

LA RISA DE LA TRIBU

LOS SIGNOS DEL INTERCAMBIO EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Muchos años después, en un viaje hacia Acapulco, Gabriel García Márquez supo que tendría que contar la historia del mismo modo que su abuela le contaba las suyas: como si todas fuesen ciertas. Dio media vuelta y volvió a su casa a escribirla. Pero empezar fue lo más difícil. “Recuerdo muy bien el día —nos dice— en que terminé con mucha dificultad la primera frase, y me pregunté aterrorizado qué carajo vendría después. En realidad, hasta el hallazgo del galeón en medio de la selva no creí de verdad que aquel libro pudiera llegar a ninguna parte. Pero a partir de allí todo fue una especie de frenesí, por lo demás, muy divertido”¹. Esa primera frase, bien lo sabemos, resuena así:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar la tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo².

¹ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, La Oveja Negra, Bogotá, 1982, p. 80. De los esfuerzos previos de escritura, dice también allí: “Nunca logré armar una estructura continua, sino trozos sueltos, de los cuales quedaron algunos publicados en los periódicos donde trabajaba entonces. El número de años no fue nunca nada que me preocupara. Más aún: no estoy muy seguro de que la historia de *Cien años de soledad* dure en realidad cien años”. Le tomó escribirla “Unos quince años más. Pero no encontraba el tono que me la hiciera creíble a mí mismo. Un día yendo para Acapulco con Mercedes y los niños, tuve la revelación: debía contar la historia como mi abuela me contaba las suyas, partiendo de aquella tarde en que el niño es llevado por su padre para conocer el hielo”. “Una historia lineal donde con toda inocencia lo extraordinario entrara en lo cotidiano”.

² GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*. Estudio introductorio de Joaquín Marco, Espasa Calpe, Madrid, p. 59. Las citas corresponden a esta edición, y los números que se dan entre paréntesis al final de cada cita son los de sus respectivas páginas. La primera edición se publicó en Buenos Aires en 1967 por la editorial Sudamericana. El estudio de Joaquín Marco es un balance crítico comprensivo, y bastante solvente, de los aspectos más importantes de la novela, especialmente de los “elementos orales y folklóricos” y la perspectiva histórico-social del relato. En la imposibilidad de dar aquí una bibliografía siquiera aproximativa, baste con recordar al lector la que ofrece PEDRO SIMÓN MARTÍNEZ, *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, Casa

Todo, en efecto, parece ser posible, esto es, decible, entre las coordenadas que se abren al interior sin fondo del arco tenso y a la vez sosegado de esta frase. Calmo con la sabiduría de su propio saber, que es el de la fábula, la promesa por excelencia del decir. Y tenso con la incitación de lo mucho por contar, gracias a la misma naturaleza episódica de la fábula. Ciertamente, la novela comienza no sólo *in media res* sino *in medium tempu*, en el episodio futuro del fusilamiento, que es así prometido por la novela para muchos años-páginas después.

“Muchos años después”, esta promesa de la fábula, pertenece a su capacidad de legislar por lo legible: la novela nos asegura, y éste es su contrato inicial, que llegaremos a ese después desde este ahora de la lectura. Así, la lectura se “anida”, o se acoge, en las virtudes y recursos de la fábula. Pero en una inversión característica de este libro que es todos los libros menos uno (el que leemos), el futuro legible del ahora leído requiere volver a un antes de la lectura, allí donde empiezan usualmente los libros y reposa la tradición de leer. La inversión está en haber desplazado como futuro un gesto inscrito en el pasado.

“Muchos años después”, leemos, pero tendríamos que haber leído “Había una vez”. Y, sin duda, el *in illo tempore* de la tradición está subrayando el trazo futuro de la fábula y sus promesas. Esta inversión nos inscribe ya no en la tradición sino en su cambio, y por lo mismo, en la lectura. Desde la primera frase, la novela define nuestra parte en el contrato de un modo explícito: estamos hechos de y por la lectura. Así, esta inversión nos proyecta en la lectura, más que en una mera anticipación, en una verdadera participación en el nacimiento de la fábula. La ficción de la fábula es un espejismo de la lectura, que a su vez es el espejo de la fábula, y ambas traman la frase como un paisaje creciente.

“Muchos años después” en lugar de “Había una vez” canjea el pasado por el futuro, pero la frase de inmediato nos devuelve a ese antes que la escritura incluye como una propiedad de los tiempos verbales, que marcan este ir y volver de la lectura. No olvidemos que las marcas de la discontinuidad temporal (muchos años, días antes, varios meses, etc.) actúan en las reglas de la fábula (y del mito) y al margen del tiempo cronológico (que regla más bien la historia). Este tiempo fabuloso que sustituye a los registros del calendario, comunica, quizás por ello mismo, una temporalidad más resonante, más tangible, un tiempo que es dura-

de las Américas, La Habana, 1969, y también la que acompaña a la disertación de MARIO VARGAS LLOSA, *Historia de un deicidio*, Barral, Barcelona, 1971. Dos compilaciones críticas especialmente útiles son las de PEDRO LASTRA, *9 asedios a Gabriel García Márquez*, 3ª ed., Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972, y la de PETER EARL, *Gabriel García Márquez*, Taurus, Madrid, 1981. Una de las primeras lecturas inteligentes de la novela en América Latina es la de CARLOS FUENTES, en *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, aunque Fuentes había escrito con genuino entusiasmo sobre su lectura del manuscrito antes todavía de su publicación. En España, RICARDO GULLÓN (*García Márquez o el arte de contar*, Taurus, Madrid, 1970) adelantaba con justicia el valor de la fábula.

ción y transición. Lineal, la sintaxis del relato nos lleva de la fundación al apocalipsis; pero la espiral del tiempo nos lleva circularmente a través de sus instancias, que son paradigmas de la tradición. De este modo, todo el pasado pertenece ya al futuro, a ese *después* donde nos aguarda el coronel recordando frente a su pelotón, mientras avanzamos en nuestra lectura y lo alcanzamos en ese presente para liberarlo de la muerte.

Porque una de las cualidades de la escritura es ser conjuro, remedio, contra la muerte, tanto como es privilegio de la fábula extender la vida, salvarla del morir. La lectura acude a ratificar esa tradición en las reglas inscritas remotamente como la información más básica sobre el intercambio. En efecto, la condena a muerte se conmuta, sólo que la lectura debe ser burlada, a cambio, por la escritura. La escritura canjea una promesa por otra: a costa de nuestra credulidad, que se basa en la representación natural del lenguaje, un nuevo fondo se abre al fondo de la lectura. Y la escritura, ahora, ha canjeado también su código de representación: lo que dice no es sólo natural, fantástico o maravilloso; puede ser también doble, una trampa que se abre bajo nuestros pies, tal como se abre el vacío al final del libro, cuando el mundo desaparece mientras el último Aureliano lee, y la novela se cierra en ese abismalemento de la lectura que nos subsume. Volveremos sobre ello.

Leemos, pues, desde el futuro, desde esa instancia de futuro donde el coronel Aureliano Buendía recuerda, como no pocos personajes antes de morir, y hasta hay una película del cine silente en la que un soldado frente al pelotón de fusilamiento recuerda toda su vida y en la última escena, en efecto, volvemos a la primera y el pelotón dispara. Pero en *Cien años de soledad* se trata de un inter-cambio: esa instancia del futuro es una referencia suspendida, un nudo que se desata a favor de una re-lectura. De modo que el discurso de la fábula (“Muchos años después”) empieza aquí como el de la memoria, como la crónica de la memoria. Crónica: libro del tiempo, sucesos referidos en su orden, sintaxis posible y maleable. Memoria: otro libro, escritura de figuras, paradigmas que se barajan, alternan y canjean. La memoria, lo sabemos, busca su propio orden, su tiempo circular y progresivo a la vez. En la escritura, esta memoria (selección de los sucesos) y esta crónica (ordenación de los mismos) se ceden la palabra, duplicando su registro, propiciando combinaciones, desplazamientos y, por cierto, su propio metalenguaje. Por tanto, si el hecho del fusilamiento pertenece a la sintaxis del libro (ocurre como si el complemento resolutivo de la frase inicial se demorase unos capítulos), el episodio del hielo pertenece al eje paradigmático. Esto es, los acontecimientos que progresan en la crónica se remiten a las figuras que sostienen el mundo narrado con su enigma, con su poder de signos generadores de la fábula. Pero precisamente la fábula combina estos planos en un nuevo intercambio: la sintaxis se hará figurativa y los paradigmas actuarán como sintagmas. Es decir, el hielo convocado como signo de la memoria se hará suceso de la crónica, y el suceso del fusilamiento, que pertenece a la sintaxis del relato, se hará figura

recurrente en la propia retórica de la fábula. Todo lo cual levanta el paisaje de la lectura en el horizonte de una frase³.

Si alguien ve, entonces, su pasado, nosotros leemos la crónica de esa memoria, como sobre el hombro de su lectura. Pero, entre ambas lecturas, ¿quién registra y con qué letra lo visto y leído, esa representación doblada o desdoblada? La escritura, ciertamente, que aquí recobra todos los poderes de su tradición (desde el de no reconocer horizonte alguno hasta el de borrarse a sí misma). Y, por tanto, es la escritura quien produce al narrador omnisciente, que ya no es un mero punto de vista ni una persona narrativa que distribuye la información, sino otra instancia de la fábula misma. ¿Quién, en verdad, habla aquí? Volvamos a leer:

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.

Quien aquí narra es aquel que sabe: quien lee, aquel que no sabe. El Narrador, efectivamente, conoce el tiempo del porvenir (“años después”) como el tiempo del pasado (“tarde remota”), y también lo que el coronel piensa o recuerda, y lo sabe con precisión. Pero sabe, además, que el pelotón no disparará, y nos mantiene en la ignorancia, en esa forma engañosa del suspenso, como si no supiera, haciendo de la ignorancia una apariencia, esto es, otro gesto de su saber.

Con todo, este saber no es sino el poder de un registro: la escritura es quien hace y deshace, produciendo este signo elocuente de su registro, esta tercera persona omnisciente, sin rostro y sin voz individual, un narrador neutral, distante y cómplice; sobrio, lírico y ebrio. Pero este narrador no es una persona —ni siquiera una persona colectiva, como el narrador de *El otoño del patriarca*—, sino la marca gramatical

³ Sobre esta perspectiva, y sus posibilidades críticas, puede verse PAUL DE MAN, “Semiology and rhetoric”, en José V. Harari, ed., *Textual strategies, perspectives in post-structuralist criticism*, Cornell University Press, Ithaca, 1979, pp. 121-140. De Man advierte lo siguiente: “One can ask whether this reduction of genre to grammar is legitimate. The existence of grammatical structures within and beyond the unit of the sentence in literary texts is undeniable, and their description and classifications are indispensable. The question remains if and how figures of rhetoric can be included in such a taxonomy. This question is at the core of the debate going on, in a wide variety of apparently unrelated forms, in contemporary poetics. . .” Esta observación sobre otros textos modeladores nos es del todo pertinente en este trabajo: “It can be shown that the systematic critique of the main categories of metaphysics undertaken by Nietzsche in his late work, the critique of the concepts of causality, of the subject, of identity, of referential and revealed truth, and others, occurs along the same pattern of deconstruction that is operative in Proust’s text; and it can also be shown that pattern exactly corresponds to Nietzsche’s description, in texts that precede *The will to power* by more than fifteen years, of the structure of the main rhetorical tropes. The key to this critique of metaphysics, which is itself a recurrent gesture throughout the history of thought, is the rhetorical model of the trope or, if one prefers to call it that, literature”.

de que se aprovecha la fábula para impasiblemente decir y desdecir, formar y transformar. Por eso mismo, varias entonaciones, varios registros, hablan desde la fábula, que es, de por sí, un archivo de voces del relato.

Por lo pronto, ya la primera frase evoca la entonación, el perspectivismo de la *leyenda*: un héroe popular, en el trance de su muerte, reconstruye su historia. Pero en ese mismo acto de prometer el recuento y el recuerdo se anuncia ya la entonación de la *crónica*. Y, todavía, en ese arco que se tiende entre la muerte y la infancia, en esa forma de un discurso que va del origen al fin, se sugiere la impersonal resonancia del *mito*⁴.

Ahora bien, si reparamos en las tres lexías que componen esta primera frase del libro veremos su duración progresiva: son tres tiempos de duración creciente: breve, media, larga. Como en las pautas musicales, esta progresión tripartita construye un *tempo*, propone un motivo, establece un *ritornello*. Pero esta organización reproduce también los paralelismos musicales del mito, su estructuración "sinfónica", como la pauta de una estructura mayor que remite a sí misma. Estas resonancias no sólo provienen de la ocurrencia de la fábula como escritura, sino también de esa otra ocurrencia más inasible, flotante, impositiva: la voz, el habla, la oralidad de la fábula. Ese cuento de las madres acerca de los padres que van a morir y recuerdan, esa voz que se sobrepone a los dramas, es la otra tradición que habla aquí. Por lo pronto, vemos esa ocurrencia oral levemente marcada en la prosodia de la primera frase:

breve suspensión / suspensión tensa / larga distensión

Esta prosodia, por cierto, subraya el ritmo, ese movimiento acrecentado de los años, los hombres, los hechos y los lugares que en la frase se precisa con la economía clásica de la suma y lo sumario. No podemos, ahora, discutir estas estructuraciones rítmicas del texto ni tampoco sus formaciones triádicas.

