ESTRUCTURA NARRATIVA Y TEMPORAL EN CIEN AÑOS DE SOLEDAD

POR

ALFONSO DE TORO

Universität Kiel

0. INTRODUCCIÓN

0.1 Base teórica

La estructura temporal y los procedimientos narrativos se encuentran en una relación estrecha y compleja. Ambos procedimientos —aquellos que organizan el punto de vista de la narración partiendo de un tipo narrativo determinado¹ como aquéllos que organizan el tiempo del texto narrativo— no son sólo aspectos formales, sino que contribuyen decididamente a la *constitución del mensaje y a la constitución de una determinada recepción*².

En el presente trabajo trataremos con especial atención la dimensión temporal de *Cien años de soledad*³, mas considerando también los procedimientos narrativos y aquéllos para la constitución de la historia.

A continuación procederemos de la forma siguiente: primero describiremos una parte de un modelo para el análisis temporal de textos narra-

¹ Nos referimos en este caso a los tres tipos de 'situaciones' narrativas postuladas por F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1972): la narración omnisciente (*auktoriale Erzählsituation*), la narración neutral (*personale Erzählsituation*) y la narración en primera persona (*Ich-Erzählsituation*).

² Al respecto véase A. de Toro, *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez, «Cien años de soledad», M. Vargas Llosa, «La Casa Verde» und A. Robbe-Grillet, «La maison de rendez-vous»* (aparece próximamente en Günter Narr Verlag, Tübingen), y A. de Toro, «Procedimientos narrativos y estructura temporal en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo» (aparece próximamente en *Semiosis*, Xalapa, Veracruz).

³ Empleamos la edición *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1972).

tivos que será aquí empleado; luego pasaremos al análisis de CAS, en particular de la historia y del tiempo.

0.2 *Tres tipos de estructuras temporales en la novela contemporánea*

Antes de pasar al *cum grano salis* de nuestro trabajo, nos parece importante el indicar que en la narrativa contemporánea se pueden distinguir por lo menos tres tipos de estructuras temporales:

- a) una, constituida por una conducción lineal-circular de la acción, con un masivo empleo de analepsis y prolepsis: a este grupo pertenece CAS, de G. García Márquez;
- b) otra, constituida por simultaneidad, con un masivo empleo de procedimientos tales como permutación, superposición (véase más adelante, p. 9 y ss.): en este caso, sirve como ejemplo ideal *La casa verde*, de M. Vargas Llosa;
- c) y, finalmente, otra, constituida por una transformación de estructuras temporales anacrónicas en un sistema de relaciones acrónicas: como representante de este tipo de estructura temporal podemos nombrar *La Maison de rendez-vous*, de A. Robbe-Grillet.

El hablar de tres tipos de estructuras no excluye la posibilidad de otros tipos, sino que creemos ver en estas tres estructuras características dominantes generales a las cuales se pueden reducir numerosos sistemas temporales de textos narrativos, existiendo una buena cantidad de estructuras mixtas. Esta tipología nos permite una sistematización de los procedimientos temporales como ya existen para los procedimientos de la narración y de la constitución de la acción⁴.

⁴ Cfr. nota 1; W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1973); D. Janik, *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerkes. Ein semiologisches Modell* (Bebenhausen, 1973), y, últimamente, F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens* (Göttingen, 1979). Con respecto al nivel de la historia, cfr. W. Propp, «Transformacii volšebnyh skazok», *Poetika IV. Vremennik otdela slovesnyh iskusstv gos. in-ta istroii istkusstv*, (Leningrado, 1928), 70-89; *Morfoligija skazki* (Leningrado, Akademia, 1928); en francés, *Morphologie du conte*, trad. de M. Derrida, Tz. Todorov y C. Kahn (Paris: Poétique/Seuil, 1973); C. Bremond, «Le message narratifs», *Communications* 4 (1964), 4-32; «La logique des possibles narratifs», *Communications* 8 (1966), 60-67; «Morphology of the French Folktale», *Semiotica* II, 3 (1970), 247-276; *Logique du récit* (Paris, 1973); A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de Méthode* (Paris, 1966); «La structure des actants du récit (essai d'approche générative)», *Linguistic studies presented to André Martinet* (Word XXIII, núms. 1-3, 1967), ed. A. Julliland; *Du sens. Essais sémiotiques*, 1970.

1. TIPOS DE ORGANIZACIÓN TEMPORAL

Dentro del análisis temporal, partimos de las siguientes hipótesis:

- a) Consideramos el tratamiento del tiempo en textos poético-narrativos como un instrumento de la estrategia narrativa —y no como una simple sucesión de unidades de acción en el tiempo (Así pasaron los años ... y luego)— con (por lo menos) dos *funciones* fundamentales: una de texto-externo, que se dirige al 'lector implícito'⁵, y otra de texto-interno, que contribuye a la formación del mensaje, con lo cual la estructura del tiempo es elevada a un *status* de *signo*. De lo dicho se desprende que, en un análisis temporal, no bastará describir la estructura temporal de un texto, sino que habrá siempre que preguntar por su función e intencionalidad textual.
- b) Constatamos que determinados tipos de narración se encuentran en relación con determinadas estructuras temporales. Así, p. ej., encontramos en textos con una narración de tipo omnisciente una gran cantidad de 'analepsis' y 'prolepsis' (véase, más adelante, p. 6 y ss.) y una estructura lineal-circular del tiempo; en textos con una narración de tipo neutral encontramos procedimientos como 'permutación', 'superposición' y 'entrelazamiento' de segmentos temporales, 'simultaneidad', etc. Naturalmente puede darse el caso de procedimientos temporales que son típicos en narraciones omniscientes y que se encuentren en narraciones neutrales, y al revés; mas esto no contradice nuestras observaciones, ya que en estos casos se trata de tipos mixtos dentro de una tipología ideal.
- c) Los dos tipos elementales de la construcción de textos literarios descritos ya por Lotman —los procedimientos paradigmáticos y los sintagmáticos— se encuentran en una determinada relación con los procedimientos temporales: textos que tienden a una or-

