tener tanto la escena primaria de José Arcadio Buendía y Úrsula, como ese antecedente familiar del “hijo con cola de cerdo”. Cfr. Jean Laplanche y J. B. Pontalis, “Fantasía originaria, fantasía de los orígenes, origen de la fantasía”, en *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo*, Buenos Aires. Nueva Visión, 1969 (es traducción del original francés aparecido en *Tempos Modernos*, 215, abril de 1964; en inglés, con el título “Fantasía and its Origins of Sexualita” en *The International Journal of Psychoanalysis*, tomo 49, 1, 1968).

la materia misma de la lectura; el encierro y la vida mental por un lado, el deseo, el incesto, la violencia y la muerte por el otro¹².

Pero las sucesivas regresiones se detienen en la escena del hielo: allí la historia aparece como capaz de seguir su desarrollo. Cuando José Arcadio Buendía sueña con una ciudad de paredes de espejos, en su travesía del exilio, funda allí Macondo; cuando ve el hielo cree entender el significado de ese sueño: Macondo sería, en el futuro, una ciudad con paredes de bloques de hielo. Se cierra, nuevamente desde el hielo, el sistema de la apertura; el esquema completo es este:

¹² El último Aureliano, el que descifra los manuscritos, ratifica que efectivamente esas son las condiciones para leer (descifrar) a Macondo y a sí mismo: logra traducir los manuscritos a lo largo de una vida consagrada exclusivamente a esa tarea, pero solo encontrará su sentido después de cometer el incesto con su tía Amaranta Úrsula, después de la muerte de esta y de su hijo con cola de cerdo. En José Arcadio Buendía el encierro y la lectura son narradas primero, el incesto después (pero se retrocede para narrarlo, de modo que es anterior a su desdoblamiento y al nacimiento de la imaginación); en el último Aureliano la lectura (que es únicamente traducción) ocurre antes, más adelante sobreviene el incesto y sus consecuencias y, por último, logra descifrar los manuscritos (descifrarse, conocer su identidad). Es decir, en ambos casos la posibilidad del verdadero descubrimiento está fundada en la posibilidad de haber vivido y realizado el deseo en su expresión más profunda.

Sade dijo: "Si el novelista no llega a ser el amante de su madre desde que esta lo puso en el mundo, que no escriba jamás" (citado por Jean-Louis Baudry, "Ecriture, fiction, idéologie" en *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, París, Du Seuil, 1968, pág. 141). Sade es uno de los modelos de la teoría de la "escritura transgresiva", "culpable", que "revela el juego del deseo y la represión de la ley", que viola la lengua considerada como "cuerpo materno", que erige el escribir como "perversión generalizada". Esta teoría puede encontrarse en el corpus total de los escritos teóricos del grupo *Tel Quel*. En *Cien años de soledad* la realización del incesto (la realización de los deseos infantiles) es una de las condiciones de posibilidad de la existencia de la ficción; es, también una de las condiciones de su desciframiento.



El *primer retroceso* (que a su vez contiene el retroceso fundamental, el que se realiza desde el presente de la narración hacia la masa del pasado) está marcado por el recuerdo de Aureliano, desde el fusilamiento hacia el hielo. Desde el hielo parte el *segundo retroceso*, hacia Macondo y las visitas de Melquíades (las condiciones que hicieron posible el conocimiento del hielo); pero José Arcadio Buendía se ocupa de sus hijos, y ese es el *primer avance*, y los lleva a conocer el hielo. Se describe la escena y se cierra, con ella, el primer capítulo. El *tercer retroceso* abre el segundo capítulo desde el hielo hacia más atrás: es la historia de las familias de José Arcadio Buendía y de Úrsula, de su matrimonio, del crimen y del exilio: desde entonces se avanza nuevamente (*segundo avance*) hasta la fundación de Macondo y por fin, hacia el hielo, utilizado para “explicar” el sueño de la ciudad de paredes de espejos que dio origen a Macondo.

El primer retroceso instituye la ficción como pasada y como historia a través del recuerdo; los retrocesos segundo y tercero son los fundadores de la ficción; en el segundo se dramatiza la “función disociativa” respecto de la realidad: José Arcadio Buendía se aparta, por influencia de Melquíades, de su “vida personal” para entrar en la situación de lectura, que es también la del trabajo de la escritura; en el tercer retroceso se trata de

dramatizar, también retroactivamente, el origen de Macondo a través de una fantasía originaria integrada en la historia misma. Poder leer —escribir— a Macondo, esa historia del pasado, es entonces practicar una *epokhé*, suspendiendo como José Arcadio Buendía los “juicios de realidad”; es tenderse hacia atrás, hacia lo más primitivo (pero que de todos modos es siempre repetición), para cometer la transgresión¹³. Es haberla vivido; los lectores a través de los cuales se producirá *Cien años de soledad* son aquellos que pueden encerrarse a leer, suspendiendo sus juicios y su sentido de la “realidad”, y al mismo tiempo son aquellos que han vivido el incesto y el crimen como posibles.

La escena del hielo no solo es el punto hacia el cual converge el sistema de retrocesos; constituye además lo que será una de las formas de lo maravilloso en *Cien años de soledad*. El hielo es un elemento de la realidad cotidiana; en la escena está exhibido como un espectáculo, rodeado de atributos exóticos (en una carpa de circo, se paga entrada para verlo, custodiado por un gigante; el bloque está encerrado en un cofre de pirata). Es la novedad de los sabios de Memphis y está en una tienda que se dice

¹³ El sistema de retrocesos presente en el “nacimiento” de Cien años podría confirmar el concepto psicoanalítico de “regresión al servicio del yo” (Ernst Kris, *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires, Paidós, 1964), con el que se diferenciaría la actividad creativa de la patológica. Más convincentes son los trabajos de Philip Weissman, en especial: “Theoretical considerations of ego regression and ego functions in creativity” (en *The Psychoanalytic Quarterly*, tomo 36, 1, 1967); “Creatives fantasies and beyond the reality principle” (en *The Psychoanalytic Quarterly*, tomo 38,1,1969), y “Psychological concomitants of ego functioning in creativity” (en *The International Journal of Psycho. Analysis*, tomo 49, 2-3, 1968). El autor sostiene que el concepto de “regresión al servicio del yo” deja de ser adecuado para describir el funcionamiento del yo en la actividad creadora y piensa que la admisión de una función “disociativa o desintetizante”, que actuaría paralelamente a las funciones sintéticas e integrativas, constituye una aproximación más precisa. En Hartmann y en Kris se reduce la actividad creadora a la “inspiración”, dejando de lado la elaboración, el trabajo, en el que el yo funciona sin regresión. Según Weissman el yo no usa, en la creatividad, la regresión a su servicio sino la función disociativa al servicio de la función sintética. La función disociativa, que permite al artista suspender temporariamente su sentido de la realidad, constituye una forma de funcionamiento mental que Weissman llama “más allá del principio de realidad”.

Las regresiones temporales y narrativas que convergen en la escena del hielo podrían apoyar tanto la teoría de Kris como la de Weissman. Para nosotros son las condiciones fundantes de la ficción, de su escritura y lectura y al mismo tiempo los dos motivos (el del enclaustramiento y el de la transgresión incestuosa) que vuelven en forma de espiral a lo largo de todo el relato: son, también sobre todo el incesto y el crimen de José Arcadio, el modo de “explicar” la fundación de Macondo, su origen.

perteneció al rey Salomón: es un invento, fruto de una sabiduría infinita, legendaria, fantaseada; es un elemento cotidiano rodeado de fantasía e irrealidad; es algo que los sujetos del relato miran, algo de lo que no son protagonistas sino espectadores. El hielo como elemento cotidiano es el que resulta maravilloso a los protagonistas, y “lo maravilloso” consiste justamente en eso que un dato cotidiano pueda ser visto como fantástico e irreal; a la inversa, lo irreal, lo fantástico de Macondo (de Latinoamérica, de la ficción) es que un elemento maravilloso como el ascenso al cielo de Remedios la bella pueda ser tomado, por los protagonistas, como “real”¹⁴. El contraste entre la escenografía, el decorado, y el centro del espectáculo, el objeto, y el contraste entre una percepción de lo maravilloso que es exactamente inversa, es uno de los fundamentos de la conformación de la irrealidad en *Cien años*. Hay una reversión entre los valores de los protagonistas de la historia y los posibles lectores: para cada uno de ellos lo exótico y lo cotidiano, lo que maravilla y lo común son inversos.

En la escena del hielo hay, además, un emisor, un código del espectáculo, un “mensaje” y tres receptores; la escena misma configura una metáfora de la lectura, de la recepción de un mensaje; sin embargo no es este esquema (el hecho de que pueda ser una metáfora del acto literario y de una situación de comunicación) el importante. Hay un elemento que constituye a la escena del hielo como modelo: los receptores son tres y cada uno “lee” de distinto modo. José Arcadio Buendía lo toca primero, durante varios minutos (y cada vez que lo toque él o sus hijos él pagará dinero por tocarlo); su hijo José Arcadio se niega a tocarlo; Aureliano lo toca y retira su mano inmediatamente: está hirviendo, dice. Y el padre lo vuelve a tocar. Hace un instante (en la página anterior), cuando llegaron los gitanos y José Arcadio Buendía vio sus maravillas pensó que habría que construir una máquina de la memoria para recordar a todas (pág. 22: “...José Arcadio

¹⁴ Cotidianas son las sábanas en que asciende Remedios la bella, maravillosa en su ascensión, cotidiano es el hielo, maravilloso su decorado: la escenografía y los accesorios se oponen al objeto mismo, pero el hielo es percibido como maravilloso y el ascenso de Remedios, si no como cotidiano, al menos como no inverosímil. En esta doble relación (del objeto con el decorado, del objeto con la percepción que de él tienen los protagonistas) se basa el juego interno de la realidad-irrealidad de *Cien años*.

Buendía hubiera querido inventar la máquina de la memoria para poder acordarse de todas”): ahora la construye, según el modelo de la máquina fotográfica. Se toca (se ve detrás del lente) una primera vez, no se toca (la imagen entró en la cámara), se toca (se ve) pero se siente lo contrario (el negativo, el hielo hierve), y se vuelve a tocar, definitivamente (la imagen está fotografiada). Este modelo es, al mismo tiempo (e incluyendo el “rechazo a tocar” de José Arcadio hijo), el modelo de una de las formas de repetición de acontecimientos (de unidades narrativas) en *Cien años*: una vez ocurre, otra vez no ocurre, otra vez ocurre invertido (o tomado en otro sentido) y por fin ocurre la repetición de la primera vez. Punto de confluencia de los retrocesos, molde de lo maravilloso, metáfora de la fotografía, del acto de lectura, de la máquina la memoria, de la forma de la repetición. Todo el sistema que comenzó con el *recuerdo* de Aureliano desde el fusilamiento culmina en esta escena.

En *Cien años de soledad* no solo hay duplicación de nombres, de situaciones, de acciones, de enunciados literales y metafóricos, de parentescos “reales” y figurados, concretos y abstractos, de incestos: hay una extraordinaria doble enunciación de la “forma” y el “contenido” (de los modos de contar y de lo que se cuenta): un hecho, acto o situación es enunciado por un lado, y por otro constituido no explícitamente, sino escrito en la forma. José Arcadio soñó con espejos al fundar Macondo: las repeticiones de nombres, la doble inscripción que opera la novela (y muchos procedimientos más) tomarán la forma de simetría especular. En la escena del hielo se constituye, formalmente, una “máquina de la memoria” según el modelo de la fotografía; más adelante (págs. 48-49), cuando Melquíades regresa de la muerte para curar la peste del insomnio que había atacado a todos los habitantes de Macondo, y cuya consecuencia más grave era la pérdida de la *memoria*, se quedará definitivamente en la casa de los Buendía e instalará un laboratorio de *daguerrotipia*. Por un lado el contenido de espejos del sueño de José Arcadio y por otro la simetría especular; por un lado la forma de la máquina de la memoria según el proceso de la fotografía y por otro el laboratorio de fotografía de Melquíades. Todo el sistema de las repeticiones y de las inscripciones múltiples en *Cien años* está guiado según estos dos modelos, el de la simetría especular y el de la metáfora

fotográfica. Recordar, repetir, fotografiar, escribir: *Cien años de soledad* puede leerse como una gran máquina de la memoria, como una extraordinaria maniobra para recuperar el tiempo. Y junto a la metáfora de la fotografía se encuentra la escritura como modo de fijar: José Arcadio Buendía, durante la enfermedad del insomnio, quiso construir una máquina de la memoria: la concebía como un diccionario giratorio compuesto de fichas; Aureliano puso carteles a las cosas con su nombre escrito. Pero los valores de la letra escrita también pueden olvidarse; Melquíades llega para despertarlos (para hacerlos dormir y recordar) trayendo su laboratorio de imágenes. Hay una memoria que solo se fija por medio de la fotografía: a ella se alude cada vez que se habla de la “máquina de la memoria”; pero hay otra memoria, que no hace a una simple imagen, a una escena, a un rostro; hay una memoria histórica: la escritura de Melquíades (la escritura toda la ficción) es esa memoria total, reflexiva, en movimiento¹⁵.

Si queremos llegar a algunas conclusiones sobre el nacimiento y la constitución de la ficción podemos esquematizar:

1. La totalidad de la historia se constituye como pasado, ya ocurrido, y el relato se constituye como historia de ese pasado a partir del mecanismo de la memoria.

2. El principio inaugura una cadena de retrocesos, que dramatizan los movimientos de la génesis de la ficción.

¹⁵ Una vez más nos encontramos con las analogías que pueden trazarse con el pensamiento de Freud: la “máquina de la memoria” freudiana, el modelo del funcionamiento psíquico desde la percepción hasta la inscripción inconsciente (donde nada se borra ni se olvida) es la pizarra mágica: un mecanismo (un juguete para niños) construido por varias capas de distintos materiales: deja pasar la inscripción por la capa de celuloide (que se borra con un movimiento de la capa intermedia) y queda grabado en la cera. La cera es el inconsciente; la capa superficial es la conciencia: en la cera queda la reserva, intacta. Cf. r. S. Freud, “El block maravilloso”, en *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948. Para una exposición detallada y punto de apoyo para la teoría de la escritura, cfr. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (“Freud et la scène de l'écriture”), Paris, Du Seuil, 1967.

En *Cien años de soledad*, como en la pizarra mágica, las inscripciones pasan, se borran de la capa superficial, pero quedan grabadas, intactas, en esa “máquina de la memoria” que es la familia Buendía y la totalidad de la ficción; a diferencia de la pizarra y del mismo modo que la memoria esas inscripciones, cumplidas una serie de condiciones, emergen y ocupan nuevamente su lugar en la capa superficial.

3. Esos retrocesos escinden dos partes fundamentales en el interior del trabajo del relato: la primera es la “situación de lectura-escritura” inaugurada por Melquíades en José Arcadio Buendía. La segunda se refiere al origen de Macondo y consta de una “fantasía de origen” (escena primaria) donde se aúnan crimen e incesto. Estas dos partes vinculan pues sexo y lenguaje, las dos condiciones fundamentales para escribir y leer el relato.

4. Es posible aislar un acontecimiento (la escena del hielo) hacia el cual convergen y desde el cual parten los retrocesos; ese acontecimiento es la primera imagen del relato y el hecho que pone en marcha la historia, que desde allí se desarrollará hacia adelante. La escena del hielo es un espectáculo (por el cual se paga) que funciona como eje inicial de la temporalidad, como instauración del “código de las maravillas” (de la irrealidad, de la ficción), como metáfora del acto de lectura, como constitución de una máquina de la memoria según el modelo de la fotografía, y como modelo según el cual se estructurará una de las formas básicas de la repetición en *Cien años de soledad*.

II. Los dos primeros pares

Primer par

José Arcadio Buendía es el padre de la ficción y la ficción del padre es, al mismo tiempo, el primer lector; en él se asientan todas las figuras del engendramiento de la historia (violación del orden establecido, crimen, exilio). Funda Macondo, engendra los hijos; alterna períodos de vida social, de educador, de vida puramente mental, en reclusión; tiene fuerza física e imaginación extraordinarias. Es dual pero uno, es el todo originario; encierra en sí la posibilidad de desgarramiento, su definición es justamente la presencia de esas zonas dominantes que se suceden (nunca se ejercen simultáneamente): la primera es la abierta por Melquíades, la zona de la lectura y de lo imaginario; la otra, la primitiva, es la de la fuerza física, la fuerza del deseo incestuoso (un impulso que viene desde más atrás aun y que se presenta ya como repetición).

En el nacimiento del relato, que es en realidad una disociación de sus elementos internos y su puesta en relación, el recorrido del discurso narrativo se produce desde

“adelante” hacia “atrás” (desde el futuro hacia lo más primitivo); el sistema de retrocesos dibuja estratos temporales, sujetos al antes y al después: José Arcadio Buendía está compuesto de capas diversas que figuran al mismo tiempo las capas constitutivas del universo ficticio; escribe (inscribe) el incesto, el crimen y el exilio, y luego (narrativamente antes) lee. Desde el hielo en adelante (cuando el relato no retrocede sino que avanza, primero hacia el fusilamiento de Aureliano, anticipado, luego hacia más adelante aun), cambia el estatuto del discurso narrativo: ya no hay un antes, el incesto y el crimen, ni un después, la lectura y el mundo imaginario, como inconciliables o fundando uno al otro; las articulaciones no se apoyan en los diversos momentos del tiempo sino en una simultaneidad alternativa (por un lado el incesto, por otra la vida mental y el lenguaje) que se traduce narrativamente en un sistema de disyunciones. José Arcadio Buendía es entero y doble, pero sus hijos son dos, hasta el fin de la estirpe; dos hombres cuyos contenidos son contrarios y duales como lo eran en el padre. Desde los hijos se desdibuja el esquema centrípeto del relato: si antes la convergencia desde las alternativas ubicaba de un modo preciso en la escena del hielo (donde el mismo José Arcadio Buendía es el Melquíades de sus hijos, productos del incesto), ahora ya no hay convergencia: el relato se vuelve dual pero sin centro, avanzando por rieles paralelos e inconciliables. Cada uno de los hijos de José Arcadio Buendía asume una de las partes de su padre y la expresa sobresalientemente, configurando narrativamente un plano, que alterna y se opone al otro; en cada momento dibujan un “o bien... o bien” (que puede leerse también como “esto equivale a lo otro”, o “esto es como lo otro”, o “esto está escindido pero es complementario de lo otro”). El esquema del relato se constituye desde ahora en base a puntos de incompatibilidad pero no centrados en un solo personaje ni estratificados en el juego temporal: dos objetos (que son personajes, unidades narrativas, secuencias, historias) surgen sin entrar en una sola serie de enunciados; los dos hijos son puntos de equivalencia, incompatibles, formados de la misma manera y a partir de las mismas reglas; se sitúan en el mismo nivel y conforman una alternativa. Estos dos puntos de equivalencia (que ahora son los dos hijos de José Arcadio Buendía, el primer par, y que serán cuatro pares a lo largo del relato) se erigen en centros de sistematización de objetos,

valores, acciones. Con ellos se inauguran dos subconjuntos narrativos¹⁶.

Y aquí se abre otra de las figuras programáticas de la narración (ya hubo una: la recuperación del hijo con cola de cerdo, que se planteó como una reserva, un retardo de lo que falta para repetir la organización originaria): José Arcadio Buendía, fuerza e imaginación, lector y actor, vida pública y social y vida privada, se escinde en un par de opuestos; uno (otro aun) de los operadores de síntesis para la lectura de *Cien años* será entonces el desarrollo de esa contradicción y de la escisión del padre a través de todos sus descendientes hasta la reconstitución final de otro uno, del último Aureliano, que contiene en sí los elementos del originario, pero mediados por toda la historia. Las mediaciones sucesivas y las transformaciones sucesivas de la escisión constituirán el material del relato, armado desde ahora en base a la disyunción narrativa. La historia de la contradicción y de la alternativa se muestra como la historia de las mediaciones entre y de los objetos de dos esferas (las dos esferas dominantes de la contradicción de José

¹⁶En este nivel puede leerse lo que se llama la “puntuación narrativa”: cuando el discurso se transforma, cambia de acento, de intervalos, de esquema organizador. La escena del hielo marca el fin de la génesis y de los diversos orígenes del relato; desde ella la ficción, constituida, cambiará de organización. Puede considerarse esto cambio (que desde el punto de vista de la historia consiste simplemente en la división de José Arcadio Buendía en un par de opuestos, en su alienación —y efectivamente después se aliena, pero en otro sentido, literal, continuando ese diálogo interno entre la forma y la sustancia del contenido, en el que una ola otra toman a delantera, y la otra o una responden como en eco—) como una nueva reestructuración del relato. De modo que si una novela, un relato es como una gran frase, sus puntos, comas y momentos de suspensión no deben leerse solo a nivel de los períodos, secuencias, capítulos, partes: hay otra puntuación que es más esencial y reside en las diferentes configuraciones que adquiere su organización. Con los hijos de José Arcadio Buendía se inaugura un esquema que responde a una lógica de la alternativa; hasta José Arcadio Buendía se trataba más bien de una lógica de la ambivalencia.

Arcadio Buendía)¹⁷. El universo masculino en su desarrollo marcará; un *trabajo* (que es al mismo tiempo el trabajo del relato), una serie de tentativas transformacionales para recuperar la unidad perdida; *la forma de la ficción será el modo de resolver el pasaje de la dualidad a la unidad*. Dos nacen de uno, y uno nacerá de dos: por este sesgo entramos de nuevo en el mito de Edipo¹⁸.

De modo que pueden vincularse algunas de las figuras programáticas abiertas desde el comienzo de la ficción: el incesto, sus consecuencias (el hijo con cola de cerdo), el mito de Edipo (implícito en la figura incestuosa y en el crimen que la precede), y la escisión de José Arcadio Buendía en sus dos hijos; de hecho están profundamente ligadas. El cierre de la figura —el final del relato— cierra el mito (se llega a repetir una vez más el incesto), provoca el hijo con cola de cerdo y al mismo tiempo reconstruye la unidad

¹⁷ Los operadores de síntesis en un relato se muestran como infinitos potencialmente: según el ángulo en que se coloque el lector el sentido (es decir, el punto desde el cual puede reconstruirse una unidad sintética en la variedad del discurso narrativo) varía; podemos atenernos a operadores puramente psicológicos (intención del autor, su proyecto existencial, los temas que lo obsesionan), sociológicos (su posición y situación en el universo de las relaciones sociales, su ideología); pero podemos situarnos, en el mismo modo, en operadores internos al texto: los modos de su organización, sus puntuaciones particulares, sus sintagmas y paradigmas narrativos, etc. Ningún ángulo o centro es incompatible con otro; si bien la historia de la lectura es la historia de esos sucesivos puntos de vista desde los cuales se lee, de esas sucesivas tomas de posición de los lectores lo esencial es la conciencia de que, justamente, esos puntos y esos centros múltiples, que en última instancia no hay punto ni centro, sino que hay ángulos, modos de situarse y de ver. El hecho de que exista una variedad potencial casi infinita (y que es la que traza la historia de los textos) de esos puntos donde se coloca el lector, explica la variedad de los métodos de enfoque de la producción literaria. Lo esencial no es utilizar varias franjas de aproximación, lo esencial quizás el pasaje de una a otra franja: en ese pasaje, que es el modo de articulación de un sistema con otro y que solo puede establecerse gracias a la ideología del crítico, reside la validez o invalidez crítica de un sistema de lectura.

¹⁸ El mito de Edipo, según Lévi-Strauss, “ofrece una suerte de instrumento lógico que permite tender un puente entre el problema inicial —¿se nace de uno solo, o bien de dos?— y el problema derivado que, se puede formular aproximadamente así: ¿lo mismo nace de lo mismo, o de lo otro?” Y más adelante: “El problema planteado por Freud en términos ‘edípicos’ no es ya, sin duda, el de alternativa entre autoctonía y reproducción bisexuada. Pero se trata siempre de comprender cómo ‘uno’ puede nacer de ‘dos’: ¿cómo es posible que no tengamos un solo progenitor sino una madre y además un padre?” Claude Lévi-Strauss, “La estructura de los mitos”, en *Antropología estructurales*, Paris, Plan, 1958. Versión castellana: Buenos Aires, Exudaba, 1968.

originaria: Aureliano último será, del mismo modo que José Arcadio Buendía, uno y dual, pero ya no desgarrado sino fruto, en su unidad, del trabajo del relato. La resolución de la figura incestuosa coincide con la resolución de la dualidad abierta desde el origen; se superponen así el mito de Edipo según Freud y el mito “americano” de Lévi Strauss: de dos nace uno y éste es el sujeto del incesto. La lectura de la producción de ese resultado es simplemente la lectura de todo el relato.

El examen del primer par de hermanos enfrentados puede mostrar la organización particular de ese relato subdividido; puede poner en evidencia el modo de constitución de sus “personajes” (la noción misma de personaje); puede mostrar, también, su sistema. No se enfrentan “personajes”, “sustancias”, “psicologías”: en los hijos de José Arcadio Buendía se oponen estados del cuerpo, prácticas, valores. Un personaje está compuesto simplemente por una serie de actividades y una serie de estados; estos estados y actividades son significados por enunciados del tipo: (Aureliano) “Estaba tan concentrado en sus experimentos de platería que apenas si abandonaba el laboratorio para comer” (pág. 41). Cada uno de estos enunciados indica una función (un aspecto del hacer) atribuida a sus sujetos; una serie de funciones con sentido conforma una secuencia. Los personajes son las instancias sintetizadoras de esas unidades narrativas: un enunciado narrativo mínimo referido a una acción solo adquiere sentido si se integra a un nivel superior de organización (secuencias, grupos de secuencias, personajes o actores en tanto objetos o sujetos de las acciones, grupos de actores en tanto sujetos u objetos colectivos significantes de prácticas y valores). Si se segmenta el *continuum* narrativo se encuentran unidades mínimas, átomos de relato, trozos de historia, indicadores de acontecimientos, estados, acciones, calificaciones; si se integran esas unidades (agrupándolas en conjuntos de acciones o en series de calificaciones, en recomposiciones simultáneas o sucesivas) en el interior de nuevas estructuras lógicas se obtienen enunciados cada vez más extensos o determinados, que adquieren nuevas determinaciones semánticas. La noción misma de “personaje” es la de una serie o conjunto, de un espacio adonde convergen enunciados diversos. Esto ocurre de un modo evidente en *Cien años de soledad*: estrictamente, cada personaje es un sujeto lingüístico que soporta una serie de predicados los cuales,

integrados, dibujan no una psicología sino una tipología de la praxis; esos actores actúan actividades casi arquetípicas.

Para hacer el inventario del conjunto de funciones que se reúnen en cada actor se debe sortear la distaxia narrativa: como en la versión del mito de Edipo en *Cien años* (cuyos “mitemas” son discontinuos y no obedecen a una serie temporal-causal ordenada) las unidades narrativas que constituyen a Aureliano y a José Arcadio están dispersas a lo largo del relato (en la primera inscripción). En realidad, la novela, en una lectura horizontal, no habla de uno u otro personaje: habla de todos y de ninguno al mismo tiempo, habla del árbol genealógico, de la familia, del grupo; en cada capítulo se mencionan absolutamente todos los actores que en ese momento figuran en la ficción; algunos pasan a primer plano (les corresponde una secuencia más extensa) mientras que otros son aludidos por una sola unidad narrativa, pero ninguno deja de aparecer; lo que se narra son las situaciones, acciones e interrelaciones de los miembros de la familia Buendía y, por lo general, de uno u otro del “mundo exterior”: siempre hay alguien que adviene a Macondo (como Melquíades); siempre hay alguien que se va de Macondo.

De modo que si se quiere sistematizar a cada uno de los actores del primer par se debe extraer cada unidad narrativa y cada secuencia de las que son sujetos y agruparlas; se debe abandonar la lectura horizontal, la del relato que corre, y proceder verticalmente: se debe leer cada actor como se lee el mito de Edipo en *Cien años*.

Es fácil notar que los dos hijos de José Arcadio y de Úrsula se oponen: que los ojos de uno son la contraparte y el complemento del pene del otro, que el encierro y la castidad de uno son la contraparte del viaje y del ejercicio del amor del otro:

Aureliano	José Arcadio
Hermano menor, primer ser humano que nació en Macondo (pág.20);	hermano mayor, no nació en Macondo. (pág.20).
Óseo, pálido (pág.111, 138);	musculoso, descomunal (pag.33).

Ojos penetrantes: intuición, imaginación (definición por lo alto, parte anterior) (pág. 20, 29, 41, 50, 111, 123, 208); Silencioso (pág. 20, 41);	pene extraordinario: fuerza, vigor sexual (definición por lo bajo, parte anterior). (pág. 83, 84) ruidoso (pág. 83,84).
Reclusión, encierro, soledad, trabajo artesanal (pág. 41, 50, 208,225, 226); Ganó mucho dinero como orfebre (pág. 50);	expansión, viajes por mar, no trabajó (pág. 84). vivió de rifas y del amor hasta su matrimonio (pág. 84).
Enseñó a escribir ya leer a su sobrino Arcadio (y el arte de la platería) y a su esposa Remedios (pág. 70,100); Escribió versos (pág. 63, 68, 111, 112, 121) y los quemó (pág.153);	inició a su hermano Aureliano en la vida sexual (verbalmente) (pág.33). sedujo mujeres (pág.84).
Casó con Remedios, que podría haber sido, por edad, su hija (padre figurado) (pág.75); Casamiento diferido, legalizado por la familia, vivió en la casa materna (pág.75, 81);	casó con Rebeca, su hermana adoptiva, que pudo ser, por edad, su sobrina (pág.86). casamiento inmediato, repudiado por los padres, vivió afuera (pág.86)
Fecundidad: tuvo 18 hijos, pero no dejó descendencia directa (pág. 187, 207);	tuvo un solo hijo pero dejó descendencia.
Murió su esposa poco después del matrimonio (pág.80);	murió poco después del matrimonio (pág. 117, 118).
Dio dinero y muebles a su hermano Arcadio cuando esté se casó con Rebeca (pág. 86);	salvó la vida de su hermano Aureliano cuando estaba por ser fusilado (pág. 115).
Participó en la vida política a nivel nacional (comandante general de las tropas liberales) (pág.93, 94);	participó en la vida “social” de Macondo (diversión, burdeles) (pág. 83, 84).
Guerrero (pág.94, 109, 115, 116, 120, 128, 134, 137, 146, 149);	pacífico, marinero, cazador (pág.83, 84).
Héroe nacional (pág. 94, 113, 119, 146, 186);	anónimo.
Hizo fusilar a Moncada, jefe conservador, hermano figurado (pág.129, 139, 140, 141);	fue matado, salvó la vida de su hermano Aureliano (pág. 84, 102).

Fabricó pescados de oro (pág. 62, 208, 227);	casó conejos, liebres, etc. (pág. 84).
Tomaba café sin azúcar (alimento vegetal), comía poco (pág.153, 225);	abusaba de la comida, comió carne humana (alimento animal y humano) (pág. 83, 83).
Único afecto: por su hermano, fundado por la complicidad cuando niños (pág.85, 152);	muchos afectos (pág.83)
Luchó por las ideas liberales;	se apropió de tierra ajenas, que usurpó: sus títulos fueron legalizados pro los conservadores (pág.103).
No lo pudieron ni se pudo matar: murió muy viejo, de muerte natural, orinando (pene) (pág. 112, 120, 149, 155, 229);	murió joven, asesinado, brotó sangre de un oído (cabeza), emanó fuerte olor a pólvora (pág. 117, 118).

Pero en el interior de esta oposición término por término, cada actor se opone a sí mismo, en un movimiento que esboza una inversión de sentido: del mismo modo que en José Arcadio Buendía alternaban períodos de expansión social y familiar y períodos de encierro y de entrega al trabajo mental, en cada uno de sus hijos se dibujan netamente dos períodos: la primera parte de Aureliano (encierro, trabajo artesanal, enamoramiento, poemas, matrimonio) se opone a la segunda (acción política, guerra, engendró muchos hijos) y esta a la última: retorno al encierro y la castidad, fabricación circular de los pescados de oro. En José Arcadio se oponen su ausencia y sus viajes por mar hasta el regreso, el casamiento con Rebeca, el trabajo, la quietud, la apropiación de tierras, la caza hasta su muerte. Es como si la salida de la reclusión en Aureliano y la emergencia de las aguas en José Arcadio marcaran un segundo nacimiento (de hecho son figuras de nacimiento y de iniciación): Aureliano se va a la guerra, José Arcadio regresa a Macondo; la oposición no se establece solamente entre uno y el otro hermano, sino en el interior de cada uno de ellos: Aureliano se expande y su nombre cubre un espacio histórico; José Arcadio se retrae; pero Aureliano sigue hermético en su expansión y José Arcadio expansivo en su retraimiento: en Macondo usurpa tierras ajenas. Macondo es el único *aquí* de la novela: las ausencias de Macondo de Aureliano y de José Arcadio configuran una alternancia; al encierro de Aureliano corresponde la fuga de José Arcadio; a la campaña guerrera de Aureliano y a sus desplazamientos

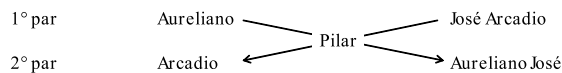
corresponde el retorno de José Arcadio. El análisis de las secuencias narrativas confirma esta inserción de cada uno de los hermanos en estructuras contradictorias: no se encuentran nunca juntos sino en los momentos decisivos, en los cuales José Arcadio da algo a Aureliano: el relato de su iniciación sexual, el salvarle la vida. Son alternativos no solo semántica sino narrativamente: cada serie de enunciados respecto de cada uno de ellos (cada secuencia de la que cada uno de ellos es héroe) se separa netamente de la otra serie de enunciados respecto del otro: la composición fugada los escinde; son dos los sujetos del relato. Este dualismo asemeja la narración a la estructura de algunos juegos: dos participantes, enfrentados, siguen las mismas reglas y utilizan los mismos instrumentos para llegar a un resultado en el que uno triunfará sobre el otro.

Si se procede a la síntesis de las unidades funcionales y calificativas opuestas en Aureliano y en José Arcadio se obtiene por un lado un conjunto caracterizado por ojos, saber, encierro, palabra escrita, iniciación cultural e intelectual, acción política, etc., y por otro lado un conjunto caracterizado por pene, vigor, expansión, “incesto”, iniciación sexual, robo, etc. La oposición dominante, la que surge del elemento corporal connotado y que efectivamente determina las características de cada conjunto, está constituida por las metonimias ojos/pene (que metaforizan a cada actor), y ambos son indicados como *elementos de penetración* (uno en sentido figurado, el otro en sentido literal): se plantea así, desde el comienzo de la disyunción, un sentido y una dirección hacia algo que luego

se dibujará netamente: penetración desde lo alto/penetración desde lo bajo. Ambos conjuntos son alternativos, equivalentes y complementarios¹⁹.

Segundo par

Los dos hermanos tuvieron relaciones con Pilar, de las cuales nació un hijo de cada uno. Con el segundo par y la primera repetición de dos personajes opuestos se constituye el sistema: los dos hermanos y sus hijos se oponen y asemejan, surgiendo como paradigmas el grupo Aureliano y el grupo José Arcadio, que permanecerán constantes a todo lo largo de la ficción. Con el establecimiento del paradigma se traza la primera estructura:



Aureliano se opone a José Arcadio en el primer par como, en el segundo, Aureliano José a Arcadio (en realidad se llamó José Arcadio, pero lo nombraban Arcadio para evitar confusiones); a su vez, Arcadio, que no es hijo de Aureliano sino su sobrino, se asemeja y se diferencia de Aureliano; lo mismo ocurre con Aureliano José respecto de José Arcadio, de quien es sobrino. Las semejanzas se cruzan como los nombres y el

¹⁹ El hecho de que Cien años de soledad esté armada, en lo que respecta al universo masculino (que es al mismo tiempo el universo de la praxis y del valor) en base a la oposición de los valores mente/cuerpo materializados en las funciones y calificaciones de las cuatro parejas de hombres enfrentados a lo largo del relato, no indica que ese sea el sentido, la “clave” o la especificidad misma de la novela. La oposición mente/cuerpo se ubica en el interior de las posibilidades míticas de la cultura, de nuestra cultura; lo que interesa en el caso de Cien años de soledad no es simplemente el hecho de que exista o se plantee la escisión; lo que constituye su especificidad es el lenguaje particular que asume esa escisión. Es decir, qué elementos contribuyen a constituir el conjunto “mente” y el conjunto “cuerpo”; qué connotaciones particulares adquieren en cada caso esos elementos, y qué variaciones o transformaciones sufren. La distancia que media entre la caracterización “mente” de uno de los conjuntos, y el hecho de que uno de sus elementos constitutivos sea la carencia de afectos duraderos o la imposibilidad de dejar descendencia directa (es decir, la falta de hijos que continúen la familia), es la misma que media entre “la cultura” y “el habla”.

parentesco: padres e hijos son opuestos; tíos y sobrinos similares; el semejante a Aureliano no se llama Aureliano sino Arcadio (que es el nombre del opuesto a Aureliano, de su hermano José Arcadio). Los nombres de los Buendía desempeñan en el relato una función análoga a la de los fonemas en el sistema de la lengua; son unidades mínimas sin significación en sí mismas, infranarrativas, que juegan con las demás solo por diferencias y semejanzas; indican también movimientos de sentido: se cruzan, desplazan o condensan según se crucen, se desplacen o se condensen las unidades narrativas. Esta función diagramática y distintiva que asumen los nombres de los Buendía se opone a las diversas

funciones y significaciones de los personajes que no pertenecen a la familia²⁰. Pero el nombre es una parte esencial de la “persona” y una propiedad de su “personalidad”. Se conoce la importancia de los nombres para el pensamiento inconsciente; los nombres de los antepasados indican generalmente una reencarnación. Arcadio y Aureliano José pueden oponerse término por término:

²⁰ Por ejemplo: Prudencio Aguilar: antífrasis; Roque Carnicero: hipotíposis; Santa Sofía de la Piedad: nombre de santa, monja y mártir (i’); Fernanda del Carpio, que alude al medievalismo español y a los cantares de gesta; Moncada, posible juego con el nombre Macondo (pero además antiguo nombre español de militares); Mauricio Babilonia: la ciudad de la corrupción y del pecado pero también la de los sabios y magos.