Veamos, más bien, la secuencia siguiente:

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo (p. 59).

⁴ CARLOS FUENTES (*op. cit.*, p. 59 ss) observaba que "uno de los aspectos extraordinarios de la novela de García Márquez es que su estructura corresponde a la de esa historicidad profunda de la América Española: la tensión entre Utopía, Epopeya y Mito". Y también: "En cada uno de estos actos de ficción, mueren el tiempo positivista de la epopeya (esto sucedió realmente) y el tiempo nostálgico de la utopía (esto pudo suceder) y nace el tiempo presente absoluto del mito: esto está sucediendo".

Después de comprobar que, efectivamente, la forma triádica organiza estas dos frases, vemos cómo la crónica se dedica a lo suyo: reconstruir su espacio de registro. La crónica habla desde la aldea, ésa es la dimensión de su nomenclatura, de su registro enumerativo. Esta secuencia es casi como el acta, si no de la fundación, sí del comienzo de un discurso. Lo cual forma parte de los intercambios de la escritura y la lectura: en la primera página de la fábula se requieren los primeros nombres, esta especie nominal de los comienzos.

La crónica (“era entonces una aldea”) pronto cede, en la misma frase, a la serie nominativa del mito (“río de aguas diáfanas”). Si la crónica da cuenta de la aldea y del número de las casas, el mito habla con los primeros nombres: aguas diáfanas, piedras pulidas, huevos prehistóricos. Leemos, pues, hacia el pasado. Desde el futuro del fusilamiento suspendido, vamos retrocediendo, como en una lectura de izquierda a derecha, hacia un mundo demasiado reciente como para enunciarse en la crónica y que, por ello, requiere ya de la enunciación del mito. Pronto, estamos en el comienzo de todo: no tenemos siquiera los nombres de las cosas, “y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”. Éste es un estado previo al discurso, instancia pre-mítica, si cabe, aunque ¿cómo *mencionarlas* si no tienen nombre? Designarlas, implica el texto, esto es, llamarlas en presencia. Lo cual equivale a decir que el nombre de la cosa es la cosa misma, y el lenguaje, entonces, idéntico al mundo. Para no señalar las cosas con el dedo, para hablar de ellas en ausencia, acuden las palabras, tanto las del mito como las de la crónica y la leyenda, registros que la escritura pulsa en esta primera página tentativa acerca de los discursos que potencia la fábula.

Quienes acuden en seguida son los gitanos:

Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desamparados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos (p. 59).

Y vienen con la marca del tiempo discontinuo (“todos los años, por el mes de marzo”), que promueve la temporalidad de la fábula, y que nos hace oír su voz, una voz que resonará como un bajo continuo a lo largo de la novela. “Primero llevaron el imán”, prosigue el texto, y volvemos así a la crónica, a la clasificación y al orden. Y, en seguida, al relato, que propone un signo individualizado: Melquiádes. Los “nuevos inventos” anunciados, e ilustrados primero con el imán, nos devuelven a un tiempo anterior al recuerdo del hielo, “inventos” posterior al imán; el relato crece desde esta sintaxis de figuras (imán, lupa, daguerrotipo, etc.), entre las cuales el hielo es la primera en el tiempo del relato y la última en el tiempo de la historia: aparece en la primera frase y vuelve en la última de este primer capítulo, como un paradigma circular.

El discurso de la crónica y su registro factual, el discurso de la leyenda popular y su versión oral, y el discurso del mito y su nominación primordial, se suceden y entrecruzan en estas primeras páginas de la fundación; y se habrán de diversificar y desplazar a lo largo del texto subrayando las instancias de la fábula, las avenidas discursivas del relato. La fundación es el modelo narrativo que maneja a estos discursos al comienzo de la novela. La novela, evidentemente, busca su propio lenguaje tentando uno y otro registro de la tradición discursiva. Al principio del recuento de las genealogías, de la fundación del linaje y de la ciudad nueva, la novela da cuenta de su propio comienzo: empieza en los intersticios de varios registros, desplazando unos en su búsqueda de otros, pulsando una y otra resonancia, re-escribiendo sobre la abundancia de lo ya escrito. La escritura empieza con su propia genealogía: mito, leyenda, crónica son instantes, modos, de su ocurrencia; pero estos grandes archivos de la letra aparecen aquí sacados de su orden previsto, desplazados en la página bajo el nuevo orden que promueve esta escritura que, en un movimiento característico de la escritura hispanoamericana, requiere rehacer todos los comienzos, partir desde su pre-inscripción, desde el cuento de los orígenes vuelto a formular.

Comienza, pues, el relato en esta fundación de la escritura, pero en lugar de consagrar un origen, ella ocurre en el espacio entre un discurso y otro, en el desplazamiento de discursos consagrados; e inscribe así su linaje, el gesto de empezar, en la tradición, en la enciclopedia de lo escrito. De ese modo, esta escritura da a su propia libertad transformadora el espacio de referencias, la densidad de lo ya escrito.

Todo irá a ocurrir como si en la enciclopedia de las escrituras la de esta novela reflejase un orden distinto, cuya libertad combinatoria parece sin fin (como la del lenguaje mismo, se diría), y cuyo registro actual sólo se detiene en las articulaciones de la fábula. Casi cada episodio de este catálogo de la fábula remite a uno o más tomos de aquella enciclopedia de lo escrito. Como en el *Quijote*, en *Cien años de soledad* el origen está en lo escrito y se desplaza en la lectura. En cada frase se refleja la dimensión de la escritura. Esta escritura cuenta con *aquella*: intercambia sus signos, los trastroca y, en fin, “desata” lo formalizado. Es una escritura que ha carnavalizado, podría decirse, el catálogo de catálogos de la biblioteca borgiana.

En efecto, hay una fábula de la misma escritura (el relato de sus falsos y reales poderes) que, al modo de una ilustración proliferante, se permite el humor de sus combinaciones, el juego de sus desrepresentaciones, libertades y transgresiones, y también el drama de su propia tachadura. Cuando la novela logra este punto —esta posibilidad excepcional, y radical, de que la escritura imponga su propio orden fabulativo— está ya libre de la mimesis: la escritura desata las leyes de la convención del lenguaje pero también fractura las leyes del orden natural. Si alguien vuelve de la muerte y alguien sube al cielo quiere decir que el mundo representado como tal carece de límites: su libertad no

sólo transgrede la lógica natural que se construye en el lenguaje, sino que la escritura, al desrepresentarse, abre a la novela en toda dirección; y, en consecuencia, es una escritura que no limita con nuestro lenguaje ya que no limita tampoco consigo misma. Ese otro mundo ni siquiera es “fantástico”: es una libertad de lo escrito, donde las representaciones se desustantivan, y donde prevalece la naturaleza intercambiable de lo escrito⁵.

¿Qué orden promueve esta escritura cuya economía signica está basada en el trueque tribal y en el despilfarro de la fiesta, del carnaval? Evidentemente, si la muerte es canjeada por la vida no sólo tenemos una licencia “fantástica” o “real-maravillosa” frente a otras llamadas “reales” o de la “realidad real”. Lo que tenemos es una variante del orden construido, pero una variante que marcará decisivamente la morfología de la representación. La regla del intercambio es aquí lúdica, y va un paso más allá de la simple combinatoria lúdica que atribuimos al relato, o a la lengua literaria, ya que en esta novela esa combinatoria está radicalizada por un intercambio proliferante. Si la combinatoria lúdica afecta primero al lenguaje mismo, a su mecánica, el intercambio lúdico afecta a la misma fábula, y, por tanto, introduce en el seno de la tradición el cambio radical de una desrepresentación. En este sentido, la empresa de García Márquez es aquí paralela a la de Cervantes tanto como a la de Borges.

Estas transgresiones son las nuevas reglas del juego del canje proliferante. Por eso, como la fábula misma (y como la fabulación que mueve a la escritura, que ha hecho de su producción un modo de fabular), la novela podría no tener fin, o al menos, podría seguir mucho más allá. Y esto, obviamente, porque las reglas del canje proliferante tienen la enciclopedia de lo escrito a su favor; y la desrepresentación y el humor podrían, con su derroche, escribir toda la enciclopedia al revés desde su espejo paródico, desde el espejismo de su historia, desde el sueño de su mitología, y desde el conocer ingenuo que recoge la leyenda oral. De ese modo, esta escritura explora la profunda ficción de toda escritura; y una de sus formas de hacerlo es a través de la festiva desrepresentación del orden consagrado por los archivos de la cultura, cuyo consenso de verdad es una convención. De inmediato hay que añadir que esta exploración, esta actividad, tanto como descubre una dimensión central de la escritura, muestra también una práctica característica de su producción hispanoamericana: aquella que frente a los archivos abre el archivo suplementario, y disolvente, donde esta escritura desdoblada se hace crítica y festiva a un tiempo, lúdica e impugnadora. Después

⁵ Sobre el intercambio, el valor y los signos puede consultarse JEAN BAUDRILLARD, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972, así como el trabajo de JACQUES EHRMANN, “Structures of exchange in *Cinna*”, en J. Ehrmann, ed., *Structuralism*, Anchor Books, 1966, pp. 158-188. También, el importante capítulo “Cambiar” de MICHEL FOUCAULT, en *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1968.

de todo, no hay que olvidar que Macondo es en esta novela una suerte de *archivo expiatorio*⁶.

Pues bien, esa libertad irrestricta es evidente en la novela, pero la última página es, en la tradición, la del apocalipsis, la del fin, y los libros, después de todo, obedecen a la convención de su propio término; y, en efecto, no hay modo de acabar esta libertad sino acabando con la escritura misma: en la última página, el viento del fin va a borrar el mundo, y la lectura del último Aureliano coincidirá con su muerte. La escritura sostiene la representación a la vez que promueve la desrepresentación; la lectura sostiene a esa escritura, se intercambian por última vez; y a nosotros nos sostiene ese punto final de la cordura, ese gesto de urbanidad. No era distinta la fábula de la escritura en el *Quijote*: cuando al final de la novela Don Quijote ha sido derrotado y debe volver a su aldea, todavía está tentado por otro discurso, por la libertad sin fin de la escritura: ¿y si nos hiciéramos pastores?, le propone a Sancho, no menos crédulo, porque el discurso patoril es una promesa del archivo. Y, en fin, recobrar la razón es aquí matar a la escritura: con la razón la escritura se atiene al mundo que ordena; sólo resta, entonces, morir. En *Cien años de soledad* hacer callar a la escritura, a su delirio transcodificador, reclama una violencia mayor: todo, incluso la escritura, debe desaparecer. Tanta libertad tiene ese precio, que es otra libertad; la mayor de todas: hacer de la novela una metáfora no sólo del "libro de la vida" (figura de la tradición) sino del "libro de la escritura" (fábula del cambio), lo que supone el trueque final.

Claro que la novela concluye como tal, pero la escritura no cesa de abrir sus trampas. Aureliano, se nos dice, lee los manuscritos de Melquíades "sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano"; sabe que está "profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si estuviera viendo a un espejo hablado" (p. 447), ya "antes de llegar al verso final" entiende que su lectura terminará con su propia desaparición. Pero si este lector que se lee y su entorno han desaparecido, ¿quién se responsabiliza de esta escritura que leemos? O sea, ¿qué libro leemos si el libro se consumía con Aureliano y Macondo? Son, entonces, dos libros, o quizá varios libros. Por lo pronto, los manuscritos de Melquíades y la novela no coinciden plenamente; o sea, Aureliano lee los manuscritos pero no la novela

⁶ *Bouvard y Pécuchet*, la parábola de Flaubert sobre la enciclopedia postulada como una biblioteca, que presupone que se escribe sobre lo ya escrito, es comentada con agudeza por MICHEL FOUCAULT en su introducción, "La bibliothèque fantastique", a *La tentation de Saint Antoine*, Gallimard, Paris, 1967. Sobre la peculiaridad hispanoamericana de esta enciclopedia desplazada, de esta biblioteca descentrada, pueden consultarse mis trabajos "Borges y la cultura hispanoamericana", en Joaquín Marco, ed., *Asedio a Jorge Luis Borges*, Ultramar, Madrid, 1982, pp. 23-42, y anteriormente en el número dedicado a Borges de *RevIb*, 43 (1977), 257-268; "Guamán Poma de Ayala y la producción del texto", *CuH*, 120 (1980), 600-611; "Historia y ficción: un modelo del relato: Guamán Poma", *Culturas*, UNESCO, Paris, 7 (1980) núm. 1, 63-73.

que leemos nosotros: su lectura es un palimpsesto de la nuestra. Pero parece evidente que los versos de Melquíades coinciden, en la lectura de Aureliano, con las líneas o frases de la novela, “espejo hablado”, y parece haber una equivalencia, o la trampa de una equivalencia. De modo que podríamos hablar de un intercambio: los manuscritos se canjean por la novela, y ésta por aquéllos, y es una sola escritura la que se permite ambas orillas reflejas. Como en el *Quijote*, otra vez, ese ir y venir de la escritura supone a la traducción, otra máscara de la lectura. Pero, por otra parte, si la coincidencia del manuscrito y la novela se da en la doble lectura (la del personaje, la nuestra), se podría decir que el pasado es un espectro del único presente, el de la lectura, cuyo futuro, las últimas líneas, anuncia la desaparición. ¿Qué leemos entonces? ¿Una escritura inexistente? ¿O la escritura ya no es ni presencia ni ausencia, sino pura transición de la grafía, capaz de diseñar su comienzo y su final? Así, el último Aureliano puede leer toda la novela al leer los manuscritos, escritos “con cien años de anticipación” al instante de ese futuro que se precipita en el pasado. “Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante” (p. 446). ¿En qué instante? El de la lectura, por cierto. Pero el de una lectura que cuenta con su propio final para reestructurarse desde allí, desde ese vacío, desde ese desbasamiento, que como una trama reorganiza la novela proponiendo el significante por excelencia de la lectura, la simultaneidad. Los manuscritos, pues, no son toda la novela sino una de sus equivalencias. Y, en fin, lo que hemos leído cambia de lugar: el futuro de la lectura se revela como el pasado de la historia, pero el canje de uno por otra nos deja ese presente especular donde se nos promete la simultaneidad, esto es, la suprema equivalencia, el valor instantáneo y presente de todo lo canjeado.

