

CIEN AÑOS DE SOLEDAD Y EL MITO FARMACOPÉYICO DEL REALISMO MÁGICO

I

En el ensayo fundador del realismo mágico Carpentier subraya el papel predominante que juega la credulidad del observador en la percepción (o producción) del carácter maravilloso que singularizaría la naturaleza, cultura e historia caribeñas y por extensión latinoamericanas: "La sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos..."¹ En su propia versión del realismo mágico García Márquez retoma el motivo de la credulidad y lo convierte en el problema central del escritor latinoamericano:

En América Latina y el Caribe los artistas han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad. Siempre fue así desde nuestros orígenes históricos, hasta el punto de que no hay en nuestra literatura escritores menos creíbles y al mismo tiempo más apegados a la realidad que nuestros cronistas de Indias.²

En este texto se observan varios desplazamientos que movilizan la versión carpentierana sin desautorizarla. García Márquez pone el énfasis en hacer creer más que en el creer, con lo cual el realismo mágico se inscribe en un orden específicamente literario que no rechaza, sin embargo, elaboraciones de tipo más general. De todos modos se reduce el espacio global de la cultura en que Carpentier había fundado el concepto y donde el novelista podía funcionar como legislador de la cultura. O mejor: como **facultativo** cultural. Baste comparar el lenguaje hierático, epifánico, casi mistagógico en el que Carpentier formula lo real maravilloso en su ensayo de 1948—lenguaje cargado de términos altisonantes: visión, revelación, sincronismos recurrentes, iluminación, exaltación del espíritu, estados límites, alteración de la realidad y otros—con la mirada carnavalizadora a través de la cual García Márquez lee el mismo texto cultural. Sirvan como ejemplos los indios

¹ Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", *Tientos y diferencias* (Montevideo: Arca, 1967), pp. 116-17. En rigor el historiador de arte alemán Franz Roh fue quien acuñó el término pero su libro no tuvo gran repercusión en Hispanoamérica a pesar de la traducción de la *Revista de Occidente*. Sobre la influencia de Roh sobre Carpentier dice Roberto González Echevarría: "Carpentier recuerda el libro de Roh en su pronunciamiento de 1948 únicamente para crear el oxímoron 'real maravilloso', y en algunos detalles marginales" ("Carpentier y el realismo mágico", *Otros mundos, Otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, ed. Donald A. Yates [Pittsburgh: LAS Center of Michigan State University, 1975], 223).

² Gabriel García Márquez, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", *Texto crítico*, 14 (1979), 4.

travestidos que Colón envía a la corte española o el mundo al revés del Caribe:

En esa encrucijada del mundo, se forjó un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quien sintió que le era posible hacer lo que quería sin límites de ninguna clase: y los bandoleros amanecían convertidos en reyes, los prófugos en almirantes, las prostitutas en gobernadoras. Y también lo contrario.³

Si Carpentier tiene la virtud de señalar el desorden e inclasificabilidad americanos como rasgo propio (en su ensayo escribe que en el continente aún no se establece un recuento de cosmogonías), no puede substraerse a la necesidad de sublimar ese desorden en visiones y epifanías. García Márquez, en cambio, recoge el desorden y se identifica plenamente con él. Pero en ambos órdenes—el trascendente y el carnavalizado—se mantiene en pie el problema de la credulidad.

Un aspecto importante de este problema es el extraño desdoblamiento que aflige al descubridor de lo maravilloso. La identidad del sujeto de la escritura en los ensayos de Carpentier y García Márquez remite a la figura del viajero. Esto no puede ser más patente en la versión extensa del texto carpenteriano, dispuesta en cinco secciones cada una de las cuales narra un viaje exótico que culmina con el regreso a los orígenes, es decir al Caribe. El periplo, además, va presidido por una cita de la "Invitation au voyage" de Baudelaire y asimila la figura autorial a la de los exploradores españoles del descubrimiento. La figura autorial de García Márquez, por su lado, no regresa al Caribe desde fuera para experimentar la revelación de su identidad sino que aparece desde el comienzo en posesión del universo caribeño: "Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla..."⁴ No obstante hay una constante proyección del autor sobre los exploradores y cronistas de Indias, desde Antonio Pigafetta (acompañante de Magallanes en su expedición alrededor del globo) hasta Cabeza de Vaca. Estas proyecciones—secundadas por alusiones al lector europeo—y el formato de *travelog* del texto de Carpentier establecen una complicidad necesaria entre la mirada exógena y la noción de lo real maravilloso. (Carpentier, por lo demás, la destaca claramente cuando afirma: "Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras...").⁵ Todo esto quiere decir que el estatuto lógico del realismo mágico tiene que ser la diferencia ya que el concepto se produce por la acción de una mirada interna **mediada** por un código externo de referencia. Y lógicamente surge el problema de una mirada exclusivamente interna: ¿Podría ésta descubrir lo real maravilloso, o tendríamos en este punto que abandonar el discurso maravilloso de Carpentier y ceder terreno a discursos socio-económicos para reclamar la "verdad"? De hecho, el desdoblamiento entre sujeto exógeno y endógeno se sitúa en el mismo sujeto, como lo ha visto un autorizado crítico de Carpentier:

³ *Ibid.*, 7.