⁵ El término 'lector implícito' lo derivamos de W. Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (München, 1972), que concibe el término en oposición al de 'autor implícito', de W. C. Booth (cfr. nota 4). El término *impliziter Leser* ya se encuentra en el trabajo de Booth como *postulated reader* (*ibid.*, pp. 137-138 y 177). Aquí definimos el término como el espectro del lector real, como una categoría heurística que resulta del análisis de los procedimientos textuales. Al respecto cfr. también R. Warning, «Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik», R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (München, 1975), pp. 9-45.

ganización paradigmática conducen a una dislocación de sus sintagmas, de lo cual resulta una extremada anacronía que se puede extender hasta una total acronía; textos que tienden a una organización sintagmática unen fuertemente sus sintagmas, de lo cual resulta una organización temporal cronológica, anacrónica simple y circular de la acción. Son especialmente estos dos tipos de relaciones los que determinan el tipo de los procedimientos temporales.

Las operaciones paradigmáticas implican, en primer lugar, una selección, distribución y determinación de posibilidades de la organización temporal, y las operaciones sintagmáticas implican el tipo de combinación temporal. Así como el compositor dispone de una serie de clases de tonos y armonías, así dispone el escritor de una gran paleta de posibilidades temporales para organizar su historia. Tanto selección como combinación son operaciones intencionales y por esto también funcionalizadas. Veremos en lo sucesivo que la combinación acronológica de secuencias no es un mero alarde de virtuosidad literaria o un medio para producir suspenso, sino que relaciona acciones que, por lo general, están separadas dentro de una organización cronológica, de tal manera que se interpretan mutuamente produciendo un nuevo sentido, y aquí radica la importancia central de los procedimientos temporales.

Todo análisis temporal, como el aquí a realizar, se debe concentrar en la descripción del 'tiempo interno'⁶ del texto, constituido por el 'tiempo ficcional de la acción', que lo podemos definir como el tiempo lineal que se mide en horas, días, meses y años, etc., independiente de una referencia extratextual y que taxonómicamente pertenece al nivel de la 'historia', y constituido también por el 'tiempo textual', que lo definimos como un seudotiempo, con el cual denominamos la posición de una acción determinada x en una posición determinada Px al nivel del 'discurso I'; bajo este último término entendemos el discurso profundo del texto, que correspondería en la retórica a la *dispositio*, donde pertenecen los procedimientos temporales, frente a un 'discurso II', el cual puede ser considerado como el texto de la historia, y que correspondería en la retórica a la *elocutio*, en el sentido de narrar; aquí pertenecen los procedimientos

⁶ El tiempo interno lo oponemos al 'tiempo externo', que existe fuera del texto y que es aquél en el cual vive el autor, en el cual se escribe la obra respectiva, etc.

narrativos como el punto de vista o lo que en la narratología anglosajona llaman *telling* y *showing*⁷.

El tiempo se puede analizar bajo tres aspectos: según su 'organización temporal' o *arrangement*, su 'duración' y su 'frecuencia'⁸. A continuación nos limitaremos solamente al análisis de la organización temporal o *arrangement*, que definimos como la suma de procedimientos para la organización temporal de unidades de acción en relación con la equivalencia o desviación entre el tiempo ficcional de la acción y el textual. El *arrangement* temporal pertenece al nivel del discurso I.

1.1 La anacronía

G. Genette emplea el término anacronía en relación a las analepsis y prolepsis⁹; mas para el análisis temporal de la narrativa hispanoamericana y de la novela moderna en general es absolutamente necesario diferenciar otros tipos. Por esto nos permitimos el introducir dos tipos generales, el de la 'anacronía explícita' y el de la 'anacronía implícita', tipos que, a su vez, reúnen diversos subtipos, como veremos más adelante. La anacronía la podemos definir como la destrucción de la sucesión cronológica de secuencias accionales.

1.2 La anacronía explícita

En la anacronía explícita —que definiremos a continuación— se pueden distinguir cinco subtítulos: la 'permutación temporal explícita', la 'superposición temporal explícita', el 'entrelazamiento temporal explícito', la 'circularidad temporal' y la 'sincronía explícita'.

Definición de la anacronía explícita:

Es una permutación, una superposición y un entrelazamiento temporal de segmentos accionales y/o secuencias accionales¹⁰ que resultan

⁷ Cf. Tz. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8 (1966), 125-151; G. Genette, *Figure III* (Paris, 1972).

⁸ Cfr. al respecto G. Genette, *Figure III*, y A. de Toro, *Zeitstruktur...*

⁹ Analepsis equivalen a retrospecciones, y prolepsis a anticipaciones en la terminología tradicional; los términos los emplea por primera vez Genette, *Figure III*.

¹⁰ Los "segmentos accionales" son las unidades de acción mínimas/base de una secuencia, no son divisibles y son imprescindibles para toda la secuencia: La 'secuencia accional' resulta de la suma de segmentos accionales, teniendo un comienzo, desarrollo y un final bien definidos. Fuera de eso deben tener una configuración, tiempo y espacio claramente constituidos.

a través de la intervención de una *instancia mediadora texto-interna* (de un narrador o personaje) y que conducen a la constitución de dos (o más) planos temporales (= PT), donde el PT II está siempre subordinado al PT I; es también la sincronización de segmentos accionales y/o secuencias accionales, como además la organización circular de secuencias accionales.