Quizás los más significativos sean los nombres de personajes, muy tangenciales, que indican o aluden directamente a ciertos relatos de algunos “nuevos novelistas” latinoamericanos: Víctor Hughes (de *El siglo de las luces*, de Carpentier), Lorenzo Gavilán (de *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes), Rocamadour (de *Rayuela*, de Cortázar). Es curioso que “la otra literatura” esté aludida de un modo distinto: se menciona a *Las mil y una noches* a través del relato somero de algunos cuentos (su tema), se alude directamente a *Gargantúa*, a *Horacio*, etc. Y respecto de las nuevas novelas latinoamericanas, sólo ocurren nombres de personajes (aunque García Márquez habla de “una frase de Rulfo” y “un carácter de Vargas Llosa”, en Miguel Fernández Braso, *Gabriel García Márquez, una conversación infinita*, Madrid, Azur, 1969), en un gesto de complicidad familiar. García Márquez habla de una “novela total latinoamericana”, un nivel común válido para cualquier país de América Latina (en *Gabriel García Márquez – Mario Vargas Llosa. La novela en América Latina: Diálogo*, op. cit.). El problema, para nosotros, es examinar la validez del “grupo latinoamericano”, la existencia misma del concepto “nueva novela latinoamericana”. ¿Se trata de un producto de mercado, que surgió por la tarea de mercantilización que realizan los medios de difusión de masas (editoriales, semanarios, publicaciones diversas)? Es decir: ¿se trataría de la interiorización, por parte del grupo de exiliados, de un rótulo impuesto por el mercado capitalista, o se trataría de una serie de novelistas auto- agrupados por razones ideológicas, de concepción del trabajo de escritores, o aun Unidos simplemente como “los exiliados” (autoexiliados)?

A través de los nombres de personajes se trataría de una afirmación de afinidades internas, que apoyaría la segunda posibilidad. Pero los datos deben tomarse con cautela: evidentemente no se los puede considerar “grupo” ni se puede rotular sus producciones como “nueva novela latinoamericana” sin más; son novelas radicalmente diferentes, no solo en cuanto a sus estructuras internas, marcos, etc., sino sobre todo por las ideas (internas) que exhiben sobre la literatura y el trabajo literario, y sobre todo porque muestran dispares actitudes ideológicas. Los novelistas agrupados deben desagruparse a través de la tarea crítica: es imposible aceptar el rótulo del mercado y también es imposible aceptar el autorrotulo: ¿qué afinidades —además de las ideológicas manifiestas y del hecho de vivir fuera de sus países de origen— hay entre Cortázar y García Márquez? Su literatura solo puede distinguirse, por oposición, de la antigua novela realista y de la antigua, novela de “protesta social” o indigenista latinoamericana, pero cada uno de ellos produce una literatura absolutamente incomparable (y en muchos datos y niveles incompatible) a la de los otros.

Arcadio (José Arcadio)	Aureliano José
Solitario y asustado (pág. 100); habló en indígena antes que en español (pág. 41.100);	macizo, peludo y prieto como un indio (pág. 131).
Tremenda fuerza hereditaria (pág.101);	parecido a Aureliano (pág. 126).
Nalgas de mujer (definición por lo bajo y parte posterior) (pág. 100);	bigote (definición por lo alto y parte anterior) (pág. pág.126).
No conoció su identidad (quiénes fueron sus padres) (pág.101);	conoció a sus padres (pág. 135)
Aureliano (su tío) le enseñó a leer y a escribir (pág.100);	Amaranta (su tía) le enseñó a leer y a escribir y lo adoptó como hijo (pág.111, 126).
Amigo de Melquíades (en sus últimos tiempos lo llevó al río) (pág.68);	Gerineldo Márquez lo inició en el manejo de armas de fuego, le dio instrucción militar prematura y lo llevó a vivir al cuartel (pág. 122).
Maestro en la escuela (vocación didáctica del abuelo y tío) (pág. 81). A la muerte de Melquíades trató de estudiar sus manuscritos, pero no logró descifrarlos (pág. 100).	
Asumió la Ideología liberal y la acción política; fue jefe militar y civil de Macondo (pág. 94, 95);	fue a luchar con las tropas de Aureliano y desertó (pág.128, 131, 132).
Gobernante cruel, dictador pero débil (gobierna Úrsula) (pág. 95, 96);	paz, holganza, mujeres (pág. 127, 132, 135); viajó por mar en un buque alemán (pág. 131).

Buscó a su madre (Pilar) con obsesión, pero no tuvo relaciones sexuales con ella (pág. 101);	buscó a Amaranta, su tía y madre adoptiva, con obsesión; se acariciaban pero no llegó a tener relaciones sexuales con ella. Luego la olvidó (pág. 126, 127, 131, 132, 135).
Pilar le entregó a Santa Sofía, con la cual vivió y tuvo hijos (pág. 101, 102);	Pilar le iba a entregar una niña, pero no llegó a conocerla: fue matado esa noche (pág. 136).
Cobró contribuciones sobre tierras ajenas; se hizo rico ilegalmente (pág. 103);	no trabajó ni tuvo dinero (tomaba dinero de Úrsula) (pág. 135).
Tuvo tres hijos (pág. 102,117);	no tuvo hijos (pág. 136).
Hizo fusilar al trompetista del burdel de Catarino (pág.95);	vocación concupiscente y desidiosa: iba a lo de Catarino (pág.127, 134)
Murió fusilado por los conservadores (pág. 107, 108);	murió matado por un militar conservador, pero su asesino murió antes que él (pág.136)

En este par se repiten las oposiciones término por término; Arcadio tiene la fuerza brutal de su padre y se llama como él pero lleva a cabo funciones de Aureliano, su tío: pertenece a la esfera del lenguaje y de la acción política; Aureliano José, semejante físicamente a Aureliano y con su mismo nombre se ubica, en cuanto a sus funciones, en la esfera de su tío José Arcadio: inclinación al incesto, vocación concupiscente, desidia, paz. Hay un dato significativo, que corrobora la división del conjunto narrativo en dos esferas: Arcadio *habló* la lengua indígena y Aureliano José se asemejaba *físicamente* a un indio; aquí cuerpo y lenguaje se relacionan a través de lo indígena (literal en cuanto al idioma, figurado en cuanto al cuerpo). Por otra parte Arcadio se vincula, sin saberlo, con su madre y su padre reales, *consanguíneos*: se siente sexualmente atraído por su madre Pilar y entra en complicidad con su padre (sin saber que lo era) en cuanto a la usurpación de

tierras. Aureliano José, conociendo a sus padres como tales, se vincula sexualmente con su madre *adoptiva* y tiene un padre adoptivo figurado que lo inicia (esa es la función del padre en *Cien años*) en la carrera militar: Gerineldo Márquez, amigo y compañero de su padre Aureliano. La escisión entre lo literal y lo figurado es paralela a la escisión entre el parentesco consanguíneo y el parentesco por adopción; en ambos casos se trata de “ser” y de “ser como”: en *Cien años de soledad* “ser como” (asemejarse, hacer de, cumplir funciones de) equivale a “ser”, es “ser”; enseñar, iniciar es “hacer de” padre y por lo tanto “ser” padre, aunque el iniciador no sea el padre consanguíneo; la función es más “real” que el nombre. Y a la inversa: el “ser”, en muchos casos, equivale a “no ser” si “el que es” no cumple las funciones inherentes a su “ser”. Los nombres, los grados de parentescos son, por lo tanto, inciertos, y deben ratificarse con las funciones y las relaciones no nominales sino concretas. Desde esta perspectiva, *Cien años de soledad* es la exaltación absoluta de la praxis: lo único que cuenta es el hacer; solo él otorga legitimidad al individuo y a las relaciones que mantiene con los demás y con el mundo.

Arcadio es bastante mayor que Aureliano José; tiene la edad de Amaranta; Amaranta adoptó a Aureliano José como a un hijo. Arcadio y Aureliano José son primos hermanos por parte de sus padres, hermanos por parte de su madre y “como” tío y sobrino por sus edades. No alternan narrativamente como alternaban Aureliano y José Arcadio: son sucesivos; después de la muerte de Arcadio (capítulo sexto) se narra la historia de Aureliano José y su muerte (capítulo octavo). Las unidades narrativas que los constituyen no están tan evidentemente dispersas y no son tan discontinuas como las unidades constitutivas de Aureliano y de José Arcadio: las historias de Aureliano José y de Arcadio están más concentradas y son mucho más breves. El carácter sucesivo y el sistema concentrado del relato en el segundo par se opone al carácter alternativo y al sistema granular del primero; en cada par se oponen sus miembros uno al otro, pero cada par se opone al otro en tanto sistema narrativo “horizontal”.

Pero Arcadio y Aureliano José son sustancialmente *hijos*, los hijos: mientras que Aureliano y José Arcadio se casaron con menores por iniciativa propia, Arcadio y Aureliano José son atraídos por las madres (Pilar, madre biológica y Amaranta,

madre adoptiva respectivamente): Pilar les entrega las mujeres que serán o no (en el caso de Aureliano José) sus mujeres.

Así como en el primer Aureliano y en su hermano José Arcadio se oponían la primera y la segunda parte de sus vidas, en Aureliano José y en Arcadio se establece una modificación que los transforma: Arcadio abandona la enseñanza (era maestro) y el estudio de los manuscritos y se arroja a la acción política, a la guerra y al ejercicio del poder y del amor, Aureliano José abandona su amor por Amaranta y es matado cuando estaba por iniciar su otra vida. Ambas vidas están cortadas y sus muertes, indicadoras de fracasos (de negaciones narrativas), dejan solo al primer Aureliano. Al terminar el capítulo noveno se cierra conjunto: han muerto todos los hombres de la familia y solo queda Aureliano con su madre y su hermana (los restantes son niños), encerrado en su habitación, en soledad.

Si bien las unidades narrativas que constituyen a cada miembro del segundo par repiten por lo general, variándolos, algunos elementos que ya se encontraban en el primero²¹ (y en tanto variantes combinatorias no son semánticamente pertinentes, pero sí literariamente: podría afirmarse que “la literatura” reside justamente en las redundancias y en las variantes), surge una nueva pareja dominante de oposiciones pertinentes entre Arcadio y Aureliano José; la oposición *manuscritos de Melquíades/Amaranta*, y la oposición *desconocimiento de la identidad personal/conocimiento de la identidad personal* (los dos miembros del segundo par son hijos adoptivos). Arcadio participa, como Aureliano, en la guerra liberal, es también “solitario y asustado” pero añade su no saber quiénes fueron sus padres y su acercamiento a Melquíades, su deseo de descifrar los manuscritos. Del mismo modo Aureliano José respecto de José Arcadio: tiene la misma “vocación concupiscente”, viaja por mar como él, pero se enamora de su tía Amaranta que lo adoptó como hijo y lo inició en la vida sexual. La oposición del primer

²¹ 21 Cfr. S. Freud, “La interpretación de los sueños”, Obras completas, t. 1, op. cit., pág 241: “La elaboración del sueño procede entonces como Francis Galton en la formación de sus fotografías de familia, esto es, oculta los diversos componentes, superponiéndolos, y hace que surja con toda claridad lo que de común hay en ellos, mientras que los detalles contrarios se destruyen recíprocamente”.

par: ojos/pene, se prolonga en la oposición manuscritos de Melquíades/deseo de Amaranta: no solo se establece una homología sino que se completa una frase narrativa. Los ojos de Aureliano sirven para penetrar los manuscritos de Melquíades; el pene de José Arcadio es para penetrar a Amaranta. El relato sigue el hilo sintáctico de la frase; sus sintagmas retóricos son expansiones de sintagmas gramaticales. Ojos/pene constituyen el sintagma nominal sujeto, texto/mujer de la familia el sintagma nominal objeto; elementos que penetran (en sentido literal y figurado) y objetos a penetrar configuran, al mismo tiempo que la primera *relación* con sentido entre los pares opuestos, el primer fracaso: Arcadio no pudo descifrar los manuscritos; Aureliano José no pudo penetrar a Amaranta.

Esta primera relación entre los dos pares (entre sus elementos pertinentes) los vincula por algo más que las simples semejanzas o disyunciones: el primer par conforma los sujetos, el segundo indica los objetos hacia los cuales tienden; entre el primero y el segundo par (en el carácter de “antes” y “después” que exhiben, entre los padres y los hijos) hay un “para”, que es el intervalo del deseo. Las relaciones ojos- texto, pene- Amaranta no están narradas; son reconstruidas por el análisis crítico: *stricto sensu* no forman parte del relato: son metatexto, metanarración²².

El primer sistema de relaciones constituido inaugura el sentido pero al mismo tiempo introduce su fracaso; el Edipo está completo en su primera versión: por un lado un enigma que resolver (los manuscritos); por otro una mujer-madre-tía que penetrar; por un lado un hijo adoptivo que desconoce su identidad, por otro un personaje que viaja huyendo y a su regreso reencuentra sus deseos infantiles. Arcadio no conoce su identidad y quiere inútilmente descifrar los manuscritos de Melquíades, que ya ha muerto definitivamente; Aureliano José conoce su identidad pero se apega incestuosamente a su madre adoptiva. La búsqueda de Arcadio es la búsqueda de una respuesta a una pregunta, es una actitud interrogativa acerca de su propia identidad; el acercamiento sexual de Aureliano José a Amaranta es una respuesta a las caricias que ella misma le hacía desde

²² Son lo ilegible (lo no escrito) y lo lógico, frente a lo legible (lo escrito, narrado) e ilógico. La noción de texto y de metatexto, que reemplazaría a la noción de manifiesto y latente, es propuesta por Greimas, *Semantique structurale*, París, Larousse, 1966.

niño. Se establece el vínculo entre enigma que resolver e incesto (entre pregunta y respuesta), pero el sistema introduce al mismo tiempo su decepción: cada uno de los términos queda separado del otro; enigma, incesto, ojos, pene, se encuentran encarnados en identidades no solo distintas sino opuestas, sin comunicación entre sí; están separadas por ese intervalo de sentido que constituye la disyunción exclusiva y la oposición entre los actores. Solo la resolución de la contradicción, la eliminación del dualismo podrá poner término al drama-juego planteado. Desde ahora en adelante al trabajo lógico (el trabajo del relato) se aplicará a la resolución de la disyunción y al pasaje de la dualidad a la unidad.

Así pues, los intentos frustrados que realiza cada uno de los personajes del segundo par dibujan los objetos a los cuales tienden los sujetos escindidos: el objeto de conocimiento y el objeto del deseo (manuscritos de Melquíades y penetración de Amaranta); la posesión de ambos objetos conforma, integrada a las figuras programáticas abiertas desde el comienzo del relato, el plan o la dirección hacia la cual avanzará la historia: el incesto final, el hijo con cola de cerdo, el pasaje de la dualidad a la unidad y el logro del deseo y del objeto de conocimiento indican uno y el mismo sentido.

Pero hay algo más: leer (sin descifrar) de Arcadio equivale a ser seducido (sin penetrar) de Aureliano José; en el primer par Aureliano *escribe* versos y José Arcadio *seduce* mujeres. Escribir equivale, en el interior de este sistema, a seducir; leer equivale a ser seducido²³. Este conjunto metanarrativo que extraemos así del análisis ya no se refiere solamente a la historia que se narra ni a la dirección hacia la cual apunta; se trata de algo más, cuya significación se extiende hacia “la literatura” y hacia la práctica literaria.

De modo que los elementos pertinentes de cada par (las unidades que no se repiten, que caracterizan a cada actor como tal, que no entran en conjunciones ni en sustituciones paradigmáticas) se vinculan, horizontalmente, estableciendo equivalencias (escribir equivale a seducir en el primer par); verticalmente apuntan a una finalidad, a un

²³ García Márquez dice repetidamente en las entrevistas periodísticas: escribo para que mis amigos me quieran más. Lo que surge del análisis es esto pero con matices; en realidad, en Cien años, escribir es seducir y leer es ser seducido.

futuro, a lo que vendrá a lo largo del relato (los ojos de Aureliano deberán penetrar los manuscritos de Melquíades, el pene de José Arcadio deberá penetrar a Amaranta).

Sistema de los dos primeros pares

Cada padre se opone a su hijo; cada hermano o primo hermano se opone a su hermano o primo; tíos y sobrinos se asemejan. Las semejanzas y oposiciones constituyen un sistema formal, que es al mismo tiempo un sistema de sentido, un modo de estructurar el relato, una forma de narrar, de combinar y variar: Aureliano y Arcadio, por ejemplo, no son idénticos; las unidades narrativas que sintetizan sus nombres son variadas en algunos casos, invertidas en otros, decididamente nuevas en otros y semejantes a sus opuestos en otros²⁴. Examinemos solo un caso, el del personaje Arcadio (su conformación es idéntica pero opuesta a la de Aureliano José).

Arcadio

²⁴ Cesare Segre, en "Il tempo curvo di García Márquez" (incluido en *I Segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969) postula también la existencia de un sistema, pero "triangular" (pág. 263, op. cit.) y constituido por un lado por Aureliano, José Arcadio Segundo y el último Aureliano, y por otro por José Arcadio, Arcadio y Aureliano Segundo. Segre omite, de este modo, a dos personajes de, su sistema: Aureliano José y el último José Arcadio que son, justamente, los dos personajes que tuvieron contacto con Amaranta. Del mismo modo, caracteriza al sistema "José Arcadio" por sus relaciones con "la realidad", y al sistema "Aureliano" por sus temperamentos fantaseosos, omitiendo el hecho de que, precisamente, los "Aureliano" son los que participan en la historia (guerra liberal y rebelión obrera antiimperialista), mientras que "la realidad" de los "José Arcadio" se reduce al ámbito privado y erótico. Segre sugiere pues un esbozo dosis-tema que no satura su objeto (y que por lo tanto no es válido), y no formaliza ni describe en detalle ese sistema; agrega que el modelo (formalizado y en base a oposiciones) no tendrá en cuenta la bidireccionalidad temporal, que considera más importante que la clasificación de los tipos o de las genealogías (pág. 289, op. cit.). La suposición de Segre es errónea: se puede formalizar tanto el "tiempo curvo" (el paradigma) como el tiempo "de la crónica" (el sintagma y la historia); la única posibilidad de rigor reside en la doble formalización. Segre no asigna sentido al posible sistema y no relaciona entre sí a los dos modos del tiempo que postula en su artículo: la dimensión de la crónica y la dimensión supratemporal. Su ensayo no trasciende el nivel de la crítica tradicional y del comentario; el subtítulo del libro en que se encuentra reza: "Fra strutturalismo e semiologia".

1. Rasgos nuevos y diferenciales

“Nalgas de mujer” (frente a ojos —Aureliano— y pene —José Arcadio) no conoció su identidad;

amigo de Melquíades, que lo protegió y le apaciguó el miedo, y a quien acompañaba a bañarse al río (pero cuyos manuscritos no logró descifrar);

convivió con Santa Sofía, la primera mujer que conoció.

2. Rasgos pertenecientes a las mismas esferas prácticas de Aureliano

Liberal, luchó en la guerra, gobernó a Macondo de un modo cruel y tiránico, aunque fue débil (gobernó Úrsula);

hizo fusilar al trompetista de la tienda de Catarino (por venganza e injustamente);

maestro (pero no enseñó a ningún miembro de la familia, frente a

Aureliano, que enseñó a leer, escribir y arte de la platería al mismo Arcadio).

3. Rasgos que afirman o niegan rasgos de Aureliano

Tuvo mellizos aunque no llegó a conocerlos (Remedios, la esposa de Aureliano, murió de hemorragia con un “par de mellizos atravesados en el vientre”);

murió fusilado (Aureliano es salvado del fusilamiento);

le interesó el dinero (a Aureliano no);

buscó obsesivamente a Pilar pero no tuvo relaciones sexuales con ella (Aureliano las tuvo).

4. Rasgos semejantes a los de su padre José Arcadio

Tremenda fuerza física;

fue el mayor respecto de su primo Aureliano José (José Arcadio fue el mayor del primer par);

obtuvo dinero ilegalmente: cobró contribuciones (José Arcadio se apropió ilegalmente de tierras y Arcadio legalizó esas expropiaciones);

dejó descendencia (igual que José Arcadio);

fue matado poco después de iniciar su convivencia con Santa Sofía (José Arcadio fue matado poco después de casarse con Rebeca).

La combinación regida por el nombre “Arcadio” ubica a este en la clase de su tío Aureliano por dos razones fundamentales: la participación en las mismas esferas prácticas (función didáctica, acción política, guerra liberal, mandó a fusilar) y la presencia de oposiciones alternativas del tipo sí/no (presencia o carencia de un rasgo), oposiciones características del paradigma. Arcadio es un sustituto de Aureliano, alguien que podría reemplazarlo: pero Arcadio muere antes que Aureliano; es un sustituto fracasado. Los rasgos que lo asemejan a su tío tienen una característica: exageran negativamente o deforman éticamente su acción: su crueldad e injusticia se oponen al cumplimiento estricto del deber por parte de Aureliano; su debilidad (fue Úrsula quien gobernó durante su gestión), su miedo, hacen de él el arquetipo del tirano débil. Del mismo modo, se acentúa un rasgo —negativo— de Arcadio que lo vincula directamente con su padre (con José Arcadio): la obtención ilegal del dinero. Arcadio es la negación de Aureliano; del mismo modo que Aureliano José es la negación de José Arcadio (el mismo análisis puede llevarse a cabo con Aureliano José, en quien es notable el fracaso de la tentativa de incesto, el carácter holgazán y desidioso —que su tío José Arcadio abandona después de su boda-; Aureliano José desertó de las tropas liberales). El segundo par no solo indica los objetos hacia los cuales tienden los sujetos del primer par; indica al mismo tiempo la negación de los miembros del primer par, y la negación de esos objetos, sus aspectos irrealizables, exagerados e inútiles, sus límites.

Si sistematizamos la constitución de los dos primeros pares de personajes (actores) y las relaciones que mantienen entre sí podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1. Cada actor está constituido por combinación de unidades semánticas (la organización de esas unidades es paratáctica: se acumulan, un sentido no obliga ni incluye al otro), cuyo juego examinamos a continuación.
2. En tanto poseedores de unidades que los asemejan, que juegan mediante oposiciones alternativas (o privativas) y que los tornan sustituibles, Aureliano y Arcadio, por un lado, y José Arcadio y Aureliano José por el otro constituyen dos clases semánticas o paradigmas.
3. Estas clases están constituidas en base a rasgos que se oponen de clase a clase, término por término.
4. Cada clase está formada por dos miembros con nombres opuestos, cuyas relaciones son las de tío y sobrino (relaciones de parentesco en línea vertical, nombres y relaciones de parentesco cruzadas).
5. La constitución de la primera pareja de oposiciones (Aureliano/ José Arcadio) contiene una oposición principal (basada en elementos corporales simbolizantes) “ojos/pene”, que es la pertinente y es presentada como contradictoria. Las demás oposiciones en el interior de este par se mostrarán determinadas por esa oposición dominante y serán formalmente secundarias o derivadas. Del mismo modo está construida la oposición “lectura de manuscritos/deseo de Amaranta” en el caso de Arcadio y de Aureliano José.
6. Las oposiciones dominantes en cada uno de los pares se relacionan entre sí y adquieren sentido; constituyen la primera “frase” metanarrativa, con su sujeto y su objeto: ojos (para) descifrar/pene (para) penetrar (los manuscritos de Melquíades y Amaranta respectivamente).
7. Los actores que se oponen término por término (los constituyentes del primer par por un lado y el segundo por otro: oposición sintagmática) son hermanos o primos hermanos, pero se relacionan poco entre sí, casi no entran en contacto. El indicio formal de la contradicción que representan está dado, en el caso del primer par, por desplazamientos

alternativos respecto del aquí del relato (de Macondo); los actores del segundo par son narrados como sucesivos y no mantienen relaciones de ningún tipo.

Clases de oposiciones en el interior del sistema

Las oposiciones de unidades narrativas funcionales referentes a personajes son de cuatro tipos.

A) Afirmación/negación de la misma unidad narrativa (presencia o ausencia del rasgo)

Por ejemplo: no llega a tener mellizos/tiene mellizos; se salva del fusilamiento/es fusilado (en Aureliano/Arcadio); es matado y se conoce su asesino/es matado y no se conoce su asesino; se casa con una hermana adoptiva/no llega a tener relaciones sexuales con una madre adoptiva (en José Arcadio/Aureliano José). Estas oposiciones son interiores a cada clase; la participación en una acción o la atribución de una calificación es, en un caso, afirmada explícitamente, y en el otro negada explícitamente. En ambos casos se la menciona y la presencia de ese rasgo (bajo su forma positiva o negativa) vincula a ambos personajes, ligados por el parentesco en línea vertical (son tío y sobrino).

La oposición alternativa (sí/no) ya se encontraba en la escena del hielo; Aureliano y José Arcadio Buendía tocaron el hielo, José Arcadio no lo tocó; a lo largo de la primera parte, hasta el capítulo séptimo, juegan notablemente esas oposiciones referidas a la situación de “fusilamiento” (que abre el relato) entre Aureliano y Arcadio. Las unidades son las siguientes:

1. “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. (Primer párrafo de la novela, pág. 9, cap. 1.)

2. “Aquellas alucinantes sesiones quedaron de tal modo impresas en la memoria de los niños, que muchos años más tarde, un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel

Aureliano Buendía volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre interrumpió la lección de física, y se quedó fascinado, con la mano en el aire y los ojos inmóviles, oyendo a la distancia los pífanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea, pregonando el último y asombroso descubrimiento de los sabios de Memphis”. (Pág. 21, cap. 1.)

3. “Tenía /Aureliano/ la misma languidez y la misma mirada clarividente que había de tener años más tarde frente al pelotón de fusilamiento”. (Pág. 50, cap. 3;)

4. “Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable que por supuesto no entendió, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas”. (Pág. 68, cap. 4.)

5. “Fue ella /Remedios/ la última persona en que pensó Arcadio, pocos años después, frente al pelotón de fusilamiento”. (Pág. 82, cap. 4.)

6. “El mismo /Aureliano/, frente al pelotón de fusilamiento, no había de entender muy bien cómo se fue encadenando la serie de sutiles pero irrevocables casualidades que lo llevaron hasta ese punto”. (Pág. 87, cap. 5.)

7. “Sin embargo, /Aureliano/ según declaró pocos años antes de morir de viejo, ni siquiera eso esperaba la madrugada que se fue con sus veintiún hombres a reunirse con las fuerzas del general Victorio Medina”. (Pág. 94, cap. 6.)

8. “Pocos meses después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de revivir los pasos perdidos en el salón de clases, los tropiezos contra los escaños, y por último la densidad de un cuerpo en las tinieblas del cuarto y los latidos del aire bombeado por un corazón que no era el suyo”. (Pág. 101, cap. 6.)

Arcadio es fusilado en el capítulo sexto (pág. 108); Aureliano se salva del fusilamiento en el capítulo séptimo.

Estas unidades narrativas están formadas por los siguientes elementos:

a) Una *referencia al tiempo*, que es siempre referencia a un futuro que se estrecha a medida que avanzan los capítulos. El futuro del fusilamiento tiene una “fecha narrativa” precisa; la referencia al tiempo varía según el relato se aproxima al fusilamiento; desde

“muchos años después” (en 1 y 2), pasando por “años después” (4), hasta “pocos meses después” (8). Marca un ritmo y una dirección: hay un punto que debe llegar y hacia el cual el relato se dirige; el narrador lo anuncia; los años y meses pueden leerse como capítulos o páginas, son espacio impreso. Hay alguien que sabe cuándo y cómo llegará ese momento y lo anticipa: esa anticipación connota una “situación de narrar” que se marca permanentemente; el narrador “dice” que él conoce y sabe cuándo narrará ese acontecimiento. El relato tiene una estructura esencialmente predictiva; conforma una intriga de predestinación, opuesta a la intriga de causalidad. El futuro que se sabe por anticipado, ese futuro profético tiene un solo referente y es el relato; significa “falta mucho para que lo cuente” o “pronto lo contaré”. El sujeto de la enunciación se ofrece claramente: lo narrado de por sí indica desde *qué* perspectiva se cuenta y según qué modo del discurso; el narrador es el que transforma, desde más allá del futuro de la narración los “años” en “capítulos” y los “meses” en “páginas”.

b) *Un sujeto del enunciado*: es Aureliano o Arcadio. Este sujeto alternativo, equivalente a la x de una función proposicional, es claramente sustituible e indica con claridad el carácter sustituible de los dos sujetos (personajes); Aureliano y Arcadio son los que pueden formar parte de una unidad narrativa idéntica; se les puede predicar el mismo acto; pertenecen al mismo paradigma. Esto nunca ocurre con Aureliano y José Arcadio y, en general, con los sujetos opuestos de cada par.

c) La “*situación de fusilamiento*”: es el sintagma invariable: “frente al pelotón de fusilamiento”; se encuentra en seis de las ocho unidades que aislamos y señala el acto narrativo (la “escena”) que tendrá lugar; es lo que ocurrirá a ambos sujetos (no acaecen funciones idénticas a los sujetos enfrentados en cada uno de los pares); es la base común a partir de la cual se definirán los personajes como entidades Individuales, según uno muera fusilado y el otro no; la variación sí/no concierne pues a la participación en una situación narrativa idéntica, pero con resultados inversos.

d) El *acto mental* concomitante a la situación de fusilamiento: “había de recordar”, “volvió a vivir”, “no había de entender”, “pensó”, etc. Alternan el indefinido y la perífrasis de futuro-pasado.

e) El *contenido del acto mental*: qué se recuerda, revive o piensa. Ese contenido se refiere a un acontecimiento particularmente importante en la vida del sujeto: en Aureliano es siempre el recuerdo del hielo y la infancia, las lecciones de su padre, el circo, la llegada de los gitanos; en Arcadio es Melquíades, la llegada de Santa Sofía al aula (enviada por Pilar) y Remedios. Ese contenido del recuerdo o de la reviviscencia se enuncia en el momento mismo en que ocurre el hecho que deberá ser recordado, se enuncia en el “atrás”; la situación de fusilamiento aparece como un futuro respecto del presente de la narración en que ocurre el hecho que quedará grabado y volverá a surgir en el instante del fusilamiento. El sentido de esos relámpagos de futuro es marcar ciertos acontecimientos como “huellas” particularmente profundas.

El hecho de que sea Arcadio quien recuerde a Remedios, la esposa de Aureliano, antes de morir, es significativo: quien tendría que haberla recordado debería haber sido Aureliano y no Arcadio; Remedios se llamará la hija de Arcadio, “Remedios la bella”; Remedios vincula, desde el exterior de la familia Buendía, a Arcadio y a Aureliano, del mismo modo que Pilar vinculaba a Aureliano y a José Arcadio; Remedios es la que no pudo tener los mellizos que llevaba en su vientre porque murió de una hemorragia; Santa Sofía, la mujer de Arcadio, los tendrá. De modo que “tener hijos mellizos” y “no llegar a tener hijos mellizos” oponen a las mujeres de Aureliano y de Arcadio (así como “ser fusilado” y “no llegar a ser fusilado” oponían a Arcadio y a Aureliano); la oposición se invierte: Aureliano no fue fusilado pero no tuvo hijos mellizos; Arcadio fue fusilado pero los tuvo (aunque no llegó a conocerlos); Aureliano vivió mucho tiempo y su esposa murió joven; Arcadio murió joven y su esposa vivió mucho tiempo. En Aureliano es *no* lo que en Arcadio es *sí*, pero el *no* es, en un caso, “salvarse de” y en el otro “carecer de”. A la inversión de sexo corresponde una inversión de situación: las dos inversiones se reflejan especularmente.

En la unidad 7 concluye la alternativa: Aureliano declaró “pocos años antes de morir de viejo”; allí se informa que Aureliano no será fusilado; ese es el momento del *no* que se contrapone, con pocas páginas de diferencia, al *sí* de Arcadio: en la página 94 se

sabe que Aureliano no será fusilado; en la página 101 faltan pocos meses (páginas) para el fusilamiento de Arcadio.

El juego de posibilidades narrativas trazado por las unidades relativas a los fusilamientos y mantenido durante varios capítulos se cierra al fin, con un mecanismo de restricción que lleva a una solución “verosímil”. Ese juego es constante a lo largo de *Cien años* (se cierra una posibilidad y se abre otra), y responde a un procedimiento que puede emparentarse con lo fantástico, pero se trata de una clase de procedimiento fantástico constantemente acuciado por la verosimilitud. El efecto es que el texto identifica o asimila, durante un trayecto, a dos actores; este juego es el que sostiene, a nivel estructural, las oposiciones de tipo sí/no (con las cuales se cierran las posibilidades y las identificaciones) que enfrentan a personajes de la misma clase semántica.

El no fusilamiento de Aureliano, su invulnerabilidad a los ataques corporales más terribles (envenenamiento, balazo en la región del corazón), sus rasgos de “visionario”, lo definen como un carácter heroico: Aureliano es el héroe de la primera inscripción, y no solamente porque encarna un héroe militar de las guerras entre liberales y conservadores, un héroe “histórico”; Aureliano escribió versos de amor y de muerte; fue, además, un orfebre excepcional: los pescados de oro perduran, junto con su nombre inscripto en una calle de Macondo, hasta la gran devastación final. La muerte de todos los hombres de la familia Buendía lo deja solo, con su madre Úrsula y su hermana Amaranta (el último Aureliano, con el cual se cierra la estirpe, se queda solo con Amaranta Úrsula). Aureliano es el único miembro de la familia que veía sucio el cuarto de Melquíades, que no percibió el “espíritu” de Melquíades allí; este hecho no indica solo que el militarismo de Aureliano es incompatible con la visión de la sabiduría de Melquíades (el militar que fue a buscar a José Arcadio Segundo también verá el cuarto sucio). Hay una incompatibilidad estructural entre Aureliano y Melquíades: los dos escribieron, los dos perduran a todo lo largo del relato (vivos y muertos), los dos trabajaron con metales, los dos fueron videntes. Aureliano es, además, el único actor de los dos primeros pares que no participa en el mito de Edipo. Es cierto que exhibe un “Edipo al revés”: su esposa Remedios era una niña, Aureliano le enseñó a leer y a escribir, fue un padre metafórico respecto de ella. Pero no

hay en la historia de Aureliano ningún “mitema” de la secuencia mítica, tal cual la reconstruimos en el relato: no es hijo adoptivo, no desconoce su identidad, no resuelve ni intenta resolver ningún enigma, no se siente atraído hacia su madre o hermana ni sustitutos simbólicos. Su hermano José Arcadio se casa con una hermana adoptiva, su hijo tiene relaciones (incompletas) con su tía y madre adoptiva, su sobrino se sintió fuertemente atraído hacia su madre Pilar. Aureliano queda, pues, aislado, en cuanto al mito de Edipo, en la primera inscripción.

B) Oposición de dos polos (ambos afirmativos)

Por ejemplo: ojos/pene, guerra/paz, iniciación intelectual/iniciación sexual. Es la oposición interparadigmática o sintagmática, en la que juegan dos términos antitéticos, presentados como incompatibles (no pueden coexistir). Cada término niega al otro y no se realizan al mismo tiempo ni en el mismo actor; se enfrentan, luchan entre sí. Estas oposiciones determinan la constitución de dos clases opuestas, equivalentes y complementarias: la clase Aureliano y la clase José Arcadio (nombres de sus primeros miembros), los dos conjuntos temáticos se muestran como partes escindidas, enemigas; son narrativamente alternativos o sucesivos. Proponemos denominarlos “conjunto mente” (Aureliano) y “conjunto cuerpo” (José Arcadio).