⁴ *Ibid.*

⁵ "De lo real maravilloso americano", p. 114.

Lo maravilloso en Carpentier responde a una ontología, a una forma de ser del hispanoamericano que excluye la reflexividad para dar paso a la fe... Carpentier... aspira a fundamentar ese principio trascendente en la cultura y la historia de América, en el caudal de mitologías, de creencias que él considera vigentes en el continente. Pero su ensayo contiene una contradicción insalvable, que su escritura misma evidencia; porque disertar sobre lo real maravilloso americano excluye toda posible espontaneidad resultado de una fe, de una falta de autoconciencia. Si lo real maravilloso se descubre sólo ante el creyente, ¿qué esperanzas puede tener un escritor del vasto bagaje cultural de Carpentier? El problema de la reflexividad queda abierto. La contradicción desmorona el centro teórico del ensayo.⁶

Efectivamente, el proyecto de esencializar la diferencia americana como respuesta a la crisis de identidad latinoamericana conduce a Carpentier a una aporía, puesto que este proyecto presupone un sujeto imposible, simultáneamente “primitivo” y letrado. Esta imposibilidad se revela en un relato como *Los pasos perdidos*, “novela en que se ponen de manifiesto las falacias de lo real maravilloso”, en el dictamen de González Echevarría.⁷ Si Carpentier funda la originalidad americana en una trascendencia del racionalismo europeo, García Márquez simplemente lo excede. Y sin embargo el narrador de *Cien años de soledad* opera el mismo tipo de distanciamiento que caracteriza ciertos momentos de la narrativa carpentierana. Valga el ejemplo del correo de la muerte organizado por Amaranta en el que todos los habitantes de Macondo ponen su fe—todos, claro está, menos el narrador que declara: “Parecía una farsa”,⁸ declaración que abruptamente expulsa al narrador desde el interior de la ficción y lo proyecta hacia un afuera problemático.

Llegamos a la siguiente conclusión: para trascender o exceder el epistema europeo (con todas sus implicaciones hegemónicas) se lee el archivo americano como un texto maravilloso cuya autoridad emana de intelectuales y escritores que, sin dejar de leer la biblioteca europea, se autonomizan mediante la recuperación de una historia subalterna de los orígenes (las crónicas de Indias) escrita de acuerdo a un modelo autóctono de verosimilitud. Visto el realismo mágico de este modo pasan a un segundo plano las incoherencias del proyecto y se puede poner en escena a la figura del facultativo cultural, implícito en el ensayo de Carpentier y actante de *Cien años de soledad*. Pero antes de pasar a la novela de García Márquez conviene repasar un importante texto de Lévi-Strauss publicado en 1949, es decir, un año después de aparecer el prólogo de *El reino de este mundo*.

II

La frase de Carpentier anteriormente citada—“los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos”—remite a una afirmación análoga de Lévi-Strauss en “Le sorcier et sa magie:” la eficacia de la magia implica una creencia en

⁶ González Echevarría, “Carpentier y el realismo mágico,” 227.

⁷ *Ibid.*

⁸ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), p. 239.

la magia,”⁹ y es justamente en este texto del eminente antropólogo donde se encuentra una transcodificación adecuada del esquema mágicorrealista. El trabajo de Lévi-Strauss es una inquisición sobre el problema de la credulidad que subyace las prácticas chamanísticas, o mejor dicho, el contrato entre el chamán, el paciente y la comunidad a la que ambos pertenecen. Haciendo gala de un racionalismo que no resulta ser extraño a comunidades que Occidente insiste en llamar primitivas, el antropólogo se pregunta hasta qué punto el chamán cree en sus poderes terapéuticos y cómo hace creer a otros en ellos. La respuesta puede sorprender a quienes se afanan en atribuir a las comunidades “primitivas” una ingenuidad congénita o a quienes consideran el chamanismo una práctica “natural” de sociedades arcaicas. En rigor, el chamán es una figura tan compleja y problemática como el sujeto productor de lo real maravilloso. El chamán está a caballo entre el mundo sobrenatural y el mundo material y cotidiano, conjunción que se manifiesta en los estados psicósomáticos típicos del chamanismo. Aún más, el chamanismo es una especie de actividad gremial que consiste en el aprendizaje de técnicas y secretos del oficio: pantomima, prestidigitación, simulación de trances, técnicas para arrojar, manejo de espías, y sobre todo el uso de una piedrecilla o manojito de vello que se esconde en la boca, luego se ensangrienta y se despide en el momento climáctico de la cura, punto en que representa al agente patogénico ahora expulsado del cuerpo del paciente. Si todo chamán domina estas y otras técnicas, sólo algunos tienen verdadera fe en sus poderes curativos. En la comunidad también puede haber algunos escépticos, pero existe en todo momento un sistema cultural coherente que valida la existencia y la eficacia de los chamanes, de modo que en cierto sentido los rituales chamanísticos tienen una verosimilitud inmanente. Esto no quita que el chamán sea un personaje en quien coexisten el escepticismo y la fe, las técnicas aprendidas y los auténticos poderes terapéuticos.

