

**Edgar O'Hara**

## **La escritura y sus afrentas: recuerdo y olvido**

En pocas novelas latinoamericanas el recuerdo, como razón de escritura, se expresa de manera tan obsesiva como en *Los ríos profundos*<sup>1</sup>. La búsqueda de un espacio recóndito e inocente, protegido de la crueldad exterior, marca la ruta de Ernesto –protagonista y narrador– al interior de su memoria. Recuperación que es, al mismo tiempo, la única posibilidad de existencia. Sin embargo, esta necesidad acompaña un proyecto tácito que el narrador revela a medida que organiza su material: la articulación de un lenguaje escrito que, con su eficacia, reproduzca el *sentido* de la búsqueda.

De otro lado, una novela como *Cien años de soledad* ofrece al lector el camino inverso: el olvido<sup>2</sup>. ¿Cómo? Mediante la

- 
1. José María Arguedas. *Los ríos profundos*. 2a. edición. Buenos Aires: Losada, 1971. Todas las citas provienen de esta fuente.
  2. Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*. 50a. edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1978. Todas las citas provienen de esta fuente.

aniquilación de esa memoria autosuficiente que es la relación, con pelos y señales, de una saga familiar. El archivo preexiste a la escritura; pero ésta, amparándose en la complicidad del lector, se ufana en destruirlo (y destruirse a la vez, obviamente).

Si el narrador y protagonista de *Los ríos profundos* trata de cristalizar las aguas de la memoria, el todopoderoso narrador de *Cien años de soledad* espera con calma que todas sus secuencias congeladas se derritan en el tiempo concedido a la lectura<sup>3</sup>.

### **La metáfora de la cocina en *Los ríos profundos***

En varios momentos de su narración, Ernesto distingue esos espacios en los que se ha movido y que lo maniatan, cortándole la libertad. Su memoria se despliega en un pasado que actualiza con una precisión narrativa no exenta de dudas, pues éstas surgen con naturalidad en su relato:

Pero el Flaco rectificó, *creo que* para no enfurecerme más.  
(p. 88, énfasis mío).

... el Hermano tenía color de ceniza; las fosas abiertas de su nariz aguileña tragaban aire como las de los toros salvajes

---

3. El presente ensayo es la versión completa y retocada de un trabajo escrito a fines de 1985. Las dos secciones centrales, resumidas (sin la serie de citas que le otorgan el sentido preciso) y con títulos de ocasión, aparecieron en el suplemento *Artes & Letras* del diario *La República*. Lima: "Hielo, hormigas y platillos voladores (los primeros veinte años de *Cien años de soledad*)", domingo 28 de junio de 1987, pp. 26-27; "Recuerdo y olvido en *Los ríos profundos*", domingo 29 de noviembre de 1987, pp. 28-29.

de puna que embisten la sombra de los pájaros; sus ojos mostraban la parte blanca; infundían terror, *creo que* hasta al polvo (p. 127, énfasis mío).

Los lunares de Ántero se avivaron, *creo que* palpitaban (p. 173, énfasis mío).

En otros pasajes apela a una verificación para ahondar el contraste entre acción o descripción y un discurso ajeno. El Hermano Miguel se dirige a los alumnos después del incidente con Lleras: “Cerca de mi ciudad natal, de San Juan de Mala –*recuerdo que dijo*– hay un farallón...” (p. 139, énfasis mío). El narrador nos informa sobre un dato, acentuando el crédito que da a sus palabras; pero al mismo tiempo declara, indirectamente, que se apoya en un “recuerdo” acaso menos literario (¿el del propio autor?). Estos vaivenes de certezas y dudas –o los dilemas en un relato que fluye para justificarse a sí mismo–, obtienen un valor adicional si aceptamos que el encuentro de Ernesto con la materia de la evocación constituye un viaje complejo y osado: el de la escritura misma.

Se trata de un viaje del dolor ya establecido por la ausencia, tendríamos que advertir. Y es que primero habrá de volver a ese espacio en que la opresión como estigma representa un vacío de identidad: “Yo tenía catorce años; había pasado mi niñez en una casa ajena, vigilado siempre por crueles personas” (p. 19). En una proyección imaginaria, Ernesto se observa morir, casi heroicamente, en su aldea nativa:

Entraría tiritando a mi pueblo; sin un piojo, con el pelo rapado. Y moriría en cualquier casa que no fuera aquélla en que me criaron odiándome, porque era hijo ajeno. Todo el pueblo cantaría tras el pequeño féretro en que me llevarían al cementerio (p. 228).