Las analepsis y las prolepsis constituyen en el texto dos planos temporales: el PT I es el presente dentro del cual está insertada la anacronía, y el PT II, que puede ser un pasado o un futuro cualquiera. Partiendo de estos dos planos temporales introduce Genette dos categorías que permiten clasificar diversos tipos de analepsis y prolepsis: la 'extensión' y la 'distancia' temporal¹¹. Por extensión entendemos el *quantum* de tiempo que abarca la anacronía (la analepsis o prolepsis) en el PT II; por distancia temporal entendemos la diferencia temporal entre las acciones contenidas en el PT II y las acciones en el PT I, es decir, entre presente y pasado o futuro.

Importante es indicar que la diferenciación de niveles temporales nos permite describir, por ejemplo, analepsis que se encuentran dentro de una prolepsis, y al revés, las cuales podemos denominar 'anaprolepsis' y 'proanalepsis'¹².

La anacronía explícita se diferencia de la implícita especialmente por la intervención de un narrador o personaje que introduce la anacronía guiando al lector y así asegurando la coherencia narrativa, la cual falta —como veremos más adelante— en las anacronías implícitas.

1.3 *Permutación temporal explícita*

Esta categoría la podemos definir como el cambio analéptico o proléptico de segmentos accionales y/o de secuencias accionales que conducen a la constitución de dos (o más) planos temporales dependientes el uno del otro, donde el PT II está siempre subordinado al PT I.

- A) Las analepsis (= PT II) son cambios temporales realizados (por un narrador o un personaje) de un segmento accional *p* de una secuencia accional *P* del pasado al presente conduciendo así a la constitución de dos PTs.

¹¹ Genette denomina estos términos *amplitude* y *portée*.

¹² L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris, 1977), emplea solamente el término anaprolepsis; introducimos el término 'proanalepsis' para indicar la prolepsis dentro de analepsis.

Las analepsis pueden ser 'internas' cuando su extensión permanece en su totalidad dentro del PT I, es decir, permanece dentro del tiempo ficcional total de la historia¹³.

Las analepsis internas pueden ser clasificadas en 'heterodieéticas', es decir, permanecen dentro del PT I, mas llevan otro contenido que el del PT I; en 'homodieéticas', es decir, que llevan el mismo contenido que el PT I, y pueden estas últimas, a su vez, ser clasificadas en 'complementarias' cuando llenan vacíos producidos por 'elipsis'¹⁴, en 'reanudadoras' cuando retoman ciertas acciones ya pasadas en forma de comparación o *en passant*. Este tipo de analepsis confronta dos acciones interpretándose mutuamente.

Las analepsis 'externas' se dan cuando su extensión va más allá del PT I, es decir, abarcan un tiempo fuera del de la acción ficcional¹⁵. De estas analepsis resultan episodios independientes de la acción principal o que están relacionados con ésta. Las analepsis externas se pueden dividir en 'incompletas' cuando representan un episodio aislado en el pasado y su extensión va hasta antes del comienzo de la acción ficcional, y en 'completas' cuando su extensión va hasta el comienzo mismo de la acción ficcional.

Finalmente encontramos las analepsis 'mixtas', que se dan cuando extensión y distancia son equivalentes.

- B) Las prolepsis (= PT II) son cambios temporales (realizados por un narrador o un personaje) de un segmento accional *p* de una secuencia accional P del futuro al presente conduciendo de esta forma a dos PTs.

Las prolepsis, como las analepsis, pueden ser divididas en internas, externas y mixtas; las internas, a su vez, en heterodieéticas y homodieéticas; estas últimas, en complementarias y anticipatorias; las externas, en incompletas y completas. Las respectivas definiciones son las mismas que en las analepsis, mas proyectadas al *futuro*; es decir, hay que invertir las definiciones.

¹³ Si la historia comienza en 1950 y se extiende hasta 1960, una analepsis interna hecha en 1955 puede llegar solamente hasta 1950; si se refiere al año 1948, por ejemplo, es externa.

¹⁴ Elipsis son vacíos, lagunas temporales, y tienen diferentes funciones, como, por ejemplo, el producir tensión, el ocultar cierta información para luego darla a conocer en otro lugar sintagmático. A través de elipsis se puede manipular la recepción del lector implícito.

¹⁵ Cfr. nota 13.

1.4 *La superposición temporal explícita y el entrelazamiento temporal explícito*

A través de un empleo masivo de analepsis y/o prolepsis resultan la superposición temporal explícita y el entrelazamiento temporal explícito. El primer caso se produce cuando un personaje paralelamente a su actuar inmediato, presente (= PT I) constituye un plano ficcional superpuesto —por ejemplo, a través de un recuerdo, alucinaciones, etc.— que puede pertenecer al pasado (PT II) o ser parte de la conciencia (situaciones imaginarias) y son temporalmente acrónicas ¹⁶. Formas como las aquí descritas se dan en textos como *À la recherche du temps perdu* de Proust, *Ulysses* de Joyce, *Le voyeur* de Robbe-Grillet, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes o *La casa verde* de M. Vargas Llosa.

La forma temporal de entrelazamiento explícito resulta cuando un narrador mezcla segmentos accionales de diversas secuencias accionales, ya sea en forma cronológica o acronológica ¹⁷. Ejemplos de esta forma se encuentran ya en la tradición de la novela heroica-galante (como desarrollo posterior de la novela helenista) o en novelas modernas como *The Italian* de Radcliffe o *Les mystères de Paris* de Sue, mas en la novela contemporánea alcanza el entrelazamiento temporal explícito una gran complejidad.