También hay que recordar que un aspecto clave de la cura es la narración de relatos míticos, que es un elemento de lo que Lévi-Strauss llama la *performance* del chamán, mediante la cual éste revive su propia crisis inicial que le reveló su condición chamanística. Un comentarista de Lévi-Strauss es bastante claro al respecto: “El chamán conduce al paciente a la regeneración mediante ritos y mitos que lo reencajan en la estructura social”.¹⁰

No es otra la función del “mito” mágicorrealista, sobre todo en su versión carpentierana: (re)integrar a un sujeto histórico y culturalmente alienado. De aquí mi calificación del sujeto de la escritura en “De lo real maravilloso americano” como “facultativo” cultural. Denominarlo “chamán” sería abusar del lenguaje y simplificar a una figura contradictoria. Se puede ver ahora que las contradicciones del texto de Carpentier (mirada endógena/exógena, sujeto primitivo/letrado) se

⁹ Claude Lévi-Strauss, “Le Sorcier et sa magie”, *Les Temps modernes*, 4, 41 (1949). Las traducciones son mías.

¹⁰ Pedro Gómez García, *La antropología estructural de Claude Lévi-Strauss* (Madrid: Tecnos, 1981), p. 124.

deben a que el realismo mágico es un mito letrado. Entre el chamán y su destinatario (el paciente o la comunidad) existe una continuidad y homogeneidad cultural que se fractura en el discurso carpentierano, la misma continuidad y homogeneidad que en las sociedades modernas se establece entre el paciente y el psicoanalista. García Márquez, por su parte, evita la posibilidad de este desnivel al proponer su lectura del realismo mágico en el discurso del carnaval, es decir, ya desnivelada. Para García Márquez la "esencia" americana no reside en una autoctonía primordial que sólo se puede recuperar a partir de una confrontación con el libro europeo, sino en la canibalización de la biblioteca, europea o no. García Márquez no esencializa la diferencia americana; más bien la produce a partir de un proceso impuro de ingestión y digestión, de un metabolismo transformador que elimina materias foráneas.

Tampoco esencializa García Márquez la noción de lo primitivo, lo cual resultaría muy cómodo para el lector occidental. En este sentido hay un pasaje revelador en *Cien años de soledad* donde se carnavalizan los tópicos que configuran cierta noción de lo primitivo. Recordemos que Aureliano Segundo amanece con un nudo en la garganta y que Petra Cotes lo trata con un hisopo de miel de abejas y con jarabe de rábano. La dolencia prolifera y el paciente acude a la centenaria Pilar Ternera, que "no confió en supersticiones terapéuticas, sino que consultó el asunto con las barajas" (297). De éstas deduce que "Fernanda estaba tratando de que el marido volviera a la casa mediante el desprestigiado sistema de hincar alfileres en su retrato" (id.) El infiel esposo vuelve a casa en busca de los retratos culpables pero al no encontrar ninguno tiene que contentarse con los pesarios que su mujer escondía en el fondo del ropero, creyéndolos "objetos de hechicería". Pilar concuerda en el carácter sospechoso de los pesarios y los quema en una especie de auto de fe. Luego le receta a Aureliano "que mojara una gallina clueca y la enterrara viva bajo el castaño". Mientras tanto Fernanda interpreta la desaparición de los pesarios como una represalia de los médicos invisibles, y Aureliano muere de su dolencia. Se erige aquí un sistema de valores autárquico y anárquico con respecto a los de la ciencia moderna, para la cual todos los tratamientos probados por Aureliano son inválidos, mientras que para Pilar Ternera (que cree en las barajas) la miel y el jarabe de rábano y la práctica de hincar alfileres en los retratos son supersticiones (igual que para el narrador lo son los pesarios de Fernanda). Dentro de este engañoso contexto, sin embargo, se plantea sin ironía narrativa la farmacopeya chamanística proveniente del realismo mágico carpentierano.