Ya la primera frase nos situaba en ese presente sin tiempo del tiempo de la lectura:

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.

¿Muchos años después de qué?, podríamos preguntar ahora. Ese futuro nos sitúa en el reiterado presente del suceso anticipado. Pero también: muchos años después de ese suceso memorable, el descubrimiento del hielo. Y asimismo: muchos años después de lo que antecede y se irá a contar; este después supone la anterioridad del pasado (por venir de la lectura), y, por lo mismo, el único presente de la lectura, el tiempo que sostiene las coordenadas de la discontinuidad de la fábula sobre el progreso de la crónica. Sobre los órdenes de la historia se dan así los del discurso, instancia de simultaneidades que se abren con libertad y

rigor como un sistema de señales fecundo. "Había de recordar": pasado contaminado de futuro, con ese infinitivo que preside la acción y es simétrico al otro infinitivo, "conocer". "Recordar" anuncia el pasado de un "conocer" donde se abre el futuro. Por eso, si "muchos años después" reclama como tiempo presente la tarde del hielo es sólo por una concordancia gramatical. Porque, en verdad, la concordancia parece ser otra: la de la escritura abriéndose en su propia temporalidad, esa sintaxis del relato que es un ritmo desdoblado como formalización. Que la temporalidad pueda ser una forma estructurante, aquella trama de ida y vuelta, es una verdadera conversión diacrónica del sistema narrativo. Porque si sólo se tratase de "muchos años después de conocer el hielo" tendríamos casi una tautología. La fórmula marca, más bien, un tiempo flotante, una temporalidad discursiva, el puro instante y espacio de nuestra lectura, esa secuencia asimismo tramada al sistema. Más obvio es el hecho de recordar para durar, para aplazar en este caso el fusilamiento, y, efectivamente, la fábula canjea la muerte por la lectura.

Se diría, pues, que el tiempo es la materia significante del relato: en primer lugar, todo el tiempo ya ha transcurrido, y en este libro del tiempo pasado el futuro anticipado abre una nueva inserción. Ese acto de recordar promueve la perspectiva, casi el punto de vista, del coronel Buendía, a cuya presencia/ausencia el relato regresa para recomenzar. Relatar desde la perspectiva de un personaje permite el canje permanente de puntos de vista indirectos, de información mediada por el relato; y la narración (el acto de narrar) es casi un bajo relieve, otra presencia/ausencia de la escritura que se desplaza sin otro apoyo que la lectura, ese canje permanente del grafema y la página. Pero si la temporalidad es un significante quiere decir que sus formas, desplazamientos, canjes e inscripciones ocurren como una exploración y, a la vez, como un juego de permutaciones, esto es, como la indagación acuciosa y lúdica del espectáculo⁷.

Lo temporal está hecho de representaciones que lo naturalizan. Lo vemos en los calendarios y en las cronologías, pero también en la causalidad de lo sucedáneo y en el árbol de la descendencia, la genealogía. Estas representaciones son la lógica de su discurso. Pero lo temporal está hecho también de su dialéctica, del logos inquieto de otro discurso. Porque después o antes de su representación, lo temporal es una ocurrencia desrepresentada, un transcurrir sin origen y sin final, que en el relato juega a todas sus permutaciones y ocurrencias posibles, y que ocupa la escena de la escritura con su espectáculo circular, paralelo y abierto. En ese escenario, la temporalidad es una nomenclatura travestida, una retórica elocuente que la sintaxis del espectáculo distribuye.

Por ello, si la temporalidad del relato es discontinua, la de la historia es genealógica; pero la escritura juega con ambas: pasado, presente

⁷ Véase el trabajo de CESARE SEGRE, "Il tempo curvo in García Márquez", en *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969. Hay traducción inglesa y española.

y futuro se reordenan, es cierto, pero también la genealogía es un tiempo cruzado, un juego peligroso, una escena del derroche y del enigma. Si en el tiempo del relato la fábula explora los espejismos de la memoria (recordar/saber), en el tiempo de la historia parece explorar, más bien, los espejismos de la profecía (temer/ignorar). El tiempo escrito de la memoria (el niño que conoce el hielo en la primera página) y el tiempo escrito de la profecía (el niño que se come las hormigas al final) son dos instancias de aquella dialéctica temporal. Una explora (y juega con) la posibilidad del origen, la otra con la posibilidad del fin. En el primer caso, la escritura desata el repertorio de la fundación (crónica, mito, leyenda, hemos dicho, son tres formas de dar cuenta de la temporalidad naciente); en el segundo caso, el repertorio de la destrucción (profecía, mundo al revés, apocalipsis: formas que reiteran el fin del tiempo).

De este modo, la novela —en tanto desplazamiento de discursos— se sostiene en la temporalidad tradicional, aquella que se articula como un ciclo de las edades. Este ciclo se organiza en secuencias distintas, cuyo comienzo y final trazan una espiral hacia la edad siguiente. Si nuestro tiempo cronológico es lineal, el tiempo cíclico es periódico: al término de la espiral la destrucción supone el recomienzo. En varias versiones tradicionales y rurales de esta temporalidad (como las recogidas en el mundo andino), una edad corresponde al “mundo al derecho”, la siguiente al “mundo al revés”. El desorden de la injusticia, del caos, de la violencia, corresponden en un plano a la vez cósmico y social al mundo al revés. Y la restitución del orden, el enderezamiento, a la edad siguiente. El carnaval, lo sabemos, es una metáfora del mundo al revés que demanda un mundo reordenado⁸.

En *Cien años de soledad* es evidente un ciclo definido que transcurre entre la fundación (el *sol*) y la destrucción (la *edad*). Esta *sol-edad* carnavalesca se organiza, de un modo paralelo, como un ciclo mítico, no en relación con la cultura popular tradicional sino por necesidad formal, ya que su estructuración supone la autorreferencialidad del texto. Pero dentro de este amplio ciclo formal también podemos percibir otras “edades” que se desplazan: el tiempo de la fundación, el de la historia, el de la repetición y el del fin. El período de la fundación se cierra cuando el patriarca José Arcadio Buendía continúa diciendo que “sigue siendo lunes” un día viernes, porque el tiempo cíclico, que se sostiene en la

⁸ Desde otra perspectiva, el tiempo lineal ha sido asociado a la esquizofrenia (disolución) y el tiempo cíclico a la depresión maniática (repetición); puede verse un resumen del tema en el libro de ALAN MCGLASHAN, *Gravedad y ligereza*, Premià, México, 1979. Pertinentes a nuestra discusión son los trabajos de JUAN OSSIO, “Guamán Poma: Nueva Corónica o Carta al Rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino”, en *Ideología mesiánica del mundo andino*, Prado Pastor Editor, Lima, 1973 y “Las cinco edades del mundo según Felipe Guamán Poma de Ayala”, *Revista de la Universidad Católica*, Lima, 1977, núm. 2. Sobre la noción de “mundo al revés” representado, noción carnavalesca, hay información en el tomo fundamental de MIJAIL BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1974. Véase también su libro *Problems of Dostoevsky's poetics*, Ardis, Ann Arbor, 1973.

naturaleza, no ha variado para él, pero ya el tiempo histórico, el cronológico, ahora lo reemplaza. El período histórico seguramente termina con la lluvia de más de cuatro años luego de la matanza de los trabajadores de la compañía bananera, porque el orden cósmico también se altera ante el desorden de la violencia social y moral. Pero estos períodos no se suceden como una mera suma sino que se interfieren y sobrepone: hay una parte de la espiral en que un ciclo gira sobre el siguiente; y es así que el período de la repetición empieza ya en el período histórico, y a su vez el del fin dentro de aquél.

Claro que estas edades de la tradición mítica popular no están en el libro como tales, sino que emergen en tanto significantes, como la traza de un ciclo, en la huella que deja el ordenamiento de los hechos al girar sobre sus propias figuras rotantes. Un período es canjeado por otro en el movimiento del intercambio que desplaza y exterioriza a los discursos; en esa estructuración donde tanto la información como sus modelos circulan cambiando de lugar, sin peso y transitorios.

Por ello, cuando hablamos de "edades" lo hacemos desde un texto, desde una sintaxis que distribuye sus figuras como si reordenara el mismo mundo. Después de todo, el orden del mundo es el orden de las palabras en la frase. En ese orden se refractan, pero ya no se reflejan, los modelos de la tradición, ese archivo enciclopédico donde caben los discursos pero de donde huyen las novelas. Es cierto que *Cien años de soledad* es una novela tradicional (incluso porque representa su propia libertad) pero, sobre todo, es un texto moderno, esto es, un texto del cambio: todas sus ataduras (el origen, la historia, lo cíclico, el fin) están íntimamente desplazadas, sacadas del fondo consolador de los archivos y puestas como formas de un juego sin comienzo ni final, un juego multiplicado por su propia regla de transformación. Es evidente, así, que esta novela sólo puede ser tradicional en el sentido de su modernidad más radical: hacer de la naturaleza no canónica de la novela su propia regla de juego. Por eso, el mismo origen ya no es el origen: la pareja fundadora son primos, una equivalencia de la primera pareja, y la fundación ya no es sólo cultural sino, sobre todo, imaginativa (José Arcadio Buendía es un patriarca, un héroe cultural, sólo periódicamente, ya que con más frecuencia es un imaginativo explorador errático). Y el pueblo es un segundo pueblo, un suplemento de pueblo, aquel que con los gestos de la fundación reescribe en los órdenes urbanos la nostalgia de un orden distinto, pre-capitalista, mítico, condenado sin embargo por la historicidad; y condenado, al modo de un conjuro, por el mismo discurso del relato. Y hasta en el fin hay dos textos: el de Melquíades y, como para que no haya fin, el que leemos.

Ahora bien, si el tiempo cíclico abre los lugares del espectáculo, como un significante que ensaya distintos significados en diferentes contextos, ¿qué ocurre con el tiempo lineal, el cronológico? Sobre estas dos líneas está armado el relato, sobre la vuelta (el ritmo, la repetición) y sobre la disolución (el progreso, el deterioro). Ocurre que el relato hace

encarnar, literalmente, al tiempo en el linaje: la temporalidad es aquí, como en las Crónicas bíblicas, la genealogía. En efecto, aquí la historia es básicamente la de la familia, su crónica en torno a la Casa, su árbol "legal" y "natural"; y, como en la tradición de este discurso, la historia busca el origen, raíz, simiente, y recuenta el final, desorden antinatural. La crónica de este árbol es un espectáculo no menos carnalizado: la prohibición está al comienzo (en la pareja de los primos) como al final (en la pareja del sobrino y la tía). De modo que también aquí la temporalidad es un significante que se diversifica, disgrega, reitera y disuelve con la energía sonámbula de su juego derrochador y su brillo arrebatado. Irónicamente, la procreación carnaliza a la fornicación⁹.

Aquí el tiempo es *espermático*: multiplica, sin reparo, a los hombres y los ata al árbol donde está escrita la prohibición. El incesto es esta prohibición, esta ley proclamada por la madre, que intenta regular el deseo, preservar el árbol, la especie, la Casa. El hijo del incesto, el niño con la cola de cerdo, retrotrae la especie a un período prehistórico, y clausura el árbol y la Casa, esto es, nos devuelve al discurso de la leyenda (al castigo) pero también al del mito (una edad concluye). El último Aureliano y su tía ignoran que son sobrino y tía tanto como ignoran la profecía sobre la familia, pero se aman libremente, y el precio de su deseo cierra la novela. Así, el tiempo se detiene en una metáfora de la tradición que lo niega.