Homo duplex: este es el tema central de *Cien años de soledad*. Y sus corolarios: las relaciones, interdependencias, valores y límites de cada una de las dos zonas. Cada una de ellas necesita, para afirmarse, a la otra, que debe servirle de cómplice y detractora; cada zona requiere que la otra elabore valores para transgredirlos. Lo que interesa es la forma que asume la escisión en *Cien años*; cada uno de los elementos que constituyen un conjunto es un “objeto ideológico”, desempeña el papel de un concepto en relación con la obra teórica; cada elemento tiene, además, su campo propio de dispersión, su red connotativa. Veamos brevemente qué objetos pueblan cada uno de los conjuntos.

Conjunto Aureliano-Arcadio (mente). Sus cuerpos están marcados por “ojos” en el caso de Aureliano y “nalgas de mujer” en Arcadio. Ojos y nalgas (estar sentado y mirar) son las partes del cuerpo que entran en contacto con otros objetos, sobre todo en

las tareas de leer y de escribir; se agregan las manos de Aureliano, para fabricar sus peces de oro.

En las primeras partes de sus vidas trabajan en soledad (artesanía y trabajo intelectual); con el trabajo ganan dinero y viven de ello; escriben (versos en el caso de Aureliano, bandos en Arcadio durante su gobierno), leen (los manuscritos, Arcadio); los miembros de este conjunto se relacionan entre sí, transmitiéndose la cultura y comparten la ideología (Aureliano enseñó a leer y a escribir a Arcadio, son ambos liberales).

La salida del encierro está marcada por la acción política, la guerra, la toma de posición ferviente del lado del progresismo; matan a otros (mandan a fusilar), arriesgan sus vidas en la acción. Tienen amores breves, frustrados por la muerte (de Remedios en el caso de Aureliano y de Arcadio en el otro). Llegan a tener poder político y militar; se desplazan por tierra.

Conjunto José Arcadio- Aureliano José (cuerpo). Sus cuerpos son macizos, peludos; José Arcadio es un gigante poderoso; se acentúa especialmente su enorme pene; carecen de imaginación.

Se registran amores precoces, temprana iniciación sexual, viajes por mar. No trabajan y no tienen dinero. Los miembros de este par no se relacionan entre sí, sino con el conjunto opuesto (José Arcadio salva la vida a Aureliano, Aureliano José lucha un tiempo en el ejército de Aureliano).

Los objetos de este conjunto son las mujeres de la familia (Rebeca y Amaranta: hermana adoptiva y tía y madre adoptiva, respectivamente). Mueren matados prematuramente; obtienen dinero robando (Aureliano José tomaba dinero de Úrsula, José Arcadio se apoderó de tierras). Se marca sobre todo su vigor.

Desde el punto de vista psicológico esta organización bipolar puede caracterizarse como “predominio del inconsciente, del automatismo y del instinto” (en el conjunto cuerpo) frente a “predominio del campo de la conciencia y del yo”. Por un lado un orden que representa la exigencia de las necesidades simbolizadas del cuerpo (prematura y acentuada genitalidad, carácter incestuoso de las relaciones). El “yo corporal” podría

connotar, del mismo modo, las funciones que se asignan al principio del placer: búsqueda de la realización del deseo, evitación del displacer; no se tolera la postergación (José Arcadio y Rebeca se casaron a los tres días). Por otro lado el “yo mental” connotaría las funciones asignadas al principio de realidad: postergación de los impulsos (Aureliano esperó a que Remedios creciera para casarse), renuncia al placer momentáneo²⁵. Al “cuerpo” le corresponde lo actuado, el deseo, las fijaciones, pero también la susceptibilidad a los ataques (José Arcadio y Aureliano José murieron asesinados), el carácter holgazán y la relación negativa con el dinero y el trabajo. A la “mente” le corresponden las relaciones con el lenguaje y “la realidad”, la historia, el trabajo, la búsqueda de la verdad, la cultura; pero llega a matar (y a tiranizar), y puede no tener afectos (la muerte de la afectividad en Aureliano es simétrica a la muerte del cuerpo en José Arcadio; es su mente, sus recuerdos, su vida interior la que muere después de la guerra)²⁶.

Pero “cuerpo” y “mente” plantean, sobre todo y como conjuntos ideológicos, la gran dualidad: el lenguaje y el deseo, la acción política y el cuerpo, su muerte, el trabajo y el sexo. Cada zona instituye un modo particular de relacionarse consigo mismo, con la sociedad y la historia; son dos tipos de relaciones vividas con las condiciones de existencia (relaciones imaginarias), centradas por un lado en la búsqueda del placer y la satisfacción corporal, y por el otro en la búsqueda de la significación, en el trabajo y en la

²⁵ Cfr. S. Freud, “Los dos principios del suceder psíquico”, Obras Completas, tomo II, op. cit. El principio de la realidad no se opone realmente al principio del placer, sino que es un desvío o alargamiento, una postergación del camino de la satisfacción. Dice Freud: “Así como el yo sometido al principio del placer no puede hacer más que desear, trabajar por la adquisición del placer y eludir el displacer, el yo regido por el principio de la realidad no necesita hacer más que tender a lo útil y asegurarse contra todo posible daño. En realidad la sustitución del principio del placer por el principio de la realidad no significa una exclusión del principio del placer, sino tan sólo un afianzamiento del mismo. Se renuncia a un placer momentáneo, de consecuencias inseguras, pero tan solo para alcanzar por el nuevo camino un placer ulterior y seguro”.

²⁶ Tanto Aureliano como José Arcadio “tienen”, cada uno, su cuerpo y su mente; en el interior de cada actor no hay escisión; no hay un “espíritu” o alma sin cuerpo ni un cuerpo sin “alma”. Sin embargo hay por un lado una mente excepcional y por el otro un cuerpo igualmente excepcional: el hecho de que estén hiperbolizados simétrica e inversamente es lo que los constituye en algo que podría definirse como “mente muy marcada” y “cuerpo muy marcado”.

acción. Todos los relatos del mundo pueden agruparse (ideológicamente) según incluyan al cuerpo y a sus necesidades y deseos; todos los relatos del mundo pueden clasificarse según asuman o no el lenguaje escrito y la acción modificadora de la realidad. *Cien años* materializa ambas zonas pero en lucha, enfrentadas; el relato no deja de pensar imaginariamente esa dualidad.

Pero la dualidad abierta desde el primer par acarrea una nueva organización del mito de Edipo en *Cien años*: mientras que en José Arcadio Buendía la función “crimen” se encontraba estrechamente vinculada al incesto (era su condición), en el primer par el crimen se desprende del incesto y se constituye en función aparentemente independiente: por un lado habrá crímenes cometidos, en forma de fusilamientos, en el grupo “mente”, y por otro, en el grupo “cuerpo”, el sostenedor de las tendencias incestuosas, habrá crímenes sufridos (ambos miembros son asesinados). Las dos esferas dominantes del padre no se escinden en su totalidad y como zonas independientes en sus hijos: en José Arcadio Buendía crimen-incesto-exilio se encontraban por un lado en absoluta vinculación, mientras que por el otro se ubicaban la ciencia, la lectura, el saber y la participación en la organización social. Los hermanos del primer par no solo dividen al padre, no solo encarnan cada uno una parte de él, sino que además dividen algo que en el fundador se encontraba aliado al incesto: el crimen. En los dos primeros pares hay por un lado lectura, escritura, encierro, acción política y crimen, y por otro viajes (exilios más o menos fugaces), incestos y crímenes sufridos pasivamente. Hasta podría afirmarse: “la mente” comete los crímenes, “el cuerpo”, el placer los sufre²⁷. El crimen, condición del incesto en José Arcadio Buendía, puede considerarse también su castigo o la amenaza para los que intentan cometerlo (castración).

²⁷ En el interior de la teoría de Jacques Lacan y de sus discípulos, lenguaje y crimen constituyen una sola realidad: no se puede separar el lenguaje del principio del crimen, ni separar la violación de la ley del lenguaje de la violación del tabú del incesto. Cfr. M. — C. Boons, “Le meurtre du père chez Freud”, *L’Inconscient*, N°5, París, P.U.F. 1968. En *Cien años*, justamente, se escinde, en los dos primeros pares, lenguaje y crimen por un lado, y tabú del incesto por otro. Pero en realidad las escisiones del relato son medios de relacionar mejor ambas esferas, no modos de erigirlas en sustancias independientes: lo que no puede separarse es precisamente lo que se separa, pero para combinarse y relacionarse.

Si el trabajo narrativo de *Cien años* pone en acción la fórmula del lenguaje: dividir para unir; si redobla, escinde y sustituye significantes, es para relacionarlos mejor; la temporalidad, los “cien años”, el transcurso del discurso, se encargarán de ello. Y esta es, precisamente, la función del tiempo “no curvo” que es *la historia* en la ficción, los acontecimientos históricos; la historia produce: varía, sustituye y transforma los significantes y simbolizantes de ambas esferas hasta encontrar su inclusión recíproca.

C) Oposiciones interiores a cada personaje (estadios vitales)

En cada actor se oponen las unidades entre la primera y la segunda parte de su vida (por ejemplo: encierro/guerra, viajes/establecimiento en Macondo, etc.), constituyendo dos estadios vitales definidos. Esas etapas están limitadas por pruebas marcadas por sucesos rituales: emergencia de las aguas, salida del encierro, viajes alrededor del mundo, experiencias peligrosas. Hay un cambio evidente entre el tipo de vida que el personaje llevaba antes de esa prueba y la etapa posterior; a través de los viajes se marca ese otro “viaje”, el de la iniciación, por el cual el individuo atraviesa los caminos del conocimiento y la experiencia²⁸. Como en gran parte de la literatura de la antigüedad clásica, como en las novelas de caballería y los viajes de Julio Verne, esos “viajes” tienen siempre un horizonte: la búsqueda de un centro, de una verdad, de una mujer, la respuesta a un enigma. Cada emergencia del mar o del encierro es un renacimiento: el personaje surge con un aspecto nuevo, que lo convierte en lo que “realmente es”. Estos viajes, comparables a la iniciación de los misterios antiguos, son ritos de pasaje (con sus etapas codificadas: separación, transición, incorporación), y están marcados, de modos diferentes, en todos los personajes masculinos de *Cien años*: desde las sesenta y cinco vueltas al mundo en barco de José Arcadio, la guerra de Aureliano y de Arcadio, hasta los últimos viajes de estudio de Amaranta Úrsula y del último José

²⁸ Cfr. Marcel Brion, “El viaje iniciático”, en Raymond Bellour et al., Verne: un revolucionario subterráneo. Buenos Aires, Paidós, 1968.

Arcadio. Un desplazamiento y el regreso son los acontecimientos que dividen esas “dos vidas” que constituyen a cada actor; se va huyendo de algo o mandado por alguien y se puede o no volver de esa experiencia, se puede o no cambiar; los regresos de los actores del primer par son casi milagrosos: han escapado cien veces de la muerte; vuelven metamorfoseados, “ya iniciados” a su punto de partida. Y así como cada personaje está dividido en dos partes por el viaje de la iniciación, así todo el relato está dividido en dos partes, una partida y un regreso, una pregunta y una respuesta.

Cien años de soledad puede leerse, en su totalidad, como una novela educativa y como un gran viaje de iniciación: como en él todos buscan un “centro” (Amaranta o el enigma de los manuscritos de Melquíades, ese texto cifrado que provee el ejercicio de la lengua secreta de los ritos de iniciación) en el que podrán contemplarse, como en un espejo, a sí mismos, en el que podrán encontrar su identidad. En ese centro se reunirán todas las líneas, la aventura se cerrará sobre sí misma, en un círculo perfecto: la fundación y el fin de Macondo, el exilio y el regreso, la huida y el encuentro y, sobre todo, el principio y el fin de la ficción.

D) Oposiciones entre cada uno de los pares

Puede establecerse una serie de oposiciones entre el primer par, por un lado, y el segundo por otro: hijos legítimos/hijos naturales y adoptivos, se casan/no se casan. Los miembros del primer par son los sujetos, los del segundo dibujan los objetos hacia los que esos sujetos tienden; los miembros del primer par son los padres, los del segundo los hijos. El primer par está trazado como alternativo (narrativamente), el segundo como sucesivo.

Frente a la oposición polar que constituían los miembros del primer par (ojos/pene), los del segundo no registran ninguno de estos términos; se definen como el término neutro respecto de la primera oposición (ni ojos ni pene). El neutro niega; el segundo par condensará una serie de figuras de negación: Arcadio no logró gobernar Macondo, no llegó a leer los manuscritos, no llegó a conocer a todos sus hijos, no llegó a

fusilar a Moscote, no supo de quién era hijo; Aureliano José no dio vueltas al mundo en el mar, no penetró a su tía, no llegó a tener relaciones con la niña que le tenía preparada Pilar, desertó de las tropas de Aureliano. El segundo par, además, acentúa los datos éticamente condenables de la acción de los miembros del primero: en Arcadio el militarismo y la crueldad, el cobro ilegal de contribuciones; en Aureliano José la desidia, el apartamiento del trabajo, la carencia de afectos.

De modo que cada actor se define formalmente.

1. Por una oposición interna entre la primera y la segunda parte de su vida.
2. Según pertenezca al primero o al segundo par.
3. Por su oposición sintagmática con respecto al actor de su mismo par.
4. Por sus semejanzas y diferencias con respecto al actor del par opuesto al suyo, con el cual constituye un paradigma.

5. Por algunas unidades características de la clase opuesta a la que pertenece (pero no de su opuesto sintagmático, sino del opuesto al actor que inaugura su paradigma, es decir, de su padre).

6. Por unidades propias y diferenciales, que se vinculan con las unidades propias y diferenciales de los otros miembros constituyendo frases metanarrativas.

Intervalo

Dos conjuntos lingüísticos

1. “José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de *espejo*” (pág. 28). “José Arcadio Buendía no logró descifrar el sueño de las casas con paredes de espejos hasta el día en que conoció el *hielo*” (pág. 28). “Una noche creyó encontrar /Melquíades/ una predicción sobre el futuro de Macondo. Sería una ciudad luminosa, con grandes casas de *vidrio*, donde no quedaba ningún rastro de la estirpe de los Buendía” (pág. 52-3).

Espejos, hielo, vidrio: no solo son fríos; en el primero uno *se* ve, al segundo *lo* ven, a través del tercero *ve*. Ver el objeto, verse en el objeto y ver a través del objeto son los tres modos posibles, enunciados desde el relato, de leer a Macondo, a la ficción, no contradictorios en sí mismos.

2. “*Minúsculas flores amarillas*”: Este conjunto se encuentra en la página 68 y se refiere a la dentadura postiza que Melquíades abandonó un día en el vaso y no volvió a usarla. En ese vaso “habían prendido unas plantitas acuáticas de *minúsculas flores amarillas*”. Cuando muere José Arcadio Buendía cae una “llovizna de *minúsculas flores amarillas*” que cubren todo el pueblo (pág. 125).

Por otra parte Mauricio Babilonia está permanentemente rodeado de *mariposas amarillas* (págs. 245 y sobre todo 248) que lo acompañan hasta su muerte. Melquíades, José Arcadio Buendía y Mauricio Babilonia se encuentran vinculados de este modo por medio de cierto color, de un elemento pequeño que toma la forma de acuático (Melquíades), de aéreo (Babilonia) y de intermediario entre aéreo y terrestre (José Arcadio Buendía). Los *tres padres*: el de toda la estirpe (José Arcadio Buendía), el del último Aureliano, que cierra la estirpe (Mauricio Babilonia) y el padre de los manuscritos, del texto (Melquíades) se identifican a través del amarillo y de un pequeño objeto natural, que connota sol, vida, acción de engendrar.

Modo de construir el discurso narrativo

Hasta ahora solo hemos considerado el nacimiento de la ficción y la conformación de los personajes masculinos y sus relaciones; en esta sección examinaremos el modo de construir el discurso narrativo en *Cien años de soledad*, a través del análisis del capítulo quinto (primera parte). Para ello lo dividimos en fragmentos, cada uno de los cuales contiene un motivo o microtema; no tratamos de cada frase por separado y las no pertinentes para nuestro análisis (lo cual no quiere decir que no sean significativas —en literatura no hay no significación—) las suprimimos de la transcripción. A lo largo del

capítulo (como en todos los capítulos del relato) se habla de todos los personajes de la familia Buendía y de una cantidad de otros, que viven o llegan a Macondo; el funcionamiento del sintagma, del relato que corre, de las relaciones por contigüidad, delata así no solo el funcionamiento del *stemma*; una multitud de temas y motivos se agrupan y relacionan; surgen de este modo las constantes retóricas y temáticas del relato, las constantes estilísticas, lexicales y gramaticales; surge también cómo se transforman los datos de la ficción, qué reglas o leyes siguen estas transformaciones. Pero al salir de la estructura del universo masculino y entrar en el texto como tal (como tejido, red) se torna evidente la coherencia de *Cien años*: el mismo tipo de oposiciones, de procedimientos, de escisiones y de dualismos rigen por un lado la estructura de las relaciones entre las figuras masculinas y por otro el diagrama total del relato, su transcurrir, el modo de narrar los acontecimientos, de agruparlos y aun de enumerarlos.

Fragmento I

“Aureliano Buendía y Remedios Moscote se casaron un domingo de marzo ante el altar que el padre Nicanor Reyna hizo construir en la sala de visitas. Fue la culminación de cuatro semanas de sobresaltos en casa de los Moscote, pues la pequeña Remedios llegó a la pubertad antes de superar los hábitos de la infancia. /.../ Se fijó un mes para la boda. Apenas si hubo tiempo de enseñarla a lavarse, a vestirse sola, a comprender los asuntos elementales de un hogar. La pusieron a orinar en ladrillos calientes para corregirle el hábito de mojar la cama. /.../ Fue un esfuerzo agotador, pero en la fecha prevista para la ceremonia la niña era tan diestra en las cosas del mundo como cualquiera de sus hermanas. /.../ Aureliano, vestido de paño negro, con los mismos botines de charol con ganchos metálicos que había de llevar pocos años después frente al pelotón de fusilamiento, tenía una palidez intensa y una bola dura en la garganta cuando recibió a su novia en la puerta de su casa y la llevó al altar. Ella se comportó con tanta naturalidad, con tanta discreción, que no perdió la compostura cuando Aureliano dejó caer el anillo al tratar de ponérselo /.../ y regresó ruborizado al altar. Su madre y sus hermanas sufrieron tanto con el temor de que la niña hiciera una incorrección durante la ceremonia, que al

final fueron ellas quienes cometieron la impertinencia de cargarla para darle un beso. Desde aquel día se reveló el sentido de responsabilidad, la gracia natural, el reposado dominio que siempre había de tener Remedios ante las circunstancias adversas. Fue ella quien de su propia iniciativa puso aparte la mejor porción que cortó del pastel de bodas y se la llevó en un plato con un tenedor a José Arcadio Buendía /.../ el enorme anciano /.../ se comió el pastel con los dedos masticando un salmo ininteligible. La única persona infeliz en aquella celebración estrepitosa que se prolongó hasta el amanecer del lunes, fue Rebeca Buendía. Era su fiesta frustrada. Por acuerdo de Úrsula, su matrimonio debía celebrarse en la misma fecha, pero Pietro Crespi recibió el viernes una carta con el anuncio de la muerte inminente de su madre./.../ Pietro Crespi se fue para la capital de la provincia una hora después de recibir la carta, y en el camino se cruzó con su madre que llegó puntual la noche del sábado y cantó en la boda de Aureliano el aria triste que había preparado para la boda de su hijo. /.../ Nunca se averiguó quién escribió la carta. Atormentada por Úrsula, Amaranta lloró de indignación y juró su inocencia frente al altar que los carpinteros no habían acabado de desarmar”.

1. La base temática y estructural de este segmento (que es un párrafo consiste en una oposición alternativa o privativa: el casamiento de Remedios y Aureliano frente al no casamiento (al casamiento frustrado y postergado) de Rebeca y Crespi. Este tipo de oposición ya fue examinada por nosotros con respecto a los personajes masculinos: el juego sí/no, la carencia o presencia de un rasgo (el ser fusilado y el no ser fusilado de Arcadio y de Aureliano respectivamente) caracterizaba el juego interior al paradigma (Arcadio y Aureliano pertenecen a la misma clase semántica). Aquí la oposición de las bodas, una realizada, la otra fallida, se encuentra en el mismo párrafo, es contigua y caracteriza una variante en el interior del mismo motivo, “la boda”. La negación de la boda de Rebeca y Crespi aporta pues un rasgo distintivo, destinado a diferenciar dos datos en el interior de *lo mismo*; el mismo motivo, la boda, narrado en un caso de un modo contiguo; el mismo motivo, el fusilamiento, separados por varias páginas y en

diferentes capítulos, connotando funciones que diferencian a dos actores en el interior de la *misma* clase semántica.

El modelo de la oposición alternativa es siempre, en *Cien años*, la culminación de un juego dual de posibilidades narrativas: los enamoramientos, noviazgos y el establecimiento de la fecha de ambas bodas se realizan en estrecho paralelismo (del mismo modo que el juego de anuncios respecto de los fusilamientos de Aureliano y de Arcadio). Aureliano se enamora de Remedios en la página 57 (fin del capítulo tercero); Rebeca se enamora de Crespi en la página 61 (capítulo cuarto). En la página 63 consta: “La casa se llenó de amor. Aureliano lo expresó en versos que no tenían principio ni fin /.../ Rebeca esperaba el amor a las cuatro de la tarde bordando junto a la ventana”. José Arcadio Buendía, que se opuso al noviazgo de Aureliano con Remedios por ser esta “hija del enemigo” (pág. 66), pone una condición para su aceptación: Rebeca se casaría con Pietro Crespi (pág. 66). Los noviazgos son simultáneos: Crespi visitaba a Rebeca regalándola con juguetes mecánicos (pág. 70); Aureliano enseñaba a leer y a escribir a Remedios (pág. 70). La boda postergada de Remedios y de Aureliano solo tenía un motivo: la pequeña era impúber; cuando alcanzó la pubertad se fijó un mes y ese mes se cumplió; los sucesivos aplazamientos de la boda de Rebeca y Crespi no culminarán; la boda no llegó a realizarse.

La oposición principal del fragmento se introduce con un movimiento de restricción: “La única persona infeliz...”. Esta individualización de un personaje, extraído del conjunto de la familia y enfrentándola (en este caso por ser infeliz en medio de la felicidad colectiva) opera siempre, en *Cien años*, en el encabezamiento de un movimiento de oposición; individualizar es enfrentar, es señalar una distinción, y señalar una distinción es oponer en el sistema del relato. El “individuo”, el personaje, es entonces el “individuado” en el interior del conjunto de los demás personajes; ese individuo se individualiza en virtud de su oposición respecto del conjunto: tiene un rasgo del que los demás carecen, un rasgo distintivo. Un personaje, un actor en *Cien años* es, por lo tanto, un sujeto (lingüístico) de un conjunto de predicados referidos a determinadas prácticas; está compuesto de un nombre, un cuerpo y una serie de funciones; estos tres datos se

combinan de modos diferentes pero siempre escogiendo una de las dos posibilidades que ofrece el relato (o Aureliano o José Arcadio respecto del nombre, o del tipo óseo o musculoso respecto del cuerpo, de la clase “cuerpo” o de la clase “mente” respecto de las funciones). Los actores constituyen grupos de actores que configuran paradigmas o clases semánticas y se individualizan oponiendo al conjunto una diferencia, un rasgo del que los demás carecen.

2. Remedios se casó siendo niña: el narrador enuncia la boda e inmediatamente opera un movimiento de retroceso, una expansión retroactiva típica del relato de *Cien años*; siguen los acontecimientos previos, la educación y entrenamiento de Remedios. Esta, en cuatro semanas (y aquí la precisión temporal se opone a la indeterminación de “un domingo de marzo”) llega a asombrar por su madurez; en la boda se opone no solo a Aureliano, que en su nerviosismo “dejó caer el anillo”, se ruborizó, “tenía una palidez intensa y una bola en la garganta”, sino a su madre y a sus hermanas, que “cometieron la impertinencia” de levantarla. La “pequeña Remedios” se enfrenta también con José Arcadio Buendía, el “enorme anciano”: Remedios le lleva el trozo de pastel con un tenedor y el anciano lo come con las manos; la niña madura separa el mejor trozo para el anciano, este lo come infantilmente con los dedos. La niña (físicamente) madura (en cuanto a la conducta), que se comportó con “tanta naturalidad”, con “tanta discreción”, y los adultos (físicamente) infantiles (en cuanto a la conducta) componen un *oxímoron* (asignación de una cualidad aparentemente contradictoria) y una *paradoja*: las edades y la conducta se contradicen, lo físico encubre psiquismos que no le corresponden las manifestaciones son exactamente, en cada caso, las contrarias. Unir dos universos contrarios (el de la “mente”, el del “cuerpo”) es precisamente uno de los trabajos del relato; el lenguaje y sus figuras operan apoyando ese trabajo estructural; el relato escinde los dos universos y busca relacionarlos y unificarlos; en el oxímoron y en la paradoja (a nivel estilístico y retórico) vincula reuniendo dos datos enfrentados.

3. La oposición de las dos bodas, una realizada, la otra frustrada, opone también, a nivel del paradigma, a Remedios y a Rebeca: Remedios es la niña que en un mes abandonó sus rasgos infantiles; Rebeca es la mujer (la mayor de entre las hijas) que no

pudo abandonar sus hábitos de comer tierra y cal y de succionarse el pulgar (págs. 43, 61, 63), a pesar de que con ella se habían empleado remedios tan drásticos como con Remedios. La “niña” Remedios, asexuada, se opone a Rebeca, la mujer “de vientre ávido”, pero a la niña se le asignan atributos de madurez y a la mujer atributos infantiles. Juegan así, en este párrafo, una oposición sintagmática (el sí/no de las bodas), una oposición paradigmática (Remedios/Rebeca), y el juego de una paradoja central, que opone “la edad” y “la conducta”.

4. El anillo caído en el momento de la bendición es un antiguo tema popular y con él se introduce el motivo de la *superstición*. En *Cien años de soledad* todas las supersticiones y creencias populares se transforman en realidad; todas las predicciones se cumplen. Pero tanto supersticiones como predicciones abren camino al juego de posibilidades narrativas: así como el relato jugó con la realización de las bodas, cerrando en este párrafo el paralelismo mediante el expediente “una sí, la otra no”, así abre ahora una nueva posibilidad, la de un matrimonio desdichado, a partir del mal augurio indicado por la caída del anillo: un miembro de la pareja deberá morir; el párrafo sugiere que será Aureliano: “vestido de paño negro, con los mismos botines de charol / . . / que había de llevar pocos años después frente al pelotón de fusilamiento”. Al contrario, el narrador utiliza, en el caso de Remedios, un adverbio que desecha la posibilidad de su muerte cercana: “el reposado dominio que *siempre* había de tener Remedios ante las circunstancias adversas”. Este es un claro ejemplo de *ironía* narrativa: Remedios es la que morirá, en este mismo capítulo. El narrador de *Cien años* juega constantemente con este tipo de posibilidades: las muertes anunciadas no ocurren, acaecen las inesperadas; los niños son maduros, los locos lúcidos; los hechos esperados no acontecen; los objetos buscados no se encuentran; las cosas ocurren “al revés”: la madre de Crespi “cantó en la boda de Aureliano el aria triste que había preparado para la boda de su hijo”.

5. El párrafo se cierra con el altar, encuadrándose estrictamente: el altar que lo abre, ante el que juraron Aureliano y Remedios, lo cierra; allí Amaranta jura su inocencia. El altar puede servir para la verdad o para la mentira, y se plantea abiertamente una incertidumbre: Amaranta juró su inocencia, pero Amaranta era la única persona que

podría haber tratado de impedir la boda de Rebeca. El narrador solo registra conductas y no subjetividades.

6. Este párrafo es una muestra excelente del sistema del relato en *Cien años*: un párrafo rigurosamente encuadrado y cerrado, como lo es la novela en su totalidad, y habitado por una *escritura paradójal*, que se muestra obsedida por el dual, por las antítesis, por las simetrías y diferencias. El modo de narrar indica el tipo de realidad que se postula: el narrador de *Cien años* es estrictamente conductista; sus frases enuncian hechos, acontecimientos, movimientos; la organización del discurso narrativo es paratáctica; se acumulan verbos de acción; se utiliza una puntuación sin (;) y sin (:); se suceden los indefinidos con apelaciones a los pluscuamperfectos cuando se trata de retrocesos. Proliferan las incursiones al futuro: “siempre había de tener”, “nunca se averiguó”; el narrador está situado por encima de los acontecimientos, conoce su desenlace. Es un historiador; pero su relato está fuertemente armado, tiene una arquitectura estricta y un orden formal riguroso: la tensión entre ese relato de hechos y esa construcción altamente elaborada es uno de los rasgos característicos de esa escritura paradójal.

El narrador juega con la precisión y la indeterminación en el plano temporal: por un lado “siempre”, “nunca”, “un domingo de marzo” (nunca se reconocen fechas precisas en el relato, no se datan históricamente los acontecimientos); por el otro “el viernes”, “la noche del sábado”, “cuatro semanas”. Del mismo modo opera con “la realidad”: los detalles, las precisiones: “botines de charol con ganchos metálicos”, “en la sala de visitas”, “un plato con un tenedor”, significan directamente “la realidad”, la autentifican; esos objetos insignificantes, esos gestos transitorios son indispensables para el relato histórico, que cuenta “lo que ocurrió realmente”. Pero del mismo modo relata las maravillas y los acontecimientos manifiestamente “irreales”. La tensión entre indeterminación y precisión, entre “realidad” e “irrealidad”, entre modo verosimilizante de narrar y modo de armar el relato que destruye la verosimilitud; la utilización de la paradoja, la ironía y las oposiciones simétricas inversas caracterizan ese relato que parece borrar lo que escribe, anular lo que enuncia (así como se anulan los juegos narrativos

paralelos con una conclusión del tipo sí/no), desmentir lo que formula.

Fragmento II

“El padre Nicanor Reyna —a quien don Apolinar Moscote había llevado de la ciénaga para que oficiara la boda— era un anciano endurecido por la ingratitud de su ministerio. Tenía la piel triste, casi en los puros huesos, y el vientre pronunciado y redondo y una expresión de ángel viejo que era más de inocencia que de bondad. Llevaba el propósito de regresar a su parroquia después de la boda, pero se espantó con la aridez de los habitantes de Macondo, que prosperaban en el escándalo, sujetos a la ley natural, sin bautizar a los hijos ni santificar las fiestas. /.../ decidió quedarse una semana más para cristianizar a cincuncisos y gentiles, legalizar concubinatos y sacramentar moribundos. Pero nadie le prestó atención. Le contestaban que durante muchos años habían estado sin cura, arreglando los negocios del alma directamente con Dios, y habían perdido la malicia del pecado mortal. Cansado de predicar en el desierto, el padre Nicanor se dispuso a emprender la construcción de un templo, el más grande del mundo /. . ./ Andaba por todas partes pidiendo limosnas con un platillo de cobre. Le daban mucho, pero él quería más /.../ Un sábado/.../ Improvisó un altar en la plaza y el domingo recorrió el pueblo con una campanita, como en los tiempos del insomnio, convocando a la misa campal. Muchos fueron por curiosidad. Otros por nostalgia. Otros para que Dios no fuera a tomar como agravio personal el desprecio a su intermediario. Así que a las ocho de la mañana estaba medio pueblo en la plaza, donde el padre Nicanor cantó los evangelios con voz lacerada por la súplica. Al final, cuando los asistentes empezaron a desbandarse, levantó los brazos en señal de atención.

—Un momento —dijo—. Ahora vamos a presenciar una prueba irrefutable del infinito poder de Dios.

El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó

doce centímetros sobre el nivel del suelo. /.../ Nadie puso en duda el origen divino de la demostración, salvo José Arcadio Buendía./.../

Hoc est simplicissimum —dijo José Arcadio Buendía—: *homo iste statum quartum materiae invenit.*

/.../ Fue así como se supo que era latín la endiablada jerga de José Arcadio Buendía. El padre Nicanor aprovechó la circunstancia de ser la única persona que había podido comunicarse con él, para tratar de infundir la fe en su cerebro trastornado. /.../ pero José Arcadio Buendía se empeñó en no admitir vericuetos retóricos ni transmutaciones de chocolate, y exigió como única prueba el daguerrotipo de Dios. /.../ Era tan terco, que el padre Nicanor renunció a sus propósitos de evangelización y siguió visitándolo por sentimientos humanitarios. Pero entonces fue José Arcadio Buendía quien tomó la iniciativa y trató de quebrantar la fe del cura con martingalas racionalistas. En cierta ocasión en que el padre Nicanor llevó al castaño un tablero y una caja de fichas para invitarlo a jugar a las damas, José Arcadio Buendía no aceptó, según dijo, porque nunca pudo entender el sentido de una contienda entre dos adversarios que estaban de acuerdo en los principios. El padre Nicanor, que jamás había visto de ese modo el juego de damas, no pudo volverlo a jugar. Cada vez más asombrado de la lucidez de José Arcadio Buendía, le preguntó cómo era posible que lo tuvieran amarrado de un árbol.

—*Hoc est simplicissimum* —contestó él—: porque estoy loco. Desde entonces, preocupado por su propia fe, el cura no volvió a visitarlo, y se dedicó por completo a apresurar la construcción del templo”.

1. La llegada del padre Reyna es una más de las muchas que sobrevienen a Macondo, y cuya función es marcar, sobre todo, el transcurso del tiempo histórico; Macondo pasa de la “aldea de veinte casas de barro” (pág. 9), a la “aldea más ordenada y laboriosa /.../ trescientos habitantes” (pág. 16); con Úrsula llegan inmigrantes que tienen relaciones con el exterior (pág. 39); más adelante adviene el corregidor Moscote (pág. 54), aquí el sacerdote (pág. 76). Macondo pasará a ser municipio, y luego de la guerra civil conocerá una prosperidad cada vez mayor, hasta la llegada de los bananeros

norteamericanos y su colonización (pág. 196), la huelga y la represión (pág. 259-60), para concluir con el exilio de los colonizadores, el diluvio y la ruina (pág. 280); Macondo vuelve a ser lo que fue al comienzo de su existencia.

Las llegadas no solo marcan el progreso de Macondo y la instauración de sus instituciones; marcan también la actitud de los habitantes, y sobre todo de los hombres Buendía, ante esas instituciones mismas. Cuando llegó el corregidor Moscote y ordenó que todas las casas se pintaran de azul, José Arcadio Buendía lo rechazó duramente: “En este pueblo no mandamos con papeles”; “no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir”; hasta ese momento los habitantes se habían gobernado por sí mismos, habían “abierto los caminos e introducido las mejoras que les había ido exigiendo la necesidad, sin haber molestado a gobierno alguno y sin que nadie los molestara”. Con el gobierno, con Moscote, llegan al pueblo seis soldados: el gobierno y el ejército van a la par. Pero José Arcadio Buendía logró imponerse: cada uno pintaría su casa del color que quisiera; los soldados se retiraron. El afuera, la historia, están significados así por el advenimiento de esa historia y de ese afuera a Macondo, a través de hombres que son instituciones, y el relato se encarga en cada caso de marcar el carácter aceptable o rechazable de las mismas. Cuando llegaron con Úrsula hombres más civilizados que los habitantes de Macondo, que conocían los adelantos de la cultura, José Arcadio Buendía y el pueblo los recibieron con alegría; cuando llega el gobierno y el sacerdote, José Arcadio Buendía se les opone.

La llegada del italiano Crespi es casi simultánea a la del corregidor Moscote; Crespi fue traído a la casa de los Buendía desde Europa como experto en la pianola: era el hombre más hermoso y mejor educado, la introducción de Europa en Macondo; Crespi llegó junto con la ampliación de la casa, los manteles de Holanda, los muebles vieneses. Pero así como fue bien recibido por los Buendía, no pudo incorporarse a la familia (los extranjeros serán sistemáticamente rechazados por las mujeres Buendía); a la inversa, Aureliano se casa con la hija del corregidor Moscote, el enemigo de su padre José Arcadio. Del mismo modo ocurre con el sacerdote: rechazado por José Arcadio Buendía, obtendrá de Úrsula y de Crespi buena parte del dinero para construir el templo (cfr.

fragmento 3). Los rechazados por José Arcadio Buendía son acogidos de algún modo por la familia (Moscote consolidará su autoridad precisamente gracias a su parentesco y relación con los Buendía, cfr. fragmento 4); los aceptados (como Crespi) son rechazados y finalmente expulsados fuera de la familia. El caso de los norteamericanos es análogo: son acogidos por Aureliano Segundo en su casa y allí descubren la excepcionalidad de las bananas, y serán rechazados y expulsados gracias a la acción obrera que dirige su hermano gemelo, José Arcadio Segundo.

De modo que persisten una junto a la otra dos actitudes contradictorias: rechazar al gobierno y al sacerdote ideológicamente, reconocer su carácter negativo y no conveniente para Macondo, y al mismo tiempo integrarlos, consolidarlos, acogerlos (a través de la boda de Aureliano y del dinero que dio Úrsula al sacerdote). Volvemos a encontrar así, en este caso aplicada a las relaciones con hombres-instituciones, la dialéctica paradójica que habita permanentemente *Cien años de soledad*.