III

Si la figura antropológica del chamán se puede superponer a la de cierto sujeto configurado por los textos mágicorealistas, el mismo proceso de superposición se puede extender a algunos personajes de *Cien años de soledad*. No a aquéllos en que se cifra la parodia del chamanismo sino a personajes más verosímiles desde el punto de vista de la modernidad. Me refiero específicamente a uno de los

personajes olvidados de *Cien años*, el doctor Alirio Noguera, médico homeópata y terrorista confeso. He aquí los rasgos pertinentes de su biografía:

El doctor Alirio Noguera había llegado a Macondo pocos años antes con un botiquín de globulitos sin sabor y una divisa médica que no convenció a nadie: 'Un clavo saca otro clavo'. En realidad era un farsante. Detrás de su inocente fachada de médico sin prestigio se escondía un terrorista que tapaba con unas cáligas de media pierna las cicatrices que dejaron en sus tobillos cinco años de cepo... 'Lo único eficaz—decía—es la violencia...' El doctor Noguera era un místico del atentado personal. Su sistema se reducía a coordinar una serie de acciones individuales que en un golpe maestro de alcance nacional liquidara a los funcionarios del régimen con sus respectivas familias, sobre todo a los niños, para exterminar el conservatismo en la semilla (89-91).

La modernidad del doctor Noguera la constituyen algunos indicios superficiales: el botiquín, los frasquitos de medicina, el consultorio. Pero el chamán persiste detrás de la fachada. Se subraya la inverosimilitud e ineficacia retórica del falso médico: nadie cree en él, implicándose así que la cura está íntimamente ligada a la creencia o a la fe del paciente en el curandero, fe que el coronel Aureliano Buendía simula y de la cual se burla el corregidor Moscote (91). Es decir, la homeopatía, como la cura de santos aludida por Carpentier y la cura chamanística, es un sistema autorreferencial. De aquí el "clavo que saca otro clavo".

Este personaje grotesco (se lo describe como "Una especie de iguana polvorienta cuyos pulmones silbaban al respirar", (90-91) es también el portavoz de una cura política que el coronel Buendía rechaza: la violencia. El método del doctor Noguera es extirpar del cuerpo social el tejido canceroso del conservatismo mediante la cirugía más radical, pero la novela presenta a la violencia en sí misma como una enfermedad contagiosa. Vale la pena recordar dos de los retornos de Aureliano Buendía a Macondo desde la violencia de la guerra. En el primero el enemigo lo lleva de vuelta al pueblo natal para ser fusilado. Se le aísla en la cárcel y ahí Úrsula lo visita y comprueba su lamentable estado físico, y en particular la aflicción de los golondrinos, llagas que simbólicamente funcionan como las bubas de una peste (109-113). En el segundo, el propio coronel se aísla de su familia y los demás mediante un círculo de tiza trazado en el suelo (145), gesto que corresponde al aislamiento forzado del violento en los grupos descritos por la antropología.¹¹ Este esquema simbólico de *Cien años*—la violencia transcodificada como peste—ya se encuentra en *La mala hora*, uno de cuyos intertextos es *La peste* de Camus.

¹¹ Para este tema ver René Girard, *Violence and the Sacred*, tr. Patrick Gregory (Baltimore: Johns Hopkins, 1977), p. 76. Girard sostiene que la peste es un símbolo tradicional de la "crisis sacrificial" que desata la violencia recíproca dentro de un grupo social dado. A otro nivel, *Cien años de soledad* presenta el amor como una enfermedad: "El amor es una peste", exclama José Arcadio Buendía cuando se entera de que su hijo sufre por el amor de Remedios Moscote (66), como sufrirán otros hombres por otras Remedios más adelante. El nombre de estas mujeres es irónico o quizás oximorónico: son remedios que enferman y matan. *El amor en los tiempos del cólera* es una larga elaboración de esta metáfora. Mejor: del amor como fármaco (cf. infra).

La contrafigura del falso médico cuya prescripción irrita el malestar en vez de curarlo es Melquíades. El propio texto de la novela se encarga de darle a este personaje los atributos del físico o boticario cuando relata su curación de la peste del insomnio:

Abrió la maleta atiborrada de objetos indescifrables, y de entre ellos sacó un maletín con muchos frascos. Le dio a beber a José Arcadio Buendía una sustancia de color apacible, y la luz se hizo en su memoria (49).

Al restablecer la memoria del fundador de Macondo Melquíades desempeña dos funciones claves: a) restituye el funcionamiento de la novela—en sí un gigantesco acto de la memoria imaginativa—que se había atascado al paralizarse el flujo recordativo. Reminiscente de las artes del chamán es el hecho de que Melquíades regrese a Macondo para curar la desmemoria, y que su presencia o *performance* sea un rasgo determinante de la eficacia de su fármaco. En su ausencia y en la ausencia de la memoria los habitantes de Macondo asolados por la peste habían erigido la **escritura** (esa ingenua escritura de signos pegados a las cosas) como último baluarte contra el olvido y la aniquilación.

