

## CICLO Y ERRANCIA EN *CIEN AÑOS*

**Julio Ortega**

*The University of Texas, Austin*

Ya la primera frase de *Cien años de soledad* nos sitúa en el 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 preguntarnos. 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 así mismo: 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 así mismo 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 significativa del relato: en primer lugar, todo el tiempo ha ya 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 espectáculo.

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 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 comen 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 reordenado.

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 a la cultura popular tradicional sino por necesidad formal, ya que su estructuración supone la autoreferencialidad 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 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 aquel.

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, de 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 Aracadio 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 carnavalizado: 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 fornicación.

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 conciencia de la ley en Ursula, 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 son el 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 la desplaza para inscribirse en la leyenda popular de la fornicación co-sanguínea, en la carnalización 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 carnalizando a su propio castigo.

La crónica, en fin, se articula en la leyenda: la historia del linaje va

convirtiéndose en la fabula 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 desaforada 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» (R. Girard).

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 quien 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, esa forma superior de la ficción.