Es importante un testimonio de este sueño diurno del narrador: al silencio de la muerte opone el canto de los pobladores. Morir en una casa “que no fuera aquélla” implica la aceptación de su actitud vital; esto es, del sentido de la huida del colegio por obra de la peste y del significado de la paz definitiva en “cualquier casa”, menos una... Es interesante comprobar cómo en ese medio, en el que conoció la crueldad, descubriría también que el lenguaje conforma un espacio hasta cierto punto independiente de los demás. Será en el colegio, analizando con suspicacia asombrosa el manejo de las palabras del Padre, donde confirmará lo que sabía de antemano:

El Padre los halagaba, como solía hacerlo con quienes tenían poder en el valle. Era muy diestro en su trato con esta clase de personas; elegía cuidadosamente las palabras y adoptaba ademanes convenientes ante ellos. Yo era sensible a la intención que al hablar daban las gentes a su voz; lo entendía todo. Me había criado entre personas que se odiaban y que me odiaban; y ellos no podían blandir siempre el garrote ni lanzarse a las manos o azuzar a los perros contra sus enemigos. También usaban las palabras; con ellas se herían, infundiendo al tono de la voz, más que a las palabras, veneno, suave o violento (p. 209).

La voluntad determina la manipulación de los vocablos. Así ocurrió en la casa de la infancia y vuelve a suceder en el colegio. El signo puede variar incluso en un contexto tan esterilizador: “Por primera vez me sentí protegido por los muros del Colegio, comprendí lo que era la sombra del hogar” (p. 196). Se trata del patio interior, que adquiere de pronto la función que la inocencia de Ernesto ansía. Pero este sentimiento de pertenencia se quiebra, en cambio, cuando asiste a los desfases de la comunicación. Al tratar de dialogar con los “colonos”

comprueba que los patrones les han arrancado la memoria, el lenguaje de los *ayllus*, “porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron” (p. 45).

Nos acercamos al espacio que Ernesto anhela mantener intacto luego de separarse de su padre. Existe la evocación: “...supe respetar la decisión de mi padre, y esperé, contemplándolo todo, fijándolo en la memoria” (p. 45). Pero hacerla palpable equivale a fraguar un punto de intersección entre los momentos (y objetos evocadores) y una forma inédita de expresarlos. Dichos momentos aparecen con frecuencia:

... el canto se acrecentaba, atravesaba los elementos; y todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria (p. 16).

Espinos de flores ardientes y el canto de las torcazas iluminaban los maizales. Los jefes de familia y las señoras, *mamakunas* de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo (p. 46).

¡*Tuya, tuya!* Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres... (p. 58).

Sin embargo, la forma de darles presencia a estos cantos parece ligada a un lugar cuya metáfora inunda la mayor parte de la obra narrativa de Arguedas<sup>4</sup>. Siempre, en medio de un espacio mayor que constriñe y amenaza, existe un espacio menor que acoge al protagonista. En la casa del Viejo, el padre de Ernesto se espanta cuando nota que han sido instalados en una cocina. El niño, por el contrario, le otorga un valor distinto:

---

4. El cuento “Warma Kuyay”, por ejemplo, o el comienzo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí los cuidados y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los “concertados” (p. 10).

Con razón Julio Ramón Ribeyro ha hablado de “novela autobiográfica” y expuesto, en una nota muy aguda de la época de aparición del libro, sus reservas frente a la [ausencia de] estructura de un texto así<sup>5</sup>. Condensados en esa cocina original están los cantos de una naturaleza que atrae, arrulla y fomenta el poder de observación de Ernesto. Con lo cual volvemos al dato biográfico, tan reiterado por Arguedas:

Voy a hacerles una confesión un poco curiosa: yo soy hechura de mi madrastra. Mi madre murió cuando yo tenía dos años y medio. Mi padre se casó en segundas nupcias con una mujer que tenía tres hijos; yo era el menor y como era muy pequeño me dejó en la casa de mi madrastra, que era dueña de la mitad del pueblo; tenía mucha servidumbre indígena y el tradicional menosprecio e ignorancia de lo que era un indio, y como a mí me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. Mi cama fue una batea de ésas en que se amasa harina para hacer pan, todos las conocemos. Sobre unos pellejos y con una frazada un poco sucia, pero bien abrigadora, pasaba las

---

5. Julio R. Ribeyro. “Los ríos profundos”. Suplemento Dominical de *El Comercio*. Lima, 26 de abril de 1959, p. 2. E insiste en el dato personal: “Arguedas deplora muchas de sus vivencias infantiles pero, en general, las ama porque ellas han sido decisivas para la formación de su sensibilidad”.

noches conversando y viviendo tan bien que si mi madrastra lo hubiera sabido me habría llevado a su lado, donde sí me hubiera atormentado<sup>6</sup>.