La relación entre escritura y memoria la problematiza Derrida en “La farmacia de Platón”, haciendo notar ante todo que la noción de **fármakon** (que significa tanto remedio como veneno) describe la escritura en el texto platónico, y que la ambigüedad irresoluble del concepto se perfila con insistencia al debatirse en el **Fedro** la relación entre memoria y escritura. Porque si por un lado se puede presentar a la escritura como el báculo o remedio de la memoria (**mneme**), por el otro la memoria escrita es un mero suplemento exterior, un suplente degradado y falso de la **mneme**, no ya memoria sino **hipomnesis** (rememoración). En este sentido la escritura es un filtro que embota o hipnotiza a la memoria viva. Sólo esta última puede estar en contacto con la verdad, asevera Platón, aunque para hacerlo el filósofo debe marcar un límite excesivamente riguroso (y no respetado sistemáticamente por la lógica del argumento) entre la memoria como interior puro y su suplemento escrito y embaucador. En todo caso, afirma Derrida, “El espacio de la escritura, el espacio como escritura se abre en el movimiento violento de esa suplencia, en la diferencia entre **mneme** e **hipomnesis**”.¹²

Cien años de soledad dramatiza esta ambigüedad mnemónica tanto en su relato como en su texto. En el episodio de la peste del insomnio la memoria degenera en mnemotecnia, y la saga de los Buendía se cierra con un personaje—Aureliano Babilonia—desprovisto de recuerdos que tiene que reconstruir su memoria (y descubrir el secreto de su identidad) a partir del archivo escrito, una instancia tan clara de la **hipomnesis** como los letreros del insomnio:

¹² Jacques Derrida, “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, tr. José Martín Arancibia (Madrid: Fundamentos, 1975), p. 163. La homeopatía—técnica que consiste en curar la enfermedad mediante la administración de dosis graduadas del agente patogénico—es también un **fármakon**.

El 'exterior'... comienza... en el punto en que la *mneme*, en lugar de estar presente en sí en su vida, como movimiento de la verdad, se deja suplantar por el archivo, se deja expulsar por un signo de re-memoración y de con-memoración.¹³

Si hay algún personaje que representa la memoria sana y orgánica, a salvo del fármakon de la escritura, éste sería Úrsula y hasta cierto punto la otra figura centenaria de *Cien años*, Pilar Ternera. La longevidad de ambas las constituye en una especie de archivo oral que no depende de representaciones externas. Pero la novela en tanto proyecto grafológico corre el riesgo de contagiar la memoria en que se funda dado que la escritura se origina en la necesidad del suplemento mnemotécnico. Se escribe para recordar o se recuerda en la letra; pero la escritura—desligada por fuerza del origen vivo de la memoria—es algo que “repite sin saber”, como los mitos en Platón, cuyo verdadero origen se desconoce y que caen en poder de explicaciones sofísticas: “por la escritura o por el mito, se significan la ruptura genealógica y el alejamiento del origen”, escribe Derrida.¹⁴ Es decir, en el discurso escrito el padre del logos—el que habla, el que dice, el que dialoga—se ausenta y no se sabe dónde se origina la palabra ni quién la reclama como suya para valorizarla.

En rigor el riesgo de contagio sólo amenaza al texto platónico dentro de su lógica binaria que opone un interior puro a un exterior contaminado, puesto que como apunta Derrida, el exterior ya está en el interior en el sentido de que la memoria—un presente finito—implica una relación con el pasado y por ende con las marcas de ese pasado:

El exterior está ya en el trabajo de la memoria. La enfermedad se insinúa en la relación consigo de la memoria, en la organización general de la actividad mnemónica. La memoria es por esencia finita. Platón lo reconoce atribuyéndole la vida. Como a todo organismo vivo... le asigna límites... Siempre tiene, pues, la memoria necesidad de signos para acordarse de lo no presente con lo que necesariamente tiene relación.¹⁵

No hay, pues, una memoria pura que luego se contamine en el proceso de inscripción. La memoria se apoya en los memoriales, y por eso Aureliano Babilonia descubre la verdad de su origen en el archivo escrito. Pero a la misma vez la amnesia motiva la necesidad del memorial. En *Cien años* se despliega el mismo juego que constituye la lectura derrideana del texto platónico, hasta el punto que la novela traza un recorrido entre la palabra oral (el logos) que domina los capítulos iniciales por medio de Melquíades, y la palabra escrita que se va apoderando de los capítulos finales referentes al sabio catalán. A la primera ambigüedad tematizada por la memoria se superpone otra que involucra el juego entre oralidad y escritura.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹⁵ *Ibid.*, p. 163.