En este fragmento el pueblo considera que no necesita un sacerdote (del mismo modo que antes no necesitó gobierno): “nadie le prestó atención”; “le contestaban que durante muchos años habían estado sin cura, arreglando los negocios del alma directamente con Dios”. Pero ese mismo pueblo que fue a la plaza por curiosidad y nostalgia, cree en el “origen divino” de la levitación de Nicanor Reyna; el único que se opone nuevamente es José Arcadio Buendía. (Del mismo modo, cuando José Arcadio Segundo, en la segunda parte, participa, entre la multitud de obreros, como víctima de la matanza que llevó a cabo el ejército, será el único que se opondrá a la interpretación oficial: el pueblo dirá: “Aquí no hubo muertos”; José Arcadio Segundo dirá: “eran más de tres mil”. En ambos casos el miembro de la familia Buendía se enfrenta a la creencia colectiva con su verdad, basada en una “prueba ‘material’”: José Arcadio el padre no ve a Dios, exige su daguerrotipo; José Arcadio Segundo vio y participó como único sobreviviente en la matanza.)

2. En el fragmento anterior se oponían fundamentalmente Remedios y Rebeca a través de la boda realizada y la boda no realizada: todos fueron felices en la fiesta *menos* Rebeca; ahora se oponen los que creen en el origen divino de la demostración de Reyna

(que son todos), “salvo José Arcadio Buendía”. Este enfrentamiento no es solo ideológico (el iluminismo y racionalismo, la apelación al materialismo por parte de José Arcadio Buendía frente al “origen divino” de la levitación); se señala fundamentalmente un *hecho maravilloso*.

Cien años de soledad está casi saturada de acontecimientos maravillosos²⁹: levitación de Remedios la bella, sangre de José Arcadio que corre hasta Úrsula, apariciones de muertos, flores que llueven, una habitación fuera del tiempo, la muerte personificada, la mujer seductora y mortal, seres invisibles, un cadáver intacto durante cuatro meses, etc. Uno de los modelos explícitos en la ficción es *Las mil y una noches*, arquetipo de relatos maravillosos (explícito pero implícito: en la página 161 Aureliano Segundo lee un libro *sin título* que cuenta “la historia de una mujer que se sentaba a la mesa y solo comía granos de arroz que prendía con alfileres”, y “la historia del pescador que le pidió prestado a su vecino un plomo para su red...”). *Cien años* parece tener si lo leemos desde esta perspectiva, el mismo proyecto que Scherezada: *relatar para retardar o postergar un acontecimiento* (aquí el hijo con cola de cerdo). Como en lo maravilloso y como en *Las mil y una noches*, en muy contadas oportunidades surge en *Cien años* la duda entre una explicación “racional” de los acontecimientos (atribuirlos a la imaginación o a una ilusión de los sentidos) y una explicación “sobrenatural”; los hechos

²⁹ Es pertinente aquí la distinción de Tzvetan Todorov (Introduction á la litterature fantastique, París, Du Seuil, 1970) entre lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño. Lo fantástico se caracteriza por el hecho de que, ante un acontecimiento insólito, el que lo percibe debe optar por una de las dos soluciones posibles: o se trata de una ilusión de los sentidos (y entonces las leyes del mundo siguen siendo lo que son), o el acontecimiento tuvo lugar realmente, es parte integrante de la realidad (y entonces esa realidad está regida por leyes desconocidas). Lo fantástico ocupa justamente el espacio de esa incertidumbre: hay siempre un personaje que duda ante la adopción de una u otra respuesta, y esa duda marca una función de lector; la oscilación del relato mismo es lo que caracteriza a lo fantástico.

En el caso de lo maravilloso no hay duda posible ni otra explicación de los acontecimientos: no hay reacción particular en los personajes ni en el lector implícito; el hecho ocurrió realmente. En lo extremo se relatan hechos que pueden explicarse por las leyes ordinarias de la razón pero que, de una u otra manera, resultan singulares, insólitos, extraordinarios. En *Cien años* abundan los acontecimientos extraños, producidos sobre todo por la utilización de hipérbolos: el tamaño de José Arcadio, la extraordinaria sabiduría del último Aureliano, etc. En este mismo capítulo, la increíble maduración de Remedios, que en cuatro semanas pasó de la infancia a la adultez.

extraordinarios existen, están allí, importan en sí mismos y el narrador los relata sin introducir índices modales; no dice “me parece que” el padre Nicanor se elevó, sino: “Entonces el padre se elevó doce centímetros...”.

El hecho existe y no es puesto en duda: estamos ante lo maravilloso. Pero la levitación puede tener dos explicaciones, y el hecho de que se introduzcan esas dos interpretaciones (que no surgen ante otros acontecimientos maravillosos del relato) es un claro índice ideológico. La levitación del sacerdote puede entenderse “espiritualmente” como “prueba de la existencia de Dios”, o “materialmente” como descubrimiento del “cuarto estado de la materia”, y no es casual que se opongan un dato “físico” y otro “espiritual”. Y del mismo modo que la levitación suscita dos interpretaciones, ella misma está constituida por dos elementos: el propio dato maravilloso (la levitación) y el dato “material” que sustenta (como una suerte de causa ficticia) varios acontecimientos maravillosos en el relato: Reyna toma, antes de elevarse, un “chocolate espeso y humeante”. Del mismo modo, Remedios la bella se eleva llevándose las sábanas de Fernanda; en la escena del hielo este, elemento de la realidad cotidiana y “material” (como el chocolate y las sábanas), se opone a la carpa, al gigante, llenos de ficción y leyenda, que le sirven de maco. Enmarcar o apoyar un hecho “increíble” con datos “realistas”: esa parece ser la fórmula que emplea el relato en una variedad de hechos maravillosos. Enlazar lo “real” con lo “irreal”, su revés, lo “material” con lo intangible, del mismo modo que se enlazan en el sacerdote “piel triste” y “voz lacerada” (lo “abstracto” y lo “concreto”, lo físico y lo mental).

En *Cien años de soledad* no se trata solamente de escindir y vincular mente y cuerpo, sino de todas las variaciones y combinaciones posibles: material y espiritual, figurado y literal, físico y mental, abstracto y concreto. El relato trabaja, en todos sus niveles, para relacionar una dualidad aparentemente contradictoria: en la adjetivación (“piel triste”); en lo maravilloso, donde se combina lo cotidiano y físico con lo irreal y lo sobrenatural; en la paradoja, donde se aúnan términos aparentemente contradictorios; en la actitud frente a los enemigos ideológicos (se los acoge y se los enfrenta simultáneamente). Huir de lo uno, romper la rigidez del mundo escindido, borrar el

maniqueísmo, ver el derecho y el revés, construir espejos para duplicar invertidamente el universo³⁰, trabajar en el dos: vincular, mezclar, acoplar los contrarios.

3. La ruptura de límites entre materia y espíritu se consideraba, en el siglo XIX, la primera característica de la *locura*. El delirio de José Arcadio Buendía es también un intento de conexión entre las dos zonas escindidas del relato: José Arcadio Buendía habla en latín (una de las lenguas de Melquíades) con Prudencio, su víctima; enlaza de este modo el universo “cuerpo” (e incesto: José Arcadio Buendía mató a Prudencio antes de tener relaciones sexuales con su prima y esposa) y el universo “mente” (el de la lectura-escritura, la zona de Melquíades). En este universo obsesionado por el dual y el doble no podía faltar la figura del psicótico; los locos eran antaño los funcionarios de la doble interpretación y llevaban un traje dividido. El desdoblamiento inicial de José Arcadio Buendía culmina con su locura como intento de reconstrucción, y se formaliza en la dualidad de sus hijos: se es dos personas *mentalmente* y se llega a serlo *físicamente*.

Pero José Arcadio Buendía es un loco lúcido, y el poner las palabras fundamentales en boca de los locos no es aquí solo fruto de una tradición literaria; juega del mismo modo que la figura Remedios niña-madura, opera una paradoja.

4. La contienda entre el “materialismo” de José Arcadio Buendía y el “espiritualismo” del sacerdote está estructurada como un *juego dual*: “el padre Nicanor renunció a sus propósitos de evangelización /.../ Pero entonces fue José Arcadio Buendía quien tomó la iniciativa”. A esta contienda sigue la mención de los juegos, de damas en

³⁰ Los espejos y lo maravilloso pueden tener funciones homólogas: en ambos se percibe el mundo “al revés”. Toderó (o. cit., pág. 128) cita dos ejemplos de *La princesa Bambilla* de Hoffman, cuyo tema es justamente la división de la personalidad, el desdoblamiento entre sueño y realidad, espíritu y materia. En este relato cada aparición de un elemento sobrenatural se acompaña por la introducción de un elemento perteneciente al campo de la mirada: anteojos y espejos. Una frase del relato de Hoffman es esta: “Muchos filósofos prohibieron formalmente mirarse en el espejo de agua, porque al ver al mundo y a sí mismos al revés, se podían tener vértigos”.

La novela ideal, para García Márquez, es una novela absolutamente libre, que no solo inquiete por su contenido político y social sino por su poder de penetración en la realidad, y mejor aún si es capaz de “voltear la realidad al revés para mostrar cómo es del otro lado” (cfr. Miguel Fernández Braso, op. cit., nosotros subrayamos)

este caso, juegos duales, los únicos que existen en el relato y siempre planteados entre adversarios: Moncada (jefe conservador) enseñó a jugar al ajedrez a Aureliano (jefe liberal); Amaranta y Gerineldo Márquez (contendientes amorosos) juegan damas chinas. Se juega precisamente entre ese *juego metafórico* que es la contienda entre el racionalista y el religioso (adversarios reales que no están de acuerdo en los principios), y el *juego literal*, el juego de damas que José Arcadio Buendía se niega a jugar, porque precisamente allí los adversarios lo serán figuradamente (deberán estar de acuerdo en los principios). Toda la novela es también un gran juego entre adversarios, un juego dual, entre hermanos, entre “ojos” y “pene”, entre las dos esferas dominantes del mundo masculino; en ese juego uno ganará a costa del otro, lo “matará”.

5. Es notable el juego estilístico del conjunto: “Muchos fueron por curiosidad. Otros por nostalgia. Otros para que Dios...” De tres sintagmas: “muchos... por”, “otros por”, “otros para”, compuesto cada uno de dos términos, se obtiene un paralelismo de dos *por* frente a dos *otros*. La producción de un cuarteto (compuesto de dos términos idénticos frente a otros dos términos idénticos, es decir de un “dos veces dos”) a partir de un grupo de seis términos, distribuidos en “tres veces dos”, se observa en otros planos narrativos: la pequeña Remedios murió de hemorragia con gemelos “atravesados en el vientre” (cfr. fragmento 4). Santa Sofía de la Piedad tuvo gemelos, y Amaranta Úrsula murió de hemorragia después de haber dado a luz el hijo con cola de cerdo. El cuarteto se forma repitiendo *hemorragia* y *gemelos*; los sintagmas narrativos son tres, compuesto cada uno de dos términos (gemelos, muerte hemorragia; gemelos, no muerte; cola de cerdo, muerte hemorragia). Quedan afuera dos términos: cola de cerdo y no muerte; en el juego estilístico quedan afuera *muchos* y *para*. Los juegos estilísticos pueden homologarse pues a los juegos narrativos y a los juegos de la estructura; *Cien años* es absolutamente coherente en sus múltiples niveles.

Fragmento III

“Rebeca sintió renacer la esperanza. Su porvenir estaba condicionado a la terminación de la obra, desde un domingo en que /.../ “La más afortunada será Rebeca”,

dijo Amaranta /.../ —Te va a tocar inaugurar la iglesia con tu boda /.../ Al paso que llevaba la construcción, el templo no estaría terminado antes de diez años. /.../ Úrsula celebró la idea de Amaranta y contribuyó con un aporte considerable para que se apresuraran los trabajos. El padre Nicanor consideró que con otro auxilio como ése el templo estaría listo en tres años. /.../ “Era lo menos grave que podía hacer”, le replicó /a Rebeca/ Amaranta en la virulenta discusión que tuvieron aquella noche. “Así no tendré que matarte en los próximos tres años”. /.../ Cuando Pietro Crespi se enteró del nuevo aplazamiento, sufrió una crisis de desilusión, pero Rebeca le dio una prueba definitiva de lealtad. “Nos fugaremos cuando tú lo dispongas”, le dijo. Pietro Crespi, sin embargo, no era hombre de aventuras. Carecía del carácter impulsivo de su novia /.../ Entonces Rebeca recurrió a métodos más audaces. /.../ Al cabo de tres meses de amores vigilados, aburrido con la lentitud de la construcción que pasaba a inspeccionar todos los días, Pietro Crespi resolvió darle al padre Nicanor el dinero que le hacía falta para terminar el templo. Amaranta /.../ trataba de concebir nuevas triquiñuelas. Un error de cálculo echó a perder la que consideró más eficaz: quitar las bolitas de naftalina que Rebeca había puesto a su vestido de novia /.../ Faltaba menos de un mes para la boda, pero Amparo Moscote se comprometió a coser un nuevo vestido en una semana /... / /Amaranta/ estaba segura de que en el último instante, cuando hubieran fallado todos los recursos de su imaginación, tendría valor para envenenarla. /.../ decidió con espantosa frialdad que la fecha sería el último viernes antes de la boda, y el modo sería un chorro de láudano en el café”.

1. Amaranta es la opuesta paradigmática de Rebeca, del mismo modo que Aureliano lo es de José Arcadio, pero la configuración general de los personajes femeninos no tiene la complejidad rigurosa de los masculinos. Las mujeres son bella/no bella, casada/soltera, virgen/no virgen, tiene hijos/no tiene hijos, alegre/no alegre y sobre todo iniciadora (en el plano sexual)/iniciada. Pero las mujeres son, sustancialmente, *objetos*; las únicas que a lo largo del relato escapan a esta determinación son Pilar Ternera y Úrsula. En el caso de Pilar sus funciones se asemejan notablemente a las de

Melquíades: es adivina, pero oral (Melquíades dejará sus profecías escritas), permanece viva a todo lo largo del relato (pero Melquíades permanece vivo de otro modo, a través de sus apariciones, y muere por primera vez en el capítulo primero de la novela); es también iniciadora de los Buendía (los inicia sexualmente, no intelectualmente como Melquíades); Pilar, como Úrsula, tiene hijos Buendía: es madre y madre adoptiva con rasgos celestinescos pero se niega al incesto; ayudará en amores, prestará cuartos (en los casos de Aureliano, de Arcadio, de Aureliano José, de Meme, del último Aureliano). Al contrario, las funciones de Úrsula se ubican en la zona práctica, estrictamente no erótica: trabaja, obtiene dinero a través de su industria de panes y caramelos, es emprendedora, encuentra la ruta que no encontró su esposo, gobierna a Macondo bajo Arcadio, trata de impedir el incesto con la leyenda del hijo con cola de cerdo. Así como en el universo masculino se enfrentan las clases “mente” y “cuerpo”, en el femenino, y solo a través de *las madres*, se enfrentan “vida práctica” (que es homóloga a la clase mente, en tanto supone trabajo, dinero, participación social) y “vida erótica” (que es homóloga a la clase cuerpo, con todas las connotaciones sexuales).

En este fragmento se oponen Rebeca y Amaranta; el inventario de las características funcionales y calificativas de estas figuras es breve:

<i>Rebeca</i>	<i>Amaranta</i>
Adoptiva;	Consanguínea
Come cal y tierra, se succiona el pulgar.	
Canta, es cariñosa;	no canta.
Bella;	distinguida.
Vientre ávido;	virgen, amante impenetrable.
Se casó (y fue iniciada sexualmente) con su hermano adoptivo;	inició sexualmente (a través de relaciones parciales) a su hijo adoptivo (sobrino consanguíneo) y a su sobrino bisnieto.
No tuvo hijos;	tuvo hijos adoptivos.

Rechazó a Crespi;	rechazó a Crespi.
Vivió mucho tiempo, enclaustrada;	vivió mucho tiempo, “virtuosa de los cultos de la muerte” odió a Rebeca, deseó su muerte pero murió antes que ella.

La oposición entre las figuras femeninas reviste la forma de la enemistad y del odio, hasta el deseo (y el plan) de muerte. Pero en este mismo capítulo se oponen también Rebeca y Remedios a través de sus bodas (una realizada, la otra no) en el nivel sintagmático, y por ser una la niña madura que abandonó sus hábitos infantiles (Remedios) y la otra la mujer que no los abandonó (Rebeca). Remedios es la única persona que podría haber unido a Rebeca y a Amaranta. (cfr. fragmento 4).

El único dato que enlaza a Rebeca y a Amaranta es el rechazo y la común relación con Crespi, del mismo modo que José Arcadio y Aureliano se enlazaban por su común relación con Pilar, de la que tuvieron un hijo cada uno. Y así como Rebeca se opone a Remedios (figura femenina de afuera de los Buendía) y también se opone a Amaranta (en el interior de los Buendía), así Crespi (figura masculina de afuera de los Buendía) se opondrá a José Arcadio (“protomacho”/“currutaco de alfeñique”, cfr. fragmento 5). El paralelismo es riguroso: hay un personaje no Buendía (que es el primero que ama un Buendía) que se opone, tanto en el plano masculino como en el femenino, a un Buendía el cual, a su vez, se opone también a otro Buendía (adoptivo en el caso de Rebeca).

Amaranta/Rebeca, pero Rebeca/Remedios

Aureliano/José Arcadio, pero José Arcadio/Crespi

Del mismo modo hay, tanto en el plano femenino como en el masculino, una figura de afuera de los Buendía que *enlaza* a los opuestos a través de la común relación que tiene con ellos: en el caso de los hombres Pilar, que inicia primero a José Arcadio y luego a Aureliano, y en el caso de las mujeres Crespi, que ama primero a Rebeca y

después a Amaranta (las inicia en el amor, no en el sexo como Pilar):

José Arcadio —Pilar— Aureliano

Rebeca —Crespi— Amaranta

2. Amaranta odia a Rebeca, que se casará con su hermano José Arcadio; en la segunda parte Amaranta odiará a Fernanda, que se casó con su sobrino nieto Aureliano Segundo. Amaranta odiará dos veces (así como inicia dos veces), de acuerdo con la doble inscripción general del relato: una vez a la mujer de un José Arcadio, la otra a la mujer de un Aureliano, así como inicia sexualmente aunque sin relaciones completas, en la primera inscripción a Aureliano José, y en la segunda a José Arcadio: la inversión especular concierne, desde esta perspectiva, a los *nombres*: lo que es José Arcadio en la primera parte es Aureliano en la segunda y viceversa.

3. En este fragmento se evidencia una vez más la ironía del narrador y el carácter paradójico de su escritura: Úrsula y Crespi dan dinero a Reyna para construir el templo. Precisamente Úrsula, cuyo marido es el enemigo ideológico del sacerdote, y precisamente Crespi, para la construcción de ese templo que debía inaugurar con su boda, pero que no inaugurarán. Rebeca se casará en el templo, pero con José Arcadio. Acoger y ayudar a los “enemigos” (y casarse con la “hija del enemigo”), y ayudar para un templo donde se casará su novia, pero no con el que ayudó.

4. Hay una gradación temporal muy significativa: el registro desciende desde “diez años” a “tres años”, pasa por “tres meses” incluye “menos de dos meses”, continúa con “un mes”, “una semana” y culmina en “el último viernes” (incluimos un dato que no consta en nuestra transcripción). Este descenso cronológico dibuja una figura central:

10 años — 3 años — 3 meses — 2 meses — 1 mes — 1 semana — el último viernes.

Se corresponden los dos *tres* de la primera parte (años y meses) y los dos *uno* de la segunda parte (mes y semana); el Conjunto puede escindirse claramente en dos partes e incluye el paralelismo indicado. No hay, en *Cien años*, un número, una “vez”, un personaje, un acontecimiento, que no tenga su paralelo, su figura simétrica, siempre en un juego dual, formando parejas: este dato es demostrable en todos los niveles de la escritura.

Fragmento IV

“Un obstáculo mayor, tan insalvable como imprevisto, obligó a un nuevo e indefinido aplazamiento. Una semana antes de la fecha fijada para la boda, la pequeña Remedios despertó a media noche empapada en un caldo caliente que explotó en sus entrañas con una especie de eructo desgarrador, y murió tres días después envenenada por su propia sangre con un par de gemelos atravesados en el vientre. Amaranta sufrió una crisis de conciencia. /.../ se sintió culpable por la muerte de Remedios. No era ése el obstáculo por el que tanto había suplicado. Remedios había llevado a la casa un soplo de alegría. /.../ Se echó encima la dispendiosa tarea de atender a José Arcadio Buendía. /.../ sus últimos meses había logrado comunicarse con él en frases latín rudimentario. Cuando nació el hijo de Aureliano y Pilar Ternera y fue llevado a la casa y bautizado en ceremonia íntima con el nombre de Aureliano José, Remedios decidió que fuera considerado como su hijo mayor. Su instinto maternal sorprendió a Úrsula. Aureliano, por su parte, encontró en ella la justificación que le hacía falta para vivir. /.../ Ambos visitaban todas las noches a los Moscote. /.../ El vínculo con los Buendía consolidó en el pueblo la autoridad de don Apolinar Moscote. En frecuentes viajes a la capital de la provincia consiguió que el gobierno construyera una escuela para que la atendiera Arcadio, que había heredado el entusiasmo didáctico del abuelo. Logró por medio de la persuasión que la mayoría de las casas fueran pintadas de azul para la fiesta de la independencia nacional. A instancias del padre Nicanor dispuso el traslado de la tienda Catarino a una calle apartada, y clausuró varios lugares de escándalo que prosperaban en el centro de la población. Una vez regresó con seis policías armados de fusiles a quienes encomendó el mantenimiento del orden, sin que nadie se acordara del compromiso original de no tener gente armada en el pueblo. Aureliano se complacía de la eficacia de su suegro. /.../ Tan hondo era el cariño que él y su esposa habían logrado despertar en la familia de ambos, que cuando Remedios anunció que iba a tener un hijo, hasta Rebeca y Amaranta hicieron una tregua para tejer /.../. Fue ella la última persona en que pensó

Arcadio, pocos años después, frente al pelotón de fusilamiento.

Úrsula dispuso un duelo de puertas y ventanas cerradas /.../ y puso el daguerrotipo de Remedios en el lugar en que se veló el cadáver /.../ Las generaciones futuras, que nunca dejaron extinguir la lámpara, habían de desconcertarse ante aquella niña /.../ que no lograban hacer coincidir con la imagen académica de una bisabuela. Amaranta se hizo cargo de Aureliano José. Lo adoptó como un hijo que había de compartir su soledad, y aliviarla del láudano involuntario que echaron sus súplicas desatinadas en el café de Remedios. Pietro Crespi entraba en puntillas al anochecer /.../ el noviazgo se convirtió en una relación eterna /.../ Perdido el rumbo, completamente desmoralizada, Rebeca volvió a comer tierra.”

1. En la página 168 de *Cien años de soledad* dice Úrsula, en el momento en que los Buendía tienen tanto dinero como nunca: “‘Dios mío’, suplicaba. ‘Háznos tan pobres como éramos cuando fundamos este pueblo, no sea que en la otra vida nos vayas a cobrar esta dilapidación’. Sus súplicas fueron escuchadas *en sentido contrario*” (nosotros subrayamos). Esta es una ley del relato, y una de las leyes de la lectura es que cada figura está no solo esbozada en la forma del contenido sino también explicitada: a través de Úrsula se formula el hecho, constante en el relato, de que los deseos ocurren *al revés, al contrario*.

No muere Rebeca, como lo deseaba Amaranta, sino Remedios: envenenada no con láudano en el café (caliente), sino “empapada en un caldo caliente” y “envenenada por su propia sangre” el envenenamiento es interno y la persona es otra. En *Cien años* los deseos de muerte nunca se cumplen directamente sino que se desplazan, provocando la muerte de otra persona; aquí se desplazan de Rebeca a Remedios. Amaranta deseó (y planeó) la muerte de su hermana adoptiva que llegaría a ser su cuñada, y muere su cuñada (especie de hija adoptiva figurada y esposa de Aureliano). En la segunda parte, Fernanda desea activamente la muerte de su nieto Aureliano, que será su hijo adoptivo (pensó ahogarlo en la alberca del baño), y muere ahogado, también en el baño, su hijo consanguíneo José Arcadio (lo ahogaron los niños a quienes protegió, especie de hijos

adoptivos figurados). En ambos casos los deseos se desplazan, provocando la muerte no de la persona a la cual están destinados, sino de su opuesta: Remedios es, desde el comienzo del capítulo, la opuesta de Rebeca (es la que se casó, es la niña madura); el último Aureliano será el opuesto del último José Arcadio. El opuesto es, pues, al revés, el contrario.

La escisión entre el que debe morir (según el deseo) y el que muere efectivamente, es paralela a la escisión entre el universo masculino y el femenino: son las mujeres quienes desean la muerte, y son los hombres quienes llegan a matar efectivamente.

2. Pero el desplazamiento de objeto no ocurre solo en el caso de los deseos de muerte: en *Cien años* no se encuentra lo que se busca ni aparece lo que se espera o desea (José Arcadio Buendía no encontró la ruta de los inventos, José Arcadio Segundo no encontró el tesoro enterrado en su casa, los hijos de Úrsula no tuvieron la cola de cerdo que esperaba); el objeto buscado o esperado aparece cuando no se lo busca y a quien no lo busca ni espera (Úrsula encontró la ruta, el último José Arcadio encontró el tesoro, Amaranta Úrsula tuvo el hijo con cola de cerdo). Del mismo modo, cuando alguien no puede llevar a cabo algo que deseó (en este fragmento la adopción de Aureliano José por parte de Remedios, o —otro ejemplo— la guerra que Aureliano quiso llevar a cabo contra los norteamericanos) lo hace otro: Amaranta adopta a Aureliano José, José Arcadio Segundo lucha contra los norteamericanos.

Son tres las leyes del deseo: 1) no muere aquel cuya muerte se desea sino su opuesto (desplazamiento de *objeto*); 2) no se encuentra lo que se busca, sino otra persona, más adelante, cuando no lo busca (desplazamiento de *sujeto* y desplazamiento temporal); 3) las mujeres desean la muerte de otros (Amaranta y Fernanda) y planean el acto de matar, pero los que matan efectivamente son los hombres (José Arcadio Buendía, Aureliano, Arcadio): escisión entre los sexos entre *deseo* y *acto*; desplazamiento de *sujeto* y de *objeto*.

El desplazamiento en el caso de la ley 1) recae sobre el objeto opuesto (Rebeca/ Remedios, Aureliano/José Arcadio); el desplazamiento de sujeto en la ley 2) puede ser de

dos tipos: o del personaje hacia su esposa (de José Arcadio a Úrsula en el caso de la ruta, pero es un caso único), o del personaje a sus descendientes, por lo general de la misma clase semántica (José Arcadio, el hijo de Aureliano Segundo, encontrará el tesoro). En el caso de la ley 3) el desplazamiento de sujeto se efectúa entre figuras femeninas y masculinas, y el de objeto entre literal y figurado.

Este último caso es el más complejo: Aureliano no deseó la muerte de su opuesto, de su hermano José Arcadio, como Amaranta deseó y planeó la muerte de su hermana adoptiva, opuesta, Rebeca. Sin embargo, Aureliano hizo fusilar a Moncada, jefe conservador, pero antimilitarista y amigo suyo, bajo cuyo gobierno Macondo prosperó. Moncada era “simpático, sanguíneo, hombre de buen comer y fanático de las peleas de gallos” (pág. 129); era el opuesto de Aureliano en el plano político y militar, pero semejante a su hermano José Arcadio (también buen comedor, también había enseñado algo a Aureliano —le relató sus experiencias sexuales con Pilar—; la alusión a las peleas de gallos contiene otra analogía: José Arcadio Buendía mató a Prudencio, también amigo suyo, en una riña de gallos).

No hay odio manifiesto entre los hermanos opuestos, el odio corre por cuenta de las mujeres; pero un hermano (Aureliano) mata, y el otro (José Arcadio) muere, sin que se sepa jamás quién lo mató. Aureliano mata a un enemigo que es *como* un hermano (que se asemeja a su hermano, que es un hermano figurado). Pero este único dato no sería suficiente y hay más: los diecisiete hijos de Aureliano serán matados una vez que la señal de ceniza que recibieron en la frente un miércoles de ceniza les quedó indeleblemente marcada (pág. 188). Los hijos de Aureliano llevarán la marca de Caín, que mató a *su hermano* Abel, pero no como en la *Biblia*, *para no ser matados*, sino para serlo. “Ciertamente cualquiera que matare a Caín, siete veces será castigado. Entonces Jehová puso señal en Caín para que no lo matase cualquiera que le hallara” (*Gn.*, 4. 15). En *Cien años* hay inversión y variaciones: no es Caín, el que mató a su hermano *menor* Abel, a quien se pone la señal, sino a los *hijos* de Aureliano (que *no* mató a su hermano *mayor* José Arcadio, o por lo menos no se indica directamente que lo haya matado, sino a un hermano figurado, opuesto político y militar, Moncada); las señales no se ponen para no

ser matados sino para serlo; las siete veces del eventual castigo se transforman en diecisiete (el número de los hijos de Aureliano a quienes grabó la cruz). Este juego con el dato bíblico tiene todos los rasgos de la *parodia*: se mecaniza un procedimiento conocido, se lo invierte (la parodia invierte por lo general los efectos: lo que en el texto parodiado es trágico, en el parodiante es cómico, etc.), se lo lee al revés: Aureliano no recibe el castigo por la muerte de su hermano figurado; sus hijos lo recibirán; la primera pareja del relato, José Arcadio Buendía y Úrsula, no recibe el “castigo” del hijo con cola de cerdo por su incesto, lo recibirán sus descendientes, la última pareja del relato.

Un relato, un texto, siempre *escribe* más de lo que “piensa”: en el caso de las relaciones entre los deseos, los actores, los objetos y los castigos, se establece un sistema de desplazamientos escisiones, alusiones, objetos figurados y textos parodiados; el deseo de Amaranta de matar a Rebeca y la muerte de Remedios, el acto de Aureliano de hacer matar a Moncada (justificado militarmente) y el castigo sobre sus hijos, la muerte misteriosa de José Arcadio. Toda la primera parte del relato tiende, en el nivel en que el texto se genera (en el nivel homólogo al “contenido latente” del sueño), en ese nivel anterior a las transformaciones, sustituciones, desplazamientos y simbolizaciones, en la zona de la preescritura, a evitar dos acontecimientos, marcándolos por el hecho mismo de tender a evitarlos: el incesto entre Aureliano y Amaranta (y quizás Úrsula), y el crimen o despojo, respecto del pene, de José Arcadio (y quizás del padre José Arcadio) por parte de Aureliano.

José Arcadio es quien posee el pene necesario para ese incesto. El sentido, uno de los sentidos posibles de la segunda parte, el hecho mismo de que haya una segunda parte que doble e invierta especularmente a la primera, es justamente *repetir restituyendo*: el último Aureliano tendrá a Amaranta Úrsula y su opuesto José Arcadio será matado (ahogado) y robado; el último Aureliano tendrá el pene inverosímil del primer José Arcadio.

3. En este fragmento se cierra la posibilidad abierta en el fragmento I con la caída del anillo en el momento de la bendición; en esa oportunidad se sugería que lo nefasto recaería sobre Aureliano (“pocos años después, frente al pelotón de fusilamiento”); aquí

resulta ser Remedios la muerta. La ironía del narrador y sus desplazamientos son paralelos pues a los desplazamientos de deseos en los personajes; él también anuncia (y hace esperar) algo que luego no ocurre, sino “al revés”; el modo irónico de narrar y la “ironía del destino” en cuanto de los deseos de muerte de los personajes son idénticos.

4. La “cámara narrativa” también se desplaza: ante el héroe de cada secuencia (el sujeto que sustenta los predicados de una secuencia narrativa) desfilan todos los personajes de la familia Buendía que en ese momento están presentes en Macondo, y algunos personajes del exterior de la familia, mencionándose en cada caso las relaciones que con ese héroe de turno mantienen cada uno de los demás. La heroína de esta secuencia es Remedios, muerta: pasan así, como en una revista, Amaranta, José Arcadio Buendía, Aureliano José, Úrsula, Arcadio, Aureliano, Rebeca, Crespi; el mismo procedimiento se opera cuando llega José Arcadio de sus viajes (cfr. fragmento siguiente). Ante cada héroe comparecen todos, de modo que siempre, a propósito de uno o de otro, se alude a la totalidad de los miembros de la familia, el árbol genealógico, y siempre desde una perspectiva diversa.

5. El narrador sitúa, en cada momento, la temporalidad particular del relato y el punto preciso en que se coloca; retrocede para indicar coincidencias, similitudes, y oposiciones (Arcadio “había heredado el entusiasmo didáctico del abuelo”, con lo cual lo ubica en la zona “mente” del relato); los retrocesos curvan el tiempo y son los indicadores más nítidos para la formación de paradigmas, los indicadores de la lectura vertical y sincrónica; los avances tienden el relato hacia límites futuros más o menos precisos, abren el juego de posibilidades narrativas. En este fragmento tanto el retroceso como el avance se fundan en relaciones de parentesco en el caso de Arcadio se menciona a su abuelo, en el caso del daguerrotipo de Remedios se la menciona como bisabuela: se indica de este modo que tres generaciones después aún existirá el-relato; efectivamente, Amaranta Úrsula, en la pág. 319, conservará solamente (de entre los antiguos muebles) el daguerrotipo de Remedios en la sala. El árbol genealógico cumple pues varias funciones: constituye el diagrama total del relato y un modo de situarlo históricamente en cada momento, señala el transcurso del tiempo, su avance irreversible; pero al mismo tiempo

sirve para identificar a cada actor, ubicándolo en una de las dos clases semánticas (a través de los “había heredado de”, “era semejante a”, “del mismo modo que”), mostrándolo como *lo otro* pero al mismo tiempo como *lo mismo*.

6. Con la muerte de Remedios se cierra el motivo de su casamiento, abierto con el capítulo: Remedios es la que se casó, Rebeca la que no se casó, pero Remedios muere y Rebeca no muere; si primero “triunfó” Remedios, ahora “triunfa” Rebeca. Del mismo modo con José Arcadio Buendía y Moscote: José Arcadio “ganó” la primera jugada: al llegar le hizo retirar los soldados y logró que las casas no se pintaran de azul; ahora Moscote “triunfa”: se consolida gracias precisamente a su parentesco con los Buendía, y trae nuevamente a seis policías armados. El relato sigue permanentemente la estructura de un juego, pero jugado de a dos por varios jugadores y simultáneamente; un personaje “ataca”, juega, y obtiene un triunfo; el otro replica y obtiene otro; el perdedor de la jugada anterior es ahora el triunfador. Pero esas “jugadas” las efectúan, de a dos, varios jugadores, y cada uno puede tener diversos oponentes (en este capítulo juegan Remedios y Rebeca, Amaranta y Rebeca, José Arcadio Buendía y Reyna, José Arcadio Buendía y Moscote, Aureliano y Moscote, Crespi y Amaranta, etc.), constituyendo un tejido marcado por relaciones de distribución y permutación.

7. El fragmento se cierra con dos alusiones significativas: Rebeca “parecía desangrarse dentro del vestido negro”, y “volvió a comer tierra”. La que efectivamente se desangró fue Remedios, “envenenada por su propia sangre”; Rebeca, que debía morir en su lugar, envenenada por Amaranta, *parece* desangrarse y se “envenena” con tierra. Se trata de un juego entre el *ser* y el *parecer* y un juego entre lo literal (Remedios) y lo figurado (Rebeca), característico de *Cien años*. Aquí el juego abre y cierra el fragmento, del mismo modo que en el fragmento I la alusión al altar lo abría y lo cerraba.

Cien años de soledad es una *novela cerrada* estructuralmente: las posibilidades que la abren encuentran en el cierre, el final, su realización; no hay indeterminación a nivel estructural; sí puede haberla, en tanto polisemia, en el nivel semántico; el enigma del hijo con cola de cerdo, la lectura de los pergaminos, el incesto, encuentran al fin su actualidad. Esta determinación estructural y temática (principio/fin, nacimiento/muerte de

Macondo, etc.) es visible también en muchos fragmentos, capítulos y párrafos del relato; lo que interesa en cada caso es qué abre y qué cierra, qué elementos encuadran y cómo se escinden: en el relato en su conjunto es evidente el modelo antropológico (nacimiento-muerte de Macondo, de la ficción), en otras oportunidades, como en este fragmento, abre lo literal y cierra lo figurado (modelo retórico).