¿Qué hacer con un discurso sobre el incesto que actúa aquí como una ley paródica y paradójica? La parodia es evidente: en lugar de Edipo tenemos a los hijos multiplicando la figura paterna, como si su condición espermática fuese una reduplicación del padre. El mismo patriarca fundador sienta la pauta: los hijos habidos ilegalmente, sus nietos, deben ser incorporados a la casa. Aquí la mano no se levanta contra el padre; se levanta, en cambio, el falo que lo confirma. De allí la paradoja: el incesto es un horizonte del deseo pero, sobre todo, un discurso de la ley. Cuando nace el niño con cola de cerdo no ha triunfado el incesto como tal, sino su fábula, esto es, el discurso como una versión fabuladora del linaje. El incesto, en rigor, no ocurre: es una coincidencia de la ley en Úrsula, pero cuando nacen sus hijos entiende, o asume, que al no tener colas de cerdo no son hijos del incesto. Los hermanos equivalentes (José Arcadio y Rebeca) lo desprecian. Sobrinos y tías lo rozan, culpables. En algún caso, el canje de la pareja lo elude. Sólo al final, el hijo con la cola de cerdo lo confirma, fabulosamente. Pero la tía y el sobrino, equivalentes a la pareja incestuosa de la tradición, sólo lo

⁹ JOSEFINA LUDMER lo plantea así: "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 sólo 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", en *Cien años de soledad, una interpretación*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

son en el producto que los excede. El incesto es, pues, otra metáfora: se produce no por la pareja sino por el hijo (paradoja), porque no se resuelve en el mito de Edipo, no del todo, sino que lo desplaza para inscribirse en la leyenda popular de la fornicación co-sanguínea, en la carnavalización de la prohibición. Claro que no se requiere de un incesto efectivo para tener un cuadro edípico, pero la prohibición es aquí como una sanción sobre el intercambio sexual; sólo que, en su derroche, ese intercambio termina carnavalizando a su propio castigo.

La crónica, en fin, se articula en la leyenda: la historia del linaje va convirtiéndose en la fábula del deseo y sus proezas. La economía sexual es un derroche: los ejemplos legendarios de este gasto espermático tienen en el gigantismo, en la hipérbole, en el humor del placer, la desafiada festividad de un eros carnavalizado. El tiempo encarna, urgente y casual.

Ese espacio errático de los hijos ilegítimos, que aun cuando son parcialmente incorporados a la Casa padecen una suerte de destino marcado (como los 17 hijos del coronel, el último de los cuales arriba a la Casa antes de ser muerto), parece resolverse, como en una parábola del parricidio diferido, con el último bastardo, que engendra al niño con la cola de cerdo. Pero, más bien, se diría que ese gesto casual, y la misma ignorancia de su linaje, demuestra que “Nadie es verdaderamente legítimo. No hay verdadero padre”¹⁰.

Así, antes aún que de Edipo (triángulo del incesto y parricidio), se trata de la paternidad errática. En esta actividad sexual disolvente, desfundante, la identidad del hijo se revela en su acto de paternidad: el último Aureliano sabe quién es sólo cuando engendra al hijo con la cola de cerdo. Pero, otra vez, la fábula está en la escritura: la escritura que cura del olvido es también la que mata, al final, con la verdad.

Regresemos al primer gesto del padre (el “rey”, como será llamado), llevando al hijo a conocer el hielo. No conviene exagerar la memoria que guardan los nombres propios pero José Arcadio Buendía declara ya en el suyo el gesto arcádico (y arcaico) del día, del sol que preside, a nombre de otro discurso originario, esta primera escena del conocer. Aureliano, en el suyo, señala como un reflejo esa luz, áurea y aurífica, que lo vincula al oro y la alquimia. Se diría que en esta reescritura anagramática hasta los nombres propios —ya que también los comunes—

¹⁰ RENÉ GIRARD, citado por MAX HERNÁNDEZ en su artículo “En torno al complejo de Edipo”, *Hueso Húmero*, Lima, 1983, núms. 15/16, 99-122. En esta excelente discusión del estado de la cuestión, Hernández nos recuerda que “Siendo el complejo de Edipo constitutivo y estructurante, es también un suceso que ocurre en un momento evolutivo del desarrollo humano. Momento precedido por otros momentos. Momentos que han sido considerados como antecedentes, precursores o incluso manifestaciones precoces del mismo”. Y, asimismo, lo siguiente: “Una vez estructurado el complejo de Edipo e instituido el sujeto, empieza la tarea humana, tan impensada por el neurótico cuan realizable. Con los restos del naufragio del complejo, como Robinson Crusoe con los restos de su barco, el ser humano ingresa a la genitalidad y construye su posibilidad. Parafraseando burdamente a Camus, hace falta imaginarse un Edipo feliz”.

circulan aquí como a punto de iniciar sus discursos latentes. Pero se trata, entre el padre y el hijo, del hielo¹¹. Quizá bastaría con recordar que ésta es una escena de la infancia del propio autor, llevado por su abuelo (el relato es un saber que pertenece a los mayores de la tribu) a ver el hielo en la fábrica de la compañía bananera, en Aracataca. Sólo que el hielo es en la novela un invento de gitanos, un nuevo elemento del circo. Dentro de la naturaleza tropical del pueblo, el hielo es la no-naturaleza; y, a la vez, el límite de la cultura, la no-cultura, esa frontera sin lenguaje donde los signos existen pero no significan. Por eso, el hielo es como una información inopinada, y en la cultura propia no hay donde ubicar este dato escandaloso. No es sino la modesta forma cultural que ha ganado la materia elemental, pero un emblema precisamente de esa trama, de esos cruzamientos. Por lo demás, entre el padre y el hijo el hielo es más fábula que símbolo. El sol podría deshacerlo pero quizá el hielo es más del hijo que del padre, de su destreza cultural. El padre imagina casas refrescantes hechas de estos bloques. Para el hijo se trata de conocer: extiende la mano y “Está hirviendo”, exclama. El padre, “con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado”, dice: “—Éste es el gran invento de nuestro tiempo”. Ironía del hielo como escritura, imagen también de la memoria en esta escena plural hecha de tantas resonancias sin significado dominante, con un significado convertido en significante puro, puramente fabulado, y que se inscribe mejor en la misma conclusión del padre, en su anuncio que pertenece ya al lenguaje del circo gitano¹².

¹¹ Desde la perspectiva del intercambio simbólico GUY ROSOLATO concluye que: “El nombre propio no puede elucidarse por el contexto, por el mensaje únicamente, sino por el código (se ha dicho que en este caso el código remite al código, Jakobson). Es, pues, el término por excelencia para revelar el convenio que sostiene al lenguaje, incluso a la Ley que permite la organización del sistema. Ahora bien, dicha Ley adquiere toda su agudeza, su pureza, en la siguiente exigencia: la de imponer la búsqueda de un remitente, de un *autor* o de un sistema significante, fuera de toda enunciación, y de todo protagonista que le corresponda, ante un simple enunciado, y de manera más sorprendente cuando se trata de una escritura, de un *enunciado escrito* (de una Sagrada Escritura). El Nombre Propio (Apellido) se mezcla con la permanencia necesaria de la Ley” (*Ensayos sobre lo simbólico*, Anagrama, Barcelona, 1974, pp. 85-86). Se puede, entonces, deducir (sin riesgo de nivelar los datos) que en *Cien años de soledad* tanto las formas de Edipo como la autoría y autoridad del nombre propio están puestos al revés, es decir, están carnavalizados.

¹² Como otros objetos concentrados (que van del hielo al Libro), éste del hielo presenta ya una característica definitoria de la serie simbólica: no son conflictivos, y esto porque la memoria los recobra al modo de una sublimación, o sea, como objetos resolutivos que reordenan los hechos del pasado en la perspectiva decible de la fábula, en el habla, así, del consenso y de la tribu. Es sugestiva esta observación de ROSOLATO: “El judeo-cristianismo se presenta como la medalla grabada por el sacrificio y el asesinato del Padre en sus dos caras anverso y reverso. Queda como testimonio, representación permanente, de un punto de partida, los deseos edípicos, y de una mutación que recoge las leyes sociales de la patrilinealidad y del sentido mismo de la Ley como simbólica. Dentro de sus límites se realiza la lucha entre Eros y Thanatos, en sus fracasos, de odio y de guerra, o en sus éxitos de sublimación cultural” (*op. cit.*, p. 94). Sobre

Estos objetos (imán, lupa, hielo, daguerrotipo, etc.) son “inventos” para José Arcadio Buendía, lo que supone su carácter disfuncional, ya que sus funciones han sido reemplazadas por otras, de orden imaginativo. Se convierten así en instrumentos de un primer ensayo del conocimiento y, a la vez, del juego. Estos objetos son también los nombres de otra serie, la de cierta cultura (magia y técnica espectaculares en manos de los gitanos), cuyo discurso se inserta en el espacio de la fundación, con su contrastante humor, pero también ilustrando una suerte de primitivismo cultural a nombre de la imaginación. Este pequeño museo de una tecnología literal, disfuncional, permite con ese canje de funciones abrir el espacio discursivo que se enuncia como los “territorios” de la imaginación, o los “límites” abiertos de la imaginación. Esta actividad, a su vez, desata la representación, que se hace provisoria, cambiante, y aun cuando la novela debe cartografiar su propio espacio de ocurrencia dejará en su misma estructuración de lo representado esa virtualidad del canje y la transformación. La presencia recurrente de los gitanos, y el papel desencadenante de Melquíades, suscitan estos ensayos y exploraciones. De modo que el circo, el espectáculo, hacen del conocimiento un asombro festivo.

Es importante, por otra parte, que ya en este primer movimiento del conocer y del representar (cuando la novela debe establecer el orden de su propia información) se imponga un drama moral: ¿son ingenuos los hombres de Macondo y, por ello, engañabobos los gitanos? ¿Es José Arcadio Buendía un niño ignorante y Melquíades un timador astuto? Si ello fuese así, apenas saldríamos de los lugares comunes y los estereotipos, pero las cosas son más complejas. Melquíades “era un hombre honrado” y le previene a José Arcadio Buendía que los imanes no sirven para extraer el oro del fondo de la tierra. Ya esta función correctiva, que se reitera, le da otro carácter a su papel fantástico. El conocimiento no se genera entre un instrumento y la materia natural (entre el imán y el oro), sino entre un instrumento y otro (entre signos y formas). Por eso, Melquíades introduce la escritura: José Arcadio Buen-

el Libro, es interesante esta conclusión suya: “La Sagrada Escritura que permanece siempre por descifrar se une a la Ley escrita que apela a un sentido: *la Ley* del Logos o de las epístolas anteriores llegando al día del entendimiento, indefinidamente, en el que todos los hombres se unan y se lean” (*op. cit.*, p. 103). Y, en fin, esta otra: “Hay otra genealogía subyacente que no circula de manera potestativa, sino esencial según la patrilinealidad. Aquella que puede manifestarse como un salto de genealogía, como un injerto, en una fecundación en el sentido “espiritual”, es la única que puede resolver la etapa de la castración: constituye el ‘nervio’ de la *sublimación* en donde el sujeto encuentra, además, en otra parte distinta al plano de su descendencia familiar, y englobándola, una sucesión y una *historia* en una comunidad” (*op. cit.*, pp. 103-104). Esta es la genealogía paralela del lector y la lectura, que establece Melquíades en la novela, y que engloba a todas las otras. Pero esa otra historia ya comunal sólo pertenece al lector, verdadero *sujeto* construido por la lectura de una novela que sacrifica al suyo; es el lector quien recobra, en esta historia de padres e hijos, la comunidad de lo histórico como pasado resuelto por la ficción.

día “se lamentó ante Melquíades del fracaso de su iniciativa, y el gitano dio entonces una prueba convincente de su honradez: le devolvió los doblones a cambio de la lupa, y le dejó además unos mapas portugueses y varios instrumentos de navegación. De su puño y letra escribió una apretada síntesis de los estudios del monje Hermann, que dejó a su disposición para que pudiera servirse del astrolabio, la brújula y el sextante” (pp. 61-62). Ya se ve el carácter suplementario, pero también funcional, de la escritura. Con el laboratorio de alquimia, Melquíades dejó “una serie de apuntes y dibujos sobre los procesos del Gran Magisterio” (p. 64). Y más adelante, José Aracadio Buendía, “En el cuartito apartado, cuyas paredes se fueron llenando poco a poco de mapas inverosímiles y gráficos fabulosos, les enseñó a sus hijos a leer y a escribir y a sacar cuentas, y les habló de las maravillas del mundo. . .” (p. 72). El padre prolonga aquí las funciones de Melquíades, en este escenario de la escritura, el cuarto de los alquimistas, donde Melquíades escribirá su propia crónica rimada de Macondo y los Buendía, y donde los descendientes del fundador aprenderán casi al mismo tiempo la escritura y la alquimia¹³.

