

HISPANIC JOURNAL

LA ESTRUCTURA UROBÓRICA DE "CIEN AÑOS DE SOLEDAD"

Author(s): Benjamín Torres Caballero

Source: *Hispanic Journal*, Fall 1990, Vol. 11, No. 2 (Fall 1990), pp. 137-154

Published by: Indiana University of Pennsylvania

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/44288079>

REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

https://www.jstor.org/stable/44288079?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Indiana University of Pennsylvania is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Hispanic Journal*

JSTOR

LA ESTRUCTURA UROBÓRICA DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

En el presente estudio me propongo probar que *Cien años de soledad* culmina en un final “abierto.” El asignarle este tipo de final a la novela me permitirá postular, de modo consistente con las predicciones de Melquíades sobre el futuro de Macondo, la aparición de una nueva estirpe que trascenderá la vocación solitaria de los Buendía, para alcanzar un nuevo estado de conciencia colectiva.

La piedra angular de mi análisis será el elucidar la función trascendente de lo que Mario Vargas Llosa ha denominado “episodios que se muerden la cola.” El uso repetido de esta estructura circular, “uroborica,” la convierte en símbolo de un *opus* alquímico que paulatinamente va transformando la psique de la estirpe Buendía. El *uroboros*, el dragón que se muerde la cola, símbolo de la autosuficiencia tanto paradisíaca como postapocalíptica, sugiere también un examen de los motivos bíblicos en *Cien años de soledad* como indicativos del anhelo por un nuevo estado de conciencia.

Me propongo demostrar asimismo cómo la consecución de dicha trascendencia psíquica resulta inminente hacia las postimerías de la novela al conjugarse la consumación de tres motivos recurrentes: la cópula incestuosa entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia, el nacimiento del vástago con cola de cerdo, y el desciframiento de los pergaminos.

Al estudiar la “forma total” de *Cien años de soledad*, Mario Vargas Llosa comienza su análisis proponiendo el primer capítulo de la novela como ejemplo de lo que él ha denominado “episodios que se muerden la cola” (545 y ss.).¹ Veamos en qué consiste exactamente este tipo de estructura. La novela abre con la tan celebrada frase: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” Esta oración nos indica que la perspectiva temporal desde la que habla el narrador se sitúa en el futuro. Desde esa perspectiva el narrador domina íntegramente el pasado. Domina el pasado distante (“esa tarde remota”) y el futuro de ese pasado (“Muchos años después”). El hecho cierto es que el narrador conoce la totalidad de la trayectoria cronológica de la realidad ficticia, lo cual le permite aludir, desde su perspectiva privilegiada, a cualquier

coordinada espacio-temporal, ya del pasado, ya del futuro. En otras palabras, a pesar de que la voz narrativa nos presenta la trama de manera lineal, estos saltos temporales indican que el narrador posee un conocimiento simultáneo y total de los sucesos que componen la narración.

Hasta aquí concuerdo con lo dicho por Vargas Llosa. Sin embargo, Vargas Llosa continúa su discusión afirmando que esta perspectiva privilegiada del narrador indica que el tiempo de Macondo es circular, cerrado sobre sí mismo, “total,” autosuficiente. Para Vargas Llosa el tiempo de Macondo no es una entidad abierta, fluyente, en un perpetuo hacerse, con un futuro siempre delante como posibilidad, sino finito. Dura lo que dura la realidad ficticia y se agota al agotarse ésta.

Vargas Llosa lleva la razón si consideramos la novela únicamente como la historia de una estirpe condenada a cien años de soledad. Si descartamos la estructura bíblica que implica la certidumbre de una Utopía, de una revelación o apocalipsis, que comenzaría al concluir el texto; si descartamos el contexto mítico con la posibilidad de una sucesión de ciclos cósmicos; si descartamos la predicción de Melquíades sobre el futuro de Macondo, y varios motivos de “totalidad” (incesto, el último Aureliano, etc.) que indican una meta perseguida y alcanzada, pero una meta que implica un nuevo comienzo, no un final; sólo si dejamos de lado las susodichas posibilidades, podemos aceptar una interpretación de *Cien años de soledad* como estructura cerrada.