Fragmento V

“De pronto —cuando el duelo llevaba tanto tiempo que ya se habían reanudado las sesiones de punto de cruz— alguien empujó la puerta de la calle /.../ y los horcones se estremecieron con tal fuerza en los cimientos, que Amaranta y sus amigas bordando en el corredor, Rebeca chupándose el dedo en el dormitorio, Úrsula en la cocina, Aureliano en el taller y hasta José Arcadio Buendía bajo el castaño solitario, tuvieron la impresión de que un temblor de tierra estaba desquiciando la casa. Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas. /... / su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico. /.../ Era José Arcadio. Regresaba tan pobre como se fue /.../ durmió tres días. /.../ después de tomarse dieciséis huevos crudos, salió directamente hacia la tienda de Catarino, donde su corpulencia monumental provocó un pánico de curiosidad entre las mujeres. /.../ Hizo apuestas de pulso con cinco hombres al mismo tiempo /.../ arrancó /al mostrador/ de su sitio, lo levantó en vilo sobre la cabeza y lo puso en la calle. Se necesitaron once hombres para meterlo. /.../ exhibió sobre el mostrador su masculinidad inverosímil /.../ A las mujeres que lo asediaban con su codicia les preguntó quién pagaba más. /.../ Entonces él propuso rifarse entre todas a diez pesos el número. Era un precio desorbitado /.../ pero todas aceptaron /.../

De eso vivía. Le había dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo enrolado en una tripulación de marineros apátridas. /.../ No lograba incorporarse a la familia. Dormía todo el día y pasaba la noche en el barrio de tolerancia haciendo suertes de fuerza. En las escasas ocasiones en que Úrsula logró sentarlo a la mesa, dio muestras de una simpatía radiante, sobre todo cuando contaba sus aventuras en países remotos. /.../ Úrsula lloraba /.../ pero en el fondo no podía concebir que el muchacho que se llevaron los gitanos fuera

el mismo atarván que se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban las flores. Algo similar le ocurría al resto de la familia. /.../ Sólo Rebeca sucumbió al primer impacto. La tarde en que lo vio pasar frente a su dormitorio pensó que Pietro Crespi era un currutaco de alfeñique junto a aquel protomacho cuya respiración volcánica se percibía en toda la casa. Buscaba su proximidad con cualquier pretexto. /.../ perdió el dominio de sí misma. Volvió a comer tierra y cal /.../ Una tarde, cuando todos dormían la siesta, no resistió más y fue a su dormitorio. Lo encontró en calzoncillos, despierto /.../ “Ven acá”, dijo él. Rebeca obedeció. Se detuvo junto a la hamaca, sudando hielo, sintiendo que se le formaban nudos en las tripas, mientras José Arcadio le acariciaba los tobillos con la yema de los dedos, y luego las pantorrillas y luego los muslos, murmurando: “Ay, hermanita; ay, hermanita”. Ella tuvo que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morir cuando una potencia ciclónica asombrosamente regulada la levantó por la cintura y la despojó de su intimidad con tres zarpazos, y la descuartizó como a un pajarito. Alcanzó a dar Gracias a Dios por haber nacido, antes de perder la conciencia en el placer inconcebible de aquel dolor insoportable /.../

Tres días después se casaron en la misa de cinco. José Arcadio había ido el día anterior a la tienda de Pietro Crespi. /.../ “Me caso con Rebeca”, le dijo.

—Es su hermana.

—No me importa —replicó José Arcadio. /.../

—Es contra natura —explicó— y, además, la ley lo prohíbe.

José Arcadio se impacientó no tanto con la argumentación como con la palidez de Pietro Crespi.

—Me cago dos veces en natura —dijo—. /.../

—Ahora —le dijo en otro tono—, que si lo que le gusta es la familia, ahí le queda Amaranta.

El padre Nicanor reveló en el sermón del domingo que José Arcadio y Rebeca no eran hermanos. Úrsula no perdonó nunca lo que consideró como una inconcebible falta de respeto, y cuando regresaron de la iglesia prohibió a los recién casados que volvieran a

pisar la casa. Para ella era como si hubieran muerto. Así que alquilaron una casita frente al cementerio y se instalaron en ella sin más muebles que la hamaca de José Arcadio /.../

Aureliano fue el único que se preocupó por ellos. Les compró algunos muebles y les proporcionó dinero /.../ Amaranta, en cambio, no logró superar jamás su rencor contra Rebeca, aunque la vida le ofreció una satisfacción con que no había soñado: por iniciativa de Úrsula, que no sabía cómo reparar la vergüenza, Pietro Crespi siguió almorzando los martes en la casa, sobrepuesto al fracaso con una serena dignidad /.../ Amaranta lo atendía con una cariñosa diligencia. /.../ Para Pietro Crespi, aquella mujer que siempre consideró y trató como una niña, fue una revelación. /.../ Un martes, cuando nadie dudaba de que tarde o temprano tenía que ocurrir, Pietro Crespi le pidió que se casara con él./.../

—Por supuesto, Crespi —dijo—, pero cuando uno se conozca mejor. Nunca es bueno precipitar las cosas.

Úrsula se ofuscó. /.../ Pero terminó por aceptarlo como un hecho sin calificación, porque nadie compartió sus dudas. Aureliano, que era el hombre de la casa, la confundió más con su enigmática y terminante opinión:

—Estas no son horas de andar pensando en matrimonios”.

1. La llegada sorpresiva de José Arcadio se equipara con una conmoción física: “un temblor de tierra”, “impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico”, estremecimiento de los cimientos, “respiración volcánica”.

En la página 33 Aureliano preguntó al mismo José Arcadio, que mantenía relaciones con Pilar, qué se sentía en el coito; José Arcadio respondió: “es como un temblor de tierra”. Ahora José Arcadio todo él, y su llegada, asimilado a un temblor de tierra: su cuerpo hace sentir (a los otros) lo mismo que él experimentaba en el coito, no ya como sensaciones interiores sino en el exterior, en toda la casa. Al hiperbolizarse su fuerza, su tamaño, su alimentación, su sueño, su “*masculinidad inverosímil*”, se lo constituye en su totalidad como mero cuerpo, fuerza, masculinidad: todo su cuerpo es un falo. Algunas de estas características las posee también el último Aureliano, el q descifra

los manuscritos, el que, llevando a su límite las posibilidades mentales, obtiene también las hiperbólicas posibilidades sexuales: en la página 326, cuando el último Aureliano lleva a cabo su primera relación sexual con Nigromanta, el poder tremendo de Aureliano exige de Nigromanta —una prostituta— un “movimiento de reacomodación sísmica”. El último Aureliano también recorre, en la página 328, un burdel con una botella de cerveza en su “*masculinidad inconcebible*”.

El gigantismo de José Arcadio es rabelaisiano y mítico: el tema de los gigantes proviene de la mitología céltica, y casi todos los pueblos los consideran sus padres³¹: efectivamente, José Arcadio es el que dejará la descendencia física de los Buendía y a través de su hijo Arcadio continúa el árbol genealógico (todos los hijos de Aureliano mueren sin descendencia; la herencia de Aureliano es cultural e ideológica). Los gigantes son antediluvianos: en la Biblia se los menciona específicamente: “Había gigantes en la tierra en aquellos días (*Gn., 64*) Después del diluvio de *Cien años* la potencia gigantesca de Aureliano Segundo, marcada especialmente en el nivel digestivo, desaparecerá El gigantismo de José Arcadio toca lo maravilloso por exageración de la hipérbole.

José Arcadio llega pobre y cambiado de su viaje de iniciación; vive de rifas y amores. Aureliano Segundo también vivirá de rifas y de la proliferación de los animales gracias a sus amores con Petra Cotes. La obtención de dinero por medios distintos que el trabajo (mediante rifas, vinculadas con el amor tanto en este caso como en el de Aureliano Segundo, y mediante robos u obtención casual de dinero) es típica de los miembros de la clase “cuerpo”, y se agrega como característica más, junto al gigantismo y la potencia sexual; es como si sus cuerpos monumentales y sus amores les evitaran el trabajo; es como si su único trabajo fuera el gozo (sin postergación), el amor, el “trabajo sexual”. Las clases “cuerpo” y “mente” instauran pues la separación fundamental entre sexo y trabajo.

³¹ Para el tema de los gigantes en Rabelais, y ciertos datos sobre la alquimia en el mismo autor, cfr. Jean Paris, “Esriptz et prologues de Rabelais”, en *La destruction (Change N°2)*, París, Du Seuil, 1969.

2. Ante José Arcadio, como ante Remedios en el fragmento anterior, desfilan todas las figuras de la familia Buendía, y “solo Rebeca sucumbió” (en el fragmento I fue “la única persona infeliz”). Rebeca opone José Arcadio (“protomacho”) a Crespi (“currutaco de alfeñique”), y es ella la que tiene la iniciativa en la relación sexual con José Arcadio. Rebeca va a su dormitorio “sudando *hielo*”; este sintagma la vincula con lo que experimentó el mismo José Arcadio cuando estuvo con Pilar por primera vez (pág. 31): “rumor *glacial* de sus riñones y el aire de sus tripas”. En la pág. 325-6 el último Aureliano, antes de ir por primera vez al cuarto de Nigromanta siente las “agujas de *hielo* de la incertidumbre” La sensación glacial se conecta, en estos tres casos, con la condición de virgen (tanto en el caso masculino como en el femenino), con las sensaciones previas a la primera relación sexual. La novela también se abre con el hielo, rompiendo la virginidad del silencio.

En el caso específico de las figuras femeninas se destaca la vivencia de la muerte relacionada con el coito: aquí “tuvo que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morir”; en la página 335, Amaranta Úrsula siente “la ansiedad irresistible de descubrir qué eran los silbos anaranjados y los globos invisibles que la esperaban al otro lado de la muerte”.

Todas estas similitudes abarcan en especial a José Arcadio y al último Aureliano por un lado, y a Rebeca y a Amaranta Úrsula por el otro: no solo son los dos únicos coitos relatados con más detalles; en la primera parte es José Arcadio y en la segunda Aureliano; en la primera parte se trata de un incesto figurado, entre hermanos adoptivos (en este fragmento se marcan las connotaciones incestuosas a través de las exclamaciones de José Arcadio. “Ay, hermanita”), y en la segunda de un incesto múltiple, que abarca a tía y sobrino, pero que tienen la misma edad y jugaron juntos “como hermanos”); en esta primera parte es José Arcadio el que llega del viaje, en la segunda es Amaranta Úrsula. Los dos incestos, el literal y el figurado, se reflejan e invierten especularmente, no solo en los nombres sino en cada una de sus características. Los dos miembros masculinos son los portadores de la masculinidad “inconcebible/inverosímil”, las dos mujeres tienen el “vientre ávido”; si superponemos los *nombres* que intervienen en estas dos escenas y sus características vinculadas connotativamente, obtenemos por un lado José Arcadio-Rebeca

y por el otro Aureliano-Amaranta Úrsula; constituimos pues un conjunto que *nombra* a los dos miembros masculinos opuestos del primer par (Aureliano y José Arcadio), a sus hermanas opuestas Rebeca y Amaranta), y también a José Arcadio y Úrsula, la pareja de padres. La segunda parte completa pues a la primera en varios sentidos, continúa y cierra la historia pero también se superpone a la primera, cerrándola sobre sí misma, saturándola en cuanto a las relaciones incestuosas.

3. Una “potencia ciclónica” levanta a Rebeca en este fragmento; en la pág. 350 el “huracán bíblico” que destruye a Macondo tendrá también una “potencia ciclónica”: “desarraigó los cimientos”. Se equipara así, identificándose y delimitándose en un campo de dispersión connotativa, el coito, el gigantismo fálico, el estremecimiento de los cimientos y la destrucción final: hay una realidad interior (una serie de sensaciones corporales y específicamente sexuales) que se exterioriza y ataca, en forma de desastre natural, a las figuras mismas que la produjeron: el final de Macondo se vincula entonces con un gran coito de la naturaleza y de la zona ficticia.

La novela se abre con el hielo y se cierra con el huracán de “potencia ciclónica”; las relaciones sexuales se abren con una sensación glacial y culminan con el temblor de tierra y con la vivencia de la muerte. Las nociones de “comenzar” y de “terminar y las connotaciones propias en ambos casos (los sintagmas, tanto en las relaciones sexuales como en el comienzo y el fin de la novela) son muy semejantes, si no las mismas: todo el relato podría leerse así como un gran coito, desde el hielo hasta la destrucción y la muerte final; la escritura sería el equivalente de una conjunción de otro orden sexual; leer *Cien años de soledad* sería participar en esa extraordinaria conjunción. Desde esta perspectiva el relato se organizaría cumpliendo una función de la zona “cuerpo”.

4. La boda de Rebeca y José Arcadio se opone polarmente a la boda que abrió el capítulo, la de Aureliano y Remedios: esta última fue postergada hasta que Remedios alcanzara la pubertad, la de ahora es inmediata; la de Aureliano y Remedios fue aceptada por toda la familia (a pesar de ser la hija del enemigo) y la pareja siguió viviendo en la

casa grande; esta es rechazada y la pareja debe irse. En este fragmento se cierra el tema de las bodas: al comienzo del capítulo había dos parejas, una de las cuales se casó (Aureliano y Remedios) y la otra debió postergar su boda; había también un personaje sin pareja (Amaranta). En este fragmento se establece un esquema idéntico, desplazando los personajes: una pareja se casa (Rebeca y José Arcadio), otra posterga (Crespi y Amaranta) y Aureliano es ahora quien queda solo; él mismo cierra el tema: “Estas no son horas de andar pensando en matrimonios”. En este capítulo y en el interior del motivo “boda” hay, pues, dos bodas opuestas (la de Aureliano y la de José Arcadio), dos postergaciones (de Crespi con Rebeca y de Crespi con Amaranta), y dos personajes solos (Amaranta y Aureliano), conformando una simetría especialmente marcada.

Aureliano “fue el único que” ayudó a José Arcadio y Rebeca, frente al rechazo general de la familia y en especial de Amaranta, que “no logró superar jamás su rencor contra Rebeca”: los hermanos opuestos se ayudan (más adelante José Arcadio salvará la vida de Aureliano, impidiendo su fusilamiento), las hermanas opuestas se odian.

5. El diálogo de José Arcadio y Crespi dobla otro, anterior (cap. cuarto), entre Amaranta y el mismo Crespi: una vez formalizado el compromiso de Crespi y Rebeca, Amaranta le confesó a este su amor (pág. 69); en esa oportunidad Crespi le dijo: “Tengo un hermano menor”, “Va a venir a ayudarme en la tienda” (pág. 70). En este fragmento José Arcadio ofrece a Crespi su hermana menor (Amaranta); en la primera oportunidad Amaranta no aceptó el ofrecimiento de Crespi; ahora Crespi acepta, implícitamente, y pasa a Amaranta. Son, pues, dos diálogos simétricos e invertidos: en el primero Amaranta es la rechazada y Crespi ofrece su hermano menor; en el segundo Crespi es el rechazado y José Arcadio ofrece su hermana menor.

El pasaje de Crespi entre las dos hermanas (cfr. fragmento II, 1) es simétrico al pasaje de Pilar entre los dos hermanos. Pero Amaranta no se casará con Crespi y este se suicida (capítulo sexto); Amaranta “pasará” a Aureliano José, su sobrino, el hijo de Aureliano (así como después “pasa” al amigo y compañero de Aureliano, a Gerineldo Márquez), pero tampoco llegará a tener con él relaciones sexuales completas. Así como José Arcadio tomó a Rebeca (o aun: así como Rebeca lo tomó), así Amaranta toma a

Aureliano José, no al primer Aureliano, su hermano (con lo cual el cuarteto había quedado cerrado; Aureliano “era la persona que /Amaranta/ más quiso en este mundo, aunque solo pudo demostrárselo cuando encontraron su cadáver, bajo el castaño”, pág. 236), sino a su sobrino, que tiene el *nombre* de Aureliano pero que no pertenece a su clase semántica. Aureliano y su “hija” Remedios (por razones de edad y porque le enseñó a leer y a escribir), en el capítulo quinto, se contraponen y se equilibran de este modo con Amaranta y su “hijo” Aureliano José en el capítulo séptimo (su hijo adoptivo, a quien enseñó a leer y a escribir e inició precozmente en las relaciones sexuales).

6. Todos los elementos de la representación (personajes de adentro y de afuera de la familia y de Macondo, series de acontecimientos, diálogos, juegos estilísticos y narrativos, motivos, sintagmas) están agrupados de a dos, en un espacio narrativo donde las direcciones coinciden invirtiéndose y los objetos se desdoblan. Este espacio simétrico implica una preeminencia visual en la configuración perceptiva y en la organización del “continente” narrativo; el visualismo supone distanciamiento y es coherente con la proliferación de motivos en los que interviene la mirada: máquina fotográfica, temas de lo maravilloso, espejos, y sobre todo las actividades de lectura. La estructura del espacio narrativo es doblemente simétrica: los actores, los acontecimientos, no sólo se oponen de a dos, lateralmente (sintagmáticamente, en el plano de las relaciones contiguas), sino también verticalmente (paradigmáticamente, en el plano de las relaciones de sustitución y similitud). Hay pues dos ejes de simetría (como son dos los ejes del *stemme* y, en efecto, la simetría toma forma de árbol y de red) que organizan el espacio imaginario del relato, uno horizontal y el otro vertical.

Pero además del principio de *simetría especular* que preside la organización del espacio (principio de la inversión, del sí/no, de los juegos en espejo del tipo *abba*, de los reflejos entre Aurelianos y José Arcadios), hay un segundo principio, el de la *complementariedad imaginaria*: todo objeto narrativo (actor, acontecimiento, sintagma) se presenta en dos aspectos, dos partes diferentes que tienden a la unidad: cada objeto es captado como *objeto doble*. La existencia de este objeto doble es demostrable en la configuración que adquiere cada *par* de personajes (uno significando la “mente” y sus

funciones, el otro el “cuerpo”); en la configuración de *cada uno* de los personajes masculinos (compuestos de dos partes, dos zonas, una en la infancia y adolescencia, la otra en la adultez), pero también en la organización de *cada parte* del relato (dos pares de hombres enfrentados hasta el capítulo noveno, otros dos pares hasta el fin de la novela) y sobre todo en la *organización general* de *Cien años de soledad*, donde se lee un texto duplicado por los manuscritos de Melquíades: el discurso literario se organiza fuertemente, repitiéndose según el modelo de las relaciones espaciales simétricas especulares³².

Se trata de “imágenes” (diálogos, actores, el texto, etc.) desdobladas (*split representation*), como en el arte americano de la costa noroeste del Pacífico, en el que aparece un animal cortado en dos, desde la cabeza hasta la cola (los perfiles se juntan en el medio), o un rostro constituido por dos perfiles unidos³³. El desdoblamiento de la representación es función, según Lévi-Strauss³⁴, de una teoría sociológica del desdoblamiento de la personalidad; pero además la *split representation* resulta, para Boas (citado por Lévi-Strauss) de extender a las superficies planas (dibujo, pintura), un

³² Cfr. Sami-Ali, M. “Préliminaire d’une théorie psychanalytique de l’espace imaginaire”, *Revue Française de Psychanalyse*, tomo 33, N° 1, 1969, págs. 25– 73. El autor presenta allí un caso muy significativo: un niño de 8 años, nacido con labio leporino, tartamudo; la madre sirve de intérprete y ante esa identificación el niño reacciona con una identificación inversa: parece hablar por boca de la madre. Hay una complementariedad imaginaria: lo que pasa en uno refleja lo que pasa en el otro. Los dibujos espontáneos del niño agrupan de a dos los objetos (ya sea encajados uno en otro o pegados uno al otro). El niño es zurdo, confunde la derecha con la izquierda, lo cual se extiende a la aritmética: las cifras se ubican no en un espacio ideal sino en el espacio corporal: el niño asimila una cifra a la unidad. En el campo del lenguaje ese espacio imaginario se expresa en el tartamudeo: las palabras se desdoblán en su totalidad o en parte. Todos estos elementos se integran en una situación edípica muy compleja.

El niño asimila una cifra a la unidad: esto es efectivamente lo que ocurre en *Cien años*: cuando un personaje no tiene ante sí el opuesto (porque aún no ha surgido, como en el padre José Arcadio Buendía, o porque ha dejado de existir, como en el último Aureliano Babilonia), cuando es uno, entonces es la unidad, es el todo (cuerpo y mente). El uno funciona como entero, como todo, porque es doble; en él se absorben las unidades opuestas.

³³ Cf. Lévi-Strauss, “El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América”, en *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

³⁴ Cf. Lévi-Strauss, *op. cit.*, pág. 234.

procedimiento que se impone en el caso de los objetos tridimensionales: la simetría y el desdoblamiento marcan el *carácter plano de la escritura*, su falta de profundidad, y multiplican al mismo tiempo el número de esos planos, hasta constituir un sistema de superficies que se cruzan habitadas por multitud de elementos desdoblados y complementarios.

Pero en las culturas donde prolifera el desdoblamiento de la representación proliferan también las *máscaras*; la *split representation* es un rasgo común a las culturas de máscaras³⁵. En *Cien años* las máscaras están figuradas por los *nombres* (y también los cuerpos) de los personajes masculinos: en el segundo par el semejante, por sus funciones, a Aureliano se llama Arcadio, el semejante a José Arcadio se llama Aureliano José: los nombres del segundo par son *máscaras verbales* que cubren “caracteres” (grupos de funciones) opuestos: *se llaman como* sus padres pero *son como* sus tíos. Las máscaras son, además, formas intermediarias, de pasaje: en ellas se apoya el trabajo estructural del relato, que tiende a vincular los dos universos escindidos. La dualidad del *actor* y su *papel* (el desdoblamiento de nombre y función) es paralela a la dualidad (al desdoblamiento) del parentesco consanguíneo y adoptivo, y al mismo tiempo paralela a la multitud de desdoblamientos que habitan el relato: entre literal y figurado, entre edad y conducta, entre deseos y actos, entre odio y ayuda, entre el tiempo que corre (el tiempo del relato, del árbol genealógico y de la historia) y el tiempo detenido, curvo, de los manuscritos de Melquíades.

Similitud y alteración, reflejos y dobles, mismo y otro, paradoja, ironía, simetría, complementariedad: un trabajo continuo de variaciones, multiplicaciones, fusiones, inversiones, sustituciones, metamorfosis y anamorfosis se opera en personajes, nombres, escenas, objetos, actores, párrafos de *Cien años de soledad*: se trata de un espacio esencialmente barroco, saturado de una suerte de narcisismo cósmico. De allí la recurrencia al espejo y a la imagen especular, símbolo de la alienación y al mismo tiempo del reconocimiento, del hallazgo de la identidad perdida (como en Edipo): *Cien años* es

³⁵ Cf. Lévi-Strauss, op. cit., pág. 237.

el relato de la pérdida y la recuperación de la integridad; escinde para unir, desintegra para reintegrar. El mundo del sueño o de la locura aparece como reflejo o el doble simétrico del mundo “real”; los manuscritos de Melquíades son el doble simétrico del relato: es lo mismo pero al revés, es la identidad fantástica, el espejo del lector, del último Aureliano (el espejo es, además, el instrumento preferido del saber mágico)³⁶.

Pero la alquimia, del mismo modo que la poética barroca, también persiguió el acceso a la unidad del mundo y de la materia: *Omnia in Unum*; esa unidad a partir de la cual podrían realizarse todas las transmutaciones. No es casual que en *Cien años* coexistan temas barrocos, los grandes temas de la alquimia (y Melquíades, el gitano alquimista) y todos los procedimientos de simetrías, desdoblamientos, reflexiones. El relato figura la “gran obra” alquímica; las diversas transmutaciones del objeto (de los actores, de la dualidad) corresponderán a las etapas diversas del desarrollo histórico; *Cien años de soledad* es como una *Ars Magna*: reconstituye el proceso por el cual el hombre y su vida, adulterada por la “caída adámica”, perdió y puede recuperar su armonía y sus prerrogativas primordiales; el relato prescribe las condiciones para el descubrimiento de la Piedra Filosofal, que son al mismo tiempo las condiciones de la lectura (descifrar, descubrirse a sí mismo).

Fragmento VI

“Aquella opinión que Úrsula sólo comprendió algunos meses después era la única sincera que podía expresar Aureliano en ese momento, no sólo con respecto al matrimonio, sino a cualquier asunto que no fuera la guerra. /.../ La muerte de Remedios no le produjo la conmoción que temía. Fue más bien un sordo sentimiento de rabia que paulatinamente se disolvió en una frustración /.../ Volvió a hundirse en el trabajo, pero conservé la costumbre de jugar dominó con su suegro /.../ las conversaciones nocturnas consolidaron la amistad de los dos hombres /.../ Los liberales estaban decididos a lanzarse

³⁶ Cfr. los trabajos de Gérard Genette sobre la literatura barroca, especialmente “L’univers réversible”, “Complexe de Narcisse” y “L’or tombe sous le fer” en *Figures*, París, Du Seuil, 1966.

a la guerra. Como Aureliano tenía en esa época nociones muy confusas sobre las diferencias entre conservadores y liberales, su suegro le daba lecciones esquemáticas. Los liberales, le decía, eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos, y de despedazar al país en un sistema federal que despojara de poderes a la autoridad suprema. Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas. Por sentimientos humanitarios, Aureliano simpatizaba con la actitud liberal respecto de los derechos de los hijos naturales, pero de todos modos no entendía cómo se llegaba al extremo de hacer una guerra por cosas que no podían tocarse con las manos. Le pareció una exageración que su suegro se hiciera enviar para las elecciones seis soldados armados con fusiles, al mando de un sargento; en un pueblo sin pasiones políticas. No sólo llegaron, sino que fueron de casa en casa decomisando armas de cacería, machetes y hasta cuchillos de cocina /.../ Las elecciones transcurrieron sin incidentes. /.../ Se votó con entera libertad /.../ y don Apolinar Moscote selló la urna con una etiqueta cruzada con su firma. Esa noche, mientras jugaba dominó con Aureliano le ordenó al sargento romper la etiqueta para contar los votos. Había casi tantas papeletas rojas como azules, pero el sargento sólo dejó diez rojas y completó la diferencia con azules. /.../ “Los liberales irán a la guerra”, dijo Aureliano. /.../ “Si yo fuera liberal —dijo— iría a la guerra por esto de las papeletas”. Su suegro lo miró por encima del marco de los anteojos.

—Ay, Aurelito —dijo—, si tú fueras liberal, aunque fueras mi yerno, no hubieras visto el cambio de las papeletas.

Lo que en realidad causó indignación en el pueblo no fue el resultado de las elecciones, sino el hecho de que los soldados no hubieran devuelto las armas. /.../ Don Apolinar Moscote le explicó /a Aureliano/, en estricta reserva que los soldados se habían llevado las armas decomisadas como prueba de que los liberales se estaban preparando para la guerra. Lo alarmó el cinismo de la declaración. No hizo ningún comentario, pero

cierta noche en que Gerineldo Márquez y Magnífico Visbal hablaban con otros amigos del incidente de los cuchillos, le preguntaron si era liberal o conservador. Aureliano no vaciló:

—Si hay que ser algo, sería liberal —dijo—, porque los conservadores son unos tramposos.

Al día siguiente, a instancias de sus amigos, fue a visitar al doctor Alirio Noguera para que le tratara de un supuesto dolor en el hígado. /.../ El doctor Alirio Noguera había llegado a Macondo pocos años antes con un botiquín de globulitos sin sabor y una divisa médica que no convenció a nadie: *Un clavo saca otro clavo*. En realidad era un farsante. Detrás de su inocente fachada de médico sin prestigio se escondía un terrorista que tapaba con unas cáligas de media pierna las cicatrices que dejaron en sus tobillos cinco años de cepo. /.../ La proximidad de las elecciones fue el hilo que le permitió encontrar de nuevo la madeja de la subversión. Estableció contacto con la gente joven del pueblo, que carecía de formación política, y se empeñó en una sigilosa campaña de instigación. /.../ “Lo único eficaz — decía— es la violencia”. La mayoría de los amigos de Aureliano andaban entusiasmados con la idea de liquidar el orden conservador, pero nadie se había atrevido a incluirlo en los planes, no sólo por sus vínculos con el corregidor, sino por su carácter solitario y evasivo. Se sabía, además, que había votado azul por indicación del suegro. Así que fue una simple casualidad que revelara sus sentimientos políticos, y fue un puro golpe de curiosidad el que lo metió en la ventolera de visitar al médico para tratarse de un dolor que no tenía. /.../ Don Apolinar Moscote se burló de su fe en la homeopatía, pero quienes estaban en el complot reconocieron en él a uno más de los suyos. Casi todos los hijos de los fundadores estaban implicados, aunque ninguno sabía concretamente en qué consistía la acción que ellos mismos tramaban. Sin embargo, el día en que el médico le reveló el secreto a Aureliano, este le sacó el cuerpo a la conspiración /.../ el plan lo horrorizó. El doctor Noguera era un místico del atentado personal. Su sistema se reducía a coordinar una serie de acciones individuales que en un golpe maestro de alcance nacional liquidara los funcionarios del régimen con sus respectivas familias, sobre todo a

los niños, para exterminar el conservatismo en la semilla. Don Apolinar Moscote, su esposa y sus seis hijas, por supuesto, estaban en la lista.

—Usted no es liberal ni es nada —le dijo Aureliano sin alterar- se—. Usted no es más que un matarife.

/.../ Aureliano los tranquilizó: no diría una palabra, pero la noche en que fueran a asesinar a la familia Moscote lo encontrarían a él defendiendo la puerta. Demostró una decisión tan convincente, que el plan se aplazó para una fecha indefinida. Fue por esos días que Úrsula consultó su opinión sobre el matrimonio de Pietro Crespi y Amaranta, y él contestó que los tiempos no estaban para pensar en eso. Desde hacía una semana llevaba bajo la camisa una pistola arcaica. Vigilaba a sus amigos. Iba por las tardes a tomar el café con José Arcadio y Rebeca, que empezaban a ordenar su casa, y desde las siete jugaba dominó con el suegro. A la hora del almuerzo conversaba con Arcadio, que era ya un adolescente monumental, y lo encontraba cada vez más exaltado con la inminencia de la guerra. En la escuela, donde Arcadio tenía alumnos mayores que él revueltos con niños que apenas empezaban a hablar, había prendido la fiebre liberal. Se hablaba de fusilar al padre Nicanor, de convertir el templo en escuela, de implantar el amor libre. Aureliano procuró atemperar sus ímpetus. Le recomendó discreción y prudencia. Sordo a su razonamiento sereno, a su sentido de la realidad, Arcadio le reprochó en público su debilidad de carácter. Aureliano esperó. Por fin, a principios de diciembre, Úrsula irrumpió trastornada en el taller.

— ¡Estalló la guerra!

En efecto, había estallado desde hacía tres meses. La ley marcial imperaba en todo el país. El único que lo supo a tiempo fue don Apolinar Moscote, pero no le dio la noticia ni a su mujer, mientras llegaba el pelotón del ejército que había de ocupar el pueblo por sorpresa. /.../ Se hizo una requisita más drástica que la anterior, casa por casa, y esta vez se llevaron hasta las herramientas de labranza. Sacaron a rastras al doctor Noguera, lo amarraron a un árbol de la plaza y lo fusilaron sin fórmula de juicio. El padre Nicanor trató de impresionar a las autoridades militares con el milagro de la levitación, y un soldado lo descalabró de un culatazo. La exaltación liberal se apagó en un terror

silencioso. Aureliano, pálido, hermético, siguió jugando dominó con su suegro. /.../ Las decisiones las tomaba un capitán del ejército que todas las mañanas recaudaba una manlieva extraordinaria para la defensa del orden público. Cuatro soldados al mando suyo arrebataron a su familia una mujer que había sido mordida por un perro rabioso y la mataron a culatazos en plena calle. Un domingo, dos semanas después de la ocupación, Aureliano entró en la casa de Gerineldo Márquez y con su parsimonia habitual pidió un tazón de café sin azúcar. Cuando los dos quedaron solos en la cocina, Aureliano imprimió a su voz una autoridad que nunca se le había conocido. “Prepara los muchachos”, dijo. “Nos vamos a la guerra”. Gerineldo Márquez no le creyó.

/.../ El martes a medianoche, en una operación descabellada, veintiún hombres menores de treinta años al mando de Aureliano Buendía, armados con cuchillos de mesa y hierros afilados, tomaron por sorpresa la guarnición, se apoderaron de las armas y fusilaron en el patio al capitán y los cuatro soldados que habían asesinado a la mujer.

Esa misma noche, mientras se escuchaban las descargas del pelotón de fusilamiento, Arcadio fue nombrado jefe civil y militar de la plaza. /.../ Antes de irse, Aureliano sacó a don Apolinar Moscote de un armario. “Usted se queda tranquilo, suegro”, le dijo. “El nuevo gobierno garantiza, bajo palabra de honor, su seguridad personal y la de su familia”. Don Apolinar Moscote tuvo dificultades para identificar aquel conspirador de botas altas y fusil terciado a la espalda con quien había jugado dominó hasta las nueve de la noche.

—Esto es un disparate, Aurelito —exclamó.

—Ningún disparate —dijo Aureliano—. Es la guerra. Y no me vuelva a decir Aurelito, que ya soy el coronel Aureliano Buendía”.

1. “Aquella opinión que Úrsula sólo comprendió algunos meses después”: es un procedimiento característico de *Cien años*. Del mismo modo que se lleva el *presente al futuro*, para registrarlo como *recuerdo* en el momento de la muerte (“Años después, en el momento del fusilamiento, volvería a vivir”, etc.), así se lleva al futuro, en el interior de un personaje, la *comprensión* del presente. De idéntico modo se lee (y se narra) *Cien años*

de soledad: a partir del futuro, a *posteriori*, a partir de su cierre, que es lo que le otorga sentido. El relato tiene la estructura de un hecho profético; pero ese relato, que en los manuscritos de Melquíades es una profecía, está narrado, paradójicamente, como historia, desde un futuro que se ubica mucho más allá del fin de los acontecimientos. El concepto de *posterioridad* es esencial para la comprensión del relato; la eficacia de un acontecimiento, de una vivencia, un sintagma, solo se revela, en *Cien años*, después, más allá, con su repetición.

2. Los juegos y la amistad introducen la oposición ideológica: Aureliano y Moscote “consolidaron la amistad” y juegan, como juegan los enemigos en *Cien años*. Este último fragmento atañe específicamente, una vez cerrado el motivo de las bodas, a las ideologías y a las acciones, a las ideas, los actos y la historia. El relato trabaja oponiendo la definición de Moscote de las dos grandes corrientes (en estilo indirecto, instrumento favorito de la desmitificación y de la parodia) con los actos “concretos”. Los conservadores, “defensores de la fe de Cristo”, descalabran “de un culatazo” al padre Nicanor; “Propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar” y robaron cuchillos y armas, cometieron fraude, mataron a una mujer víctima de un perro rabioso. El relato mismo refuta a Moscote y toma Posición; a Aureliano no le convencen los principios y solo atiende, como su padre, a lo que ve y toca: le seduce “la actitud liberal respecto de los derechos de los hijos naturales” porque él mismo tenía un hijo natural (Aureliano José), piensa que los conservadores son tramposos porque vio con sus propios ojos cambiar las boletas en las urnas. Los Buendía lucharán siempre por cosas que pueden “tocarse con las manos”. Nunca el relato hace mover a sus actores “por principios” sino que, al contrario, solo cuenta lo verificable, las acciones, la zona práctica: no el nombre sino la función. El materialismo narrativo va a la par con el materialismo y el realismo político e ideológico.

Todas las variantes ideológicas están presentes: los conservadores a través de Moscote, y el anarquismo a través del falso médico que también es rechazado por Aureliano: la variante simplemente violenta le repugna tanto como la acción de los conservadores. Hay, pues, dos modos de oponerse al pensamiento y a la acción

conservadora; del mismo modo, José Arcadio Segundo rechazará a los colonizadores norteamericanos aliado con los trabajadores, y Fernanda los rechazará desde su ideología feudal y precapitalista. El relato se encarga en cada momento de exhibir la ideología y la acción condenables y los tipos de oposiciones; elige específicamente la variante progresista: así como José Arcadio Buendía rechazó al gobierno (en Moscote) y al sacerdote, ahora Aureliano rechaza al conservadorismo y al anarquismo.

3. Pero la dicotomía política e ideológica es al mismo tiempo una dicotomía entre el adentro y el afuera de Macondo, una escisión en el espacio narrativo. Los conservadores y el anarquista (y el ejército) son extranjeros en Macondo; los liberales son todos hijos de los fundadores. El relato *ideologiza el espacio* y toma posición justamente a través de las asimilaciones y expulsiones respecto de Macondo; por ahora “lo malo” y lo extranjero se identifican; más adelante el relato afirmará o negará narrativamente (e ideológicamente) según integre, asimile o expulse a determinados actores, pero también a determinadas acciones de esos actores, que pasarán a formar parte de los enemigos, siempre extranjeros. Los verdaderos extranjeros (el italiano Crespi, los norteamericanos y Gastón, esposo de Amaranta Úrsula) serán indefectiblemente expulsados de Macondo y de la ficción.

4. Aureliano solo se mueve por el principio de realidad: procura “atemperar los ímpetus” de Arcadio, recomienda “prudencia”, espera. Es exactamente el opuesto polar de su hermano José Arcadio, que no posterga sus impulsos, que se casa a los tres días, que no trabaja y solo se rige por el principio del placer. José Arcadio vuelve a Macondo y se casa inmediatamente con Rebeca; Aureliano se va: son incompatibles narrativamente. Y así como José Arcadio volvió transformado de sus viajes, irreconocible, así se transforma en este fragmento Aureliano: es otra persona, irreconocible, “el coronel”.