1.5 *Circularidad temporal*

Por esta forma entendemos el empleo simultáneo de analepsis y prolepsis, de tal manera que el narrador, encontrándose fuera de la acción en punto temporal 'x', anuncia una acción 'A', luego menciona una acción pasada 'B' y de allí narra cronológicamente hasta alcanzar nuevamente 'A'.

¹⁶ Estas son estructuras privadas de tiempo.

¹⁷ Por ejemplo: A1 - B1 - C1 - A2 - B2 - C3, etc., o A1 - B5 - C2 - B1 - A4 - C1, etcétera.

Existen círculos complejos, donde dentro de un círculo ya establecido se encuentra(n) otro(s).

La circularidad temporal la diferenciamos de aquella de la acción que pertenece al nivel de la historia donde el texto parte de una situación A, pasa por una situación B (o intenta pasar por una) para llegar a una situación A (o A'):

Sit.: A —————> Sit.: B —————> Sit.: A (o A')

1.6 *La sincronía explícita*

Como acciones sincrónicas podemos denominar a aquellas que son mediadas por un narrador o un personaje en forma paralela y cronológica siguiendo la fórmula «mientras en A sucede x, en B y y en C q, etc.». Muchas veces tienen las acciones sincrónicas una estructura accional y/o semántica similar.

1.7 *La anacronía implícita*

La anacronía implícita es un cambio analéptico o proléptico —como en el caso de la implícita—, mas se diferencia de esta última por la falta de una instancia mediadora texto-interna (narrador o personaje), y se puede dividir a su vez en cuatro subtipos: en la 'permutación temporal implícita', el 'entrelazamiento temporal implícito', la 'superposición temporal implícita' y la 'sincronía implícita'. De estos subtipos resulta la simultaneidad, que es la característica fundamental de la anacronía implícita.

La anacronía implícita la podemos definir como

una permutación, superposición y entrelazamiento temporal de segmentos accionales y/o secuencias accionales que resultan a través de la intervención de una *instancia mediadora texto-externa* (autor) y que conduce a la constitución de dos (o más) planos temporales *independientes*; y es además la sincronización de segmentos y secuencias accionales.

La constitución de los PT no son preparados, y por esto sorprenden al lector, que tiene que tomar parte activa en la reorganización temporal.

camos ya anteriormente— pueden tener una estructura accional y semántica similar, no son producto del azar, sino son introducidas con una intención determinada, contribuyendo de esta forma a la transmisión del mensaje.

1.11 *La simultaneidad*

En textos literarios no existe la simultaneidad como tal debido a la linealidad inquebrantable del discurso literario. Por esto es la simultaneidad una *simulación* que resulta del empleo de la anacronía implícita (es decir, es un fenómeno del D I), mas también puede ser producida por la introducción de varios narradores o 'medios personales'¹⁸ o a través del empleo de varios tipos de discurso como el directo, el indirecto, el indirecto libre, etc.; aquí es la simultaneidad parte del D II. Finalmente, se puede obtener la ilusión de la simultaneidad a través de la segmentación tipográfica, como en *La muerte de Artemio Cruz* de C. Fuentes o en *La casa verde* de Vargas Llosa.

1.12 *La acronía*

Un último fenómeno temporal que quisiéramos mencionar es el empleo de la 'acronía', de segmentos accionales *sans date et sans âge*, como los define Genette¹⁹, es decir, prácticamente atemporales. En la acronía podemos distinguir dos tipos o posibilidades de atemporalidad: la 'débil', donde segmentos accionales pueden ser situados temporalmente en forma hipotética a través de los personajes o de ciertas acciones en común o a través del espacio de la acción, y la 'fuerte', que se da cuando existe una atemporalidad total.

2. «CIEN AÑOS DE SOLEDAD»: LINEARIDAD Y CIRCULARIDAD COMO SISTEMA DOMINANTE DE RELACIONES TEMPORALES

«Ya esto me lo sé de memoria», gritaba Ursula. «Es como si el tiempo diera vuelta en redondo y hubiéramos vuelto al principio» (CAS, p. 169).

La estructura temporal de CAS al nivel del discurso I está estrechamente relacionada con su estructura mítica al nivel de la historia y con

¹⁸ Con respecto a este término, cfr. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, p. 47.

¹⁹ Genette, *Figure III*, 115ss.

una narración omnisciente al nivel del discurso II. El narrador es un oráculo mítico que está sobre el mundo ficticio.

Siendo bien conocida ya la historia de CAS, no nos detendremos en este punto, sino que pasamos rápidamente a describir las oposiciones básicas de su historia a partir de la cual se puede segmentar la acción, luego haremos algunas observaciones sobre el aspecto mítico, para finalmente analizar su estructura temporal.

2.1 *El nivel de la historia*

2.2 *Oposiciones bases y segmentación de la acción*

Toda la acción de CAS reposa sobre una tríada: la fundación de Macondo, su desarrollo y su destrucción. Esta tríada se refleja también en la familia, que es trabajadora, emprendedora al comienzo, luego botarate, sin principios, y al final decadente; también así en el desarrollo de la casa de los Buendía: de modesta con pisos de barro, se amplía y es al final reconstruida con lujo. Es decir, Macondo y los Buendía pasan de un estado A a uno B, que se basa en oposiciones binarias que forman el fundamento de todo conflicto, como lo ha descrito Lotman al definir su término de 'acción' (= *Ereignis*)²⁰. Estas oposiciones se pueden resumir en un esquema de la siguiente forma:

→ : Interacción de los campos, dependencias recíprocas.

←

→ : Se transforma en.