Lo interesante en este punto de encuentro de memoria biográfica y creación literaria es que Arístides Arguedas, el hermano mayor, desmiente esta versión de 1965 (recreada por Ernesto en *Los ríos profundos*):

Hubo un cambio radical en el trato de la señora madrastra con nosotros, pero lo que sí puedo asegurarles que jamás nos puso un dedo, nunca le pegó a José María ni lo mandó al horno porque ni siquiera horno tenía ahí, ni batea donde dormía como él mismo dijo muchas veces. Es completamente falso. Hay que poner las cosas en su sitio. José María había dicho así que había dormido en el horno cuando no fue él, fue un muchacho y él lo noveló en esa forma...<sup>7</sup>

En *Los ríos profundos* –que es el espacio que nos ha de importar principalmente–, Ernesto necesita un “dulcísimo hablar” y el “tono de los comuneros”. Esta vuelta constante al “origen” provoca en el narrador una conexión vital con el verbo. Más aún, la voz del relato sólo parecería buscar esta magia expresiva. No se le escapó a J.R. Ribeyro el detalle:

- 
6. Intervención de Arguedas en el “Primer Encuentro de Narradores Peruanos”, realizado en Arequipa, en junio de 1965. Hay una primera edición hecha por la Casa de la Cultura (Lima, 1969). Citado en *Revista Peruana de Cultura* 13-14. Lima: Homenaje a José María Arguedas, diciembre de 1970, p. 9.
  7. Arístides Arguedas en el folleto *Testimonios: Máximo Damián, Arístides Arguedas, Edmundo Murrugarra y Hugo Blanco*. Presentación de Edwin Sarmiento. Lima: Instituto Cultural José María Arguedas, 1979, p. 10.

En repetidas ocasiones sacrifica la belleza a la expresividad. No obstante, su estilo da la impresión de ser un estilo elaborado y que lucha precisamente por no dejar vestigios de esta elaboración. Sus mejores momentos son aquellos en los cuales nos presenta su “tableau”, es decir, cuando la acción se detiene sea para intercalar una reminiscencia o para describir un escenario. En esos momentos, liberado temporalmente de la pericia de narrar, su estilo encuentra el reposo y el espacio suficiente para emprender un deslumbrante vuelo poético<sup>8</sup>.

De ahí que la cocina del colegio, dentro de los límites de ese rigor vertical llamado “socialización”, se convierta en refugio del narrador (y especialmente para Palacitos). Al final fue el único lugar donde la opa Marcelina podía morir. Cuando la peste es un hecho que nadie puede ocultar, el padre Cárpena le anuncia a Ernesto:

Ya no está la cocinera; por precaución. Se ha quemado la ropa de la demente. La cocina ha sido barrida con “kreso”. ¡Todo con “kreso”, sin dejar un rincón! (p. 224).

Para ese momento, también Ernesto debía dejar el colegio. El sacristán lo despide con estas palabras: “Que el mundo no sea cruel para ti, hijo mío” (p. 241). Ahora tendría por delante otra búsqueda: no sólo la de sí mismo y de su padre, sino la de una manera de expresarse. ¿Por qué la “cocina” puede ser considerada como metáfora de la escritura? Por su cercanía o fusión con los elementos evocadores que el narrador presenta en su relato. Ejemplo de ello es la chichería, donde Ernesto encuentra a un cantor de su infancia:

---

8. Ribeyro, nota cit., p. 2.

... olía a sudor, a suciedad de telas de lana; pero yo estaba acostumbrado a ese tipo de emanaciones humanas; no sólo no me molestaban, sino que despertaban en mí recuerdos amados de mi niñez (p. 183).

La ciudad ha sido tomada por el ejército y varios soldados beben y comen en la chichería de doña Felipa. La cocina es, igualmente, un espacio privilegiado. Ofrece un tipo especial de alimento que incita la unión del narrador con el cantor:

Me acerqué a la cocina y pedí picantes. Dirigía la cocina una mestiza gorda, joven, con varios anillos en los dedos. (...) En platos grandes nos sirvió, junto a la cocina. De pie, empezamos a saborear los picantes. Quemaban como el propio diablo, pero el cantor se regodeaba con ellos (pp. 184-185).