Vargas Llosa apunta que hacia las postrimerías de la novela, al coincidir el tiempo del narrador y de lo narrado, el narrador se desplaza desde su posición privilegiada en el centro de la circunferencia al círculo mismo. La coincidencia de los dos planos temporales señala la integración del plano del narrador a la totalidad del ciclo y marca su conclusión. Vargas Llosa prosigue con una descripción del funcionamiento de los “episodios que se muerden la cola”:

Casi todas las unidades (episodios con sentido propio) responden a esta construcción temporal circular: muda hacia el futuro, muda hacia el pasado remoto y, de allí, trayectoria lineal hasta llegar al dato que sirvió de apertura: el episodio se muerde la cola, comienza y termina en el mismo sitio, sugiere esa idea de totalidad, de cosa acabada y suficiente que infunde el círculo (550).

Aunque este análisis de Vargas Llosa resulta convincente, pues, a partir de ciertas premisas, es de una lógica impecable, hay que recordar que el círculo no tiene necesariamente que representar una estructura cerrada y finita. Por ejemplo, *Los de abajo* de Mariano Azuela es una novela “circular” cuyos episodios son en su mayoría “autosuficientes,” y sin embargo no por eso se le califica como “cerrada.” En el caso de *Los de abajo* existe

un contexto histórico que es ficcionalizado sólo parcialmente por la novela. Lo mismo puede afirmarse de *Cien años de soledad*. Además la trayectoria bíblica o mítica que sigue *Cien años de soledad* tampoco queda plasmada en su totalidad por el texto. Hay que recordar también una de las citas favoritas de Borges, tomada de Pascal, que afirma que Dios es un círculo cuyo centro está en todas partes, y su circunferencia en ninguna.² Claramente, el círculo puede representar también lo infinito.

Señalo a Vargas Llosa porque *Historia de un deicidio*, merecidamente, ha recibido la aclamación crítica de los especialistas, además de amplia difusión editorial. El destacado “escribidor” peruano es sólo el más renombrado entre un sinnúmero de excelentes críticos que coinciden en atribuir una estructura cerrada a *Cien años de soledad*.

El texto concluye con la destrucción de Macondo por el “huracán bíblico.” Mientras el viento arrasa el pueblo, Aureliano Babilonia descifra los pergaminos de Melquíades:

... antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (360).

La narración, a mi entender, se refiere a una estirpe específica, a aquella estirpe condenada a la soledad sin amor, o a la estirpe condenada a *Cien años de soledad*. El ingenioso juego de palabras permite que se postule la existencia de una nueva estirpe con una misión renovadora, más allá de las tapas de esta crónica familiar. Los Buendía son desterrados “de la memoria de los hombres” en el sentido de representar una conciencia colectiva que ha sido superada. Los repetidos fracasos de los Buendía son relegados al inconsciente colectivo de una nueva estirpe, desde cuyas capas psíquicas profundas la sabiduría allí contenida puede hacerse accesible en las circunstancias apropiadas.³

Además, la ciudad arrasada es la de los “espejos.” El espejo es el símbolo por excelencia del pensamiento, tanto para Schopenhauer como para Borges. La “reflexión,” el predominio del pensamiento, es un “espejismo,” una ilusión. Esa ilusión no tendría mayores consecuencias si, como no se cansó de mostrarnos Borges, comprendiéramos las limitaciones del pensamiento entronizado como guía absoluto. Si vislumbramos que su posición es análoga a la del demiurgo de los gnósticos, podemos utilizar el pensamiento para promover nuestra tranquilidad cotidiana, sin llevarnos la decepción del soñador en “Las ruinas circulares.”

En el tercer capítulo, al profundizar en las predicciones de Nostradamus, Melquíades: 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” (54).

José Arcadio Buendía, atrapado en su espejismo pragmático y racional, recuerda el hielo de la carpa como el gran invento para regular la temperatura del ambiente. Pero Melquíades se refiere al vidrio, el cual tiene un simbolismo alquímico. Es el *vitrum aureum* o *vitrum malleabile*, designaciones de la meta del *opus* alquímico. La implicación es que en ese futuro Macondo luminoso vivirá una raza que, en términos psíquicos, habrá dado un salto cualitativo más allá del predominio exclusivo del pensamiento racional.