La escritura y la alquimia se asocian desde el comienzo, como un aprendizaje y como un proyecto, que incluso supone a un cierto tipo de aprendices, separados del mundo en un ámbito sin tiempo. Una y otra se suceden, se superponen y se equivalen: la letra, la rima, el sánscrito, son el horizonte de la lectura, de la cifra y el desciframiento, una búsqueda esotérica y tenaz, un proceso alquímico de la tinta y la inscripción. Pero no sólo a un nivel metafórico o discursivo, sino en un plano moral: escribir es renunciar (al mundo) y optar por un saber sin consecuencias ciertas, más bien incierto, y, en todo caso, tentativo. Escri-

¹³ JORGE GUZMÁN (“Cien años de soledad: en vez de dioses, lenguaje”, *Acta Literaria*, Concepción, 1982, núm. 7, 17-49) enumera un buen número de rasgos que emparentarían a Melquíades con la figura de Hermes Trismegisto: “En primer lugar, Melquíades es un gitano, lo cual hace pensar de inmediato en el origen de Hermes, porque la palabra ‘gitano’ significó justamente ‘egipcio’ en el español clásico. . . Melquíades y su tribu, pues, se vinculan a los inventos que tienen ‘utilidad en la vida de los hombres’, lo cual parece tomado de lo que dice Hecateo de Habdera sobre Hermes-Tot, a quien considera el inventor de cuanto es útil a la vida humana. . . que es la misma capacidad en que lo menciona Vico citando a Jámblico. . . La fama de Hermes Trismegisto está fundada principalmente en su carácter de inventor de la alquimia. Parece entonces extraño que no se lo mencione en *Cien años de soledad* y que sí se mencione en cambio a Zósimo, en cuyos escritos sí se encuentra a Hermes Trismegisto, aludido con reverencia y entusiasmo. . . Entre los escritos de Hermes se encuentra la receta de la inmortalidad, que consiste en tres oraciones. . . ¿Será casualidad. . . que antes de su segunda muerte Melquíades declare haber alcanzado la inmortalidad y que lo declare como explicación de algo enigmático que ha dicho antes, a saber, ‘Cuando me muera quemem mercurio durante tres días en mi cuarto’? Porque tienta mucho pensar que es una adivinanza literaria que el gitano haya mencionado juntos el mercurio, nombre latino del dios Hermes, y la palabra tres, que forma el nombre griego del personaje. . . Por haber sido Tot escriba de los dioses cuando Horus y Anubis pesaban el corazón de los muertos, y por haber desempeñado en general el papel de secretario de los dioses, los egipcios lo consideraban inventor de la escritura”.

bir no tiene que ver con la educación (la educación de los hijos es medieval sin haber pasado por la primaria, se nos dice), sino con el acto mismo de registrar y de leer, una pasión un tanto maniática que nada promete y todo pone en zozobra. El último Aureliano, el lector privilegiado, aquel que se lee a sí mismo, antes debió explorar tenazmente los manuscritos de Melquíades, sólo que aquí el precio es extremo: la lectura transparente, aquella que dice toda la verdad, y que se paga con la vida. La escritura es un remedio, pero puede ser también un veneno¹⁴.

La peste del insomnio (pp. 99 *ss.*) es una verdadera parábola sobre la escritura en esta novela: una suerte de historia de su propio juego. En primer lugar, se trata de la memoria: la enfermedad es, en verdad, el olvido, una metáfora cierta de la muerte. José Arcadio Buendía decía al comienzo: “Si no volvemos a dormir, mejor. . . Así nos rendirá más la vida”. La oposición se da tajante entre vida (memoria) y muerte: “empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotéz sin pasado” (p. 99).

Interesantemente, Úrsula prepara el primer remedio, pero fracasa: “no consiguieron dormir sino que estuvieron todo el día soñando despiertos. En ese estado de alucinada lucidez no sólo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros” (p. 100). Así se abre el texto de los sueños, como un espectáculo. Y, como un arabesco del juego, se abre otra parábola: los que sí querían dormir acuden a la repetición: se cuentan reiteradamente el cuento del gallo capón, en “un círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras”. Esta preciosa viñeta conlleva una irónica postulación literaria: los cuentos hechos para dormir son aquellos cuyo discurso carece de cuento. En seguida, es el hijo quien añade a las estrategias del padre una más segura para combatir el olvido: la escritura. Es sintomático este movimiento de la escritura que del hijo vuelve al padre, y que luego volverá todavía a Melquíades, su propagador. Leemos:

Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez, Aureliano le explicó su método,

¹⁴ “La farmacia de Platón”, el fundamental y fecundo trabajo de DERRIDA, nos haría releer *Cien años de soledad*, quizás, como una suerte de drama platónico sobre el sentido de la escritura. De Zot, nos dice lo siguiente: “Ese dios del cálculo, de la aritmética y de la ciencia racional gobierna también las ciencias ocultas, la astrología, la alquimia. Es el dios de las fórmulas mágicas que calman el mar, de las narraciones secretas, de los textos ocultos: el arquetipo de Hermes, dios del criptograma no menos que de la grafía. . . El dios de la escritura, que sabe poner fin a la vida, cura también a los enfermos. E incluso a los muertos. . . El dios de la escritura es, pues, un dios de la medicina. De la ‘medicina’: a la vez ciencia y droga oculta. Del remedio y del veneno. El dios de la escritura es el dios del *fármakon*. Y es la escritura como *fármakon* lo que representa al rey en el *Fedro*, con una humildad inquietante como el desafío. . .” (JACQUES DERRIDA, *La disseminación*, Fundamentos-Espiral, Madrid, 1975, pp. 91-261).

marcar las cosas con sus nombres, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde lo impuso a todo el pueblo (p. 102).

La parábola se desarrolla como una hipérbole humorística. Pero los nombres y sus definiciones se irían a perder cuando se olvidasen “los valores de la letra escrita”. Es entonces que José Arcadio Buendía desarrolla su proyecto de una “máquina de la memoria”, que será una suerte de “diccionario giratorio” del que llega a escribir catorce mil fichas. Esta primera Enciclopedia macondiana revela ya que el saber (“las nociones más necesarias para vivir”) se sostiene sobre la escritura. Y no en vano ésta es otra metáfora del carácter enciclopédico de esta novela de la cultura de la enciclopedia pública. Pero vuelve Melquíades y prepara el remedio: “Le dio a beber a José Arcadio Buendía una sustancia de color apacible, y la luz se hizo en su memoria” (p. 104). Aquí se confrontan, además, dos tipos de muerte: la que impone el olvido, y la que deja Melquíades, suerte de espacio alterno: “Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad” (*id.*). Del olvido, en cambio, no se regresa. Esto es, sin escritura no hay vida posible. Refugiado en la escritura, Melquíades profetiza, delira, busca la “fórmula de la resurrección” (p. 126). Su segunda muerte será la primera en Macondo, lo que lo convierte en una especie de tótem propicio de la escritura, con la que seguirá regresando a la zona intemporal de la casa. Curiosamente, este primer muerto es otra suerte de fundador. “Ni siquiera tenemos un muerto”, “Si es necesario que alguien muera para que nos quedemos, me moriré”; estas fórmulas aludían a la historia de la ciudad, a su comienzo como tal a partir de las primeras tumbas¹⁵. Pues bien, este forastero nómada, *farmakeus* e introductor de la escritura, del remedio contra el olvido, será también el *fármacos*: su muerte totémica es una segunda fundación de la ciudad, a la que inscribe en la memoria, en los anales, en los tiempos de lo escrito. Macondo se hace así el pueblo de la escritura: la escritura es su destino: la profecía, la genealogía, la crónica legendaria son ese texto melquiádico que leemos refractado en la textualidad de la novela. El gran operador del canje, Melquíades, no funda el significado sino el signo que lo producirá: su función es la de demostrar el carácter intercambiable de los signos, la naturaleza perpetuamente sustitutiva de la escritura.

Si la recuperación de la memoria, de la escritura, y con ella, de las cosas, ocurre como una metaficción es porque la escritura se recobra a sí misma, habiéndose puesto a prueba; y lo hace en el juego parabólico y con humor hiperbólico, porque lejos de fundarse en la autoridad de su representación se funda en la fiesta de la letra, en el placer de su ocurrencia y en la virtualidad pura de su intercambio. El texto se autogenera, así, en este episodio del insomnio. Ya en la primera página habíamos leído

¹⁵ LEWIS MUMFORD, *The city in history*, New York, 1961.

que “Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos” llegaba a la aldea. El segundo párrafo se abre sobre el anterior: “En marzo volvieron los gitanos”. Esto es, la novela ya tiene su propio pasado, un pasado, diríamos, textual; porque el presente de la historia (“Esta vez llevaban un catalejo y una lupa”, etc.) se genera en la matriz temporal previamente establecida (“Todos los años, por el mes de marzo. . .”). Lo mismo, en el primer párrafo: “Primero llevaron el imán”. En el segundo: “Esta vez llevaban un catalejo. . .” Y más adelante: “Cuando volvieron los gitanos. . .” y “Los gitanos que una vez más llegaban a la aldea”. De manera que desde el marco suscitador del recuerdo, el texto del pasado se organiza generando sus propias transformaciones paralelísticas, la sintaxis recurrente de su propia progresión. Estos círculos de la espiral del relato, inscritos en la doble articulación del tiempo (cíclico y lineal), son parte del sistema textual, del mecanismo de producción que en este caso manifiesta: 1) la vuelta de los gitanos, 2) el asombro de los inventos, y 3) el memorable episodio del hielo. En este sistema generativo, la novela incluso podría optar por una u otra serie de producción, y llega a tentar una y otra, o juega a canjearlas. En el caso de José Arcadio Buendía, por ejemplo, se suman dos imágenes generadoras muy claras: la del explorador imaginativo y la del “patriarca juvenil que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales” (p. 66). Esta imagen proviene de la serie discursiva vinculada al ‘héroe cultural’, a su proyecto social, y representa, por lo mismo, una economía agraria, colonizadora y civilizadora. En cambio, la otra figura, que no en vano es predominante, promueve la economía antipuritana, anticapitalista, la del derroche¹⁶. Tampoco es casual que ésa sea la economía que sostiene la letra, el juego productivo de la escritura. Al final, es la escritura quien resuelve entre una y otra imagen: el principio determinante en la imagen del patriarca es la repetición (las casas de los pobladores fueron ordenadas “a imagen y semejanza” de la suya, Macondo era una aldea “ordenada y laboriosa”); en cambio, el principio determinante en la imagen del explorador es la variación, la hipérbole, que promueven un “ensayo” de la fundación a través de los canjes (“Aquel espíritu de iniciativa social desapareció en poco tiempo, arrastrado por la fiebre de los imanes”, etc., p. 67). En la textualidad del libro, la escritura seguirá uno u otro principio (ciertos personajes y hechos son reducciones del discurso, otros son generadores). En el caso del galeón español, por ejemplo, tenemos un elemento fantástico: aparece en tierra, a doce kilómetros del mar. Pero sobre todo tenemos una imagen de cierto discurso (la historia, digamos) inserta en otro discurso (el relato de la expedición). Así, la textualidad de la novela incorpora, en la instancia del relato, las asociaciones textuales del caso, sólo que desplazadas por el mecanismo lúdico, por

¹⁶ Economía que SEVERO SARDUY ha vinculado, justamente, a la poética del barroco. Véase su *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

un juego de inscripciones también disfuncionales. Al final, lo que ocurre es que una imagen de la exploración marina ha sido inserta en el discurso de la exploración forestal: son imágenes aproximadas por la escritura que las asocia, canjea y coteja.

La escritura como autoridad, aquella que se rige por una economía sancionadora, aparece con la llegada del corregidor (pp. 110-111). A la casa de José Arcadio Buendía ha llegado la "orden de pintar la fachada de azul", y Úrsula le muestra a su marido "la disposición oficial escrita en un papel". José Arcadio Buendía increpa al corregidor, quien "buscó un papel en la gaveta de la mesa y se lo mostró". "He sido nombrado corregidor de este pueblo", anuncia. "En este pueblo no mandamos con papeles", replica el patriarca.