La ya descrita tríada se imprime en una secuencia que ha sido segmentada según el criterio de la transformación de la familia de los Buendía y de Macondo hasta su desaparición, es decir, consideramos solamente

²⁰ Cfr. J. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes* (Frankfurt am Main, 1873), p. 350; en español, *La estructura del texto artístico* (Madrid, 1983).

aquellos segmentos estructurales de la acción que son imprescindibles para la constitución de la secuencia sintagmática. (Las letras mayúsculas indican las grandes transformaciones, las cifras los segmentos estructurales de acción)²¹.

	<i>Páginas</i>
1 ^A = Matrimonio de José Arcadio Buendía con Ursula Iguarán (Creación de la familia)	(25)
2 ^a = (Seudo-) esterilidad (pasajera) de J. A. Buendía y U. Iguarán	(25)
3 ^a = Conflicto de honor: Prudencio Aguilar ofende a J. A. Buendía	(26)
4 ^a = Recuperación del honor: duelo/muerte de P. Aguilar	(26)
5 ^a = Los Buendía y sus adictos abandonan la tierra natal	(27)
6 ^a = Fundación de Macondo (progreso)	(28)
7 ^a = Macondo como aldea: los primeros gitanos (intromisión externa)	(9-23)
8 ^a = Comienzo de la vida comercial: Ursula	(38)
9 ^B = Macondo como pueblo: Introducción del poder extra-pueblerino: Estado e Iglesia (Desarrollo).	(39-57)
10 ^b = Politización de Macondo: Elecciones	(88-89)
11 ^b = Fraude electoral de los conservadores: Declaración de la guerra de los liberales a los conservadores	(89-93)
12 ^b = Régimen totalitario de Arcadio en Macondo ...	(94-95, 103)
13 ^b = Macondo como escenario de guerra: Derrota de los liberales/prisión de Aureliano Buendía	(105-109)
14 ^b = Liberación de Aureliano Buendía: Renovación de la guerra	(115-125)
15 ^b = Fin de la guerra: Rebelión de A. Buendía	(128 pp.)
16 ^b = Capitulación de Neerlandia (fin de la guerra) ...	(154)
17 ^b = Macondo como ciudad: Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo	(155-193)
18 ^b = Enriquecimiento de Aureliano Segundo y Petra Cotes	(167-168)
19 ^b = Intento de José Arcadio Segundo de establecer una línea marítima	(169-170)
20 ^C = El ferrocarril: La época moderna: Macondo, una	

²¹ Cfr. también J. M. Oviedo, «Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*», en *Nueve asedios a García Márquez* (Santiago de Chile, 1972), pp. 74ss.

	<i>Páginas</i>
República bananera (comienzo del apocalipsis) ...	(192 pp.)
21° = Rebelión de los trabajadores de la compañía bananera ...	(252 pp.)
22° = Asesinato de los trabajadores en huelga ...	(258-259)
23° = El diluvio ...	(262-280)
24° = Relaciones amorosas incestuosas entre el último Buendía: Aureliano y Amaranta Ursula: Nacimiento de Aureliano cola de cerdo, muerte de Amaranta Ursula ...	(346-347)
25° = Muerte de Aureliano cola de cerdo ...	(349)
26° = Macondo es destruido por un huracán: Muerte de Aureliano ...	(350-351)

2.3 *La tradición de la leyenda mítica familiar y heroica como base de la estructura de la historia en CAS*

La historia de CAS tiene una serie de elementos estructurales en común con la «forma simple» de la leyenda mítica (*einfache Form Sage*), de tal manera que nos parece adecuado emplear alguna de las observaciones y resultados del trabajo de Jolles *Einfache Formen*, el cual propone en su investigación una vasta tipología pre-estructuralista sobre acciones bases²².

La definición de Jolles sobre 'leyenda mítica' se basa en las leyendas generacionales islandesas escritas entre los siglos x y xii. Sin considerar en este lugar la crítica que produjo la definición de Jolles, nos interesa en nuestro contexto que él entiende la leyenda mítica como la historia de una familia en relación con hechos históricos; con otras palabras: la reducción de eventos históricos al nivel de un conflicto familiar. Es precisamente este tipo de narración el que perdurará durante los siglos, por ejemplo, en el xix y comienzos del xx, y que es luego renovado por Gabriel García Márquez²³.

Una de las similitudes estructurales entre leyenda mítica y CAS es, por ejemplo, que los eventos narrados en la familia, sean éstos reales o

²² Cfr. A. Jolles, *Einfache Formen* (Tübingen, 1958).

²³ Cfr. G. Siebenmann, «Die Wiedergewonnene Allmacht des Erzählers», K. H. Kröner/K. Rühl (eds.), *Studi Iberica. Festschrift für Hans Flasche* (Bern, 1973), pp. 608-623; con respecto a esta tradición novelística podemos mencionar obras como *Les Rougon-Macquart* de Zola, *Die Ahnen* de G. Freytags, *Buddenbrooks* de Thomas Mann o *The Forsyte Saga* de Glasworthy.

fantásticos, son creídos por la comunidad, y como García Márquez indica, son éstos vividos *como* reales²⁴. Luego son narrados algunos episodios de la historia de Colombia, que es metonímicamente la de toda Latinoamérica, en estrecha relación con la historia de la familia Buendía. También existen elementos comunes, naturalmente que transformados, con la leyenda mítica de familias y de reyes²⁵. En *CAS* se trata del destino de una familia y su pueblo (Ascensión, desarrollo y caída), como es el caso en la leyenda mítica. Una familia constituye el punto medio de la narración, en el caso de *CAS* los Buendía. Así como en la leyenda de reyes los conflictos militares tienen un papel predominante, así también en *CAS*, como es la guerra civil entre conservadores y liberales. Los Buendía y Macondo no conocen la organización estatal, sino la organización en clan, que es típica en la leyenda mítica, así como tampoco poseen una conciencia nacionalista, sino la vinculación a una familia.