Me inclino a atribuirle una significación más trascendente a la estructura de estos episodios. En contraste con el ciclo bíblico de génesis a apocalipsis, los “episodios que se muerden la cola” abren y cierran con el mismo suceso. El dragón que se muerde la cola, el *uroboros*, es el símbolo principal de la alquimia. Jung afirma que el *mandala* de la alquimia—representando el *opus alchymicum*, mediante el cual la unidad caótica original es descompuesta en cuatro elementos y recombinada para alcanzar una unidad más elevada y perfecta—tiene dos variantes gráficas, el círculo inscrito en el cuadrado y el *uroboros* (*Psychology and Alchemy* 125-26).⁴

En otras palabras, y esto es a lo que voy, la estructura de esos episodios tan apropiadamente descritos como “mordiéndose la cola” por Vargas Llosa, esa estructura debe ser considerada desde el punto de vista de su simbolismo alquímico. El carácter “urobórico” de los episodios, y el conocimiento alquímico del cronista, Melquíades, como asimismo del que descifra los pergaminos, Aureliano Babilonia—quien “llegó a la adolescencia sin saber nada de su tiempo, pero con los conocimientos básicos del hombre medieval” (309)—sugieren que existe una conexión más que casual entre ambos elementos de la novela. Me parece que la estructura de los episodios representa la circularidad del *opus* alquímico, y de la meta que éste persigue, la unidad que trasciende los opuestos. Es un proceso que tiene principio y fin, y en el que nada sobra. Fracase o tenga éxito, apunta a un nuevo comienzo; a partir del fracaso vuelve a iniciarse el *opus*—como sucede repetidamente en *Cien años de soledad*—el éxito, en cambio, develaría un nuevo balance psíquico.

El primer capítulo, que sienta la tónica para toda la novela, abre y cierra con el recuerdo de una “revelación” (epifanía): el momento en que el patriarca, José Arcadio Buendía, y sus dos hijos varones conocen el hielo.

Hay que recordar que la *prima materia* del *opus* alquímico puede ser la sustancia más humilde o inclusive una sustancia repugnante y despreciable, como el excremento. La razón es que lo que se persigue puede hallarse escondido en toda materia, o más bien, es proyectada en la materia por la psique del alquimista que la trabaja. En este caso, la sustancia no puede ser más cotidiana: agua convertida en hielo. Como mercurio, el hielo es sólido—parece un diamante⁵—pero también líquido, y su frialdad es percibida como hirviente por el pequeño Aureliano.

Sin embargo, lo que el dios Hermes pueda revelar filosófica, espiritual o psíquicamente, el alquimista debe haberse preparado para comprender. Ese no es el caso de José Arcadio Buendía, cuya inclinación racionalista lo lleva a situar el hielo bajo el renglón de los inventos con posibilidades exclusivamente pragmáticas, como el imán y la lupa. Los “episodios que se muerden la cola,” como el *opus* alquímico, persiguen la transformación de lo cotidiano en busca de su quintaesencia trascendente.

El hombre contemporáneo ha retirado las proyecciones sobre la materia, y la psicología, en lugar de labrar la *prima materia* alquímica, trabaja directamente la psique. El *opus magnum* de la alquimia se conoce como el proceso de *individuación* en la psicología analítica. La culminación de este proceso se designa, no por los tantos nombres de la *lapis philosophorum*, sino con otro término, el *sí mismo*. El *sí mismo* se define como una totalidad psíquica cuya armonía radica en alcanzar un balance entre psique consciente, el *yo*, y el inconsciente, o sea, un balance en el que el *yo* abdica su hegemonía psíquica.