Aureliano difiere, trabaja, actúa políticamente: la oposición entre la postergación y el consumo inmediato funda la oposición entre el tema de la sexualidad y el tema del trabajo; el trabajo y su zona, la “mente”, es el lugar de la postergación y el lugar de la acción y de la historia: los actores del grupo “mente” incluyen como dato esencial la toma de posición política e ideológica y la acción. Pero la zona “mente” es también la

que produce la lectura y la escritura; es la que, en el “juego” del relato, *ganará*, derrotando a la zona “cuerpo”. (El último Aureliano, dedicado toda su vida a la lectura, al trabajo intelectual, tendrá el pene “inverosímil”, cometerá el incesto y descifrá los manuscritos.) Si el relato difiere la producción del hijo con cola de cerdo, como difiere el desciframiento de los manuscritos, como difiere el triunfo de la lucha obrera; si el relato trabaja sobre los modos de oponer y vincular la dualidad; si el relato se escribe y se lee escribiéndose, entonces se ubica en su totalidad en la zona “mente”: las funciones de esta clase semántica son las funciones del relato mismo.

Pero la novela podía leerse también como un gran coito (que se abre con el hielo y se cierra con el cataclismo final, cfr. fragmento V-3); *Cien años cumple* pues, en su totalidad, con la finalidad de las dos clases semánticas; las realiza a ambas como relato; funcionaliza los dos grupos de funciones en su escritura.

Cien años de soledad es una novela profundamente *política*: no solo en el sentido obvio (una toma de posición ferviente del lado del progresismo, por la acción, una versión política de la historia de Latinoamérica), sino también porque se exhibe lo que debe ser ocultado, lo que en todos los sectores debe reprimirse (el trabajo empleado para producir, el sexo, la acción política y el riesgo de la muerte en la acción). Pero es política sobre todo porque postula justamente a la superación de lo reprimido y de las fuerzas represoras (y en todos los sentidos: represión sexual, política, económica) como *condición de su desciframiento*: los militares no ven a Melquíades ni a su cuarto limpio; el último Aureliano puede llegar a leer los manuscritos (y por lo tanto superar la represión de su origen) precisamente porque cometió el incesto, porque trabajó, porque los norteamericanos ya habían sido expulsados (gracias a la acción de su predecesor, que además clasificó las letras de los pergaminos). Desde esta perspectiva el tema del relato es precisamente la represión, y su público implícito, su público universal, el que haya logrado levantar las barreras de la represión. Solo podrán encontrar su identidad (la identidad latinoamericana) los que, como el último Aureliano, provoquen el cataclismo que excluya de una vez para siempre a los Macondos de la historia.

Intervalo

Dos conjuntos lingüísticos

1. /Aureliano, el último de la estirpe/ “se asomó al corredor por una fracción de segundo, desnudo y con los pelos enmarañados y con un impresionante *sexo de moco de pavo*” (pág. 249). El “moco pavo” es una planta, de color purpúreo, de la familia de las *amarantáceas*, con flores dispuestas en grupos de espigas colgantes alrededor de otra central más larga. Se llama también “moco de pavo” al apéndice carnoso que esa ave tiene sobre el pico. *Amaranta*, de este modo, conecta con el sexo de Aureliano a través de una metáfora: el sexo Aureliano es amarantáceo, es como la espiga de un amaranto y está destinado a Amaranta.

2. La variación gráfica de los nombres de los Buendía es significativa: Aureliano, Arcadio, Amaranta, por una parte, constituyen un juego singular: *ARC, AUR, AMAR*. Arcadio sugiere *arkhé* (principio, elemento primordial de una sustancia).

Por otro lado el conjunto, exclusivamente femenino: Rebeca, Remedios, Meme (que es Renata Remedios), que dibuja *REB, REM, REN*. Son dos series diferenciales: la serie masculina, *que incluye a Amaranta* (y podría incluir también a Úrsula, UR), o serie AR, y la serie femenina RE; se trata de a/e en posición de simetría especular. Pero la serie queda afuera, todos sus miembros son expulsados de la casa de los Buendía o mueren; se trata de una *serie extranjera*. Al final solo subsiste la serie AR, los dos hombres con Amaranta (y Úrsula).

Segunda inscripción

II. Los dos últimos pares

Tercer par

La estructura de la primera inscripción fracasa: ni Arcadio puede penetrar los manuscritos, ni Aureliano José a Amaranta; mente y cuerpo están escindidos, cada uno vive en un mundo impenetrable para el otro (o alternan o son sucesivos): los cuatro actores de los dos primeros pares delimitan una figura que uno solo no puede realizar. En la segunda parte (capítulo décimo) se introduce una nueva forma, con la pareja de José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo, hermanos gemelos; nacieron juntos, en el mismo momento y de los mismos padres. Lo que en los actores anteriores estaba marcado pero no nombrado, el hecho de que cada uno trazaba en su interior una primera y una segunda etapa de su vida, está ahora formalizado y produce una combinación nueva³⁷: la primera parte de los gemelos, hasta la adolescencia (y la última, en su muerte) es de una identidad absoluta; no solo se asemejan totalmente sino que son “dos mecanismos sincrónicos” (pág. 159); cada uno es el doble del otro, física y mentalmente: se transmiten pensamientos, sensaciones, sueñan las mismas cosas; se cambian los nombres y las esclavas identificatorias. “Era tan precisa la coordinación de sus movimientos que no parecían dos hermanos sentados el uno frente al otro, sino un artificio de

³⁷ Este procedimiento es constante en Cien años: todas las figuras masculinas escinden su vida en dos partes, pero solo en el caso de los gemelos este dato pasa a ser nombrado, explicitado, elevado a principio, formalizado, en tanto las dos partes coinciden con las dos clases semánticas. Todas las figuras femeninas Buendía son, salvo Úrsula y Amaranta Úrsula, mortíferas y castradoras: Rebeca (su marido José Arcadio fue asesinado misteriosamente poco después de su boda); Amaranta (por ella Crespi se suicidó; y sus dos “iniciados” Aureliano José y el último José Arcadio murieron asesinados, Gerineldo Márquez terminó sus días parálítico); Meme (Mauricio Babilonia fue paralizado por un tiro para toda la vida). Pero ese dato se desarrolla y se constituye como rasgo distintivo solo en la figura de Remedios la bella. Se trata de una serie común, en la que un miembro eleva a principio, hiperbolizándolo, el denominador que constituye a la serie como tal.

espejos” (pág. 151). Son idénticos: son uno que es dos, repetido y reflejándose a sí mismo.

Pero desde la adolescencia se produce la diferenciación: el que lleva desde entonces el nombre de José Arcadio Segundo (el “supuesto” José Arcadio Segundo, porque en el cambio de nombres este le tocó en definitiva, pero es un nombre incierto) es semejante al primer Aureliano: óseo, lineal y triste, pero desarrolla actividades propias del grupo que inauguró José Arcadio; lo mismo ocurre, en forma simétrica e inversa, con Aureliano Segundo: es monumental pero ensimismado; entra en el cuarto de Melquíades y habla con él. La novedad reside en la combinación nombre-cuerpo: ahora este último pasa a ser una máscara de las funciones; oculta actividades propias del nombre (el cual sí es coherente con las funciones). La adolescencia muestra las siguientes oposiciones (entre paréntesis constan los datos funcionales y calificativos repetidos en actores anteriores):

<i>José Arcadio</i>	<i>Aureliano Segundo</i>
<i>Segundo</i>	
Óseo, lineal, triste	monumental (como
(como Aureliano) (pág. 160);	José Arca (pág. 160).

<p>Horror por los fusilamientos (opuesto a Arcadio y a Aureliano); Gerineldo Márquez lo llevó a verlos (del mismo modo que llevó a Aureliano José; en el caso de este último Úrsula estuvo de acuerdo con esa instrucción militar, en el caso de José Arcadio Segundo Úrsula no estuvo de acuerdo —variante sí/no) (pág. 160,162);</p>	<p>prefería la casa (como Aurelia (pág. 160); entró en el cuarto de Melquíades leyó <i>Las mil y una noches</i> y luego tentó descifrar los manuscritos vano (como Arcadio) (pág. 160); vio a Melquíades por primera vez desde su muerte (pág. 161).</p>
<p>Ayudó en misa (pág. 162);</p>	<p>quiso dedicarse a la platería con Aureliano, pero abandonó la idea cuando comenzó a tener dinero (pág. 167).</p>
<p>Sodomía (con burras) (pág. 163);</p>	
<p>Ganó dinero con gallos (cfr. el padre José Arcadio Buendía, Prudencio Aguilar, Moncada) (pág. 163);</p>	
<p>Iba a lo de Pilar, allí pasaba las siestas (como Aureliano José) (pág. 225);</p>	

Delirio de hacer navegable el río (navegación: José Arcadio y Aureliano José); en el único viaje que realizó llegaron con él a Macondo prostitutas francesas (agua-sexo) (pág. 169,170);	ayudó a su hermano con dinero para la navegación (Aureliano ayudó a José Arcadio con dinero cuando se casó con Rebeca) (pág. 169)
Tuvo primero relaciones sexuales con Petra (como José Arcadio con Pilar) (pág. 164);	compartió con su hermano las relaciones con Petra, pero luego se quedó definitivamente con ella (pág. 164).
Compartieron a Petra y una enfermedad venérea durante dos meses (pág. 164).	

De modo que a partir de la adolescencia los gemelos idénticos se diferencian: en un cuerpo de Aureliano un nombre José Arcadio realiza actividades propias del grupo que inauguró José Arcadio: cuerpo, nombre y funciones son así los tres elementos que constituyen un personaje; son datos variables, móviles, que se combinan de modos diferentes en cada actor. Cada vez se introduce más redundancia y esa redundancia es, en el relato, el índice más claro del trabajo formal; la repetición de funciones, nombres, cuerpos confirma el paradigma, introduce Variantes y diferencias, matices; hay una producción constante a partir de la iteración y la reduplicación; una función puede aparecer esbozada en un actor, hiperbolizada en otro y rechazada explícitamente en otro; cada uno se define (y en cada momento se define el estado del relato) a partir de esas diferencias; se define en cuanto a su relación con esa función determinada, y en cuanto a la relación de esa función con las otras que lo constituyen. Pero en esas diferencias se esboza el juicio narrativo; los matices son los índices más claros de los juicios axiológicos implícitos en el relato: las prácticas militares, hasta ahora ejercidas por

Aureliano y exageradas negativamente en Arcadio, son repudiadas por José Arcadio Segundo y enlazadas con el rechazo al liberalismo y su posterior inclinación hacia la iglesia; hay una reacción manifiesta contra ellas: la visión del fusilado le “impresionó tanto, que desde entonces detestó las prácticas militares y la guerra” (pág. 162). Pero la iglesia lo aparta de su seno, en su seno mismo: el sacristán introduce en José Arcadio Segundo el ejercicio de la sodomía, a partir de la cual siguen varias funciones redundantes propias del grupo “cuerpo”: dinero con gallos, relación con Pilar, navegación, prostitutas.

El paso de una función a otra instauro un diálogo o un discurso inferencial: una función es resultado de las precedentes; hay un proceso narrativo en el cual cada secuencia funciona como conclusión de otras secuencias anteriores que funcionan como premisas. El proceso lógico-ideológico respecto de las prácticas militares culminará con el pasaje hacia afuera, su expulsión (ya no las practican más los Buendía sino sus enemigos, los norteamericanos aliados con los militares); desde entonces los Buendía ya no serán sujetos de esas funciones sino objetos (José Arcadio Segundo se salva de la matanza) y víctimas (el último José Arcadio es asesinado por niños, en una operación de tipo militar).

Lo mismo ocurre con Aureliano Segundo: lo que lo aparta de la vida mental (lectura, manuscritos, encierro castidad, vio a Melquíades) es el sexo y el dinero; a partir de su relación con Petra (que lo inició sexualmente, pero después que a su hermano, del mismo modo que Pilar respecto de Aureliano) se “traslada” al grupo “cuerpo” donde sus carencias se ven colmadas.

Pero la segunda parte de los gemelos marca un nuevo giro: José Arcadio Segundo se torna un miembro decidido del grupo Aureliano: trabaja, participa en las huelgas y enfrenta, como dirigente, a los invasores coloniales; se salva milagrosamente, se encierra, lee los manuscritos. En esta etapa aparece solo con el nombre cambiado: su cuerpo le es coherente con sus funciones, y no su nombre: este pasa a convertirse en la máscara que oculta su pertenencia al grupo inaugurado con el nombre opuesto. Lo mismo, de modo simétrico e inverso, ocurre con Aureliano Segundo: amor, dinero ganado a través del

amor y los animales, afectos, alegría y expansión, paz, hacen de él un José Arcadio con el nombre opuesto. El juego puede formalizarse así: la primera parte de José Arcadio Segundo (*funciones* del grupo José Arcadio y *cuerpo* correspondiente al grupo Aureliano) es a la segunda parte del mismo José Arcadio Segundo (*funciones* del grupo Aureliano y *nombre* correspondiente al grupo José Arcadio), como la primera parte de Aureliano Segundo (*funciones* del grupo Aureliano y *cuerpo* correspondiente al grupo José Arcadio) es a la segunda parte del mismo Aureliano Segundo (*funciones* del grupo José Arcadio y *nombre* correspondiente al grupo Aureliano).

Frente a la figura de los dos primeros pares, en los cuales cada actor se ubicaba en su totalidad en una de las zonas en juego (“mente” o “cuerpo”, política o incesto, trabajo o sexo), esta figura condensa, fragmentándolo, todo el desarrollo de la primera inscripción: cada uno de los gemelos pasa por las dos zonas y cada actor combina en sí mismo, de modos diferentes, su cuerpo, su nombre y sus funciones, de modo que las dos primeras partes de ambos gemelos operan el juego oposicional “cuerpo”/”mente”, y las dos segundas partes vuelven a operario, pero de un modo invertido: el que antes cumplía funciones de “cuerpo” (José Arcadio Segundo) pasa a formar parte del grupo “mente” y viceversa. Continúan siendo, pero a nivel estructural y funcional, el juego de espejos que fueron en su infancia: sus cambios y funciones son paralelas en sus inversiones. Se funden pues, al servicio de una nueva organización, dos tipos de oposiciones que en el sistema de los primeros pares se encontraban separadas: la oposición polar (“mente”/”cuerpo”) y la oposición entre los dos estadios vitales (primera y segunda parte de la vida).

Las clasificaciones y funciones de las segundas partes diferentes son las que siguen:

<i>José Arcadio Segundo</i>	<i>Aureliano Segundo</i>
Solemne, pensativo, lúgubre (como Aureliano) (pág. 224);	alegre, gozoso; simpatía que nunca tuvieron antes los Buendía (como José Arcadio) (pág. 166,1 77).
	Tocó el acordeón (pág. 164).

No tuvo afectos ni ambiciones (como Aureliano). Hablaba con Aureliano, compartieron afinidades (pág. 224, 225);	afectos, amor con Petra (pág. 166, 218, 219)
Trabajó: capataz de la compañía bananera (pág.217);	no trabajó, vivió de rifas (como José Arcadio) y luego tuvo gran fortuna dada por la proliferación extraordinaria de sus animales (pág. 166,167)
No tuvo mujer ni hijos (como Aureliano José); pasaba noches con las matronas francesas (pág. 225);	tuvo dos mujeres: Fernanda (esposa) y Petra (concubina) (pág. 178, 218)
	tuvo tres hijos (como José Arcadio Buendía y como Arcadio)
Participó en huelgas, tomó el partido de los obreros contra norteamericanos y militares (Aureliano tomó el partido del liberalismo) (pág. 252);	acogió a los norteamericanos cuando llegaron a Macondo, los tuvo como huéspedes (pág. 195,196,198)
“Agente de conspiración internacional” (pág. 252);	vivió en paz, hombre respetado
Se salvó de la matanza (como Aureliano del fusilamiento), viajó en un tren con 3.000 muertos (pág. 257, 259, 260);	obeso, fue vencido por La Elefanta en un concurso de comida (pág. 219, 220)
Se ocultó y recluyó en el cuarto de Melquíades; no lo vio el militar que lo fue a buscar (pág. 262, 263, 264, 265);	organizaba grandes fiestas y parrandas (pág. 219)
Maniático lúcido (como José Arcadio Buendía) (pág. 266,285,296);	delirio exploratorio (como José Arcadio Buendía): buscó el dinero del San José de yeso (pág. 278,279)

	compañero de su hija Meme (pág. 232, 233,235)
Enseñó a leer y a escribir al último Aureliano y lo inició en él estudio de los pergaminos (función didáctica que ejerció Aureliano con Arcadio) (pág. 296);	protegió al último Aureliano; leía a este y a Amaranta Úrsula la Enciclopedia inglesa (como José Arcadio Buendía leía a sus hijos) (pág. 269, 276)
	después del diluvio decayó, adelgazó, se fue pareciendo a su hermano gemelo (pág., 279,282,286)
Clasificó las letras de los pergaminos; descubrió, con ayuda del último Aureliano, que estaban escritos en sánscrito (pág. 265, 284, 296);	se apagó el sexo pero no el amor con Petra, “compartieron la soledad” (pág. 268, 272, 286, 287)
	no tuvo dinero, volvió a las rifas (pág. 286, 288,298); enfermó de cáncer a la garganta, dejó de ser respetado en el pueblo (pág. 296, 297).
Murieron en el mismo instante: Aureliano Segundo a causa del cáncer, José Arcadio Segundo sin causa aparente (pág. 300)	
Santa Sofía lo descuartizó, cumpliendo con su promesa de no enterrarlo vivo (pág. 265,300);	
Fueron idénticos en la muerte, los enterraron en tumbas equivocadas (pág. 300)	

Sistema de los gemelos

1) *Cambio del tipo de dualismo.* Los gemelos constituyen una figura de *doble lectura*: los actores son duales y ambivalentes (cada uno pasa por ambas clases semánticas.); la organización del dualismo es no disyuntiva, es una figura mediadora entre la organización de los primeros pares y la unificación del último Aureliano El relato en su trabajo productivo cambia de organización: en la primera inscripción escindió la unidad dual de José Arcadio Buendía en sus hijos, que constituyeron una disyunción exclusiva (cada uno era incompatible con el otro); ese mismo tipo de oposición se encontraba en el segundo par: cada personaje pertenecía o al “*cuero*” o a la “*mente*”; la oposición era polar y absoluta. Los intentos reconstructivos de la primera inscripción se inscribían no a nivel de la estructura (que escindía netamente), sino a nivel de la retórica o del motivo: la locura de José Arcadio Buendía (como motivo narrativo) tendía a negar, efectivamente, la disyunción de las dos zonas (y por lo tanto la de sus miembros), pero la figura misma del padre Buendía era ya una unidad dual: en él se encontraban, “originariamente” las dos clases que en sus hijos se escindieron. Ese esfuerzo temático se veía reforzada por un correlativo esfuerzo retórico: en las metáforas, en las parodias y en las zonas donde emerge lo maravilloso se trata, a todo lo largo del relato, de poner en comunicación lo que se separó estructuralmente: lo material y lo espiritual, lo físico y lo psíquico, lo literal y lo figurado. Pero un motivo, procedimiento o figura no eran suficientes por sí mismos: el tipo de oposiciones exclusivas impedía todo progreso: el dualismo diametral no puede superarse a sí mismo; sus transformaciones solo generan un dualismo semejante³⁸.

Era necesario pues, un cambio de organización en cuanto a la posición y al tipo de dualismo: la figura de los gemelos acarrea una nueva estructuración del relato

³⁸ Cfr. Ci. Lévi-Struss, “¿Existen las organizaciones dualistas?” en *Antropología estructural*, op. cit.

(precisamente en el capítulo décimo, primer capítulo de la segunda inscripción, en el centro mismo de la novela). La figura no disyuntiva del doble es una típica figura de mediación: del mismo modo que los dióscuros, el andrógino, el mesías, los gemelos idénticos son intermediarios entre dos zonas, las dos zonas del relato. Se abandona así la oposición disyuntiva para pasar a una oposición ambivalente, dual, escalón necesario para la unificación final. El esquema de cambios en la estructura oposicional a lo largo del relato es el siguiente:

1. Apertura de la ficción: José Arcadio Buendía (*unidad dual*)
2. Escisión de la unidad en sus dos hijos: *oposición disyuntiva* de los dos primeros pares (Aureliano/José Arcadio, Arcadio/Aureliano José)
3. Los gemelos, *oposición no disyuntiva*, dualidad ambivalente
4. Cierre de la ficción: Aureliano Babilonia (*unidad dual*).

Las organizaciones 1 y 2 se encuentran en la primera inscripción; las 3 y 4 en la segunda; la figura 1 se relaciona estrechamente con el nacimiento de la ficción y sus condiciones de posibilidad; la 4 con el fin y el cierre del relato y las condiciones de su lectura. Los desplazamientos formales (los distintos tipos de organización de la diada oposicional y estructurales escanden el relato; esos puntos de mutación son al mismo tiempo los intervalos y los signos de puntuación de la ficción; pero cada mutación conforma también un modo de *negación narrativa* (estructural): el cambiar el tipo de oposiciones, el pasar a la forma siguiente, ese trabajo constante del relato a través del cual produce y se produce, conforma una negación de la forma anterior y un intento de nueva organización; el relato piensa (y se piensa a sí mismo a través de esos diversos modos de relación de la dualidad).

2) *Simultaneidad y complementariedad de funciones*. Los gemelos son dos identidades (infancia y muerte) y dos diferencias (las dos partes de que se componen). Tienen rasgos en común; comparten además una mujer y una enfermedad; ambos colaboran en la educación y protección del último Aureliano, cumpliendo funciones de

padres (Aureliano Segundo le narró historias, José Arcadio Segundo le enseñó a leer y a escribir y lo inició en el estudio de los pergaminos).

Comparten funciones simultáneamente, y además exhiben funciones complementarias: las de la primera parte de uno corresponden con las de la segunda parte de otro y viceversa. Por ejemplo, el desplazamiento por agua es una función característica de la zona “cuerpo” (sexo, deseo, alegría, etc.); en la primera parte José Arcadio Segundo navega por río y trae con él las matronas francesas; en la segunda parte Aureliano Segundo se desplaza por agua, a través del diluvio, a casa de Petra. Se cruzan y complementan pues un dato de la primera parte de José Arcadio Segundo (en la que cumple funciones de “cuerpo”) y un dato de la segunda parte de Aureliano Segundo (en la que cumple funciones de “cuerpo”): el agua, el sexo, el amor y el cuerpo conforman un conjunto connotativo, lleno de sentidos segundos, que funcionan en ambos polos. “Somos del agua”, dijo Melquíades (pág. 69): somos corporalmente del agua, afirma el relato.

Otro dato complementario, en el interior de la clase “cuerpo”, es la relación con los animales: la sodomía de José Arcadio Segundo (primera parte), tiene su correspondiente en la segunda parte de Aureliano Segundo: su amor (sexo) con Petra produce la proliferación extraordinaria de los animales, gracias a lo cual obtiene una fortuna inmensa; José Arcadio Segundo, además, en su primera parte, obtuvo dinero con gallos. A lo largo del relato los hombres de la zona “cuerpo” se vinculan con animales, y los animales producen dinero; pero también producen dinero otro tipo de “animales”: los peces de oro de Aureliano, los peces y gallos de caramelo de Úrsula, y los collares de vértebras de pescado que fabricó Amaranta Úrsula, aunque ya no los pudo vender. Dinero, animales (literales en la zona “cuerpo”, figurados en la zona “mente” y en las figuras femeninas), y vínculo animales-sexo-dinero, solo en la zona “cuerpo”, se reiteran a lo largo de *Cien años*, constituyendo otro conjunto connotativo.

La clase “mente” también tiene funciones complementarias en los gemelos: en la primera parte Aureliano Segundo intentó leer los manuscritos y vio a Melquíades, pero sus esfuerzos fueron inútiles; en la segunda parte José Arcadio Segundo se enclaustró y dedicó sus horas al estudio de los manuscritos: no vio a Melquíades pero dio un paso

decisivo para su traducción: descubrió que estaban escritos en sánscrito. Estas funciones complementarias están armadas en base a la oposición privativa sí/no (vio a Melquíades, no vio a Melquíades) y en base al característico juego dual (vio a Melquíades pero no pudo avanzar en la lectura, novio a Melquíades pero avanzó).

3) *Repercusión de la transformación estructural en otras zonas del relato.* Las figuras de la dualidad y de la mediación inauguradas con los gemelos encuentran eco en la materia narrativa, que se carga de datos ambivalentes. Dos ejemplos: el personaje de Remedios la bella y el motivo del carnaval.

La figura de Remedios la bella, absolutamente paradójal, es inversa a la de Remedios, la esposa de Aureliano: Remedios la bella es la niña, de una simplicidad absoluta, que no abandonó nunca sus hábitos infantiles; es la incivilizada, la que parece tonta por su liberación de todo formalismo. Su belleza es mortal; es la virgen que seduce a los hombres (y los mata) con su fragancia. “No era un ser de este mundo” (pág. 172); a los veinte años no sabía leer ni escribir, pero “parecía como si una lucidez penetrante le permitiera ver la realidad de las cosas más allá de cualquier formalismo” (pág. 172). Ascende al cielo en cuerpo y alma; la ascensión de la Virgen (de los) Remedios, la pura, se vincula con el motivo opuesto: el sexo; Remedios la bella es inocente y carece de malicia pero es precisamente eso lo que trastorna a los hombres; es toda sexo para los otros; es simple-lúcida, sensual-inocente, virgen-mortal; mata y va al cielo; seduce y no lo sabe. Con ella culmina la función de la paradoja en tanto coexistencia de antítesis; es una figura compuesta de dos zonas que chocan entre sí, aparentemente inconciliables, como eran aparentemente inconciliables los pares opuestos en la primera inscripción.

El motivo del carnaval es quizás más significativo: no solo hay *dos* reinas (Remedios la bella y Fernanda), sino que en él se mezclan la alegría y la tragedia; es un acto político y al mismo tiempo una celebración pública, una fiesta; los hombres, los actores, no son lo que son: al fin de la matanza “quedaron tendidos en la plaza, entre muertos y heridos, nueve payasos, cuatro colombinas, diecisiete reyes de baraja, un diablo...” (pág. 175). Es una explosión de alegría y locura pero “las descargas de *fusilería*

ahogaron el esplendor de los *fuegos artificiales*, y los gritos de *terror* anularon la *música*, y el *júbilo* fue aniquilado por el *pánico*” (pág. 175, nosotros subrayamos). En el carnaval el hombre se realiza como máscara y como otro; se fusionan el ser y el parecer; el carnaval es sexo y muerte, alegría y lágrimas; en las diadas estructurales alto y bajo, nacimiento y muerte encuentran su expresión más alta; Fernanda creía que esa era su coronación “real”; el carnaval es lo ficticio por excelencia; en él se cuestionan las leyes el lenguaje; se destruye la unidad del hombre señalando su dualidad constitutiva; el carnaval es una mezcla de contrarios.

La ambivalencia del carnaval se reencuentra en la novela en tanto pluralidad de elementos lingüísticos en relación dual, no disyuntiva, compone una lógica de la distancia y de la analogía, en oposición a la causalidad y la determinación³⁹. El motivo del carnaval en *Cien años*, vinculado con los gemelos, con las dos reinas (que fueron puestas a salvo cada una por uno de los gemelos), hecho de contrastes, de pasajes, de comedia y tragedia, de sexo y política, tematiza así los esfuerzos estructurales retóricos, vinculando ambos universos: la mente (la política, el trabajo, la palabra) y el cuerpo (el sexo, el delirio, la muerte).

³⁹ Cfr. Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoievsky*, París, Du Seuil 1970. En el cap. IV Bakhtine desarrolló el problema de la “carnavalización” de la literatura y del pensamiento carnavalesco en relación con la novela polifónica y dialógica de Dostoievsky; considera el carnaval como un rito ambivalente, un “dos en uno”. “El pensamiento carnavalesco es rico en imágenes gemelas que siguen la ley de los contrastes (pequeño y grande, grueso y delgado) o de las semejanzas (los dobles, los gemelos)” (pág. 174).

La bigamia de Aureliano Segundo puede considerarse, del mismo modo, una figura doble, dual, pero en otro sentido⁴⁰.

4) *Figuración de los límites en las funciones de ambas zonas; progreso de una clase semántica y regreso de la otra.* El par de gemelos contiene varios rasgos diferentes respecto de los pares anteriores: no solo cambia el tipo de dualismo y se comparten y complementan funciones en ambas zonas, sino que surge un elemento cuantitativo, enfático, muy marcado: Aureliano Segundo alcanza el máximo de simpatía y de riqueza, llega al amor y a la total expansión; frente a él el dato social: las huelgas, la lucha obrera contra los patrones norteamericanos, que dirige su hermano gemelo. Por un lado el máximo dinero y alegría, por otro la máxima miseria y la matanza de los tres mil; lo cuantitativo y el límite funcionan en ambos polos. La mayor plenitud de Aureliano Segundo abre el camino a su decadencia; su cuerpo, elemento que caracteriza a su clase semántica (en la segunda etapa de Aureliano Segundo) comienza a decaer. La dominante ya no es copulativa como en José Arcadio sino digestiva: Aureliano Segundo sobresale como un comilón extraordinario, pero es vencido por una mujer en el concurso de comida: La Elefanta, la mujer, el objeto a través del cual este conjunto se comunica con el mundo, desmiente su potencia. Después del diluvio adelgaza, comienza a asemejarse a

⁴⁰ La bigamia de Aureliano Segundo pone de manifiesto la diferenciación de los papeles femeninos: una mujer puede ser iniciadora de los Buendía, puede ser objeto de amor, o puede ser madre de sus hijos; no coexisten la segunda y la tercera función, sí puede coexistir la primera, ya sea con la segunda o con la tercera. Lo esencial es que nunca hay sexo ni amor apasionado. Con la mujer que es madre de los hijos (propios): entre Úrsula y José Arcadio Buendía no hay sexo (amor y sexo) salvo el caso de sus primeras relaciones, cuando aún no habían nacido los hijos; el amor (la pasión sexual) solo existe con mujeres que todavía no son madres o con mujeres que no llegarán a serlo; las uniones, cuando nacen los hijos, se quiebran: Arcadio es fusilado cuando Santa Sofía estaba embarazada; Remedios muere durante el embarazo, Amaranta Úrsula inmediatamente después de su parto. A todo lo largo de Cien años se diferencian netamente las funciones de las mujeres madres y de las mujeres como objetos de deseo.

Pero al mismo tiempo solo hay un gozo sexual en la transgresión o con el sentido de la transgresión edípica: con Pilar (mucho mayor que Aureliano y que José Arcadio), en los incestos litorales, figurados o sociales (con Amaranta Úrsula, con Rebeca, con Babilonia respectivamente); la relación de Amaranta Úrsula con su marido Gastan (veinte años mayor que ella). En el caso de Petra con Aureliano Segundo el amor tiene siempre como fondo la transgresión, en tanto supone permanentemente a la esposa, a Fernanda.

su hermano, se empobrece; muere el sexo con Petra y se enferma: llegan a su fin al mismo tiempo el sexo, el dinero, la obesidad: la decadencia culmina con el cáncer en la garganta. Los significantes corporales ascienden: de los genitales que abrían su clase, en Aureliano Segundo dominan los digestivos y su vida concluye en la garganta, en el límite mismo de la cabeza, que es también el límite de su zona semántica (del sexo, del cuerpo); el significante se detiene allí sin tocar la propiedad del otro grupo (la cabeza del último José Arcadio será perfumada). Es el primer Buendía que muere por enfermedad, no asesinado ni de vejez; el cáncer es un corrosivo que trabaja desde el interior del cuerpo; Aureliano Segundo fue atacado en su cuerpo desde su cuerpo mismo. La aparición de significantes somáticos medios muy marcados coincide con la estructura del par, mediador, ambivalente: ya no se trata de oponer alto y bajo, sino de acentuar las zonas centrales: estómago, garganta (Aureliano Segundo cantaba acompañándose con el acordeón) que son, al mismo tiempo, las zonas de la derrota.

Pero José Arcadio Segundo no solo no decae sino que progresa: mientras su hermano ya no era respetado y el pueblo se burlaba de él descubre que los manuscritos están escritos en sánscrito; el poder comienza su inversión: el vigoroso resulta al fin el más débil; el apagado avanza. Con los gemelos se produce, por primera vez, un retroceso de la clase “cuerpo” y un correlativo avance de la clase “mente”. La aparición de lo cuantitativo, del límite en las funciones de cada clase semántica, se acompaña de la figura progreso/regreso, que marca el comienzo de un cambio estructural en el último par. El “cuerpo”, después de gozado en su plenitud, se gasta y se corroe: la “mente” progresa, trasciende la existencia personal y se transmite, acumulándose; cada conquista queda; la muerte marca solo el momento en que la tarea será retomada por otro (el último Aureliano seguirá con la traducción de los manuscritos). Al morir el cuerpo es descuartizado; los manuscritos y sus letras clasificadas siguen intactas; queda alguien que pueda decir que los muertos eran tres mil; no queda nadie para vivir el amor de Petra.

Lo que progresa es la *historia*, y ése es el dato que ineludiblemente requieren los manuscritos para ser descifrados. Deben cumplir cien años no simplemente cronológicos sino esencialmente históricos; deben ocurrir determinados acontecimientos para que los

manuscritos estén en condiciones de ser leídos. Deben luchar liberales y conservadores; deben llegar los colonizadores y deben ser expulsados; los miembros Buendía de la clase “mente” deben pasar del liberalismo al antiimperialismo y a la rebelión obrera, y aunque en ambos casos son vencidos, la acción de José Arcadio Segundo es un factor decisivo para la expulsión de los invasores: los norteamericanos se retiran con el diluvio, después de la matanza obrera. La acción política marca un límite histórico: más allá de la lucha antiimperialista del lado de los trabajadores no se puede ir por ahora; pero esa acción es al mismo tiempo un requisito para el progreso en el trabajo sobre los manuscritos. La historia de la ficción es una prehistoria que se cierra en tanto tal; todavía estamos sumergidos en ella, no accedimos aún al tiempo nuevo.

La ambivalencia funciona también aquí: Aureliano Segundo acogió a los primeros norteamericanos; en su casa descubrieron las extraordinarias bananas. La hija de Aureliano Segundo, Meme, se relaciona estrechamente con los norteamericanos y aprende inglés. Y José Arcadio Segundo los combate. Pero Meme también toma partido, y entre el pelirrojo norteamericano y Babilonia, el obrero de la compañía, elige a este último.

5) *Inversión de datos respecto de los pares anteriores.* Surgen con los gemelos una serie de datos invertidos, que atañen específicamente al sexo y a la línea de parentesco. Hasta ahora los hijos de los Buendía fueron tres o uno; cuando tres (los hijos de José Arcadio Buendía y Úrsula), y los hijos de Arcadio y Santa Sofía) fueron dos varones y una mujer. Ahora Aureliano Segundo tiene dos hijas y un hijo, y esta *inversión de sexo* es correlativa a la inversión del nombre del padre: antes fueron *José Arcadio* o *Arcadio*, ahora es *Aureliano* Segundo. Esta inversión es un dato capital, pues es paralela al énfasis que se pone ahora en la mujer Buendía: Meme ya no borda ni canta sino que se educa, habla inglés y lee; emerge la mente femenina y sale al mundo; la aparición de la *mujer* con nuevos rasgos es correlativa a la aparición del *proletario*: Meme comete un incesto social, prohibido por su madre; tiene relaciones con un obrero y por ellas es enclaustrada. La mujer ya no es objeto sino sujeto; el proletario no podrá entrar a través

de ella a la familia Buendía pero su hijo será incorporado. La inversión de sexo acarrea además una *inversión de línea de parentesco*: el hijo de Meme será el primer hijo de una Buendía y ya no de un Buendía; no llevará el apellido familiar y las relaciones con los miembros de la estirpe serán relaciones en la línea materna y ya no en línea paterna.

6) En el par de los gemelos *no hay incestos ni intentos de incesto*; este dato ausente podría encuadrarse en la estructura cuaternaria de la repetición, cuyo modelo (el modelo de la máquina fotográfica) está presente en la escena del hielo: allí José Arcadio Buendía tocaba el hielo, su hijo José Arcadio se negaba a tocarlo, Aureliano lo tocaba pero sentía lo inverso (está hirviendo), y José Arcadio Buendía tocaba por segunda vez. En la serie de parejas que se suceden puede trazarse el mismo dibujo que en la escena del hielo:

José Arcadio Buendía-Úrsula (casamiento entre primos, transgresión)

José Arcadio-Rebeca (incesto figurado, entre hermanos adoptivos; funciona como inverso respecto del último)

Los gemelos no “tocan”, no hay incesto ni transgresión.

Aureliano-Amaranta Úrsula (incesto entre hermanos adoptivos, tía y sobrino, transgresión)⁴¹.

La estructura cuaternaria es, de hecho, una estructura doblemente binaria: son dos veces dos, organizados según tres esquemas: uno sí y el otro no, uno inverso al otro, y uno que abre y el otro que cierra.