Se trata de una peculiar economía del signo. Ya el primer intercambio (José Arcadio Buendía "cambió su mulo y una partida de chivos" por los imanes, p. 60) señala que el valor de los objetos adquiridos no es uno de uso pero tampoco sólo uno de cambio. No es un valor ornamental ni uno de prestigio. El imán que debe extraer el oro, la lupa que debe vencer en la guerra, el daguerrotipo que debe retratar a Dios, etc., tienen para José Arcadio Buendía un valor revelado que, en su uso disfuncional, vemos como valor lúdico, pero que para la escritura tiene un valor sígnico característico: el valor de ser intercambiable. Esto es, el valor del signo es otro signo. El mulo y la partida de chivos (que podrían haber hecho lo suyo en el *Quijote*) salen de la novela a cambio de los lingotes imantados. Más tarde, los lingotes y "tres piezas de dinero colonial" se intercambian por la lupa. En seguida, la misma lupa vuelve a Melquíades, quien retorna los doblones y entrega además mapas e instrumentos de navegación. Estos intercambios de signos producen la economía del derroche imaginativo a partir de José Arcadio Buendía, pero al mismo nivel sígnico suponen una economía sin gasto. Es, en efecto, un intercambio recurrente, hecho sobre un valor de las equivalencias posibles. O sea, se trata de la economía de la información. Unos signos llenos de valor informativo reemplazan a otros que han agotado ese valor. Así, el intercambio retroalimenta a la información, la renueva con signos que permiten otras funciones de asociación y transformación. De este modo, la textualidad produce su propia mecánica de ampliaciones y variaciones, abriéndose con nuevos datos generadores en el espacio episódico de la historia, en el horizonte expansivo del discurso, en el registrar dinamizado de la narración. Lo que vemos es la producción de la escritura como un espectáculo: la letra (el grafema resonando como otra palabra) parece provenir de un discurso y estar en tránsito hacia otro, como en un juego de máscaras o de entonaciones y dicciones alternas. El intercambio de información en la escritura misma es la marca de ese tránsito: los signos se ceden el espacio, un espacio de comunicación privilegiado, donde Melquíades establece los canjes y su verificación, donde José Arcadio Buendía amplía los registros y Úrsula designa la empiria y el ahorro. Así, Melquíades es responsable del ingreso de

la información, José Arcadio Buendía de su experimentación, y Úrsula de su preservación¹⁷.

En el tiempo mítico de la fundación, entonces, la información es un juego autorreferencial: el mundo producido por ella se establece, o se corrige y reestablece, a partir del procesamiento que hacen las preconcepciones, percepciones y versiones. Todo en este primer ciclo de la novela está inscrito en ese parpadeo informativo. En cambio, en el tiempo histórico consiguiente (que se inicia con las guerras del coronel Aureliano Buendía) la información se torna incierta: la gente cambia, se desconoce la veracidad de las noticias, y, por añadidura, hay un deterioro gradual de la información; su procesamiento y su preservación entran en crisis, y la representación (la casa, el pueblo, los personajes, las relaciones y, en general, los nombres) se agotan, envejecen o se destruyen. En el tercer ciclo, el de las repeticiones, la información se reitera casi como en un espejo: un nombre repite a otros; un gesto, un acto, se reflejan en otros, y es como si el mundo y el tiempo, se nos dice, hubiesen dado la vuelta. La información gira sobre sí misma con las evidencias de su enciclopedia del relato leído: se ve reflejada en su propio discurso, y juega con nuevos canjes y aperturas. Por último, en el tiempo de la destrucción el deterioro es irreversible: desde la explotación y violencia que introduce la compañía bananera con la nueva información (el inocente signo del banano desencadena un intercambio desigual, una distorsión culpable), que es una información orientada por la explotación, hasta la decadencia del último José Arcadio, todo se desplaza hacia el final de la representación (del espectáculo) en la última función (en su doble sentido) de la letra: borrarse a sí misma (gracias, por cierto, a otro disfraz: el discurso apocalíptico).

El intercambio de signos, que produce en la novela un dinámico despliegue de discursos (sustitución y sucesión: sintaxis del espectáculo, de la prestidigitación y el travestismo), está en la base misma de estas funciones de la información. El sistema del intercambio es de tal naturaleza generativa que la información se configura como fuente de la transformación. Dicho de otro modo, la novela va adquiriendo tal espesor informativo que los nuevos signos (que al comienzo ocurrían como un discurso virtual) se abrirán sobre ese fondo común, sobre esa fuente informativa y autorreferencial. La novela habla de sí misma, se refracta, se refleja y se cita. Y cuando al final debe precipitarse, la novela requerirá destruir los signos que ha sostenido. Por lo tanto, una economía inversa se impondrá: los nuevos signos ocurren a cambio de los establecidos. La nueva información, ahora, borra la fuente informativa. Estos signos finales se anuncian temprano: “Las casas de madera, las frescas

¹⁷ Acerca de las interacciones de información, literatura y cultura, véase B. A. USPENSKY *et al.*, “The semiotic study of cultures”, en Janvan der Eng y Mojmir Grygar, eds., *Structure of texts and semiotics of culture* (La Haya, 1973); DANIEL P. LUCID, ed., *Soviet semiotics. An anthology* (Baltimore, 1977); École de Tartu, *Travaux sur les systèmes des signes* (Bruxelles, 1976).

terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrastradas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra” (p. 336).

Después del diluvio devastador, Aureliano Segundo, al volver a la casa de su concubina encuentra que ella prepara una nueva rifa:

—Estás loca —dijo él—. A menos que pienses rifar los huesos.

Entonces ella le dijo que se asomara al dormitorio, y Aureliano Segundo vio la mula. Estaba con el pellejo pegado a los huesos, como la dueña, pero tan viva y resuelta como ella. Petra Cotes la había alimentado con su rabia, y cuando no tuvo más hierbas, ni maíz, ni raíces, la albergó en su propio dormitorio y le dio de comer las sábanas de percal, los tapices persas, los sobrecamas de peluche, las cortinas de terciopelo y el palio bordado con hilos de oro y borlones de seda de la cama episcopal (p. 368).

A diferencia del mulo de José Arcadio Buendía, que fue canjeado por los imanes, por esa promesa del discurso, esta mula de Petras Cotes se alimenta del discurso de la misma novela. En esta economía inversa, la representación se va, en consecuencia, restando: los nuevos signos irán borrándola para imponer el deterioro, el final que se precipita sobre una página en blanco.

En cambio, en el cuarto de Melquíades “siempre era marzo y siempre era lunes” (p. 384), esto es, prevalece un tiempo mítico, que ya no es canjeable sino por la lectura, por el difícil desciframiento de los manuscritos. En todo caso, la novela puede ya citarse a sí misma por adelantado, jugando con su propio sistema de referencia generador, intercambiando consigo misma los signos de su metalenguaje: “Aureliano tenía tiempo de aprender el sánscrito en los años que faltaban para que los pergaminos cumplieren un siglo y pudieran ser descifrados” (p. 391). De otro orden es el intercambio de información que Fernanda del Carpio promueve, y el signo que con ella pone en juego la novela; su conducta comunicativa se define a partir de “su hábito pernicioso de no llamar las cosas por su nombre” (p. 382). Ella impone los códigos restrictivos y jerárquicos de una comunicación socialmente estratificada. El canje sígnico de sus represiones por las expansiones de Petra Cotes es característico de la mecánica de los paralelismos y antítesis de la novela. Estos signos y gestos de la proliferación tienen un segundo período imaginativo (siendo el de la fundación el primero), cuando Macondo se transforma y su gente “no sabía por dónde empezar a asombrarse” (p. 267). Sólo que esta vez el sistema de signo expansivo es pronto intercambiado por otro: el que introducen mister Herbert y la compañía bananera. Esta práctica de un capitalismo extractivo cambia pero no intercambia y, al final, extorsiona y distorsiona. El drama de la información se ilustra en otra parábola del olvido (la matanza de obreros de la bananera), paralela a la peste del insomnio: “La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró

el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos. . .” (pp. 346-347).

Estos signos que se canjean por otros, dramatizando o hiperbolizando ese intercambio, indican que la nominación misma es una actividad en movimiento, que viene y va entre discursos, sin otra raigambre que la propia fuente informativa que va formando y a la cual se remite tanto para sostener un paralelismo como para cambiar un escenario. Este desplazarse de la nominación revela el escenario de la escritura: un escenario que se abre entre los discursos, en el paisaje de los relatos, sobre el archivo de la cultura, y en la crónica de la historia latinoamericana intercambiada por su procesamiento en la cultura popular, por su carnavalización. Pero, al mismo tiempo, esa escritura sólo está enraizada en el blanco continuo de la página, en el espacio liso y ligado del libro: inscrita en sí misma, escritura que a su vez viene de todo lo escrito y va hacia el vacío del libro leído y cerrado, desde donde retorna como instancia única, en su radical ensayo de una aventura en la naturaleza del intercambio que traman el lenguaje y el sentido¹⁸.

Construida sobre ese movimiento siempre canjeado de los discursos, la rica textualidad de esta novela se organiza sobre los paralelismos de toda suerte que la convierten en una verdadera “máquina de la memoria” (imagen autorreferencial que ocurre en el texto). Por eso, hay momentos en que la novela no sólo coincide consigo misma, con su fuente informativa (intra-textualidad), sino que es capaz de coincidir con todos los libros, con la Enciclopedia. Si sus signos venían de una Enciclopedia latente, vuelven a otra, explícita: Aureliano Segundo encuentra en la enciclopedia inglesa que lee a los niños el retrato de un guerrero, y “después de mucho examinarlo llegó a la conclusión de que era un retrato del coronel Aureliano Buendía” (p. 358). La lectura se va convirtiendo, como la escritura al comienzo, en el hilo conductor del final de la novela: Aureliano intenta descifrar los manuscritos, sabe de memoria la enci-

¹⁸ Conviene tener presente esta proposición central de MICHEL FOUCAULT: “Se comprueba primero que el *análisis de las riquezas* obedece a la misma configuración que la *historia natural* y la *gramática general*. En efecto, la teoría del valor permite explicar (sea por la creencia y la necesidad, sea por la prolijidad de la naturaleza) cómo ciertos objetos pueden ser introducidos en el sistema de cambios, cómo, por el gesto primitivo del trueque, una cosa puede ser dada como equivalente de otra, cómo la estimación de la primera puede ser relacionada con la estimación de la segunda por una relación de igualdad (A y B tienen el mismo valor) o de analogía (el valor de A, poseído por mi compañero, es con respecto a mi necesidad lo que para él es el valor de B que yo poseo). Así, pues, el valor corresponde a la función atributiva que, según la *gramática general*, está asegurada por el verbo, y que, al hacer aparecer la proposición, constituye el primer umbral a partir del cual hay lenguaje. Pero en tanto que el valor apreciativo se convierte en valor de estimación, es decir, en tanto que se define y se limita en el interior del sistema constituido por todos los cambios posibles, cada valor se encuentra puesto y recortado por todos los demás: desde ese momento, el valor afirma el papel articulatorio que la *gramática general* reconoce a todos los elementos no verbales de la proposición (es decir, a los sustantivos y a cada una de las palabras que, visible o secretamente, tienen una función nominal)” (*Las palabras y las cosas*, ed. cit., p. 199).

clopedia, lee el inglés, recibe de Melquíades la clave de otros libros (entre ellos el código del sánscrito) y los recibe ya sin canje, gratis, de manos del librero catalán del pueblo. Este librero, lector privilegiado, y los jóvenes lectores, entre ellos el propio Gabriel García Márquez, son ciertamente productos de la letra y la lectura; por lo pronto, saben que la literatura es un orden distinto, uno que empieza con el final de este mundo deteriorado y restrictivo, esto es, con su resolución por la lectura. Lo cual sugiere que toda página remite a otra página, pero no indistintamente sino resolutivamente. El final del mundo, gracias a la lectura que lo devora, es también el comienzo de otro, gracias a la lectura que recomienza. El último Aureliano es el lector que termina siendo el signo de su propia lectura: “. . . entre pergamino y pergamino había leído de la primera página a la última, como si fuera una novela, los seis tomos de la enciclopedia” (p. 407).

Y ha leído los pergaminos y sus códigos, de modo que podrá leer “sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano”. Lo que descubre es “la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación” (p. 446).

La novela se sostiene, así, sobre dos metáforas: Melquíades (intra-actor) ha escrito el porvenir, mientras que Aureliano (auto-lector) lee el pasado, y el presente de su lectura es ya su único tiempo. Es, claro, el tiempo de las revelaciones: la evidencia de la muerte, instancia para otros del recuerdo, es para él la del conocimiento. La lectura resuelve pero también disuelve. El deseo de saber, el ejercicio sin fin del puro cambio sígnico, es lo que sugiere, al final, al lector como anti-Edipo: la Letra es la máquina sustitutiva; el Libro, la metáfora del comienzo y del fin; el Lenguaje, el espacio de una realidad rehecha, siempre vuelta a cambiar, en el intercambio que define al uso de la palabra. Así, el deseoso sabe, recuerda y comprende: su lectura lo transparenta.

Por lo demás, este intercambio sígnico, por ser libérrimo e irrestricto, proliferante y abierto, podría haber continuado: tiene al gesto del canje como su apertura sin fin, como la marca de un relato infinito, lo que sugiere que la novela habla en la misma fuente informativa de la fábula. Dicho de otro modo, una teoría sobre la ficción adquiere aquí presencia: el discurso de la ficción es aquel que permite todos los intercambios posibles, revelando y potenciando en la estructura del lenguaje no la diferencia del rasgo (Saussure) sino el intercambio de uno por otro signo en todas las articulaciones posibles. Pero aún en esa misma libertad efectiva y virtual la novela está llena de marcas de un control seguro y regulado. Sintaxis, ritmo y forma se organizan con precisión y economía dentro del mismo derroche signifiante. Veamos ahora una sola de estas marcas:

Era, en realidad, el resultado de múltiples y raras enfermedades (p. 63).