2.4 La constitución mítica en *CAS*

La estructura mítica de *CAS* se basa, por una parte, en mitos como el de la creación del mundo, del eterno retorno y del fin del mundo²⁶, y por otra, en el empleo de mitos celtas, grecolatinos y cristianos, tales como la actividad de Amaranta prendiendo y quitando los botones de su túnica mortuoria, o la de Aureliano Buendía fabricando pescaditos de oro que derrite, para volverlos a fabricar, lo que recuerda el mito de Sísifo. También están presentes en la novela estructuras del mito de Edipo. El mito de la creación del mundo e. g. se articula en la creación de Macondo, que es el nombre de una ciudad soñada por José Arcadio, donde «el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo» (*CAS*, p. 9)^{26 bis}, donde

²⁴ Cfr. Jolles, *Einfache Formen*, p. 65, y García Márquez en González García Bermejo, «Con Gabriel García Márquez. Ahora doscientos años de soledad», en *Cosas de escritores* (Montevideo, 1971), pp. 11-51.

²⁵ Cfr. Jolles, *Einfache Formen*, pp. 66ss.

²⁶ Al respecto del mito, cfr. M. Eliade, *Aspects du mythe* (Paris, 1963); en especial sobre García Márquez, véase C. Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez* (Barcelona, 1975); A. de Toro, *Die Zeitstruktur...*, cap. 2.1.

^{26 bis} El sueño de José Arcadio Buendía se encuentra en una relación intertextual con el sueño de Jacob: Videntque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum; angelos quoque Dei ascendentes sibi: Ego sum Dominus Deus Abraham patris tui, et Deus Isaac; terram, in qua dormis, tibi dabo et semini tuo (*Liber Genesis*, cap. 28, 12-13). Ego Dominus qui eduxi te de Ur Chaldaeorum, ut darem tibi terram istam, et possideres eam (*Liber Genesis*, cap. 15, 7). Fuera de estos pocos ejemplos existen aún un buen número de pasajes y referencias bíblicas.

los personajes tienen poderes sobrenaturales o éstos son considerados como tal, sus acciones son institucionalizadas y tienen carácter ejemplar para todo un clan. Encontramos la estructura mítica del eterno retorno, e. g. en acciones rituales que actualizan el mito haciéndolo realidad. La estructura mítica del fin del mundo transmite las catástrofes naturales, tales como diluvios (que en *CAS* tiene una referencia también bíblica recalcada por la forma de su discurso), huracanes, terremotos, etc. La situación de mayor apogeo en Macondo, e. g. es un equivalente a Sodoma y Gomorra, y el castigo su consecuencia, en este caso la matanza de los huelguistas²⁷.

La recurrencia discursiva, es decir, el reiterado recuerdo de hechos pasados y la anunciación de futuros, como la recurrencia de acciones y de nombres en *CAS*, es un procedimiento que conduce, tanto a los personajes como al lector, al comienzo de la historia, la cual está ya comprimida y totalmente narrada en las primeras frases del narrador-oráculo. Es decir, tenemos circularidad al nivel de la historia, que es complementada con una circularidad al nivel del tiempo, la cual describiremos más adelante.

Resumiendo: Macondo es al comienzo una ciénaga, una selva; así también al final: el primer Buendía en la crónica de la familia posee una cola de cerdo y también el último; así como Aureliano Buendía se encuentra frente a un pelotón de fusilamiento, así también Arcadio; Aureliano y su hermano José Arcadio sostienen relaciones amorosas con Pilar Ternera, así también lo intentará su hijo Arcadio; Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo aman en un comienzo a la misma mujer, Petra Cotes, así como sus antepasados habían amado a Pilar Ternera; varios miembros de la familia se ocupan en diversas épocas de descifrar los manuscritos de Melquíades, etc.²⁸ Todas estas recurrencias funden la acción en una totalidad circular, cerrada (que es autosuficiente), y son altamente significativas: se encuentran en una relación metonímica con ciertas fases de la historia de Hispanoamérica, y no solamente de ésta, elevando a *CAS* a un mito que va más allá de los Buendía y Macondo para convertirse en un símbolo de la historia de la humanidad.

2.5 *El nivel del discurso I en relación al discurso II*

Hemos ya indicado en el título de este apartado que la estructura temporal de *CAS* se caracteriza por una ordenación lineal y circular del

²⁷ Véase *CAS*, pp. 249, 262, 351.

²⁸ Cfr. Arnau, *El mundo mítico...*, p. 56; M. Vargas Llosa, *Historia de un deicidio* (Barcelona, 1971), pp. 598-615.

tiempo²⁹. Ambos tipos de *arrangement* temporal son dominantes y se encuentran en una particular relación: mientras la linealidad temporal corresponde al aspecto profano, al presente cronológico y a acciones singulares, corresponde la circularidad temporal al aspecto mítico del pasado traído al presente, y a acciones recurrentes.

2.6 Macroestructura temporal

Como indica el diagrama temporal, el comienzo de CAS (pp. 16-17) es anacrónico; luego se continúa la narración en forma cronológica. Dentro de este diagrama general se encuentra un gran número de analepsis, prolepsis y círculos temporales (que analizaremos más adelante), mas no destruyen la linealidad, ya que el narrador omnisciente ordena las intromisiones y aclara las relaciones temporales.