A su vez la cocina posee una connotación política. Cuando los guardias se apresuran a detener al cantor, “la mestiza gorda salió de la cocina [y] no parecía sentir miedo” (p. 187). Es impresionante cómo el verbo *cocinar* se impregna de significados en ese contexto: los guardias apresan al músico porque, en verdad, piensan que “algo” puede “cocinarse” en la chichería de Felipa, más aún por el contenido desafiante de las canciones.

Sin embargo, será la connotación literaria la que se muestre proclive a contestar la pregunta: ¿qué busca Ernesto en el río, en la danza del *zumbayllu* y en los extramuros de la ciudad? Respondería que está en pos de una *cocina* en sus dos acepciones: física, por el aprendizaje de una lengua en su infancia; metafórica, por el sentido de producción o preparación de otra lengua que no es el quechua coloquial pero que lo asimila desde el código literario del castellano. Este último es

virtualmente aludido por la carta que Ernesto escribe a Salvinia, contrapuesta a la que desea empezar a escribir para Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa:

¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. “¡Anda; espéralas en los caminos, y canta! ¿Y, si no fuera posible, si pudiera empezarse?” Y escribí: “Uyariy chay k’atik’niki siwar k’entita” (p. 81).

Si hay una estética de la escritura en *Los ríos profundos*, es la actitud que separa a Ernesto de la declaración de Valle:

No tengo costumbre de hablar en indio –decía–. Las palabras me suenan en el oído, pero mi lengua se niega a fabricar esos sonidos. Por fortuna no necesitaré de los indios; pienso ir a Lima o al extranjero (p. 86).

El narrador de esta novela, por el contrario, será protagonista de su propia enunciación.

### **Hielo, hormigas y platillos voladores en *Cien años de soledad***

Cuando uno considera que esta obra clásica de la lengua castellana se afincan en la noción de la pérdida –a pesar de que la extensión del texto podría llevarnos a una conclusión distinta– resulta tentadora la comparación con *Los ríos profundos*, precisamente por la función que cumple la palabra que ansía ser escritura. Y es que la lucha contra el olvido o la desaparición cuenta con un aliado de poca confianza: el texto y la acción de escribir son sinónimos de la muerte. Para reafirmar esta idea, la operación de leer se convierte a la vez en acto de supresión: la estirpe de los Buendía va siendo borrada de la faz

del mundo conocido –Macondo– conforme transcurren las páginas.

Esta intención, premeditada en el libro, se repite de diversas formas que apuntan a un mismo fin. La “ciudad de los espejos (o los espejismos)” (p. 360) es un colosal diccionario que responde a todas las sospechas y curiosidades que podamos tener durante la lectura. A fin de cuentas es un libro que presupone la existencia de otro libro, exacto al primero. A semejanza de las novelas de caballerías y *Don Quijote*, la obra de García Márquez pone en práctica la teoría de una imagen cuyo espejo es otra imagen similar; la diferencia de *Cien años de soledad* con los textos mencionados estriba en que se autodestruye con la última mirada que recorre la última línea de la historia de Macondo<sup>9</sup>. Con sagacidad memorable, muchos de sus personajes se resisten a creer que el olvido se apoderará de ellos y de su familia. Destacan, por cierto, Úrsula Iguarán y Amaranta Úrsula. Pero una sistemática red de sortilegios y claves permite al lector compartir y valorar la tenacidad de estos seres en la resistencia que oponen al destino que la palabra *impresa* les ha asignado. El mundo que es Macondo ha de caer, como bien proclaman todas las premoniciones:

---

9. A propósito de los libros de caballerías, escribió Italo Calvino: “*Tot l'ordre és en aquest llibre escrit*. De este postulado se pueden deducir muchas conclusiones, incluso la de que acaso la caballería nunca existió antes de los libros de caballerías, o hasta que ha existido sólo en los libros. Puede entenderse, pues, que el último depositario de las virtudes caballerescas, Don Quijote, sea alguien que se ha construido a sí mismo y su mundo a través de los libros”. Cf. “La grandiosa catástrofe del mito de la caballería”. *El País*, Edición Internacional. Madrid, lunes 14 de octubre de 1985, página editorial. Recogido luego, con el título “Tirant lo Blanc”, en *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets, Colección Fábula, 1995, p. 63.

Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita (p. 49).

Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaban a vislumbrarse cuando llevaron a la casa al hijo de Meme Buendía (p. 255).