En verdad, José Arcadio Buendía estaba asustado (p. 105).

En verdad, el coronel Aureliano Buendía estaba en el país (p. 204).

- En realidad, Remedios, la bella, no era un ser de este mundo (p. 242).
 En realidad, le daba lo mismo comer en cualquier parte (p. 275).
 . . . también ella admitió el parecido del jinete . . . con el coronel . . .
 aunque en verdad era un guerrero tártaro (p. 358).
 En realidad, su hábito pernicioso . . . había dado origen a una nueva
 confusión (p. 382).
 En realidad, a pesar de que todo el mundo lo tenía por loco (p. 383).
 En realidad, conversaba con Melquíades (p. 390).
 En realidad, desde que expulsó a los niños de la casa (p. 408).

Esta fórmula (otras aluden a sobreentendidos, saberes comunes, pre-suposiciones, etc.) anuncia la capacidad reguladora que tiene el texto sobre la información prodigada por su propia capacidad combinatoria. Este mecanismo no pertenece a la historia ni al discurso sino a la narración: a la perspectiva del narrador (aunque en esta novela no hay un *sujeto narrador* sino una instancia de la escritura que narra desde el *texto de la fábula*). Es reveladora esta función regulatoria en un discurso proliferante y en un relato episódico libre de transgredir el orden "natural" de las acciones. Y no es el único mecanismo, porque la narración, la instancia productora del texto, controla y distribuye la información por contrastes, variaciones, recurrencias, tanto como por elipsis, resúmenes y transposiciones¹⁹. Esta marca de la verificación, por otro lado, corrige la información al modo de un suplemento de certidumbre dentro de las licencias de la imaginación. Es una suerte de notación externa al relato pero interna a su lectura: muestra que el texto discrimina su información y es capaz de la mayor responsabilidad, la de garantizar a la lectura una verificación ulterior. (Porque también declarará otra, improbable: nunca se supo, no entendió, tal vez, nadie lo vio, nadie había descubierto, etc., son fórmulas que reiteran una clausura informativa, y que subrayan la dicción de la crónica, del testimonio.) Por otra parte, el texto es un recuento, y es el todo informativo en el que se inserta la parte que cuenta. "En realidad, Remedios, la bella, no era de este mundo". El texto, sabiéndolo todo, juega con su propio saber. En este caso, en efecto, Remedios es otra apariencia del relato, otro de sus signos epifánicos, aquellos que ya no pueden ser intercambiados sino por su propia desaparición. Acto de prestidigitación que los hace únicos. Como es única la novela misma.

Pero si el texto, que produce al narrador, es el que sabe, se trata, entonces, del saber, y, en el fondo, de la verdad. Así emerge, diferida, indirecta, la dimensión moral de esta novela sólo en apariencia demasiado festiva. Habíamos visto que Melquíades, en su misma condición de mago, escribiente y profeta, se definía por su honradez, por su fidelidad a la verdad. Y vemos ahora que esta fidelidad a la certeza dentro

¹⁹ Véase GÉRARD GENETTE, *Narrative discourse*, Cornell University Press, Ithaca, 1979. La prolija taxonomía de Genette permitiría una descripción bastante sistemática y útil de la sintaxis narrativa de esta novela.

de la mayor liberalidad imaginativa es otra función reguladora de la información, de su producción. Pero, sobre todo, es un rigor lúcido, que alude al diseño de la ficción, esto es, a la calidad de certidumbre que ha ganado la escritura en este apasionado alegato por su libertad. En esa libertad la escritura explora su propia naturaleza, estableciendo las reglas de un juego trastrocador y riguroso; construye a la vez su propio sistema generativo, y deconstruye la misma tradición representacional sobre la que se sostiene. La verdad es también la pasión del lector final: el enigma es lo no legible. El coronel Aureliano Buendía se extravía cuando la verdad de la rebelión se convierte en el sinsentido de la repetición. La verdad en Úrsula se afirma en lo empírico pero sucumbe en la prohibición: ella es la portadora de la voz del incesto, y por eso, al final, se acusa de "un siglo de conformidad". La estirpe misma ha sido "condenada a cien años de soledad", y no tendrá una segunda oportunidad en la tierra. En la secuencia de la matanza de obreros de la compañía bananera, la novela demuestra toda su pasión por la verdad, y nos revela que su hipérbole fabulosa y fabuladora es otro modo de hacer patente el escándalo de los hechos, su verdad recobrada por la letra y la lectura. La matanza es convertida en mentira por el poder estatal y sus medios de comunicación, capaces también de esta violencia distorsionadora, que la novela denuncia desde dentro, desde su mecánica desinformativa²⁰. Y hasta el tabú del incesto es contestado por la certidumbre que anima a los rebeldes de este mundo:

—¿Es que uno se puede casar con una tía? — preguntó él, asombrado.

—No sólo se puede —le contestó un soldado— sino que estamos haciendo esta guerra contra los curas para que uno se pueda casar con su propia madre (p. 198).

Este soldado sin rostro enuncia, en la hipérbole, la deconstrucción carnavalizadora de la prohibición. Ese soldadito sería un militante edípico en armas sino fuese, más bien, un crítico radical de la ley represora. Crítica que subraya con la sátira política la irracionalidad de la construcción social: ". . . en las escuelas de esa época sólo se recibían hijos legítimos de matrimonios católicos, y en el certificado de nacimiento que habían prendido con una nodriza en la batita de Aureliano cuando lo mandaron a la casa, estaba registrado como expósito" (p. 375). La verdad en una fábrica social construida por la mentira pasa, así, por el escándalo de las evidencias y por el humor de los códigos absurdos; y subraya, sin énfasis, el horror de un mundo despojado de libertad. Esta sensibilidad moral de la novela se desarrolla también como la tácita persuasión crítica de su historicidad. Pocas veces, en la historia litera-

²⁰ Sobre este punto véase mi artículo, escrito en colaboración con CECILIA BUS-TAMANTE, "Pour une typologie de la violence", en el número de *L'Arc* dedicado a Julio Cortázar, Aix-en-Provence, 1980, núm. 80, 90-99 y en *Hueso Húmero*, Lima, 1980, núm. 7.

ria de América Latina, la experiencia histórica ha sido estructurada con tanta verdad en la ficción: no sólo porque el tiempo histórico es paralelo aquí a la evolución histórico-política de América Latina, sino porque la experiencia histórica está severamente confrontada, pero no en su problematización tematizada sino en su resolución interna, esto es, en su disolución del sentido. Por eso, ya no se trata de ilustrar quién tiene o no una respuesta moral, cómo la moral es socialmente ambigua, o cómo la moral termina socialmente victimada (otras novelas latinoamericanas han tematizado esta dimensión de lo cierto frente a lo falso, de lo justo frente a lo injusto); sino que se trata aquí de hacer coincidir los discursos que se disputan la certidumbre de los sujetos en los modelos sociales, y hacerlo como un espectáculo ya resuelto, ya desmentido por nuestra conciencia histórica. En buena cuenta, la sensibilidad y la opción morales se dan en un ordenamiento de los hechos: la novela presupone nuestra conciencia histórica de los mismos, y no ilustra ya esos hechos. Así funciona este recuento de las opciones:

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 (p. 148).

Este esquema condena más de un siglo de discursos, de modo que la certeza está en el gasto histórico que América Latina, lo sabemos bien, ha hecho en esta polarización desestructurante. Al final, la historicidad nos dice que la dominación autoritaria y la respuesta liberal se consumen en sus propias irresoluciones. Esta condena política desde la historia no es un simple nihilismo (ni mucho menos la fácil sanción de que los esfuerzos humanos, entre ellos la rebelión, están destinados al fracaso), no es un escepticismo previo a la suerte del relato (como ocurre en otras novelas latinoamericanas), sino que es una condena hecha desde la historicidad misma, desde la verdad incumplida por esa historia. Esa certidumbre comunica a la novela su poderosa crítica. Incluso la soledad polisémica se resuelve, desde la crítica, como incapacidad moral: como un signo del conformismo y de la ausencia de solidaridad²¹.

Claro que la novela se inscribe en el discurso político de modo tangencial, y su persuasión moral es inductiva. Lo cierto es que *Cien años*

²¹ Discute este tema T. TODOROV en su artículo "Macondo en París", *TC*, 1978, núm. 11, 36-45.

de soledad pasa por este discurso político para inscribirse, con mayor resonancia, en el discurso cultural. La carnavalización (la risa, el gigantismo, la fiesta, el banquete, etc.) es aquí un repertorio característico de la cultura de la plaza pública (Bajtín), lo que corresponde también al universo patriarcal y rural, pre-capitalista y tradicional de su geografía humana. Por lo demás, en las interacciones del intercambio, del canje, la reciprocidad, el gasto y, en fin, en la economía signica de la novela, es patente la carnavalización del mercado. Porque si la construcción social de la realidad pasa por la racionalidad del intercambio, por su consenso como por su crisis, la formación del mercado, de sus distintas instancias, configura las nociones del valor; sólo que aquí se trata de un mercado culturalmente definido, esto es, abierto en el ámbito de la cultura popular. En *El otoño del patriarca* (1975) Gabriel García Márquez desarrollará estas correlaciones entre la cultura de la plaza pública, del mercado popular, y los procesamientos colectivos de la información crítica²². Pero la carnavalización ocurre, sobre todo, en la mecánica hiperbólica de la escritura misma, tanto en su travestismo y humorismo como en su permanente espectáculo de desdoblamiento, inversiones y expansiones. Quizás ésta sea la parte más quijotesca de la novela: su permanente comedia de lo escrito, la función transitiva de la risa en el espejo convexo de la lectura. Pero es, fundamentalmente, la forma signifiante del texto mismo: la cultura popular latinoamericana es un intertexto oral formalizador del sentido. Allí se genera la energía creativa, la alegría fecunda de una novela que emerge como una figura privilegiada (como una inscripción de lo otro en lugar de lo mismo) de la cultura latinoamericana en la fábula de su escritura.

Tan documentable como la matanza de obreros del banano (hecho, en efecto, histórico) es la transformación del texto cultural popular en el texto carnavalizado de un relato donde los sujetos son autores y actores de su propia transgresión. Este carnaval desata también los términos de la representación “natural”, y promueve los signos de un “circo” donde las propiedades se canjean sin restricción. Así, el orden de los objetos se establece según su disfunción empírica y su función trastrocadora. Pero en esta carnavalización se suceden también otros discursos, de remota historia y nueva incidencia. Uno de estos repertorios es el de la tradición llamada “primitivista”. Esta tradición sostiene que los períodos iniciales son mejores que los posteriores, y que el mejor estado de una serie histórica está, por tanto, en su origen. La leyenda de las Edades según Hesíodo en *Los trabajos y los días* (con la “raza dorada” la vida estuvo libre del trabajo, la tierra producía espontáneamente, no se conocía la guerra y prevalecía la moral), o según Ovidio, en las *Metamorfosis* (en la edad de oro no hay leyes ni castigo), parece el paisaje remoto del primer ciclo de la novela. Aunque de inmediato hay que

²² Puede verse una descripción de estas correlaciones en mi trabajo “*El otoño del patriarca: texto y cultura*”, *HR*, 48 (1980), 426-446 y en el tomo citado de PETER EARLE.

añadir que la promesa virgiliana (Cuarta égloga) del retorno de la edad de oro con el nacimiento de un niño (profecía tantas veces descifrada) sería aquí una inversión paródica: el niño profetizado tiene cola de cerdo y anuncia el fin de los tiempos. Otra vez, lo que tenemos es la forma significante: la del ciclo, la espiral de las edades. Al igual que con el mito (y el complejo) de Edipo, en el mito (y la edad) del origen también parece funcionar en esta novela un desplazamiento cultural: en lugar del funcionamiento etnocentrista de los modelos (que formalizan una percepción logocéntrica), parecen actuar aquí reordenamientos descentrados, heteróclitos, textualizados como una discontinuidad cultural, como una actividad no de la lengua sino del dialecto, no del Archivo sino del fichero de manivela, no de la Enciclopedia sino de su resumen en seis tomos, no de la civilización sino de sus descontentos. No del complejo de Edipo sino del consejo de Edipo: la palabra hermética ha sido canjeada, en la cultura popular, por la risa de la tribu²³.