Mientras al nivel del tiempo de la acción es el segmento 1^{A1} (matrimonio de J. A. Buendía y Ursula Iguarán) el primero, es el segmento 7^{a17} (Macondo como aldea) el primero al nivel del tiempo textual. A continuación se abre una analepsis (de 1^{A1} hasta 6^{a6}), en donde se informa al lector sobre el origen de los Buendía y de la fundación de Macondo. La analepsis es introducida por el narrador de una manera sorpresiva para el lector. La motivación de la analepsis y su función informativa es comprendida por el lector en el transcurso de la lectura: ésta se debe a la mención del hielo, en base al cual cree J. A. Buendía haber descifrado su sueño de las *casas con paredes de espejo* (el futuro Macondo), con lo cual se llega al punto temporal de la fundación de Macondo, y éste nos conduce al porqué de la fundación, es decir, el abandono del país natal, y la razón de este abandono, etc. Este es el único pasaje en CAS donde el lector implícito tiene que poner en relación las acciones que han tenido lugar en diferentes puntos temporales, un procedimiento atípico en CAS.

DIAGRAMA TEMPORAL

Historia: tiempo de la acción:

²⁹ Cfr. C. Sagre, «Curved time in García Márquez», en *Semiotic and literary criticism* (The Hague-Paris, 1973), 152-193.

Discurso I, tiempo textual:

¹7a7 - ²1A1 - ³2a2 - ⁴3a3 - ⁵4a4 - ⁶5a5 - ⁷6a6 - ⁸7a8 - ⁹8B8 - ¹⁰9b10 - ¹¹10b11 - ¹²11b12 - ¹³12b13 -
¹⁴13b14 -

Discurso II { Narrador omnisciente }

comienzo del discurso I

GRÁFICO TEMPORAL

Explicación de la nomenclatura:

① indica la posición del segmento estructural de la acción al nivel del tiempo textual
 A ⑦ indica la posición del segmento estructural de la acción al nivel del tiempo de la acción.
 ⑦ Indica el segmento estructural de la acción.

¹⁵b15 - ¹⁶b16 - ¹⁷b17 - ¹⁸b18 - ¹⁹b19 - ²⁰c20 - ²¹c21 - ²²c22 - ²³c23 - ²⁴c24 -
²⁵c25 - ²⁶c26 - ²⁷c26

¹⁵b15 - ¹⁶b16 - ¹⁷b17 - ¹⁸b18 - ¹⁹b19 - ²⁰c20 - ²¹c21 - ²²c22 - ²³c23 - ⁴⁴c24 -
²⁵c25 - ²⁶c26 - ²⁷c26

2.7 Microestructura temporal

2.8 Circularidad temporal como procedimiento de apoyo para la constitución de la estructura mítica en el texto y en la conciencia del lector

La principal función de la circularidad temporal para apoyar estructuras míticas consiste en CAS en crear la ilusión de atemporalidad en la conciencia del lector (función texto-externa) y de fundir la historia en un presente eterno (función texto-interna). El lector es en cada círculo conducido a la situación de partida, de manera que los límites entre pasado-

presente-futuro comienzan a borrarse. Ejemplos de circularidad son copiosos en CAS y por esto nos reduciremos a uno solo, al más conocido por lector y crítico.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento (= a), el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo (= b). Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa frente a la aldea (= c) cuando llegó Melquíades a poner las cosas en su puesto (= d). [...] En marzo volvieron los gitanos (= e) [...] oyendo a la distancia los pífanos y tambores y sonajas de los gitanos, que una vez más llegaban a la aldea (= f) [...] Tanto insistieron, que José Arcadio Buendía pagó los treinta reales y los condujo al centro de la carpa (= b') [...] Cuando el pelotón lo apuntó, la rabia se había materializado en una sustancia viscosa y amarga que le adormeció la lengua y lo obligó a cerrar los ojos (= a'). Entonces desapareció el resplandor de aluminio del amanecer, y volvió a verse a sí mismo, muy niño, con pantalones cortos y un lazo en el cuello, y vio a su padre en una tarde espléndida, conduciéndolo al interior de una carpa, y vio el hielo (= b'') (CAS, 9-10; 14; 21-23).

El anuncio de la acción 'a' es una prolepsis 'interna heterodiegética', ya que informa sobre una acción que no es parte de lo narrado, como el lector constata a continuación. Por el contrario, tanto 'a' como 'b' son acciones pasadas desde el punto de vista del narrador, mas tienen para el lector implícito un carácter proléptico, ya que esto es lo primero que lee al respecto. El narrador salta nuevamente a un pasado más antiguo hasta la primera visita de los gitanos, 'c', y luego expone cronológicamente las otras acciones, d/e, hasta la sexta visita de los gitanos, f, donde los Buendía visitan el hielo, b'. A continuación nos informa el narrador sobre una serie de acciones hasta el punto en que Aureliano se encuentra frente al pelotón de fusilamiento, a'; con esto se cierra el círculo «el pelotón de fusilamiento». Partiendo de a' Aureliano se acuerda de la visita al hielo, b''. En un diagrama temporal se puede exponer lo descrito como sigue:

Tiempo de c1 - d2 - e3 - f4 - b5 (= b'5/b''5) - a6 (= a'6)
la acción:

Los diversos paréntesis, [], (), < >, nos indican el *status* y la dependencia temporal de los segmentos entre sí: b²⁵ es e. g. dependiente de la prolepsis a¹⁶ (es decir, Aureliano se acuerda durante el suceso a¹ del suceso b²); los segmentos c¹, d², e³, f⁴ son dependientes de b⁵ (es decir, el narrador comienza a narrar motivado por b⁵ cronológicamente hasta b⁵). b⁷⁵ es el presente; aquí se realiza la visita al hielo realmente, y en a⁸⁶ se alcanza un segundo punto del presente. Mas como b⁷⁵ se encuentra en las páginas 22-23 de CAS, el narrador está obligado, en el momento de la descripción de Aureliano frente al pelotón de fusilamiento (CAS, p. 115), por medio de una analepsis circular de formular una vez más el suceso anunciado, b⁷⁵, para así crear una totalidad temporal, donde presente y pasado son un todo.