Aureliano no encontró quien recordara a su familia, ni siquiera al coronel Aureliano Buendía, salvo el más antiguo de los negros antillanos (p. 333).

Pero debemos advertir que no es sólo el incesto el que se yergue como una amenaza latente hasta su consumación en la pareja Aureliano Babilonia /Amaranta Úrsula. Hay otros tabúes que circulan por esta historia levantando distintos puentes de significación. Detengámonos en la relación que existe entre una lectura como supresión (o asesinato, tal vez) y la antropofagia, en las figuras de José Arcadio Buendía, hijo, y Aureliano Babilonia. El primero se fue con los gitanos para retornar a Macondo años después:

Había naufragado y permanecido dos semanas a la deriva en el mar del Japón, alimentándose con el cuerpo de un compañero que sucumbió a la insolación, cuya carne salada y vuelta a salar y cocinada al sol tenía un sabor granuloso y dulce (p. 86).

El segundo es el hijo de Meme y Mauricio Babilonia. Fue recluido en la casa por su abuela Fernanda, siendo el último miembro de la estirpe, se convertiría en lector e intérprete de los manuscritos de Melquíades:

... cuando el niño escapó al cautiverio por un descuido de Fernanda, y se asomó al corredor por una fracción de segun-

do, desnudo y con los pelos enmarañados y con un impresionante sexo de moco de pavo, como si no fuera una criatura humana sino la definición enciclopédica de un antropófago (p. 255).

Dejando de lado la idea de Aureliano Babilonia como “devorador” de la historia de su familia mediante la lectura de los versos de Melquíades, habría que husmear primero en una curiosa contradicción. Si los hechos que los pergaminos de Melquíades relatan se cumplen al *pie de la letra* a través de Aureliano Babilonia, ¿en qué medida se sostiene la burla que el propio texto hace del supuesto carácter “sacro” de la escritura? La actividad literaria, por un lado, no es más que un “juguete que se había inventado para burlarse de la gente” (p. 337), como demuestra uno de los discípulos del sabio catalán. Pero, por otro, es un sinónimo de muerte, o en todo caso de la inutilidad que culmina en el silencio. En Macondo sólo tres personas escriben con finalidad literaria o profética. El coronel Aureliano Buendía escribió versos que terminaron más tarde en el fuego:

En la neblina de la convalecencia, rodeado de las polvorientas muñecas de Remedios, el coronel Aureliano Buendía evocó en la lectura de sus versos los *instantes decisivos de su existencia*. Volvió a escribir. Durante muchas horas, al margen de los sobresaltos de una guerra sin futuro, *resolvió en versos rimados sus experiencias a la orilla de la muerte* (p. 124, énfasis míos).

—Préndalo con esto —le dijo él, entregándole el primer rollo de papeles amarillentos—. Arde mejor, porque son cosas muy viejas.

Santa Sofía de la Piedad, la silenciosa, la condescendiente, la que nunca contrarió ni a sus propios hijos, tuvo la impresión de que *aquel era un acto prohibido*.

—Son papeles importantes —dijo.

–Nada de eso –dijo el coronel–. Son cosas que se escriben para uno mismo.

–Entonces –dijo ella– quémelos usted mismo, coronel (p. 156, énfasis mío).

Esos papeles se asemejan a los escritos del gitano: se trata de versos. Sin embargo una similitud apunta a la siguiente: la escritura del sabio catalán, “aquellas páginas abigarradas que de algún modo hacían pensar en los pergaminos de Melquíades” (pp. 345-346). Las tres escrituras mantienen relaciones con la muerte. A los tres que escriben se suman los cajones que el sabio catalán se lleva consigo a Europa. Al poco tiempo muere. ¿Tres ataúdes, entonces? Esa ambivalencia y protección mayor, la del sabio catalán frente a la literatura debido a que “su fervor por la palabra escrita era una urdimbre de respeto solemne e irreverencia comadrera” (p. 346), no puede vencer una certeza más lúcida: el olvido. Recordemos que ni Aureliano Babilonia fue capaz de llorar, a su hora, la muerte del sabio catalán. Al mismo tiempo, el grupo de amigos del librero “trataba de hacer algo perdurable” (p. 339). Pero con todo ese mayúsculo sarcasmo con que el maestro de ellos hablaba de la sabiduría, fue sumamente respetuoso de la literatura hasta que le llegó la melancolía de un doble destierro. En sus cartas de viaje les da el consejo final:

... que se fueran de Macondo, que olvidaran cuanto él les había enseñado del mundo y del corazón humano, que se cagaran en Horacio, y que en cualquier lugar en que estuvieran recordaran siempre que el pasado era mentira, que la memoria no tenía caminos de regreso, que toda primavera antigua era irrecuperable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una verdad efímera (p. 348).