Claro que toda la primera parte (la fundación, pero también la economía familiar y rural a lo largo de la novela) puede suscitar esas resonancias “primitivistas” que privilegian en la Naturaleza la ley de lo común, la típica noción anti-puritana que menosprecia la propiedad privada, la fundación burguesa, si bien no es visible aquí la ideología señorial que desvalora el trabajo manual y el comercio; y, por el contrario, hasta

²³ En el capítulo “Sauvages, barbares, civilisés”, de su *L'anti-Œdipe* (Minuit, Paris, 1972), DELEUZE y GUATTARI exponen este importante debate: “C’est pourquoi les commentateurs les plus favorables à l’universalité d’Œdipe reconnaissent pourtant qu’on ne trouve dans les sociétés primitives aucun des mécanismes, aucune des attitudes qui l’effectuent dans notre société. Pas de surmoi, pas de culpabilité. Pas d’identification d’un moi spécifique à des personnes globales —mais des identifications toujours partielles et de groupe, suivant la série compacte agglutinée des ancêtres, suivant la série fragmentée des camarades ou des cousins. Pas d’analytisme— bien qu’il y ait, ou plutôt parce qu’il y a l’anus investi collectivement. Alors qu’est-ce qui reste pour faire l’Œdipe? La structure, c’est-à-dire une virtualité non effectuée? Faut-il croire que l’Œdipe universel hante toutes les sociétés, mais exactement comme le capitalisme les hante, c’est-à-dire comme le cauchemar ou le pressentiment angoissé de ce que seraient le décodage de flux et le désinvestissement collectif d’organes, le devenir-abstrait des flux de désir et le devenir-privé des organes?”, p. 168. Los autores hacen una distinción entre el cambio y la inscripción, que les hace definir la sociedad no como un medio de cambio y circulación sino como un lugar de inscripción donde lo esencial es marcar y ser marcado (p. 166). Esta propuesta, sin embargo, es contestada por nuestra novela: las inscripciones, las marcas, son transitivas, y capaces de ser borradas y de borrarse, y este flujo de lo inscrito no es “esencial”, como tampoco lo es el intercambio, sino que es un ir y venir, un pasar, un transitar de la traza que, al desplazarse, cambia el sentido de su propio lugar. Quizás no sea inútil añadir aquí que estos estratos del intercambio, esta circulación de los signos, no presuponen sino la noción de lo cultural como signo-sistemas que producen, intercambian y preservan información. La cultura popular tiene aquí, otra vez, la respuesta: la tradición hispanoamericana de la reciprocidad, que regula tanto el control de los eco-sistemas como la comunicación y la supervivencia, regula también los mercados confluentes y su horizontalidad económica. *Cien años de soledad* define, desde esta sintaxis económica, su sistema de producción signica. Y, por lo mismo, de allí su poderosa crítica al modo de producción monopolístico y capitalista, ruptura violenta del orden natural y su gramática pródiga.

podría verse en el predominio de las formas elementales del comercio un espacio democratizado por la horizontalidad de un mercado autosuficiente (desde donde se cuestiona también la economía distorsionante de la compañía bananera). Esta suerte de “populismo” anti-capitalista y casi primario en su economía que va del trueque (la rifa y la lotería son ya un trabajo mayor) al derroche fecundo de una naturaleza, en efecto, de Cocaña, es, quizás, el verdadero fondo arcádico de la novela. El oro enterrado, la abundancia repentina, la fiesta pantagruélica, tanto como la pobreza, la negligencia y el trabajo manual, son signos periódicos y alternos. El canje del guineo de aldea por el banano exportado impone el deterioro y la violencia. Y no hay anti-intelectualismo ni anacronismo en estas representaciones: la crítica política responde a la explotación social; mientras que la curiosidad imaginativa, la experimentación y la escritura nutren el juego de un saber en la ficción. La textualidad de la novela está hecha de estas varias incisiones: el texto, al abrirse, se expande sobre otras familias de textos, y su capacidad de significar proviene, en primer término, del modo como recobra, rehace o revisa las fuentes inquietadas de esa tradición.

Pero veamos más de cerca cómo trabaja esta “máquina de la memoria”.

¿Qué es lo que leo cuando leo que “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”?

¿Leo la novela o, más bien, una cita de la novela?

¿O leer esta novela es ya leer un texto que se cita constantemente a sí mismo?

El texto de las citas, efectivamente, sería uno en que la autorreferencialidad es estructurante, pero también uno donde la metaficción es un desdoblamiento connatural a la escritura.

Sería, además, un texto enciclopédico donde cada nombre remite a otros nombres, en una lectura de referencias cruzadas (como si la novela consintiese su propio sistema de notación: cf., véase, compárese. . .), y, al mismo tiempo, una enciclopedia cuya función es metalingüística, porque cada nombre tiene en ella su propio linaje, su peculiar historia etimológica en la filología de Macondo. Esta filología no es ya cratiliana o hermogueneana, sino una que tiene en su propia metaficción su motivación y su convención a la vez²⁴.

La cita, en primer término, ocurre en esta primera frase como una anticipación: el texto cita un adelanto de sí mismo. De antemano, sabemos que tendremos que encontrar más tarde al coronel Aureliano Buendía frente a un pelotón de fusilamiento. En segundo lugar, la cita introduce un lenguaje dramatizado por su carácter conmemorativo,

²⁴ Véase GÉRARD GENETTE, *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1976. El lector curioso puede reemplazar los modelos textuales del crítico con ocurrencias y versiones españolas e hispanoamericanas donde la motivación del signo sea central y desen- cadenante.

memorable, paradigmático: se cita para fijar, para recobrar una instancia fecunda de la memoria. De allí el léxico escrito (por citado) de la instancia: “había de recordar”, fórmula que subraya la perspectiva ceremonial del recuerdo: “aquella tarde remota”, fórmula que sugiere la solemnidad y la fábula del pasado recobable. Por último, si la primera frase es una cita del texto por venir quiere decir que la evocación consiguiente de la aldea (“Macondo era entonces. . .”) es también una cita de la memoria del coronel, de la historia ya “vivida”, ahora “recordada” y, por cierto, escrita al modo de una reescritura. El texto empieza, así, releyéndose en nuestra lectura.

Dicho de otro modo: leemos por segunda vez desde la primera: releemos.

Este desdoblamiento de la escritura ocurre, interesadamente, en un texto de la constante novedad de la lectura: no dejamos de asombrarnos de leer lo que ocurre, aunque el texto organiza nuestra lectura desde su propia relectura. ¿Por qué hace esto? Primero porque así crea un ligero pasado escrito para la noticia fabulosa, un esquema rítmico de la lectura (como revela el uso de “marzo” en el primer párrafo). Segundo, porque la cita, la relectura, permite establecer pautas de la lectura que son paralelismos del texto (“muchos años después”, el “pelotón de fusilamiento”, etc.); y tercero, porque un texto que hace de la cita su perspectiva de lectura tendrá en ella su propia mediación, distancia narrativa, control y autorreferencialidad. Ésta es una novela que empieza y termina citándose a sí misma: viene de la lectura y vuelve a ella, la lectura es su estado desdoblado y, por eso, su espacio sin principio ni final, abierto.

Estos paralelismos de la cita ocurren como una promesa de la lectura que el texto concede de uno u otro modo: Aureliano Buendía no es fusilado, pero en un paralelismo antitético sí lo es Arcadio; y en otro, analógico, los obreros son abatidos cuando la huelga. Otros fusilamientos se efectúan o se aplazan, como una forma virtual de la escritura que clausura o abre, en cada caso de un fusilamiento posible, una nueva cita consigo misma. Habría más que decir aún sobre ese espacio urgente y breve que la fábula hace suyo para, frente al público de un fusilamiento, dar los testimonios de su voz legendaria o cronicada.

Estos paralelismos marcan también una época de la memoria (familiar, popular o textual) porque señalan mejor que el calendario las instancias de la historia, su periodicidad decible y comentable. Y, sobre todo, estos paralelismos organizan la propia memoria de la novela: no sólo son una pauta nemotécnica para la lectura sino, en la textualidad compleja de la novela, la memoria misma textualizada (el texto de la memoria). La “máquina de la memoria” no es, sin embargo, la enciclopedia sino el instante simultáneo de la lectura: los episodios de cien años ordenados en el presente de una lectura que los sostiene en su cita plural.

De allí la importancia de la primera frase: la cita ideal sería aquella que reprodujera, como un macrocosmos, la novela entera. La novela

se anticipa, hemos dicho, en esa cita primera: cita de sí y consigo. Y se ve toda como transcurso en la última frase.

Ciertamente, los paralelismos son patentes también en la reiteración de los nombres, en sus semejanzas, antítesis y analogías; y aquí la memoria de la novela (espejo y espejismo: rostro y máscara, representación y desrepresentación, escritura y relectura. . .) pone a prueba la del lector, que debe no confundir a los personajes del pasado con los del presente, aunque la memoria de la novela marca ese presente, que es ya, lo sabemos, una instancia pasada. Y, no obstante, no es tan complicado recordarlos y distinguirlos. El árbol familiar prueba que hay un árbol genea-lógico, aunque también es cierto que es un esqueleto lacónico, porque su lógica no parece estar en los orígenes, en la relación causa-efecto, sino en una inquieta frontera casi rebasada por el arrebato y el azar, por las relaciones más casuales que causales; y, por eso, el modelo organizativo del "árbol" es insuficiente para representar la dinámica, y quizás el sentido, de las relaciones; y habría que pensar en un modelo tipo "arbusto", o mejor aún, en una arborescencia que crece sobre el viejo árbol del origen y su lógica²⁵.

De modo que en estas posibilidades de la cita, la novela podrá incluso hacer una cita doble: utilizar una fórmula para otro personaje. Ocurre así: "Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró al dormitorio a conocer a su primer hijo" (p. 228).

No es que la novela se repita sino que la cita se regenera: recomienza como una lectura rehecha. Pero están también los límites de la memoria: el más adentro de la muerte o el más arriba de la visión (Remedios, la bella, se pierde en el cielo "donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria", p. 280). El olvido es parte de la memoria misma: el espacio vacío donde ella genera sus propias formas. La peste del insomnio amenaza con ese olvido sin registro posible. Y en los episodios del ciclo de las repeticiones, cuando "el tiempo estaba dando vueltas en redondo" (p. 265), la memoria se actualiza, como una cita de

²⁵ GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, *Rizoma*, Premià, México, 1978. "El rizoma es una antigenealogía", "Estamos cansados del árbol", "Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que comprenden centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas", "Es curioso como el árbol ha dominado la realidad occidental y todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, la anatomía, pero también la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía. . . : el fundamento-raíz", "Habría que dejar un lugar aparte para América. Naturalmente, no está exenta del dominio de los árboles y de una búsqueda de las raíces. . . Diferencia del libro americano con el libro europeo, incluso cuando el americano corre tras los árboles. Diferencia en la propia concepción del libro". Los autores se refieren a los Estados Unidos, pero buena parte de la literatura hispanoamericana, y hasta el carácter intercambiable de los hijos del árbol en *Cien años de soledad*, demostraría ese movimiento de descentramiento, esta proliferación que rehace el lugar del libro en la cultura, y a ésta en aquél; porque el libro, este libro, al final se postula como un nuevo mapa de la imaginación con que marcamos una historia de la diferencia.

sí misma, reafirmando su propio texto. Pero, “en su lecho de agonía”, este Aureliano Segundo no repite al primero: repite al texto. No es sólo un personaje duplicando a otro, es una cita citada de memoria, esto es, una glosa o un eco que el texto produce a partir de sí mismo, jugando con esa intra-textualidad que le permite recomenzar en otra forma del comienzo, es decir, volver a empezar (“como decíamos al principio”) con brío y no sin humor.

Recordar al borde de la muerte: esta doble actividad levanta el pasado y hace de la memoria el espacio de la vida. Esa nostalgia (y esa compasión por la historia de cada quien) está en la novela ya no como en las crónicas sino como en los poemas. Al final, los paralelismos tienen esta cualidad sistemática y hasta simétrica (rítmico-formal) de sostener la función poética de los mensajes. Los paralelismos son básicos en la estructuración del poema, en la reconversión del lenguaje en un sistema segundo²⁶. De allí el carácter icónico de estos paralelismos: se reiteran como el alfabeto mismo de la memoria, como imágenes sintagmatizadas, lo dijimos, en la discursividad del relato. Como en las sagas o como en los poemas cronicados (en la nostalgia de un habla restitutiva de nuestro lugar en “la prosa del mundo”, Foucault), en esta novela habita la precisión y la libertad de una poesía de los hechos que discurren (antes que en la cronología) en la temporalidad del habla, en esa medida de lo dicho que tiene lo hecho; en esa necesidad, suficiencia y gratuidad que mueve a los poemas que se repiten y nos repiten, siendo, como son, de la materia de la memoria.

Canto y cuento de la memoria, la novela circula en esa coralidad materna de la leyenda haciendo la crónica de los padres arbitrarios, la celebración del nacimiento de lo colectivo, el lamento de su extravío y destrucción; y haciendo también un espectáculo de su propia ocurrencia y otro de su naturaleza leída. Entre tantas voces rememorantes, recobra el destino totémico de la escritura para conjurar el tabú del incesto. Tanto como da un lenguaje a la conciencia histórica para conjurar sus muertos gratuitos, ese derroche del sentido colectivo. Y habiendo desatado los órdenes ligados por el mismo lenguaje, la escritura que produce este espectáculo de la memoria abierta, paulatinamente se borra, para cerrarla, al modo de una herida hecha por el mismo lenguaje, que deberá cicatrizar en el sentido, a nombre de otra clausura, la de la soledad (ese olvido cotidiano). Y a nombre también del recomienzo de una lectura hecha siempre de nuevas y renovadas oportunidades.

JULIO ORTEGA