Efectivamente, *Cien años de soledad* se propone contar por escrito una historia sacada del archivo oral. Este repliegue se manifiesta incluso en la génesis externa de la novela, ya que si por un lado *Cien años* es el producto de la literatura escrita, por otro su tono y verosimilitud se originan en los relatos orales de infancia destinados al escritor. Hay dos paradigmas del relato dentro de la novela, dos modos de autoridad en sí minados por una fractura interna. El primero se encuentra en los comienzos de la narración:

[Melquíades] Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano... Aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nostradamus, era un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas... Los niños se asombraban con sus relatos fantásticos. Aureliano, que no tenía entonces más de cinco años, había de recordarlo por el resto de su vida como lo vio aquella tarde, sentado contra la claridad metálica y reverberante de la ventana, alumbrando con su profunda voz de órgano los territorios más oscuros de la imaginación... (12-13)

El segundo aparece hacia el final:

Era el final... el sabio catalán remató la librería y regresó a la aldea mediterránea donde había nacido... Estuvo media vida en la calurosa trastienda, garrapateando su escritura preciosista en tinta violeta y en hojas que arrancaba de cuadernos escolares, sin que nadie supiera a ciencia cierta qué era lo que escribía. Cuando Aureliano lo conoció tenía dos cajones llenos de aquellas páginas abigarradas que de algún modo hacían pensar en los pergaminos de Melquíades... Su fervor por la palabra escrita era una urdimbre de respeto solemne e irreverencia comadrera. Ni sus propios manuscritos estaban a salvo de esa dualidad (336-37).

La solemnidad y la irreverencia caracterizan por partes iguales el texto escrito de la novela, mientras que el texto oral de los relatos fantásticos de Melquíades se dobla en una representación escrita: la de esos pergaminos herméticos que, estando escritos, se recitan en voz alta como una fórmula hierática:

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

Con estos relatos orales Melquíades hechiza a los oyentes, aunque el sistema valorativo de la novela asigna una marca positiva a este embrujo de la imaginación. Pero si la palabra oral tiene—aún más que la escrita—el poder de hechizar, ¿no es aquella también un **fármakon**, una droga buena y mala a la vez? Esto es precisamente lo que señala Derrida repitiendo a un filósofo de la escuela ática que también condena la escritura, pero no por su ambivalencia farmacéutica sino porque como fármakon es inferior al logos:

...habría que hablar aquí de la 'irracionalidad' del logos vivo, de su poder de hechizamiento, de fascinación aterradoradora, de transformación alquímica que le

emparenta con la brujería y la magia. Brujería..., psicagogía, tales son los 'hechos y gestos' del habla, del más temible fármakon.¹⁶

El sujeto que al hablar hechiza, seduce, persuade es el **farmakeus**, y se encarna tanto en Sócrates (según la lectura derrideana) como en Melquíades. Derrida cita un retrato escrito del **farmakeus** que describe al personaje de García Márquez casi punto por punto:

Individuo al que ninguna 'lógica' puede retener en una definición no-contradictoria, individuo de la especie demoníaca, ni dios ni hombre, ni inmortal ni mortal, ni vivo ni muerto, tiene por virtud 'fomentar tanto la adivinación completa... como el arte de los sacerdotes en lo que respecta a sacrificios e iniciaciones, así como a ensalmos, vaticinios en general y magia.¹⁷

Imposibilidad de definición no-contradictoria: Melquíades es un personaje del otro mundo pero "enredado en los minúsculos problemas de la vida cotidiana" (13). Individuo de la especie demoníaca: Úrsula asocia a Melquíades con "el olor del demonio" y no la convencen los argumentos contrarios del gitano. Ni vivo ni muerto: Melquíades habita en una dimensión intermedia entre la vida y la muerte. Fomenta la adivinación: varias generaciones de Buendías intentan descifrar el manuscrito de Melquíades mediante la búsqueda de claves. Hace vaticinios: los manuscritos contienen la historia futura del clan fundador de Macondo.

El **farmakeus** (cuya figura incorpora a la del chamán) también inicia. Melquíades no sólo inicia a los niños en el ejercicio de la narración fantástica sino también a José Arcadio Buendía en la filosofía.¹⁸ Y es curioso que este proceso mistagógico se delegue a la escritura, como si se quisiera proteger al fármakon oral y asegurarle su influjo exclusivamente benéfico. Cuando Melquíades le cede al patriarca de los Buendía "unos mapas portugueses y varios instrumentos de navegación", acompaña esa dádiva con un suplemento escrito:

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 (11).

¹⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁷ El Mackandal de *El reino de este mundo* también une los atributos del chamán a los del **farmakeus**: es una especie de herbolario, está en contacto con los "dioses mayores" que le otorgan poderes licantrópicos, salmodia relatos de héroes y reyes africanos que hechizan a los oyentes y los arrastran a la rebelión, es dueño de una escritura secreta, es un mutilado. Este último rasgo lo menciona Phillip Koldewyn basándose en textos de Leach y Eliade. Este trabajo tiene el mérito de reconocer al chamán en el personaje de Melquíades pero se pierde en conceptos irrelevantes para la lectura de *El reino de este mundo* y *Cien años*. Ver "Anthropological Approaches to Novels of Carpentier and García Márquez", *Essays on Gabriel García Márquez*, eds. Kemy Oyarzún and William W. Megenny (Riverside: LAS Program, 1984), pp. 88-102.