¿Cómo vencer el obstáculo del silencio? Aceptando que el único dogma es aquél que declara que todo ha de consumirse a su debido tiempo, más aún cuando la historia de una familia coincide punto por punto con la escritura/lectura que la borra. O la va masticando. Basta pensar en la sinonimia que establece el material de los pergaminos de Melquíades con el niño con cola de cerdo. Aquéllos “parecían fabricados en una materia árida que se resquebrajaba como hojaldres” (p. 69). O más específicamente: “... los libros empastados en una materia acartonada y pálida como la piel humana” (pp. 163-164). No es necesario volver a la materia que alimenta a José Arcadio en el mar de Japón. El cuerpo del niño muerto que las hormigas arrastraban a sus madrigueras, “era un pellejo hinchado y reseco” (p. 358). Así, cabe afirmar que la muerte es la autora del texto o, si se prefiere, su gran animadora. Y los dos elementos que denotan su labor serían el hielo y las hormigas. El primero tiene una función más que literal: derretirse en el medio caluroso. Pero metafóricamente asume diversas cualidades. La tarde en que José Arcadio Buendía llevó a su hijo a conocer el hielo es una referencia que aparece en momentos de tranquilidad, angustia o confusión. Allí, en esa carpa, el padre del coronel Aureliano Buendía lanza un vaticinio importante:

Pagó otros cinco reales, y con la mano puesta en el témpano, *como expresando un testimonio sobre el texto sagrado*, exclamó:

—Este es el gran invento de nuestro tiempo (p. 23, énfasis mío).

Es una convicción que ciertamente no compartía su esposa Úrsula, pues años más tarde amenazaba a José Arcadio, el hijo de Fernanda:

Cualquier cosa mala que hagas –le decía Úrsula– me la dirán los santos. Las noches pávidas de su infancia se redujeron a ese rincón, donde permanecía inmóvil hasta la hora de acostarse, sudando de miedo en un taburete, bajo la mirada vigilante y *glacial* de los santos acusetas (pp. 320-321, énfasis mío)

El hielo será también la advertencia del incesto, que en esta historia equivale a la muerte. Cuando José Arcadio acaricia a Rebeca, creyéndola hermana suya, ella está “junto a la hamaca, *sudando hielo*, sintiendo que se le formaban nudos en las tripas” (p. 88, énfasis mío). La violación se consume, no así el incesto.

Como sucede con la estirpe de los Buendía, el hielo entra en relación metafórica con los espejos y las repeticiones, gastándose o derritiéndose conforme pasa el tiempo. El fundador de Macondo sueña con unas casas con paredes de espejos y sólo entiende el significado de esa imagen “el día que conoció el hielo” (p. 28). Pero de inmediato piensa en la fabricación de bloques de hielo, práctica que llevará a cabo Aureliano Triste y que Aureliano Centeno intenta llevar más lejos: “elaboración de hielo con base de jugos de frutas en lugar de agua” (p. 196). Así como la casa de los espejos reproduce imágenes a medida que nacen más y más Buendías, la fábrica de hielo es también una imagen, superpuesta, de la desintegración. Es por eso que Melquíades no podía ponerse de acuerdo con José Arcadio, el fundador:

Una noche creyó encontrar una predicción sobre el futuro de Macondo. Sería una ciudad luminosa, con grandes casas de vidrio, donde no quedaba ningún rastro de la estirpe de los Buendía. “Es una equivocación”, tronó José Arcadio Buendía. “No serán casas de vidrio sino de hielo, como yo

lo soñé, y siempre habrá un Buendía, por los siglos de los siglos” (p. 54).

Pero el hielo, como es obvio, define la muerte en un clima tropical y cumple una función cuando se piensa que la escritura –como la familia Buendía– tiene sus raíces en la nada... El coronel Aureliano Buendía recuerda el hielo frente al pelotón de fusilamiento; o evoca, en el cuarto donde estuvo esperando la muerte, la imagen de los vestidos de negro que “abandonaban el palacio presidencial en el *hielo* de la madrugada” (p. 123, énfasis mío). También José Arcadio Segundo, en la Plaza con los huelguistas, antes de que el ejército disparara, estaba “sudando hielo” (p. 265). Esa asociación anuncia su propio fin por boca de Pilar Ternera, cuando ésta consuela a Aureliano Babilonia y le dice que para ella no había ningún misterio en el corazón de un Buendía. Pero aclara que

la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el *desgaste progresivo e irremediable del eje* (p. 343, énfasis mío).