Las posibilidades de cambio y de pasaje en el par de los gemelos son, pues, múltiples: cambia el tipo de dualismo (de la oposición disyuntiva a la dualidad ambivalente); ambos actores pasan por ambas clases semánticas; comparten funciones y

⁴¹ El segundo par está ausente en este grupo cuaternario: en él se produce el intento incestuoso entre Amaranta y Aureliano José (hay también otro intento: Arcadio con su madre consanguínea Pilar), que encuentra su paralelo, inverso en cuanto al nombre del sujeto masculino, en la relación entre la misma Amaranta y el último José Arcadio. En el relato hay también dos colas de cerdo, productos del incesto: la situada en el pasado, engendrada por los ascendientes de los Buendía (un tío de José Arcadio Buendía y una tía de Úrsula), y la cola de cerdo engendrada por los descendientes últimos de los Buendía (Amaranta Úrsula y Aureliano).

complementan otras; surgen los límites de las funciones de ambas clases (no se puede ir más allá del gozo vital y del dinero en Aureliano Segundo, no se puede ir más allá en la lucha obrera y antiimperialista); una clase semántica progresa y la otra regresa, y se produce una serie de inversiones de datos (de sexo en los hijos, de nombre en los padres, de línea de parentesco).

Ultimo par

Aquí se cierra la figura; la característica es la producción de *un solo actor* que condensa las oposiciones y alcanza los objetos simbólicos:

lleva a cabo el incesto y descifra los manuscritos. Aureliano Babilonia se opone al último José Arcadio Buendía, pero esa oposición ya no está equilibrada; no hay, una alternativa ojos/pene, o manuscritos/incesto; todo pasa a formar parte de Aureliano. Con él se produce un salto cualitativo: la unidad originaria, la persona del padre de la estirpe, uno y dual y desdoblado en sus hijos, retorna a su unidad, enriquecida por el trabajo del relato. El punto de fusión de las dos zonas semánticas es, en el último par, el punto de mutación, de pasaje a una forma nueva y de cierre del relato.

La inversión de línea de parentesco (iniciada con la inversión de sexo en los hijos de Aureliano Segundo) culmina en el último par:

Meme es la madre de Aureliano Babilonia, y por primera vez una mujer Buendía engendra un hijo; cambia, correlativamente, el apellido del último Aureliano; la tía ya no es paterna sino materna. Aureliano Babilonia y José Arcadio Buendía, los actores del último par, no son hermanos ni primos; son tío materno y sobrino (el tío, a todo lo largo del relato, ha desempeñado el papel de padre en la zona “mente”); pero son también hermanos adoptivos; condensan de este modo un parentesco en línea vertical y un parentesco en línea horizontal. La desigualdad respecto de la línea de parentesco (la diacronía implícita en la figura vertical) nos remite a otra desigualdad: Aureliano Babilonia es hijo de un obrero de la compañía bananera; la estirpe de los Buendía se abre directamente al proletariado y por primera vez incluye en su seno a su hijo. El

proletariado, excluido del pensamiento y del sistema dominante, entra en la estructura como lo único que puede cambiarla: Aureliano Babilonia es el destinatario del relato (su lector, en tanto lector de los manuscritos de Melquíades) y su héroe.

No nació en Macondo y su origen marca otro mito afin al de Edipo, vinculado con él: el mito del nacimiento del héroe⁴². Con el fin de ocultar ese nacimiento que señalaría a su hija como culpable, Fernanda afirma que lo encontró en una canastilla flotante. El niño no conoce a sus padres y queda como adoptivo en casa de los Buendía. Pero Fernanda,

⁴² Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Paidós, 1961. Rank examina una serie de mitos que narran la historia de héroes (Moisés, Perseo, Teseo, Edipo, Ciro, Sigfrido, Paris, Rómulo, etc.) y concluye con una serie de características que poseen en común. Estas son:

- 1) El héroe desciende de padres de la más alta nobleza (generalmente es hijo de un rey). En *Cien años el último Aureliano* desciende de un obrero, un aprendiz de mecánico, de la compañía bananera; este dato está, por lo tanto, invertido.
- 2) Su origen se encuentra precedido de dificultades, una de ellas es el coito secreto de los padres a causa de la prohibición externa, que es lo que ocurre en *Cien años*: Meme y Babilonia se encontraban en el baño, en secreto.
- 3) Durante la preñez o con anterioridad a la misma se produce una profecía que advierte contra el nacimiento; por lo común se refiere al peligro que correrá el padre o su representante. Mauricio Babilonia es baleado y queda parálítico; desde ese momento no ve más a Meme la cual, por lo tanto, ya estaba embarazada de Aureliano.
- 4) Por lo general el niño es abandonado a las aguas o a un recipiente. En *Cien años* Fernanda para ocultar el nacimiento de Aureliano, dice que lo encontró en una canastilla flotante. Aquí es evidente la parodia del mito, que es uno de sus sentidos. En *Cien años* los mitos clásicos y bíblicos son utilizados con sentidos múltiples; en algunos casos sirven para significar contenidos análogos a los de los mitos (por ejemplo el diluvio, luego de una época de perversión, la explotación de los norteamericanos); en otros los mitos son parodiados (la parodia es especialmente evidente en la inversión de los datos del mito), leídos en sentido contrario: esto último es lo que ocurre en el mito del nacimiento del héroe donde lo "real mítico" (el ser abandonado a las aguas en una canasta) se transforma en el relato en una "mentira" de Fernanda, que oculta de este modo el hecho vergonzante, para ella, del hijo de su hija.
- 5) El niño es recogido y salvado por animales o gente humilde (pastores), y/o amamantado por la hembra de algún animal o una mujer de modesta condición. En *Cien años* la inversión de este dato es correlativa a la inversión del dato sobre el nacimiento del héroe: Aureliano no nace de un rey sino de un obrero, y no es recogido por animales ni gente modesta sino por Fernanda, la noble, que había aspirado a ser reina. La actitud filicida de los padres en el mito recae en *Cien años* en Fernanda que pensó en matar a Aureliano mientras que Aureliano Segundo lo protegió (es decir: la pareja de padres adoptivos escinde lo que en el mito se encuentra escindido entre padres consanguíneos por un lado, y padres adoptivos por el otro).
- 6) Una vez pasada la infancia descubre su origen noble (de modos diversos); luego se venga de su padre, obtiene el reconocimiento de sus méritos, y alcanza finalmente el rango y honores que le correspondían. En *Cien años* Aureliano descubre su origen no noble, proletario, hacia el fin, en los manuscritos; no alcanza el reconocimiento de sus méritos ni los honores, sino que muere inmediatamente, arrasado por el huracán. Como se ve, se trata de un "héroe", pero de un héroe al revés, invertido; la inversión es evidente en el plano social: el rey es el obrero. Pero el "héroe" Aureliano es el héroe del relato en varios sentidos: destinatario de los manuscritos, del incesto, del hijo con cola de cerdo, y actor que sostiene fundamentalmente la función de lector en el relato.

antes de adoptarlo, concibe matarlo ahogándolo (no cumple con su deseo y es su propio hijo, José Arcadio, quien muere ahogado). El héroe solo conoce su identidad hacia el fin, cuando descifra los manuscritos. Aureliano Babilonia reúne los rasgos y funciones que a lo largo de todo el relato se encontraban escindidas: el régimen del sexo y el régimen del saber y del lenguaje; ante él se encuentra el último José Arcadio, que ya no posee ningún rasgo del sistema.

Aureliano Babilonia	José Arcadio Buendía
No nació en Macondo (como José Arcadio, del primer par)(pág.249, 254);	nació en Macondo (pág.159).
No conoce su identidad (como Arcadio, segundo par)(pág.344)	conoce su identidad.
“Legítimo Buendía”: pómulos altos, mirada de asombro, aire solitario, fino y estirado (pág.269, 289);	idéntico a su madre Fernanda, no tiene rasgos Buendía; lívido, lánguido, manos pálidas (pág. 309).
Sexo impresionante, masculinidad inconcebible (pág. 249, 328);	asmático, débil, cabeza perfumada (pág. 309).
Línea resuelta de los labios (pág.301);	labios débiles (pág. 309).
No fue a la escuela; encerrado por Fernanda hasta los 3 años (pág. 269, 288, 289);	se fue a Europa a estudiar (pág. 216, 217).
Jugaba con Amaranta Úrsula; Aureliano Segundo les leía la Enciclopedia (pág. 269, 276, 277);	niño solitario, temeroso, educado por Úrsula para papa (pág. 211, 216, 312, 313).
Amigo de José Arcadio Segundo, que le enseñó a leer, escribir y lo inició en el estudio de los pergaminos (pág. 295, 296).	
Vio a Melquíades y habló con él después de la muerte de los gemelos (pág. 301, 302).	
Tradujo los pergaminos (pág. 307, 310, 316).	

Iniciado por Nigromanta, prostituta negra, amó a Amaranta Úrsula, su tía materna y hermana adoptiva (pág. 325, 326, 330, 334, 335, 341);	fijado sexualmente en Amaranta, su tía bisabuela (pág. 311, 312, 317) pederasta; los niños bañan, peinan, etc. Concupiscente (pág. 313, 314, 315).
No tuvo dinero (pág. 310, 343);	encontró el tesoro (pág. 314).
Defendió la verdad sobre la matanza de los 3000 (pág. 295, 324, 344);	mintió sobre sus estudios (pág. 311, 312).
Saber absoluto, enciclopédico (pág. 316, 327, 343).	
Cometió incesto, murió su hijo con cola de cerdo y su mujer (pág. 335, 347, 349).	
Descifró los pergaminos, conoció su identidad al fin (pág. 349, 350);	Largos baños, murió en el agua, ahogado y robado por los niños (pág. 311, 315, 317).
Murió con Macondo y la ficción (pág. 350, 351)	

Aureliano Babilonia reúne todos los rasgos dominantes de los Buen- día. Su única actividad es la intelectual, en reclusión, hasta la llegada de Amaranta Úrsula a Macondo, con su marido (el cual duplica la figura paterna y es un “amante feroz”, por lo menos quince años mayor que su mujer; será el marido desplazado). Traduce totalmente los manuscritos pero su sentido se le oculta. Lo que en los otros actores de la clase “mente” hubiera sido la segunda parte de sus vidas: participación en la lucha, acción política, toma de partido ideológica, es en Aureliano Babilonia el elemento pertinente de la clase “cuerpo”: el amor apasionado, el incesto, la sociabilidad, los burdeles. Pero Aureliano, sin embargo, continúa la acción política de José Arcadio Buendía: asume la versión verdadera de la matanza obrera y se encarga de difundirla. El rasgo sobresaliente es la condensación, tanto en Aureliano como en Amaranta Úrsula.

Se llama Aureliano, como el primero, y es idéntico a él; tiene el pene de José Arcadio (*primer par*); tiene la misma edad que Amaranta Úrsula, su tía, del mismo modo

que Arcadio y Amaranta: son sincrónicos pero de parentesco vertical, jugaron juntos de niños. Como Aureliano José, está ligado incestuosamente con su tía (*segundo par*). Como José Arcadio Segundo, prosigue la traducción de los manuscritos en reclusión; como Aureliano Segundo, ve a Melquíades y habla con él (*tercer par*).

A su vez Amaranta Úrsula es “activa, menuda, indomable, como Úrsula, y casi tan bella y provocativa como Remedios, la bella” (pág. 319); tiene el vientre ávido de Rebeca y el nombre de Amaranta, la otra tía que no cedió al incesto; murió de hemorragia como Remedios, la esposa del primer Aureliano.

El incesto de Aureliano y Amaranta Úrsula es también una condensación de todos los tipos posibles de relaciones interdictas: son tía materna y sobrino, jugaron juntos de niños, son “como hermanos”, son hermanos adoptivos. Pero Aureliano Babilonia es, sobre todo, el verdadero continuador del primer Aureliano; este muere en el capítulo décimotercero; en el capítulo décimocuarto es engendrado Aureliano y llega a Macondo en el capítulo siguiente. Amaranta Úrsula es la verdadera continuadora de Amaranta; esta muere en el capítulo décimocuarto y en el mismo capítulo (en el mismo espacio narrativo) nace Amaranta Úrsula. El incesto final es posible porque han variado una serie de datos; el incesto frustrado o trunco de Amaranta con Aureliano José no era posible puesto que Amaranta era tía paterna y madre adoptiva (y “como madre” por edad) de Aureliano José; en el incesto legible Amaranta Úrsula es tía materna y hermana adoptiva de Aureliano Babilonia. Se trata de evitar el parentesco “madre”, aun adoptiva, y se la sustituye a través del giro de la tía materna. A todo lo largo del relato se trabajó para evitar el incesto *stricto sensu*, pero ese incesto está dicho a través de los nombres: Aureliano Babilonia es también el primer Aureliano que comete un incesto literal, edípico, con su madre y su hermana (Úrsula y Amaranta). Pero en ciertas condiciones, y esas condiciones son las que narra, como momentos, la ficción (condiciones diacrónicas, de postergación, pero al mismo tiempo de historia, y que implican cierto trabajo: desplazamiento de personas, disfraz de las relaciones de parentesco, posesión del pene necesario para el incesto, etc.). Los José Arcadio (padre y hermano del primer Aureliano, tío materno y hermano adoptivo del último) han sido eliminados; Aureliano posee ahora

el pene del primer José Arcadio. El sujeto del mito, al condensarse, se revela: el saber y el sexo se implican mutuamente, poseer el pene, conocer, cometer el incesto y conocerse (saber el nombre de su padre y su origen) se suceden. Los manuscritos son descifrados después de vivido el incesto (en el desconocimiento en la “inconciencia” como en el mismo Edipo), y después de la muerte de Amaranta Úrsula y del hijo.

Frente a Aureliano Babilonia se encuentra, en el último par, el último Buendía, José Arcadio, que solo conservó de la clase “cuerpo” el mar, el viaje por agua y los baños. Pero en el agua murió, ahogado. Su amor incestuoso por Amaranta es una fijación irreal, infantil, en el pasado: Amaranta era su tía bisabuela, y esa descolocación absoluta respecto de la “realidad” (ese enorme salto en la diacronía) es un índice de su desplazamiento del sistema. José Arcadio ya no es un Buendía, paradójicamente, y se asemeja a su madre Fernanda. El desplazamiento de los significantes corporales que se había iniciado con su padre (estómago, garganta) culmina en él: es débil, padece de asma, perdió la potencia y está desvirilizado; su cabeza es perfumada; es pederasta. Los niños, sus únicos amigos, lo roban y lo matan, y ese despojo “militar” indica también el otro crimen y despojo, el nunca escrito ni dicho de José Arcadio, el opuesto al primer Aureliano.

La clase “mente”, la detentadora del trabajo, del lenguaje escrito y de la lectura (la clase del relato mismo), la que llevó a cabo la acción política y sostuvo la historia, ha triunfado en el juego-drama planteado. Su triunfo puede resumirse así: aumento del poder del intelecto y del trabajo, progresiva participación en el proceso histórico y político, correlativo aumento del poder físico y sexual. Por otro lado, en la clase “cuerpo”, disminución del vigor hasta llegar al desvalimiento, fijación regresiva, víctima del asesinato y robo. La aserción final afirma el paradigma; el trabajo del relato es, pues, el trabajo sobre las oposiciones en escisión para volverlas a su unidad primera (el trabajo sobre “el dos” y “el uno”), y también el trabajo sobre las condiciones de posibilidad de esa unidad (que es al mismo tiempo el trabajo sobre las condiciones formales de la realización del incesto). Ese trabajo implica una ideología y está amasado de datos ideológicos.

El cierre de la ficción exhibe pues las siguientes transformaciones:

1. Inversión del contenido etiológico del incesto: un incesto abre la ficción y funda Macondo, el otro la cierra y destruye a Macondo; el primero se realiza entre *un* Buendía y una Iguarán, primos, el último entre *una* Buendía y un Babilonia, tía y sobrino;
2. Inversión de los vínculos de filiación (de línea paterna pasan a línea materna);
3. Ruptura de la disyunción; reconstitución de la unidad dual;
4. Implicación de los regímenes “cuerpo” y “mente”.⁴³

Las propiedades internas de ambas clases semánticas también se revelan hacia el fin, a través de la relación que los actores de cada zona mantuvieron entre sí. Mientras que en el grupo “mente” hay un contacto permanente y transmisión entre sus nombres (transmisión didáctica, comunicación, identificaciones ideológicas), el grupo “cuerpo” desconecta entre sí a sus actores; la primera clase es *conjuntiva*, la segunda *disyuntiva*. En la clase “cuerpo” hay una idea de continuidad y progreso; la mente, sus productos y funciones se acumulan y transmiten; el cuerpo solo se transmite por herencia, sin intervención de los individuos; se transmite por mediación, a través de sus objetos, por sus mujeres. La mente se transmite directamente, está intercomunicada; sin embargo, en sí misma, tiene sus límites: Aureliano tradujo los manuscritos pero no los comprendió hasta que vivió el sexo y el incesto. El límite de la mente es franqueado por la mediación del régimen del cuerpo y del deseo.

II. Los dos conjuntos: campo de lo axiológico

⁴³ A lo largo del relato, hasta el fin del par de los gemelos, ambos órdenes han sido formalmente equivalentes. En el último par la negación de José Arcadio Buendía (su expulsión fuera del sistema, y la negación correlativa de la clase “cuerpo”, con su decadencia y desvirilización), es decir la negación de uno de los términos en oposición: a/b , equivale a la afirmación de la implicación $a \Rightarrow b$ (equivalencias entre combinaciones disyuntivas e implicativas). Se sabe que para encontrar una relación entre implicación y disyunción hay que negar uno de los términos, con lo cual se transforman las relaciones disyuntivas en implicaciones. Al mismo tiempo, la conjunción mente–cuerpo del último Aureliano ($a \wedge b$) equivale a la disyunción (a/b) del primer par, entre Aureliano y José Arcadio. A todo lo largo del relato se verifica, pues, el equilibrio lógico (la equivalencia) de las clases enfrentadas.

La historia del relato es la historia de las vicisitudes de los dos regímenes en escisión; el trabajo narrativo tiende, por un lado, a la reconstitución de la unidad dual y por otro (pero ambos fines coinciden) a la búsqueda de un destinatario adecuado (el que descifrará los manuscritos, realizando el orden de la mente, y el que penetrará a Amaranta, cumpliendo con la finalidad del orden del cuerpo). Cada clase es, en cada una de sus etapas y a lo largo de los cuatro pares, un conjunto ideológico: las dos zonas se componen de una serie de modos de relacionarse con la “realidad”⁴⁴, de modos de vivirla y de modos de vivir las relaciones con la historia, con los otros hombres, con el trabajo, el amor, etc., todo en el interior de la ficción. El relato trabaja, por una parte, sobre la posibilidad de relacionar ambos conjuntos, pero trabaja al mismo tiempo sobre los contenidos de cada uno de esos conjuntos: las unidades funcionales que constituyen a cada actor son variadas, repetidas, negadas, transformadas, sustituidas, graduadas. Y así como la estructura de cada uno de los pares enfrentados se transforma a lo largo del relato (en tanto transformación de los modos de relacionar un dual), así también se transforman los contenidos de cada actor, modificando los contenidos funcionales de la clase a que pertenece.

Hay un modo de pensar narrativamente que se evidencia no solo en los contenidos funcionales de cada actor (los campos y modos en que se ejercen sus relaciones con la “realidad” instituida por la ficción misma), sino sobre todo en la forma en que se transforman esos contenidos; se instaura a través del relato (en su historia misma, en su diacronía) un sistema de afirmaciones y negaciones narrativas, una axiología. Los

⁴⁴ La realidad instaurada por el relato mismo, y no la realidad externa, que se contraponen en bloque a la “realidad” de la ficción. Pero no negamos que esa “realidad” de la ficción carezca de relaciones con la otra realidad; se trata de un problema de “modos” de realidad; el relato se vincula con la realidad práctica, científica, histórica, ideológica, mítica, es decir con referentes distintos en cada caso. Nunca se trata de la “realidad tal cual es”, se trata siempre de diversas “realidades”, la realidad de un relato es siempre una realidad creada y manipulada, producida y por ende transformada; es además una realidad polisémica, parcialmente indeterminada. La negación absoluta del referente lleva a posiciones idealistas; hay permanentemente un afuera actualizado en y por la lectura. La lectura es eso, en realidad: un diálogo múltiple entre “realidades” constituidas o en constitución.

contenidos funcionales se transforman ratificándose (repitiéndose dentro de la misma clase semántica), modificándose, cambiando de acento, desplazándose, desapareciendo.

No se trata de inventariar las tomas de partido explícitas del texto y los rechazos manifiestos; se trata de examinar las formas y modos en que se ejercen los juicios afirmativos y negativos en tanto juicios narrativos sobre las funciones mismas del relato. Pero debemos distinguir rigurosamente entre la simple *variación* de una función (por ejemplo la oposición sí/no, literal/figurado, etc.) y su *transformación*: solo en este último caso es posible afirmar o negar un contenido funcional.

En base a la noción de transformación de las unidades funcionales y en base a la noción de forma de la transformación, puede elaborarse con más rigor el sistema axiológico del relato. En *Cien años* hay dos puntos de partida para introducir el análisis de las afirmaciones y negaciones narrativas (que son afirmaciones de valores y negaciones de antivalores): según cada unidad funcional en el interior de cada clase acerque o aleje de las metas fijadas desde la apertura misma de la ficción, y según esa misma unidad funcional se ratifique o se elimine de la clase a la que pertenece. Desde este punto de vista pueden enunciarse fácilmente las unidades que, a lo largo del relato, se repiten y acercan a las metas (desciframiento de manuscritos, penetración de Amaranta):

“Mente” <i>acercan</i>	“Cuerpo” <i>acercan</i>
Trabajo, castidad, concentración (tres veces: en Aureliano, en José Arcadio Segundo y en el último Aureliano);	amor, vigor sexual (tres veces: en José Arcadio, en Aureliano Segundo y en el último Aureliano).
Intuición y lucidez (tres veces: en Aureliano, en José Arcadio Segundo y en el último Aureliano);	alegría, simpatía (dos veces: en José Arcadio y en Aureliano Segundo).
Acción política (tres veces: en Aureliano, en Arcadio y en José Arcadio Segundo);	amigos, sociabilidad (tres veces: en José Arcadio, en Aureliano Segundo y en el último Aureliano).

Enseñanza, transmisión de la cultura y de la ideología (dos veces: en Aureliano y en José Arcadio Segundo).	
Búsqueda de solución a un enigma, pregunta por la identidad (dos veces: en Arcadio y en el último Aureliano);	vivencia del cuerpo y del deseo en su expresión más profunda, que es siempre vivida como transgresión (dos veces: en José Arcadio y en el último Aureliano).
Defensa de la verdad (tres veces: en Aureliano, en José Arcadio Segundo y en el último Aureliano).	
invulnerabilidad a los ataques físicos (dos veces: en Aureliano y en José Arcadio Segundo)	.
<i>alejan</i>	<i>alejan</i>
Militarismo (dos veces: en Aureliano y en Arcadio);	fijaciones incestuosas infantiles (dos veces: en Aureliano José y en el último José Arcadio).
Crueldad, robo, injusticias (una vez: Arcadio);	dinero obtenido sin trabajo (tres veces: en José Arcadio, en Aureliano Segundo y en el último José Arcadio).
Mandar a matar (dos veces: en Aureliano y en Arcadio).	
Falta de afectos, frialdad (dos veces: en Aureliano y en José Arcadio Segundo);	licencia, desidia (dos veces: en Aureliano José y en el último José Arcadio).
	Debilidad física, enfermedad, desvirilización (una vez: en el último José Arcadio).
	Mentira (en el último José Arcadio).
	Vulnerabilidad a los ataques físicos (tres veces: en José Arcadio, en Aureliano Segundo y en el último José Arcadio).

Pero ¿cómo es posible establecer, en el interior de los órdenes “mente” y “cuerpo”, las “definiciones positivas” y las “definiciones negativas” de cada una de las clases? El par final es el definitivo en la aserción de los paradigmas, y en él se produce un fenómeno peculiar: Aureliano Babilonia alcanza las metas buscadas y por lo tanto acumula como *sujeto* las *definiciones positivas en ambos órdenes*; el último José Arcadio, su opuesto, es la negación en dos sentidos: es *sujeto* de las *definiciones negativas de la clase cuerpo* (de sus funciones) y es *objeto* (sufre pasivamente) de las *definiciones negativas de la clase mente*. El último José Arcadio acumula todas las funciones que alejan de las metas fijadas por el relato en la clase “cuerpo” (fijaciones incestuosas, dinero obtenido sin trabajo, licencia, desidia, debilidad física, enfermedad, desvirilización, mentira, vulnerabilidad a los ataques físicos), y es matado, es víctima de las funciones que alejan de las metas en la clase “mente” (es matado en una operación de tipo militar, es robado, sufre la falta de afectos).

El análisis de una función juzgada como negativa por el relato puede proveer un ejemplo de este proceso, y al mismo tiempo puede iluminar sobre el modo de afirmar y negar narrativamente. La unidad funcional “militarismo” es quizás la más indicada. Está presente en la clase “mente” desde Aureliano, y supone un complejo semántico definido como frialdad afectiva que puede derivar en crueldad, hacer matar o fusilar a alguien, robo o expropiaciones injustas, enriquecimiento ilícito. En el primer Aureliano estas unidades no se afirman en su totalidad: no hay crueldad manifiesta sino simplemente frialdad afectiva, no hay robo; solo hace fusilar a Moncada. Pero en Arcadio, el actor que pertenece a su clase y que le sigue inmediatamente, se incluye el conjunto entero. José Arcadio Segundo niega rotundamente el militarismo a partir de su visión temprana de un fusilamiento. El proceso hacia el rechazo explícito es, pues, en Aureliano la afirmación atenuada de estos contenidos funcionales, en Arcadio su exageración negativa (y su eliminación: cae fusilado víctima de ellas), y en José Arcadio Segundo (en su primera parte) el rechazo, que lo lleva a una función contraria, por oposición: se acerca a la iglesia. Los contenidos militaristas no son privativos del grupo liberal, sino sobre todo de los conservadores, y una de las razones de la rebelión liberal en sus comienzos. En José

Arcadio Segundo, después de su rechazo, el conjunto de funciones es expulsado al exterior de la clase “mente”: los actores del grupo ya no las ejercerán, no serán sus sujetos. José Arcadio Segundo las sufre como objeto: los norteamericanos, aliados con los militares, roban, explotan, expropian, falsean la realidad, se enriquecen ilícitamente y hacen matar a los obreros. El complejo de funciones, expulsado hacia el exterior de la clase “mente” y de la familia Buendía, la ataca desde afuera, pero José Arcadio Segundo se salva de la matanza y la policía no lo ve en el cuarto de Melquíades. El último paso es el ataque, hacia el fin del relato, que sufre el último José Arcadio: los niños lo ahogan y lo roban: “Fue una acción tan rápida, metódica y brutal, que *pareció un asalto de militares*” (pág. 317, nosotros subrayamos). La clase “mente” expulsa lo “malo” (lo que ella niega) y con eso ataca, desde afuera, a lo “malo” (lo negado) de la clase “cuerpo”, expulsándola del sistema y de la ficción. El militarismo cierra su circuito, según un modo *figurado*, atacando al último miembro de la clase “cuerpo”. (Muere también, atacado por agentes de policía, el último de los hijos de Aureliano, el único que, con su voz de ceniza, había huido de la matanza.)

Las transformaciones pueden sintetizarse así:

primer par: Aureliano (clase “mente”): militarismo liberal atenuado;

segundo par: Arcadio (clase “mente”): militarismo liberal exacerbado, crueldad, robo, matanzas; Arcadio muere fusilado (es sujeto y víctima);

tercer par: José Arcadio Segundo: primera parte (clase “cuerpo”): rechazo explícito de los fusilamientos e implícito del militarismo; este es expulsado de la clase “mente” y se constituye afuera atacando (lo detentan los norteamericanos aliados con los militares), pero José Arcadio Segundo, en su segunda parte (clase “mente”), sale ileso de los ataques;

último par: el militarismo, definitivamente expulsado de la clase “mente” vuelve, de un modo figurado y encarnado en los niños que asesinan y roban, tomando como víctima al último miembro de la clase “cuerpo”.

De modo que la negación de este conjunto de funciones, su negación narrativa, requiere un proceso que se realiza exclusivamente en la diacronía, en el transcurso del relato y en su historia; las funciones son primero expuestas, incluidas en el interior del paradigma, en la clase “mente” (se las afirma al mismo tiempo que se plantean los dos órdenes y al mismo tiempo que se produce la primera relación entre ellos); pero inmediatamente se las afirma como funciones negativas (Arcadio no pudo descifrar los manuscritos, fracasó en su acción política, etc.); más adelante se las niega, expulsándolas al exterior de la clase semántica (se las niega en tanto funciones negativas), y por último se las afirma como complejo negativo al atacar, desde afuera, al último miembro de la clase “cuerpo”.

La negación procede, pues, por expulsión y como segundo paso, a lo largo de un proceso; se confirmaría, en el nivel estricto del relato, la premisa lógica y psicoanalítica de que la negación *es siempre posterior*: un juicio debe ser primero afirmado, tragado, y luego negado, escupido⁴⁵; toda negación supone una afirmación (explícita o implícita); el vínculo de un objeto o fenómeno con otro se refleja en forma de juicio afirmativo, su separación en forma de juicio negativo. Los contenidos funcionales que el relato afirma (el orden positivo de las dos zonas) se afirman por lo menos *dos veces* en el interior de cada clase y no los ejercen actores del exterior de la familia Buendía (con la única excepción de la función didáctica y la iniciación cultural, la zona de la escritura donde domina Melquíades y el librero catalán hacia el fin del relato); no se trasladan al afuera, permanecen encerrados en los actores Buendía. Los contenidos funcionales “mentales” que el relato niega son expulsados de la clase semántica (la clase se depura) y de la familia Buendía; los contenidos funcionales del orden del “cuerpo”, que el relato niega se

⁴⁵ S. Freud, “La negación”, O. C., tomo II, op. cit. La negación, además, pertenece al proceso secundario; el inconsciente no niega.

ubican en su totalidad en el último José Arcadio, el centro de la derrota de la clase cuerpo. El relato toma posición claramente en favor de la zona “mente”, que es la suya (la zona de la lectura, de la escritura, de la postergación, de la acción política).

Lo “malo”, lo ajeno al yo (y sobre todo al yo “mental”, que es el yo privilegiado en *Cien años*) y lo extranjero son idénticos en el relato; este hecho se ve confirmado por la expulsión generalizada de extranjeros de Macondo y de la ficción. Todo lo que acerque a Macondo, todo lo oriundo de Macondo, es afirmado; todo lo “nacional” (aunque no sea de Macondo) es de algún modo incorporado; todo lo extraño, los extranjeros, son expulsados y negados narrativamente. Las mujeres Buendía ejercen especialmente esa función: el italiano Crespi fue rechazado por Rebeca y por Amaranta; calificado por Rebeca como “currutaco de alfeñique” frente al “protomacho” José Arcadio, y se suicidó; Meme elige a Babilonia, de Macondo, y no al pelirrojo norteamericano, que regresa a su país (“El pelirrojo norteamericano, en realidad empezaba a interesarle, le pareció una criatura en “pañales”, pág. 245); Amaranta Úrsula abandona a su marido Gastón (belga) por Aureliano, José Arcadio y el último Aureliano son ambos “protomacho”; Babilonia es un obrero. Los hombres locales y nacionales son “más hombres”, parece afirmar el relato; los extranjeros tienden a desvirilizarse (y el último José Arcadio estará desvirilizado, confirmando el hecho de que se constituye en continente de las definiciones negativas del régimen “cuerpo”).

Pero si las figuras femeninas tienen como función el rechazo de los extranjeros (y la elección afirmativa de los hombres Buendía o del obrero Babilonia), los hombres tienen una función complementaria y desdoblada en sus elecciones de objeto: se casan con las “ideologías” que el relato rechaza, y son

iniciados por las “clases populares” que afirma el relato⁴⁶. Remedios, la esposa de Aureliano, es “la hija del enemigo” conservador, del primer corregidor de Macondo (y muere a los pocos meses de casada); Fernanda es el pensamiento medievalista de la nobleza arruinada (y Aureliano Segundo, su esposo, prefiere a Petra). Frente a las esposas se encuentran las amantes, iniciadoras y en algunos casos madres de los Buendía: Pilar (prostituta, que sigue viva a todo lo largo del relato), Santa Sofía (que fue pagada por Pilar para tener relaciones con Arcadio y trabajó en los quehaceres domésticos en casa de los Buendía), Petra (la concubina, a quien Aureliano Segundo amó hasta el fin de su vida) y Nigromanta, que inició al último Aureliano. Las dos primeras fueron madres de Buendías y continuaron el árbol genealógico. Desde Pilar hasta Nigromanta se acentúa el matiz racial de estas figuras: Pilar llegó a Macondo con los primeros fundadores; Petra era mulata y Nigromanta negra. El relato afirma, a lo largo de su desarrollo, el progreso de la historia y al mismo tiempo el “descenso” en la significación social de las clases que intervienen en ella; los explotados, los más carentes surgen hacia el final; los conflictos intraclasis de la primera parte ceden lugar a los conflictos interclasis de la segunda; los últimos Buendía se enlazan con el obrero, la negra y el hijo natural del obrero.

De modo que las elecciones de hombres o mujeres que realizan las mujeres y hombres Buendía significan a lo ideológico, lo social, lo geográfico de un modo netamente axiológico; los extranjeros son vividos de determinado modo por las mujeres Buendía, las clases populares son vividas intensamente por los hombres Buendía; la “realidad” del relato se ve modelada casi totalmente por las relaciones de conjunción o disyunción no incestuosas de los protagonistas.

⁴⁶ El relato trata siempre de apartarse del maniqueísmo que exhibe la novela no “realista” latinoamericana tradicional. García Márquez lo dice expresamente: el realismo latinoamericano reflejaba solo “una de las caras del problema”; la novela social es excluyente, maniquea y condena al lector a una visión parcial del mundo y de la vida (en M. Fernández Braso, op. cit.). El esfuerzo por instaurar un modo distinto de relación con los enemigos es evidente, entre otras, en la figura de Moncada, jefe conservador simpático y antimilitarista, en la incorporación de las “ideologías” enemigas a la familia Buendía (a través de Remedios y de Fernanda), en las relaciones de Meme con las hijas de los colonizadores, etc.

Y la escala socio-racial de las iniciadoras y madres de los hombres Buendía es comparable a otra escala dibujada a lo largo del relato, que relaciona significantes somáticos, saber, significación social y dinero de los mismos protagonistas Buendía, en cada una de sus clases semánticas:

“Mente”	“Cuerpo”
Descenso de significantes somáticos (de ojos a pene);	ascenso de significantes somáticos (de pene a garganta y a cabeza perfumada).
Aumento de saber y vigor;	disminución de fuerza y vigor.
Descenso de significación social (hasta el “bastardo”, hijo del proletario);	ascenso de significación social (Aureliano Segundo, la educación del “papa”).
Preponderancia ascendiente del trabajo intelectual.	
Disminución del dinero;	aumento del dinero.

El circuito del par trabajo-dinero es quizás el más significativo: Aureliano ejerció un trabajo artesanal pero con oro (la mercancía más alta, el símbolo, la que expresa la forma y condición de todas pues puede cambiarse por cualquiera) que *cambió* por oro para transformarlo en peces de oro y así sucesivamente; Arcadio fue maestro de escuela; José Arcadio Segundo fue capataz de la compañía bananera y luego se dedicó totalmente al trabajo sobre los manuscritos; el último Aureliano solo trabajó en los manuscritos, toda su vida, y no percibió dinero por ello, no cambió por nada su trabajo. En la clase “mente” hay una progresiva mentalización y una progresiva descomercialización del trabajo; el trabajo exclusivamente intelectual no es remunerado. Pero al mismo tiempo esa progresiva intelectualización del trabajo se acompaña de una progresiva proletarización de los que ejercen ese trabajo, y de un progresivo aumento en saber y vigor (marcado hacia el fin por la apropiación, por parte de Aureliano Babilonia, del símbolo de la fuerza, del dominio y del flujo vital por excelencia, el pene). La evolución inversa se produce en la clase “cuerpo”: cuanto más dinero, menos trabajo, menos vigor, más desvirilización y más alejamiento de los fines del relato.

Cien años niega, afirma, une u desune en un nivel que va más allá de los juicios explícitos o de las tomas de partido manifiestas; la historia del relato, su diacronía, la dialéctica misma de la ficción (que vincula el relato con la dialéctica de la historia) a través de sus modos y formas de significar es el lugar privilegiado para el análisis de los vastos sentidos segundos (connotativos), los más ricos en contenidos axiológicos e ideológicos. A través del doble tiempo de *Cien años de soledad*, el tiempo cerrado y plano de su doble inscripción y el tiempo abierto y en progreso de su árbol genealógico, es posible aislar y estudiar lo que aquí solo esbozamos, los juicios que el relato mismo ejerce sobre la realidad que instituye.