¹⁸ Cf. Derrida: "El habla demoníaca de ese taumaturgo arrastra a la **mania** filosófica" ("La farmacia de Platón", p. 177), que sin duda aflige al patriarca de los Buendía aunque no necesariamente por influencia del logos de Melquíades. En todo caso el logos-fármakon, según Gorgias en la lectura derrideana, tiene el poder de mentir (*Ibid.*, p. 174). Ver el tópico de la duplicidad de los gitanos en *Cien años* (9).

Luego Melquíades le obsequia a su “discípulo” un laboratorio de alquimia y añade

muestras de los siete metales correspondientes a los siete planetas, las fórmulas de Moisés y Zósimo para el doblado de oro, y una serie de apuntes y dibujos sobre los procesos del Gran Magisterio... (14)

Además la intervención oral de Melquíades en el “aprendizaje” de José Arcadio Buendía se reduce a tratar de disuadir al patriarca de usar incorrectamente los objetos que a este último le parecen mágicos. Por último, hay que notar que la función iniciadora de Melquíades también comprende la escritura, que él es el primero en traer a Macondo. “El dios de la escritura... cura también a los enfermos”, escribe Derrida comentando una leyenda egipcia aducida por Sócrates en el *Fedro*. “El dios de la escritura es, pues, un dios de la medicina”.¹⁹ Se reafirma así de una extraña manera el rol terapéutico del letrado.

b) Al poner sus conocimientos farmacéuticos al servicio de la memoria Melquíades repite el mismo gesto terapéutico inscrito en el interior de la prescripción mágicorrealista, es decir, restituir al sujeto americano su propia identidad.²⁰ Los pergaminos de Melquíades (que son ostensiblemente un espejo o gemelo de *Cien años de soledad*) ocultan y revelan justamente eso: el secreto de los orígenes. Ya se trata a este nivel de la memoria histórica de América amenazada tanto por el olvido como por las tergiversaciones y exclusiones de la historiografía oficial. Es obvio el desdén del narrador por la historia letrada, que ahora estamos en condiciones de ver como una **hipomnesis** y no como una auténtica **mneme**, que es referida al archivo oral. El **fármakon** oral se deshace de su aspecto negativo (la mentira, el saber como poder, la pasión, el temor a la muerte, el goce de la seducción) que Sócrates contrarrestaría con la filosofía—o sea, con el conocimiento dialéctico de uno mismo—y se presenta como depósito de los orígenes, de la verdad original arrebatada por la otra historia. Nada hay de programático en estas proposiciones. Al contrario, el texto de *Cien años* deja que se fisure su espacio ideológico y que la propia escritura in-determine la problemática de la memoria y de la oralidad, como si los términos buscaran sus opuestos. Derrida caracteriza a la filosofía platónica de un modo similar: “Someterse a la búsqueda mutua, buscar el conocerse a sí mismo mediante el rodeo y el lenguaje del otro, tal es la operación que Sócrates... presenta a Alcibíades como antídoto..., contra-veneno”.²¹

En el texto de *Cien años* se manifiesta un tercer miembro de la cadena **fármakon-farmakeus**: el **fármacos**: “Se ha comparado al personaje del fármacos

¹⁹ “La farmacia de Platón”, pp. 139-40.

²⁰ Comparar con la siguiente declaración de García Márquez: “I have received letters from everywhere saying that I had succeeded in telling the story of such a village or of such a family. People recognized in my characters the lives or the dreams of their recent ancestors... That is why I am read. The intellectuals look for intentions, visions, and a general message. The people discover a tale which is the magic mirror of their lives”. *Review 70* (Center for Inter-American Relations, 1971), 176.

²¹ “La farmacia de Platón”, p. 182.

con un chivo expiatorio. La **enfermedad** y el **exterior**, la expulsión de la enfermedad, su exclusión fuera del cuerpo (y fuera) de la ciudad, tales son las dos significaciones principales del personaje y de la práctica ritual".²² El **fármacos** como personaje se constituye concretamente en el relato edípico citado por *Cien años*. Recordemos que Edipo se autosacrifica y exilia de Tebas para liberar a los ciudadanos de la peste que los asola. Esta peste recurre en *Cien años* como en toda la historia latinoamericana bajo el aspecto de la violencia fratricida, que Martí ya señalaba en "Nuestra América" como síntoma de la alienación latinoamericana. Su receta es la misma del realismo mágico, el auto-conocimiento: "el deber urgente de nuestra América es enseñarse como es, una en alma e intento".²³

IV Conclusión.