No se refiere al hielo, por supuesto, pero sí a sus referentes metafóricos.

El caso de las hormigas –coloradas o carniceras, da lo mismo– empieza en la caligrafía de Melquíades. Si bien esos signos eran incomprensibles y rarísimos al principio, luego, gracias a la paciencia de José Arcadio, se revelan como

un alfabeto de cuarenta y siete a cincuenta y tres caracteres, que separados parecían *arañitas y garrapatas*, y que en la primorosa caligrafía de Melquíades parecían *piezas de ropa puestas a secar en un alambre* (p. 303, énfasis míos).

Sobre esas “piezas de ropa” volveremos más adelante sin olvidar que, cuando Aureliano Segundo quiso descifrar los manuscritos, las letras “parecían ropa puesta a secar en un alambre, y se asemejaban más a la escritura musical que a la literaria” (p. 164). En los últimos años de Macondo las hormigas cobran una importancia que tiene que ver con la decadencia y el abandono. Y la negligencia, como dijo Úrsula: “A este paso terminaremos devorados por las bestias” (p. 291). A pesar de sus súplicas a Dios y sus consejos prácticos para que las hormigas coloradas “no tumbaran la casa” (p. 298), poco después de la muerte de Úrsula “ya andaban a pleno día por el corredor” (p. 301). La metonimia con los escritos de Melquíades se acentúa. Es el cuarto del gitano el que se hace vulnerable “a las hormigas coloradas, a las polillas que habían de convertir en aserrín la sabiduría de los libros y los pergaminos” (p. 310). Allí se fusionarán los elementos que sustentan esa nada que es la escritura. Amaranta Úrsula se asoma a la “cueva” y saluda al “antropófago” Aureliano. Los primeros trazos del incesto se anuncian, mientras el sobrino le habla a la tía de lenguas muertas y predicciones escritas:

De pronto, sin interrumpir la plática, movido *por un impulso que dormía en él desde sus orígenes*, Aureliano puso su mano sobre la de ella, creyendo que aquella decisión final ponía término a la zozobra. Sin embargo, ella le agarró el índice con la inocencia cariñosa con que lo hizo muchas veces en la infancia, y lo tuvo agarrado mientras él seguía contestando sus preguntas. Permanecieron así, vinculados por un *índice de hielo* que no transmitía nada en ningún sentido, hasta que ella despertó de su sueño momentáneo y se dio una palmada en la frente. *¡Las hormigas!*, exclamó. Después me explicas –dijo–. Se me había olvidado que hoy es día de echar cal en los *huecos de las hormigas* (pp. 339-340, énfasis míos)

A partir de ahí las hormigas no cejarán hasta llevarse bajo tierra al niño con cola de cerdo. En medio de su apasionada felicidad, Aureliano y Amaranta Úrsula no podían dormir por el “estruendo de las hormigas coloradas” (p. 349). Esta amenaza llega casi al extremo cuando una noche

se embadurnaron de pies a cabeza con melocotones en almíbar, se lamieron como perros y se amaron como locos en el piso del corredor, y fueron despertados por un torrente de *hormigas carniceras* que se disponían a devorarlos vivos (p. 351, énfasis mío).

Cuando nace el niño Rodrigo (o Aureliano, o el sin nombre) y muere la madre, Aureliano vaga por el pueblo cargando sus necesidades afectivas. Ni la compañía de Nigromanta lo libra de una angustia que sólo identificará con la claridad del epígrafe de los pergaminos: “El primero de la stirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” (p. 358). El presente verbal delimita la técnica empleada por el gitano: “un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante” (p. 359). Pero también explica el tránsito de la metonimia a la metáfora, pues las letras “han salido” del manuscrito para recuperar el texto (ese niño: el pellejo reseco) que les pertenece. El tránsito sucede en el punto en que Aureliano Babilonia contempla la fila de hormigas (palabras/frases/escritura musical) que se lleva al niño al interior de la tierra (un texto de polvo, de barro).