I. La doble inscripción⁴⁷

Todo el relato está saturado de duplicaciones internas: no solo los nombres de los protagonistas sino los acontecimientos, los actos, el texto mismo en su totalidad. La duplicación es variada en cada caso: un acontecimiento nunca se repite de un modo idéntico, sino que se invierte, se niega, se aleja en el tiempo, se escinde. El relato trabaja permanentemente para variar la repetición, afirmándola al mismo tiempo. Para esto opera una serie de procedimientos:

1) *Una vez sí, otra no* (el mismo acontecimiento): por ejemplo los fusilamientos de Arcadio y de Aureliano (ya examinados); las bodas de Aureliano y Remedios y de

⁴⁷—ce n 'est que grâce á deux textes
répétés que l'on peut jouir de
toute une partie
ou grâce
au retournement
du même texte
—d'une seconde façon
de relire
que permet d'avoir
le tout
successivement.

(Mallaré, Quant au livre, citado por Ph. Sollers, "Niveaux sémantiques d'un texte moderne", en *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, op. cit.).

Rebeca y Crespi (ya examinadas); el tener gemelos o no tenerlos (Santa Sofía y Remedios respectivamente); una tía que accede al incesto y otra que no accede (Amaranta Úrsula y Amaranta respectivamente), etc.

2) *Una vez en sentido literal y otra en sentido figurado*. El ejemplo más evidente de este procedimiento es el juego constante (pero nunca formulado explícitamente) entre penetrar a Amaranta y penetrar (figuradamente, descifrar) los manuscritos. En general hay un predominio de datos figurados en la zona “mente” frente a los datos literales de la zona “cuerpo”. Otro ejemplo, ya examinado, es el juego entre desangrarse y envenenarse con su propia sangre de Remedios (literal) frente al “desangrarse” y “envenenarse” con tierra de Rebeca (figurado) en el capítulo quinto.

3) *Una vez “al principio”* (o al comienzo, o “atrás” en el tiempo) y *otra “al final”* (o “adelante” en el tiempo); de modo que las dos veces abren y cierran un motivo; este procedimiento encuadra capítulos (el primero, por ejemplo), párrafos (el párrafo primero del capítulo quinto, abierto y cerrado con el altar) o todo el relato (hay un hijo con cola de cerdo entre los ascendientes de los Buendía, al principio, y hay un hijo con cola de cerdo entre los descendientes, al final), etc.

4) Uno de los modos más extraordinarios de repetir variando, en distintos niveles del texto, es el uso de la *enunciación narrativa explícita* (una alusión directa a un hecho, acontecimiento u objeto) y el *de la enunciación narrativa implícita* (el modo de construir, de organizar el relato, la forma del contenido). El caso más evidente es la alusión a la “ciudad de los espejos” (Macondo), y la construcción según la simetría especular, que rige todo el relato; examinamos también el problema de la “máquina de la memoria”; José Arcadio Buendía deseaba inventarla y el relato, en ese momento, sigue la forma de la repetición según la metáfora de la fotografía (en la escena del hielo). Del mismo modo, un acto psíquico de un personaje, explicitado (la locura de José Arcadio Buendía, su escisión) determina un modo particular de organización del relato (escisión de los dos hijos de José Arcadio Buendía; división del relato en dos subrelatos, dos clases semánticas, etc.).

5) Los *juegos entre parentescos consanguíneo, adoptivo, relaciones por edad, etc.*, son igualmente un modo de variar repitiendo: ser hermanos o ser como hermanos por edad, o ser hermanos adoptivos son todos modos de reiterar el hecho de “ser hermanos”, que varían a lo largo del relato.

6) Pero cuando hablamos de doble inscripción nos referimos específicamente al hecho que enunciamos en la *Introducción: la novela es escrita dos veces y en forma de espejo*. Esto supone que los diez primeros capítulos cuentan una historia y los diez segundos la vuelven contar, invertida; la inversión (la simetría especular) es también un modo de variar, y atañe especialmente a los nombres de los dos protagonistas del relato (que son al mismo tiempo las dos clases semánticas enfrentadas⁴⁸): la función que en la primera parte tiene como sujeto un José Arcadio en la segunda tiene como sujeto a un Aureliano y viceversa; los ejemplos son abundantes:

— dos únicas parejas de padres casados en el relato: en la primera parte son Úrsula y *José Arcadio*, en la segunda Fernanda y *Aureliano Segundo*;

— esas dos parejas de padres adoptan a nietos: en la primera parte José Arcadio Buendía y Úrsula adoptan a *Arcadio* (hijo del hijo), en la segunda Aureliano Segundo y Fernanda adoptan a *Aureliano* (hijo de hija, correlativa inversión de sexo); en ambos casos las mujeres se resisten a la adopción y los hombres la favorecen;

— cada una de esas parejas tiene tres hijos: en la primera parte son dos varones y una mujer, en la segunda dos mujeres y un varón (inversión de sexo);

— Amaranta inicia sexualmente a *Aureliano José* en la primera parte y a *José Arcadio* en la segunda; en este caso los nombres siguen exactamente el modelo de la simetría especular: *abba*. (El primero logró olvidarla, el segundo no: a la inversión de nombres se agrega la variación de tipo sí/no);

— dos guerras perdidas: en la primera parte la de *Aureliano* (liberalismo), en la segunda la de *José Arcadio Segundo* (antiimperialismo);

⁴⁸ La simetría especular rige también en la distribución de los nombres a largo de las clases semánticas enfrentadas: la clase “cuerpo” está constituida José Arcadio, Aureliano José, Aureliano Segundo (segunda parte), José Arcadio la clase “mente” por Aureliano, Arcadio, José Arcadio Segundo (segunda parte), Aureliano. Los nombres siguen, en cada clase, el esquema *abba*.

— relaciones de Melquíades: en la primera parte se relaciona especialmente con *José Arcadio Buendía* y con *Arcadio*; en la segunda con *Aureliano Segundo* y con *Aureliano Babilonia*; en la primera parte está vivo, en la segunda muerto y aparece como fantasma;

— dos personajes que en algún momento vivieron de rifas: en la primera parte es *José Arcadio*, en la segunda *Aureliano Segundo*;

dos tíos que enseñan a leer a sus sobrinos: en la primera parte *Aureliano* a *Arcadio*, en la segunda *José Arcadio Segundo* al último *Aureliano* (en este caso es tío abuelo);

— dos padres que leen historias a sus hijos: en la primera parte *José Arcadio Buendía*, en la segunda *Aureliano Segundo* (en la primera parte los oyentes son *Aureliano* y *José Arcadio*, en la segunda *Aureliano* y *Amaranta Úrsula*);

— dos personajes que se salvan casi milagrosamente de la muerte:
en la primera parte *Aureliano* y en la segunda *José Arcadio Segundo*;

— dos descendientes de *José Arcadio Buendía* que no nacieron en Macondo: en la primera parte *José Arcadio*, en la segunda *Aureliano Babilonia*;

— dos personajes que desconocieron su identidad: en la primera parte *Arcadio*, en la segunda *Aureliano Babilonia*, etc.⁴⁹

Pero en las alianzas incestuosas de Rebeca y José Arcadio, en la primera parte (figurada, adoptivamente incestuosa), y de Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia en la segunda, es especialmente visible la inversión, en tanto no concierne únicamente al nombre del sujeto masculino, sino a toda la estructura (sexo, funciones, etc.):

Rebeca-José Arcadio	Amaranta Úrsula-Aureliano
<i>Él</i> tiene el apellido Buendía;	<i>ella</i> tiene el apellido Buendía.
Hermanos adoptivos pero <i>como</i> tío y tía materna y sobrino, pero hermanos sobrina (por edad);	adoptivos y <i>como</i> hermanos (por edad).

⁴⁹ Esta serie de procedimientos de variación de la repetición es análoga a la serie de procedimientos técnicos que utiliza el lenguaje musical, con el mismo fin: variar y repetir, elaborar el mismo dato; pero a su vez ambos tipos de procedimientos son homólogos a los procesos del sistema primario que rigen el trabajo del sueño. H. Racker (“Psychoanalytic considerations on music and the musicians”, *The Psychoanalytic Review*, 1965, vol. 52, N° 3, pág. 75–94) analiza los tipos de variación en la repetición que pueden elaborarse sobre el motivo, considerado como “célula del organismo musical”. Los más importantes son, según Racker:

- el desplazamiento del motivo, su repetición en otro tono;
- la división del motivo, del cual solo una parte es elegida y elaborada, es decir repetida y diversificada;
- la inversión del motivo;
- la inversión vertical de los intervalos del motivo, que corresponde a la representación por el contrario en el proceso del sueño;
- la condensación del tema;
- la ampliación o abreviación del motivo.

Todos estos procedimientos podrían tener sus ejemplos en *Cien años de soledad*, en especial si tomamos como motivo algún “motivo” del mito de Edipo; surgiría de este modo el hecho de que el lenguaje de la música (su trabajo, sobre todo el de ciertos períodos), el trabajo del sueño y el trabajo literario, en el caso de *Cien años*, podrían homologarse en cuanto a los procedimientos para lograr la variación en la repetición, del decir algo de un modo distinto.

No se conocían: <i>él</i> llegó de viaje por mar; <i>ella</i> había llegado de niña a Macondo y se quedó (fue adoptada y querida);	se conocían (jugaron juntos de niños): <i>ella</i> llegó de viaje por mar; <i>él</i> había llegado recién nacido y se quedó en Macondo (no fue querido por Fernanda, aunque adoptado).
Ella tenía novio extranjero, era virgen;	ella tenía marido extranjero, <i>no era virgen</i> .
Incesto por <i>iniciativa femenina</i> (Rebeca fue al cuarto de José Arcadio);	incesto por <i>iniciativa masculina</i> (Aureliano).
Se casaron;	<i>no</i> se casaron.
Se fueron de la casa paterna;	se quedaron en la casa paterna.
<i>No</i> tuvieron hijos;	tuvieron hijo con cola de cerdo.
<i>Él</i> murió poco después de la boda y <i>ella</i> se recluyó (murió mucho tiempo después);	<i>ella</i> murió de hemorragia en el parto y <i>él</i> se recluyó (también murió inmediatamente)

Pueden postularse varios sentidos de esa doble inscripción del relato en su conjunto. Se repite para fijar definitivamente algo; escribir dos veces un acontecimiento es recuperarlo, “fotografarlo”; el relato (su escritura) es una gran “máquina de la memoria”, un modo de inscribir definitivamente (imborrablemente) el pasado, la historia de ese pasado. No hay recuerdo sin repetición, y no se trata de una simple repetición (un puro iterativo) sino de un *sistema* repetitivo que comprende las variantes indicadas en la escena del hielo. La literatura, *Cien años de soledad*, su escritura, será entonces el modo de evitar que el pasado se hunda en la inconsciencia del olvido. La literatura constituirá el esfuerzo desesperado por regresar al pasado y fijarlo, recuperándolo; ese esfuerzo, que realiza toda la ficción, es cuestionado desde su interior mismo por el librero catalán: “Aturdido por *dos* nostalgias enfrentadas como dos espejos, perdió su maravilloso sentido de la *irrealidad*, hasta que terminó por recomendarles a todos que se fueran de Macondo, que olvidaran cuanto él les había enseñado del mundo y del corazón humano, que se *cagaran en Horacio*, y que en cualquier lugar en que estuvieran recordaran siempre que *el pasado era mentira*, que *la memoria no tenía caminos de regreso*, que toda primavera antigua era *irrecuperable*, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una

verdad efímera” (pág. 339, nosotros subrayamos). En este extraordinario enunciado se vinculan los dos espejos con el olvido, la irrealidad, la memoria, el pasado, lo irrecuperable y efímero; en el umbral mismo del fin del relato, el relato se plantea desde su interior, como un esfuerzo vano; se contrapone, borrándose a sí mismo, a la realidad y a la recuperación personal e íntima del pasado; Horacio (la literatura) es inútil ante la realidad; la literatura, la irrealidad misma (cuyo sentido perdió el librero catalán) es entonces, por antítesis, el lugar donde el pasado es verdad, el camino de regreso a ese pasado, el único modo de recuperar una primavera y de perpetuar un amor efímero. *Cien años de soledad* se define a sí misma en esa empresa; el pasado que se trata de fijar, el camino y la vía hacia ese pasado que instaura la ficción, es el pasado personal del autor, su prehistoria, su genealogía: “La historia de Macondo termina en 1928; precisamente el año que yo nací”⁵⁰.

Pero no solo es eso; se trata de un pasado en todos los niveles posibles y es sobre todo el pasado de una historia, sus “orígenes”; una historia que es prehistoria, como el Edipo de los lectores, como la historia misma de América Latina; la “verdadera historia” se abre justamente donde termina la ficción, la irrealidad, en el año en que nació su autor; comienza, comenzará una vez concluido lo que enuncia específicamente la historia de la ficción, cuando sobre los escombros de Macondo se construya la otra historia, la otra sociedad. La forma del relato, su doble inscripción, sería entonces un modo de fijar esa prehistoria, revelándola como tal, tornándola irrepetible y cerrándola para siempre, como se cierra el relato.

Pero las formas están sobredeterminadas y son polisémicas; la doble inscripción como construcción de una máquina de la memoria destinada a fijar la prehistoria, no da cuenta del hecho notable de que la inversión especular atañe específicamente a los nombres de los protagonistas masculinos y sobre todo a los dos incestos: la repetición sería una *repetición restitutiva* (que opondríamos en este caso a la mera repetición compulsiva o a la repetición con fines “fotográficos”): al doblar el primer relato por otro relato (la segunda inscripción), este último lee, escribiendo, al primero, pero de otro

⁵⁰ En M. Fernández Braso, op. cit., pág. 104.

modo; lee en la primera parte el *deseo* nunca dicho, su laguna; el redoblamiento es una interpretación y un desciframiento de la primera parte; pone de manifiesto lo que esa primera parte cegó, y que es precisamente lo interdicto: Aureliano “se queda” con Amaranta-y-Úrsula (su madre y su hermana), una vez “eliminados” José Arcadio (su padre y su hermano), como ocurre en la segunda inscripción: Aureliano y Amaranta Úrsula se aman, José Arcadio ha muerto asesinado. Lo imposible en la primera inscripción, lo ilegible, se cumple y se lee en la segunda; y no solo imposible en tanto el incesto literal, entre hermanos o entre madre e hijo es lo prohibido, sino imposible porque no se dan las condiciones de su posibilidad: Aureliano no posee aún el pene de José Arcadio (el último lo tendrá); pero se trata sobre todo de condiciones históricas e ideológicas: los manuscritos deben cumplir cien años de historia, deben ocurrir determinados acontecimientos para ser descifrados.

El relato conforma entonces una estructura de interpretaciones: la segunda parte “interpreta” en sentido profundo a la primera, la lee, la revela como texto (a su vez la totalidad se revela como texto escrito en virtud de la duplicación textual de los manuscritos); se anula de este modo una concepción lineal del relato; la segunda inscripción se superpone a la primera, en un *a posteriori* que describe la estructura fundante. La segunda inscripción lleva a cabo lo *diferido* en la primera, en los dos sentidos de Derrida⁵¹: diferir como espacio, como “ser otro” (el último Aureliano es “otro” que el primero, es el que lo continúa, el único que se le parece tanto), y diferir como “temporización”, como postergación; los cien años de los manuscritos, la historia que debe transcurrir para que el incesto no sea literal y para que se den las condiciones de realización de ese deseo. El movimiento de la diferencia es el movimiento del deseo y el trabajo de todo el relato, el movimiento para llegar a instituir ese “otro” y para postergar históricamente.

Pero la segunda inscripción no solo es restitución, desciframiento del hueco de la primera, su lectura (y tampoco simplemente lo que devuelve a Aureliano lo que en la primera parte poseyó-poseyeron los José Arcadio; el pene, el vigor y sus mujeres); al

⁵¹ Jaques Derrida, “La différence” en *Théorie d’ensemble*, op. cit.

doblar la primera parte con la segunda se dobla al que leyó (el último Aureliano, el que descifró los manuscritos) sobre el que escribió (el primer Aureliano, que escribió no solo poemas de amor y de muerte sino sobre todo inscribió el deseo⁵², los dos de la clase “mente”, el que la abre y el que la cierra; los dos héroes, el de la derrota y el del triunfo; el que escribió pero no llevó a cabo, postergó, y el que leyó y cumplió el deseo, revelándolo.

Se superpondrían de este modo un Aureliano héroe-autor, el que difiere pero escribe e inscribe, y un Aureliano héroe-lector, el que pone el cuerpo, lleva a cabo, descifra y lee. Entre estos dos héroes, el “autor” y el “destinatario”, transcurre el trabajo del relato. Pero *el otro texto*, el que efectivamente descifra el último Aureliano, es el de Melquíades, y lo que efectivamente conoce ese lector es su origen, su nombre (el nombre de su padre) y su destino (su muerte), no la primera inscripción. Se descifra a sí mismo, recibe el mensaje que emitió; el lector, el último Aureliano, es el que vive, comete el incesto y se lee; el primer Aureliano es el portador del deseo nunca dicho ni realizado; Melquíades es el que, en el medio de ambos y en el centro mismo del relato, se encarga de constituir esa diferencia, de distanciar, espaciar, temporalizar, proponer y escribir las condiciones en base a las cuales ese deseo podrá ser inscripto. El sujeto del deseo no habla, quema sus escritos (los versos nunca leídos de Aureliano); debe hablar otro, extraño, fuera del juego; debe hablar ese otro fundamental que es Melquíades, el que transforma y sustituye. Melquíades no trabaja sobre material propio, a diferencia de los dos Aurelianos; es el profeta, el que es dictado, a través del cual pasa la “palabra divina” (del deseo); es el que, estrictamente, no “crea”, sino el alquimista, el

⁵²Aureliano “resolvió en versos rimados sus experiencias a la orilla de la muerte” (pág. 121). “La casa se llenó de amor. Aureliano lo expresó en versos que no tenían principio ni fin” (pág. 63). Aureliano escribió poemas pero también puso inscripciones en las cosas en forma de carteles con su nombre y su utilidad, durante la peste del insomnio. Aureliano escribió también para recordar; luchó con la escritura contra el olvido. La escritura de Aureliano se relaciona pues con la muerte, con el amor y con la memoria. Queda una sola inscripción de Aureliano, su nombre en una calle de Macondo, pero es una inscripción borrada, nadie lo recuerda; sus versos son también inscripciones borradas (fueron quemados). Aureliano es, desde este punto de vista, el opuesto antitético de Melquíades: los manuscritos, que inscriben la historia total de la estirpe, salvan su memoria y son resguardados a todo lo largo del relato; las inscripciones de Aureliano son todas fallidas, trucas, borradas; son la antimemoria.

transformador, el fotógrafo; el que hará posible, por su trabajo de síntesis y de escisión, el cumplimiento de la segunda inscripción y con ella la creación de la memoria, de la repetición restitutiva, de las inversiones especulares y de la identificación del lector como sujeto del relato.

De allí la incompatibilidad entre Melquíades y el primer Aureliano, que es la incompatibilidad entre la palabra y el deseo; de allí la escisión entre un héroe mudo (pero del cual queda su nombre, inscripto hasta el final, en una calle de Macondo), entre el que escribe y el que lee; de allí finalmente la dispersión de las funciones de autor-narrador, inasimilables por definición, cualquiera de ellas, a un “alter-ego” del autor⁵³.

De modo que quien narra no es quien escribe y quien escribe no es quien habla; los videntes son dos (Aureliano y Melquíades), los que trabajan con metales son dos (Aureliano y el alquimista Melquíades), también son dos los que escriben (los versos de Aureliano y los manuscritos de Melquíades), y dos los que sobreviven hasta el final (el nombre de Aureliano en una calle y la presencia de Melquíades). Pero además hay un narrador de toda la historia, que no se confunde con ninguno de ellos, y hay un lector de esa misma historia (el último Aureliano; los que leen nunca escriben en el relato). *Cien años* se muestra así como una historia tendida desde el presente hacia el pasado, que coincide con otra historia cifrada tendida desde el pasado hacia el futuro, que escribe sobre algo o alguien que se leerá en ella.

El tema del relato es la *postergación* (como en *Las mil y una noches*) y la *transformación*. De allí la importancia de la alquimia; el fundamento de la alquimia es

⁵³ En *Cien años* (en todo relato) es imposible asignar a una sola figura la representación o figuración del autor; de hecho las funciones de emisor, de relator de una historia, de sujeto de esa misma historia, de instaurador de la zona de la lectura, de portador del deseo y de transformador se dispersan: están los fundadores de Macondo, los incestuosos y los lectores, hay un narrador que narra desde el futuro hacia el pasado y por lo tanto se opone simétricamente a Melquíades, que narra desde el pasado hacia el futuro; sobre todo está Aureliano, que escribió, y el último Aureliano, que leyó. Creemos que la complejidad de la red defunciones torna inasimilable a Melquíades con un “alter ego” del autor (como afirma Ernesto Volkening, “Anotado al margen de *Cien años de soledad*”, en Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva novela latinoamericana 1*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pág. 145), o con una “especie de autor interno de la obra, hipérbole del propio autor” (como enuncia Julio Ortega, “Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*”, en *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*, Lima, Editorial Universitaria, 1968, pág. 47).

técnico (transmutación de la materia), mágico (las metamorfosis) y sobre todo lingüístico: el poder transformador de Melquíades el alquimista es un poder verbal; combina palabras produciendo sistemas nuevos. *Cien años* puede leerse como un relato modelado enteramente sobre la filosofía alquímica; el alquimista busca la reducción a la unidad, a la piedra filosofal, al oro (y el relato trata de encontrar la fórmula por la cual se logre la unidad dual); pero desde el punto de vista de la alquimia mística, las diversas etapas de la Gran Obra siguen las diversas etapas de un desarrollo espiritual⁵⁴ (el relato es un largo viaje de iniciación, de purificación).

El texto alquímico es un texto cifrado, como el de los manuscritos de Melquíades; la Gran Obra persigue la unión de los *dos* elementos que componen el universo (azufre/mercurio, fuego/agua, oro/plata, macho/hembra, forma/materia, etc.), del mismo modo que el relato; la teoría de la unidad de la materia es el *leitmotiv* de la literatura alquímica⁵⁵ y de toda literatura hermética. Los símbolos alquímicos nos sumen en un universo mental en el que todo puede considerarse simbólico⁵⁶.

IV. El fin: cierre de la ficción

⁵⁴ Cfr. Michel Butor, "La alquimia y su lenguaje" en *Sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

⁵⁵ En la alquimia el principio unitario del mundo se polariza, por diferenciación binaria, en un principio negativo, femenino, pasivo, y un principio masculino (también hay una polarización binaria en *Cien años*). Se sabe que el nombre de Babilonia no es casual: Babilonia desempeñó un papel capital en todo lo relativo a las ciencias ocultas; los caldeos, por su parte, asociaron el trabajo con metales con las teorías astrológicas sobre la fecha de las operaciones alquímicas. Cfr. Serge Hutin, *L'Alquimie*, París, Presses Universitaires de France, 1961.

La alquimia, además, influyó en Rabelais, cuyo texto es mencionado directamente en *Cien años*: cfr. L. Sauné, *L'influence des chercheurs de la "Médecine universelle" sur l'oeuvre de François Rabelais*, París, Le Francois, 1935.

⁵⁶ En *Cien años* se reconstituye el conjunto que se produjo a lo largo de la historia, entre alquimia, cábala, adivinación, francmasonería, gitanos, etc. Llegar a la Piedra Filosofal es llegar al conocimiento absoluto (el del último Aureliano), a la posesión de las leyes de la vida en el hombre y en la naturaleza, al origen y razón de todo lo que existe; el alquimista se transforma en el verdadero Superhombre, regenerador del mundo. Cfr. René Alleau, *Aspects de l'alquimie traditionnelle*, París, Minuit, 1953.

La historia tiene dos finales, que encuadran las dos condiciones de posibilidad del relato, planteadas desde su nacimiento mismo:

1. Se resuelve la díada oposicional (se reconstituye la unidad dual presente en el padre, José Arcadio Buendía); las zonas “mente” y “cuerpo”, encarnadas en actores distintos, pasan a formar parte del último Aureliano (no hay síntesis, hay un *uno* que es *dos*). Pero la unidad dual era a su vez condición del incesto; la clase “mente”, triunfante, detenta al fin el atributo viril propio de la clase “cuerpo”, derrotada. El incesto es el efectivamente esperado desde el comienzo de la ficción: la prueba de su legitimidad es el hijo con cola de cerdo. La programación inicial está cerrada y el Edipo resuelto.

2. Pero el verdadero final está dado por el desciframiento de los manuscritos, que son un doble (en segundo grado) del relato. Los manuscritos explicitan al texto como *escrito*; se encuentran en ese punto un personaje y la función del lector, *un* personaje que es *dos*, pero en otro sentido que el precedente: un actor, el consecuente final de la estirpe, y al mismo tiempo un lector, el que descifra un texto idéntico al texto del relato.

La aparición del texto de Melquíades como texto “en espejo”, como doble del relato, acarrea varias precisiones. Los manuscritos son una profecía, escrita con cien años de anticipación; la estructura profética supone su inscripción *desde un presente* (el presente de la emisión) *hacia* el futuro, en el que se cumplirá la profecía; en el momento en que ese futuro se torne presente y las profecías revelen su verdad, el momento de la emisión pasa a ser pasado; se superpone de este modo una doble lectura del tiempo en los manuscritos:

presente de la emisión → futuro

pasado ← presente de la realización

El presente profético, se sabe, es un *praesens pro futuro*; el profeta escribe en presente (en los manuscritos coexisten los acontecimientos “en un instante”, pág. 350)

porque se ubica fuera del tiempo, lo anula con su visión; el profeta es un poseído por la divinidad y, por ese hecho mismo, trasciende el tiempo: ve el futuro como transcurriendo ante sí: “El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” (pág. 349).

Pero el tiempo en el fin mismo del relato se anula de otro modo. Si las profecías están enunciadas desde el pasado hacia el futuro y en el momento en que se revelan ese futuro se torna presente (transformando entonces el presente de la emisión en pasado), el relato está narrado “al revés”, invirtiendo esa forma: está narrado como historia, y el narrador se ubica entonces en el presente de su escritura para contar el pasado como tal, como cerrado y concluido, ya transcurrido; todo el relato está escrito de este modo: *desde el presente hacia el pasado*. En el momento en que se superponen narración y profecía, el instante de la identificación de Aureliano, coexisten las dos estructuras inversas: el pasado de la narración y el presente de la revelación (y de la lectura), encuadradas por las dos emisiones: la de la profecía, que se revela como pasada y su futuro como presente, y la de la narración, que se ratifica como presente, pero futuro respecto de ese momento mismo del relato (y de toda la ficción). Los dos sistemas, al entrecruzarse, se anulan recíprocamente:

<i>profecía</i>	emisión presente	→ futuro
	revelación pasado	← presente
<i>narración</i>		pasado ← emisión
		presente
		(futuro
		respecto de
		la ficción).

El final del relato, el reconocimiento de Aureliano, la lectura de los manuscritos y la muerte total que lo cierra condensan entonces, en tanto funden profecía y narración, el futuro, el presente y el pasado: los tiempos coexisten, como en los manuscritos

produciendo un precipitado total. La aniquilación del tiempo es precisamente lo que persiguió el relato, a través de la constitución de la “máquina de la memoria”; en el cierre del texto encuentra su realización el carácter fundamental de la novela como recuperación del pasado, como instauración de un presente que se fija definitivamente; el texto como fotografía (se sabe que la fotografía posibilita la conjunción ilógica, la misma que exhibe el relato, entre un “aquí” y un “entonces”). En ese momento, en ese presente absoluto que une futuro y pasado, *el presente de la lectura*, se revela el sentido de dos motivos fundamentales: la locura de José Arcadio Buendía como detención del tiempo, y la

habitación de Melquíades fuera del tiempo y del espacio; son dos “historias en la historia”, también espejos de la totalidad del relato⁵⁷.

Pero en el encuentro de los manuscritos y del relato mismo no solo se anulan los tiempos: se identifican también el destinatario de los manuscritos, su lector y descifrador, y el lector y descifrador de *Cien años de soledad*: se autoidentifican y se identifican uno

⁵⁷ 58 J. L. Borges sugiere (“Magias parciales del ‘Quijote’”, en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960) que los juegos típicos de la “historia en la historia” (Hamlet espectador del Hamlet, los protagonistas del Quijote lectores del Quijote, el rey de Las mil y una noches que escucha la historia central de Las mil y una noches, etc.) tienen un sentido: “Tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”, (pág. 68–9). Si dejamos de lado la postulación (idealista) de nuestro ser ficticios, lo esencial de la “historia en la historia” se encuentra no en el nivel temático sino estructural: la “historia en la historia” es siempre una lectura en la lectura (el o los personajes asumen allí función de lectores). Pueden postularse otras funciones de la “historia en la historia”: es profética, cuestiona el porvenir en tanto lo presenta por anticipado, sabotea la cronología y cuestiona el relato mostrándolo y definiéndolo como toma de conciencia del relato por el relato mismo. El mito de Edipo tiene tres “historias en la historia”: la primera está enunciada por el oráculo de Delfos, que dice a Layo que su hijo que nacería, lo asesinaría, la segunda se produce cuando el oráculo dice a Edipo, adolescente que sería el asesino de su padre y se casaría con su madre; la tercera es la de la Esfinge: Edipo caminaba en cuatro patas porque tuvo los pies atravesados (Oedipus = gr. pies hinchados), luego en dos, adulto, y en tres (el bastón es Antígona), ciego, en su vejez. Cfr. Jean Ricardou, “L’histoire dans l’histoire” (en *Problèmes du nouveau roman*, París, Du Seuil, 1967); Ricardou da más ejemplos de “historias en la historia”: La caída de la casa Usher, de Poe, Heinrich von Ofterdingen, de Novalis, y los múltiples casos del nouveau roman: los grabados rupestres de *La Mise en scène*, de Claude Ollier, el cuadro del antepasado en *La Route des Flandes*, de Claude Simon, el vitral de Caín de *L’Emploi du temps*, de Butor, etc.

En el caso de *Cien años* la habitación de Melquíades, fuera del tiempo, y la locura de José Arcadio Buendía, que se coloca fuera del tiempo, son “historias la historia” en el sentido en que reproducen en pequeño la finalidad, una de las finalidades del relato mismo, de anular el tiempo mediante la creación de la máquina de la memoria; pero son también “historias en la historia” porque los que leen esa locura y esa habitación, los que las comprenden, son capaces de leer el relato de Melquíades José Arcadio Segundo y Aureliano “Ambos descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron que José Arcadio Buendía no estaba tan loco como contaba la familia, sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por lo tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada’ José Arcadio Segundo había logrado además clasificar las letras crípticas de los pergaminos” (pág. 296, nosotros subrayamos).

con el otro, se *reconocen en espejo*⁵⁸. El relato es, entonces, el relato de un reconocimiento, del encuentro de la identidad perdida, un relato de la *identificación*. Se verifica así la otra finalidad del texto, no ya la constitución de una “máquina de la memoria” sino la búsqueda de un destinatario adecuado; se identifican la búsqueda del destinatario de los manuscritos, el héroe que realiza la unidad dual, que lleva a cabo los fines simbólicos de las dos zonas, el Edipo que persiguió el relato, y el lector: *Cien años* es también la búsqueda de un lector, de su lector; el destinatario del texto y el héroe del mito de Edipo se confunden. Todo el trabajo del relato, su producción, tiene entonces como finalidad la delimitación y la identificación de su lector: trabajar la dualidad es vincular *un dos* en muchos sentidos: los dos tiempos, las dos clases semánticas, pero también texto y lector, personaje y escritor, relato y narrador. Todos se confunden hacia el fin, en forma de red dialógica, en la que se entrecruzan, de a dos y al mismo tiempo, todos los elementos del texto.

Los manuscritos que descifró Aureliano tienen, además, rasgos análogos al relato que descifré el lector, leyéndolo.

Es un relato jeroglífico, escrito en clave⁵⁹, que apela no a una simple traducción, a una simple lectura; los manuscritos deben comprenderse y esto en ciertas condiciones. El desciframiento requiere el trabajo de traducción, de la lectura, el haber vivido determinadas circunstancias y una historia concreta. Haber realizado el incesto, el deseo,

⁵⁸ El placer del reconocimiento postulado por Aristóteles, es retomado Freud (en “El chiste y su relación con lo inconsciente”, O. C., Tomo 1, op. cit.). Freud cita a Groos (Die Spiele des Menschen, 1899), y agrega que hay una relación estrecha entre el reconocimiento, el placer de encontrar algo conocido donde esperábamos encontrar algo nuevo, y el recuerdo: hay un placer del recuerdo. Con ambos placeres: el del reconocimiento del lector como tal, en su función de lector, y como Edipo y destinatario del relato (en tanto ese reconocimiento reproduce en espejo el reconocimiento de Aureliano) y el recuerdo de todo el relato, en la breve recapitulación final, se cierra *Cien años de soledad*.

⁵⁹ El carácter cifrado del texto apela a lecturas cabalísticas (las mismas que utilizaron los alquimistas); la crítica contemporánea tiene mucho de ellas y tanto en unas como en la otra se descarta el azar. Puede operarse, en *Cien años*, todos los procedimientos cabalísticos: valor numérico de los nombres de los protagonistas, búsqueda de acrósticos, anagramas, etc. Sugerimos uno, a partir de los cuatro- pares enfrentados y de la doble inscripción: $1 + 2 + 3 + 4 = 10^2$ (al cuadrado, en tanto el texto esté escrito dos veces) = 100 (los *Cien años de soledad*, los cien años de los manuscritos).

y haber hecho la historia de Latinoamérica desde cierta posición ideológica. Se incluyen recíprocamente sexo y lenguaje escrito: para leer ese texto se requiere haber vivido el sexo hasta sus límites mismos, hasta las puertas de lo interdicto. Esta es una más de las múltiples funciones del mito de Edipo en *Cien años*: es una condición sin la cual no puede leerse el relato; no hay lectura (ni escritura) sin sexo ni deseo en sus formas transgresivas; descifrar es también en sí mismo una transgresión. Pero descifrar implica (requiere) asimismo haberse levantado contra la represión política, ideológica y económica; haber cometido la transgresión de luchar por la justicia, de defender una versión no oficial, negada y reprimida, de la historia.

Lo que se encuentra leyendo es la verdad de uno mismo, su origen, el momento del engendramiento: Aureliano “encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas” (pág. 350). Leer es entonces leer la escena primaria y el nombre propio, el nombre del padre: el texto es paterno para el que lo leyó, lo identifica, nombrándole al mismo tiempo la ley, la prohibición (Aureliano se entera de que Amaranta Úrsula era su tía) y el castigo. Pero el texto es materno para el que lo escribió: Melquíades “La había redactado en-sánscrito, que era su lengua materna” (pág. 349).

Esos manuscritos omnipotentes, que revelan el origen, el nombre, la historia, la ley y el destino del que lee, que instituyen el sujeto del libro, el lector, al instituir su destinatario, implican que leer es leerse, que conocer el texto es conocerse, que el que no escribe (el lector) es escrito. Pero también que ese autoconocimiento es una transgresión, que el texto es mortífero y peligroso; requiere el levantamiento de la represión y trae como castigo la muerte, el fin.

Las condiciones de posibilidad de relato, inauguradas en la apertura de la ficción en tanto sucesivos retrocesos y avances desde la escena del hielo (la zona del incesto, del crimen, y la zona de Melquíades, del trabajo intelectual y de la imaginación) son pues, al mismo tiempo, las condiciones de posibilidad del desciframiento del relato. *Cien años de soledad*, juego y drama, profecía e historia del pasado, acción política y sexo, escritura y

lectura, constituyen un mito, el de Edipo, y un árbol genealógico, el de la familia Buendía, a través de los cuales narra su propio trabajo. El sentido de ese trabajo es:

1. Escindir al padre (la “unidad originaria”) y producir, a lo largo del relato, una nueva unidad dual. Para ello opera sobre los modos de vincular una dualidad;

2. Vincular esa dualidad es al mismo tiempo enfrentar y relacionar dos clases semánticas (“mente” y “cuerpo”) que son las condiciones fundantes de la ficción y las condiciones de su desciframiento. El relato establece una axiología a través de esas dos zonas;

3. La historia de las dos clases semánticas es la historia del árbol genealógico y al mismo tiempo una historia prehistórica de Latinoamérica;

4. Jugar con las dos clases semánticas de modo tal que la zona “mente” resulte triunfante y la zona “cuerpo” despojada (en cuanto a su vigor) y derrotada;

5. El mito de Edipo sustenta el trabajo estructural: su destinatario, Edipo, es al mismo tiempo el héroe triunfante de la clase “mente”, el sujeto de la unidad dual que lleva a cabo los fines programáticos del relato, y el actor que soporta la función de lector. El relato duplicado por los manuscritos vincula dialógicamente narrador, texto, lector, personaje, héroe, en espejo;

6. La doble inscripción del relato instituye una “máquina de la memoria” e “interpreta” el sentido nunca dicho del otro mito de Edipo (el literal, el del primer Aureliano), revelando la función fundamental de transformador y productor que tiene el narrador de *Cien años de soledad*.

Diciembre de 1970