Desde el ensayo matriz de Carpentier el realismo mágico genera la figura del chamán, que en *Cien años de soledad* se refracta en la del **farmakeus** y la del **fármacos**. La gestación de esta figura en Carpentier es contradictoria: vacila su posición entre el interior y el exterior, y su palabra entre la oralidad y la escritura. Es decir: la vacilación se sitúa entre las formas de lo arcaico y las de la modernidad. Estas últimas han sido recibidas con desconfianza por ciertos letrados latinoamericanos desde el siglo XIX, entre otras razones porque han significado una disyunción entre la función estética y las funciones cívicas y políticas que la literatura otrora desempeñaba.²⁴ La autonomización literaria ha marginado en gran medida a escritores que necesitan relegitimar su funcionamiento público. Hacer de la literatura el depósito de la identidad nacional o continental parece ser el dispositivo legitimador que opera en el sistema mágicorrealista. El chamán surge de un proceso arqueológico y trae consigo la memoria recuperada de los orígenes, cuyo relato o mito se propone como cura de la alienación que la modernidad ha introducido en el continente.

Cien años de soledad trabaja las formas arcaicas de la cultura y la narración desde la modernidad, pero no lo hace a través de una lógica binaria de exclusiones sino mediante una lógica no-disyuntiva. Así, la figura chamánica de la novela

²² *Ibid.*, pp. 196-97. Los subrayados son los originales.

²³ En el prólogo a *Versos sencillos* Martí describe a la escritura como **fármakon** (aunque acentuando sus propiedades restorativas) contra la enfermedad política del continente, es decir, la amenaza del imperialismo norteamericano que le quita "las fuerzas mermadas por dolores injustos. Me echó el médico al monte: corrían arroyos, y se cerraban las nubes: escribí versos". El efecto contrario del **fármakon** poético puede relacionarse con su inoperatividad en el campo de la historia o de la política, como se deduce del tono apologético de ciertos pasajes del prólogo.

²⁴ Para Julio Ramos Martí es uno de estos letrados: "La identificación del discurso con el origen—dispositivo legitimador de la retórica nacionalista en *Versos sencillos* y "Nuestra América"—fue producida, en parte, por Martí..." Agrega Ramos que para Martí "la temporalidad moderna problematiza el funcionamiento de los códigos tradicionales de representación, alejándolos, vertiginosamente, de la 'plenitud' originaria..." ("*Versos sencillos*: poesía, política y modernidad", inédito).

(Melquíades) conjuga relaciones tales como memoria/rememoración y escritura/oralidad. La lógica del suplemento remedia las contradicciones carpenterianas. Melquíades se erige en un chamán más verosímil y por lo tanto más eficaz que el sujeto de Carpentier. Es el guardián del libro hermético de los orígenes y el destino latinoamericanos, pero este libro no pertenece exclusivamente a la biblioteca donde está almacenada la cultura letrada del chamán carpenteriano. Es un libro o escritura que también **habla** el lenguaje de la tribu, de modo que la palabra farmacopéyica no se pierde en el circuito de la comunicación ni se fractura en su emisión. El libro, además, no es sólo un memorial de la historia latinoamericana sino también memoria viva extraída del archivo oral.

Desde una posición materialista el fármaco del chamán aparece sin duda como **fármakon** en el que las propiedades venenosas (o sea la estetización de la historia) predominan sobre las terapéuticas. La terapia materialista sería la revolución cuando no los globulitos del doctor Noguera. (Desde esta perspectiva no se trataría de un nuevo mito revolucionario sino de una cura científica apoyada por el análisis dialéctico). Es cierto que la historia material sufre un proceso de superación trascendentalista (*Aufhebung*) en los ensayos del realismo mágico. García Márquez reconoce las aberrantes condiciones históricas que trajeron a la raza negra al hemisferio occidental, pero recupera la presencia negra en el Caribe al nivel de sus extraordinarias ingerencias culturales. Carpentier manifiesta una relación parecida con la historia latinoamericana, que si bien ha producido la barbarie de un Melgarejo, también—y de modo “maravilloso”—ha engendrado la figura insigne de un José Martí. Es decir, la historia, en tanto memorial o archivo escrito, es un **fármakon** que produce simultáneamente el veneno de Melgarejo y el antídoto martiano. De este último se apodera el sujeto chamánico del realismo mágico para efectuar su curación. Lo demás depende de la fe del paciente.

Ricardo Gutiérrez Mouat
Universidad de Emory

- ¹ Gloria Anzútegui, "Estropeos con Gloria Anzútegui" en *El Caribe* (Buenos Aires: Trilce, 1964), p. 404.
- ² William D. Howells, *Borges or Blyden?* (Champaign: Indiana University Press, 1963), p. 141.
- ³ Alicia Arellano, *Quest for Jorge Luis Borges* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1964), p. 117.
- ⁴ E. D. Carter, Jr., "Women in the Short Stories of Borges," *Pacific Coast Philology*, 14 p. 1.
- ⁵ Jorge Luis Borges, *Borges y otros relatos* (Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1979), p. 167.
- ⁶ Lloyd Kibbe, "Anecdotes, Irony and Death in Short Stories by Jorge Luis Borges," *College Language Association Journal*, 23 p. 296.
- ⁷ Ronald Christ, *The Narrative Art of Jorge Luis Borges* (New York: New York Press, 1968), p. 12.