¿Por qué este final, precisamente? Creo advertir una peculiar confrontación entre las dos caras de una totalidad. El más allá es la noción del olvido, es decir, la ausencia de memoria o la desaparición de las huellas. No es casual, entonces, que Macondo sea barrido por “la cólera del huracán bíblico” (p. 360) en una némesis ocasionada por lo que el incesto produce

—el niño con cola de cerdo— y que las hormigas arrastran mientras Aureliano *lee* en esa columna de letras el fin de la estirpe. Ocurre que esa némesis también es la consecuencia de un intercambio frustrado entre Cielo y Tierra. Esas dos instancias han efectuado trueques sutiles (del mismo tono que el de los gitanos y los habitantes de Macondo) pero inmensamente trágicos. La novela construye sus secuencias a partir del intercambio de objetos útiles e inútiles entre los personajes. Ese más allá es el Cielo que envía una “llovizna de minúsculas flores amarillas” (p. 128) cuando muere el fundador de Macondo. De la Tierra, a su vez, asciende en cuerpo y alma Remedios, la bella. Ahora se puede entender mejor el sentido de esa “ropa puesta a secar en un alambre”, tal como es descrita la caligrafía del gitano. Hay un trasfondo mítico-religioso que va del intercambio a los sacrificios y las ofrendas. Esa ropa tendida nos trae a colación las sábanas que permiten que Remedios, la bella, suba al Cielo. En ese mismo lugar casi se repite el “milagro”, de no ser por Fernanda:

Una mañana, mientras podaban las rosas, Fernanda lanzó un grito de espanto e *bizo quitar a Meme del lugar en que estaba*, y que era el mismo del jardín donde subió a los cielos Remedios, la bella. Había tenido por un instante la impresión de que el milagro iba a repetirse en su hija, porque la había perturbado un repentino aleteo. Eran la mariposas (p. 250, énfasis mío).

Esas mariposas, las que “precedían *las apariciones* de Mauricio Babilonia” (p. 250, énfasis mío), inundan la casa. Meme esperaba todas las noches a Mauricio en el baño, “desnuda y temblando de amor entre los alacranes y las mariposas” (p. 254). Fernanda busca un pretexto para deshacerse del amante de su hija, el hombre que bajaba al baño luego de levantar las tejas del techo. Vemos cómo la pasión de Mauricio y Meme

queda trunca. Si concluimos que, debido a la intervención de Fernanda, Meme no subió a los cielos como Remedios, la bella, tampoco pudo alcanzar la felicidad con Mauricio, por una intervención semejante de su madre. De alguna manera, la mujer más santurrón de *Cien años de soledad* se opuso a las propuestas celestiales. Las mariposas amarillas (imagen de aire y altura) y los alacranes (imagen terrestre) se alían en la concepción de Aureliano Babilonia. Sólo queda esperar la explosión de una cólera compartida por Tierra (hormigas) y Cielo (huracán). En el medio de estas instancias, con la amargura de su eternidad contrariada, se encuentran los textos literarios, proféticos y/o poéticos. La operación de leer coincide con el olvido, tanto en el caso de los tres escritores de Macondo como en el de Pilar Ternera y sus cartas. Se trata, pues, de los discos anaranjados que también, si no la propician, son el preámbulo de la muerte. La primera en advertirlos es, cuándo no, Úrsula:

Al anochecer vio a través de las lágrimas los raudos y luminosos discos anaranjados que cruzaron el cielo como una exhalación, y pensó que era una señal de la muerte (p. 159).

La segunda en compartir –y leer– estas apariciones de platicos voladores será santa Sofía de la Piedad, previendo la muerte de Úrsula:

... tuvo la certeza de que la encontraría muerta de un momento a otro, porque observaba por esos días un cierto aturdimiento de la naturaleza... y que una noche vio pasar por el cielo una fila de luminosos discos anaranjados (p. 298).

Pero cuando Aureliano Babilonia los contempla por última vez, no sólo es muy tarde sino que carecen de interés para

él. No supo indagar en el cielo el sentido de esas frases del más allá, la precisa semántica del olvido:

Se rompió los puños contra los muros de argamasa de *El Niño de Oro*, clamando por Pilar Ternera, indiferente a los luminosos discos anaranjados que cruzaban el cielo, y que tantas veces había contemplado con una fascinación pueril, en noches de fiesta, desde el patio de los alcaravanes (p. 357).

Así, pues, la némesis es aplicada por las dos caras de esa totalidad que se resume en la palabra *nada*. La connotación religiosa (judeocristiana) de esta destrucción se halla dentro de ese juego de palabras que se burla –con seriedad absoluta– de nosotros, sus lectores. Sólo que, para ser olvidado, el narrador de *Cien años de soledad* busca la complicidad de memorias, a diferencia de la escritura, de muy poca confianza: cuesta mucho dejar de pensar en esta familia.