El final de la secuencia al nivel del discurso I, b⁷⁵, es entrelazado con el comienzo, B²⁵, así como el comienzo de a¹⁶ con el final de a⁸⁶:

2.9 *Permutación temporal y explícita como procedimiento adicional para el reconocimiento y la actualización de estructuras míticas*

El empleo de analepsis y prolepsis no es un azar en CAS ni tampoco solamente el resultado de un tipo de narración omnisciente, sino también, y especialmente, el resultado de la concepción mítica de la novela. Algunas de las prolepsis y analepsis más recurrentes son aquellas frente al pelotón de fusilamiento y la visita al hielo, como ya hemos indicado.

Estas prolepsis y analepsis no son meras recurrencias al nivel de la enunciación, sino repeticiones de prolepsis y analepsis que van más allá de su función tradicional, donde se encuentra al servicio de aclarar puntos oscuros, es decir, de procurar ciertas informaciones que faltan al nivel de la historia, o de producir tensión. Si éstas fuesen sus únicas funciones, carecerían de sentido después de haber sido repetidas durante 229 páginas, ya que se produce un desgaste de su función. Su fin es actualizar, marcar el mito creado en la novela misma, el declararlo un nuevo mito (sin que eso signifique que el mito de los Buendía y de Macondo no se base en elementos míticos ya existentes). Por otra parte, la similitud de las fórmulas nos subraya las diferencias entre ellas, ya que se producen en posiciones sintagmáticas diferentes y sus consecuencias son otras. Como

ejemplo podemos emplear la formulación de Aureliano y de Arcadio frente al pelotón de fusilamiento:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento había de recordar aquella tarde remota... (CAS, p. 9).

Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de recordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas (CAS, p. 68).

La recurrencia disminuye la importancia de los personajes y concentra la atención en el suceso, cuyo desenlace es diferente: Aureliano consigue escapar y Arcadio es fusilado. Esta diferencia nos indica, por una parte, que el héroe, Aureliano, merece salir con vida, como personaje mítico, y que Arcadio, como déspota, debe ser castigado. Aún más: el fusilado es un miembro de la familia, el primero que muere en Macondo, y la causa es indigna. Con esto adquiere la repetición un *status* proleptico-indicial, ya que representa una profunda transformación dentro de la familia, anticipando la futura decadencia y desaparición de ésta.

2.10 *Sincronías como procedimiento interpretativo y como mensaje del autor implícito al lector implícito*

Como último punto quisiéramos tratar brevemente las sincronías, que en CAS son por lo menos tres, y cuya existencia es una excepción en textos de narración omnisciente, ya que éstas la sustituyen dejando la explicación al lector implícito.

La primera es el regreso de Ursula a Macondo con comerciantes forasteros y el nacimiento del primer hijo bastardo de la familia, Arcadio, hijo de José Arcadio y P. Ternera; la segunda es el comienzo de los problemas políticos, una acción que se produce junto con la entrega de Aureliano Babilonia, el hijo bastardo de Renata Remedios y M. Babilonia, al que Fernanda trata de asesinar y será el padre del último Buendía; la tercera, la masacre de los trabajadores y el diluvio.

Todas estas sincronías anuncian la próxima catástrofe de la familia y de Macondo y dan un juicio sobre los sucesos: el diluvio e. g. es el castigo no solamente de los extremos de los macondanos, sino de los dueños de la compañía bananera, que no podrán explotar más el terreno. Es significativo que al final, antes de que el huracán destruya Macondo, se subraye que: «*Los sobrevivientes de la catástrofe, los mismos que ya*

vivían en Macondo antes de que fueran sacudidos por el huracán de la compañía bananera, estaban sentados en la mitad de la calle gozando de los primeros soles [...] pero en el fondo de sus corazones parecían satisfechos de haber recuperado el pueblo», lo cual retrospectivamente permite asegurar la interpretación de la función sincrónica.

CONCLUSIÓN

En la primera parte de este breve trabajo hemos expuesto un modelo (resumido) para el análisis de la organización temporal o *arrangement* que ha sido en parte aplicado a CAS. El análisis de esta novela nos demuestra su *status* mítico: todos los procedimientos de la estrategia textual, sean éstos pertenecientes al nivel de la historia o al del D I o D II, tienen la función de constituir dentro del texto el mito de los Buendía y Macondo, y fuera del texto de transmitirle al lector implícito este nuevo mito.

CAS se caracteriza por su estructura circular en competencia con la linealidad del discurso y del tiempo empírico. Esto es, la oposición entre mito y realidad, entre lo mítico y lo profano. Sus repeticiones, tanto temporales como accionales, la reiteración de nombres, etc., pretenden constituir una 'habitualidad', una cierta 'familiaridad' entre texto y lector implícito, de tal manera que éste siente la historia de CAS como ya narrada y vivida hace mucho: lo que lee es su actualización mítica, su realización *in actu* de carácter ritual. Partiendo de estas observaciones podemos calificar CAS como un texto perteneciente a un 'realismo mítico', que es fraguado por el lenguaje, frente a un realismo mimético-empírico que sería el de textos como *La casa verde* de Vargas Llosa. El primer texto, volviendo de esta manera al comienzo del trabajo, representa un modelo de narración simultánea-mimético-empírica.