La imagen de una carpa en cuyo centro se halla un cofre pirata cerrado y custodiado por “un gigante de torso peludo y cabeza rapada, con un anillo de cobre en la nariz y una pesada cadena de hierro en el tobillo” (23), sugiere analogías con las susodichas estructuras y dinámicas psíquicas. La carpa representaría la psique en su totalidad, y el cofre, en un principio, el inconsciente. Dentro de la carpa psíquica el cofre representa inicialmente el inconsciente, pues se desconoce de primera intención el contenido de esa estructura cerrada y custodiada. Su contenido está velado a la inspección, del mismo modo que, normalmente, los contenidos del inconsciente no están al alcance de la psique consciente. Un cofre pirata no puede menos que contener algo valioso, quizás, un tesoro. La presencia del gigante alude a la naturaleza doble del inconsciente: su efecto puede ser beneficioso (tesoro psíquico), pero tiene también el peligro de lo desconocido. El gigante y el precio que debe pagar el patriarca por ver y tocar el contenido del cofre pudieran representar una condensación de las pruebas iniciatorias del héroe de la mitología clásica.⁶ Héroe clásico y hombre contemporáneo deben afrontar el peligro implícito en el autoconocimiento, en reconocer, aceptar e integrar el lado oscuro de la personalidad, para luego poder alcanzar la total armonía psíquica.

El patriarca, José Arcadio Buendía, y sus dos hijos varones, el mayor, José Arcadio, y el menor, Aureliano reaccionan, cada uno a su manera, ante el contenido del cofre. El patriarca representa la primacía del intelecto y del *yo* o psique consciente.⁷ Como adultos, los dos hijos del patriarca representan la sobrevaloración de otras dos funciones psíquicas: la sensación (José Arcadio) y la intuición (Aureliano).⁸ Al visitar la carpa, empero, los hijos del patriarca son niños, indicando así que la sensación y la intuición, vis-à-vis el intelecto, son funciones menos desarrolladas. La cuarta función psíquica, según la psicología analítica de Jung, el sentimiento, no está representada por personaje alguno. El sentimiento sería la función inferior o inconsciente, y en esta escena, el cofre con su misterioso contenido simbolizaría el inconsciente con la función menos desarrollada y menos accesible a la voluntad del *yo*.

El contenido del cofre es valiosísimo, es un verdadero tesoro, pero no en un sentido convencional. Después de todo, el hielo es sólo el estado sólido de un compuesto inorgánico extremadamente común y pedestre. No podemos menos que sonreír ante el temor y la sorpresa de los personajes, y estimo que, a un nivel, ésta es precisamente la reacción que el texto se propone suscitar en el lector. Sin embargo, en un sentido más profundo, reconocemos que el agua es indispensable para la vida misma, y despreciable únicamente si nuestro ambiente la ofrece en abundancia. Además, ¿cómo explicar que en trance de muerte—el coronel no duda que lo van a fusilar—su memoria se fije en un recuerdo totalmente banal? Este recuerdo, en mi opinión, guarda para el coronel, aunque sea inconsciente o intuitivamente, una significación crucial en su vida. Esa significación se halla a un nivel psíquico. Allí el hielo representa la función inferior o inconsciente, el sentimiento, necesaria para completar la cuaternidad de funciones psíquicas, y alcanzar así el balance armónico entre psique consciente e inconsciente, el *sí mismo*. El primer capítulo de *Cien años de soledad* establece, entonces, en términos de estructura (*uroboros*) y de contenido (contenido del cofre), la búsqueda que ocupará a la estirpe durante el resto de su historia.⁹

Ya he sugerido que es necesario diferenciar entre los “episodios que se muerden la cola” y el ciclo que abarca toda la historia de la estirpe (ciclo cósmico). Las estructuras circulares abren y cierran con el mismo evento. La estructura cíclica comienza con la fundación y termina con la destrucción. Si consideramos el asunto con detenimiento, sin embargo, nos damos cuenta de que el primer capítulo de *Cien años de soledad* (“episodio que se muerde la cola,” círculo) y el ciclo de la estirpe cierran con el mismo tipo de evento: una revelación. En el caso del primer capítulo la “revelación” es intuitiva, quizás, pero no plenamente comprendida. En el caso del último capítulo, Aureliano Babilonia intuye la revelación, y luego la comprende a cabalmente. Ve el cadáver de su hijo arrastrado por las hormigas, pero:

Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y en el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.*

Aureliano no había sido más lúcido en ningún acto de su vida que cuando olvidó sus muertos y el dolor de sus muertos, y volvió a clavar las puertas y las ventanas con las crucetas de Fernanda para no dejarse perturbar por ninguna tentación del mundo, porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino. Los encontró intactos entre las plantas prehistóricas y los charcos humeantes y los insectos luminosos que habían desterrado del cuarto todo vestigio del paso de los hombres por la tierra, y no tuvo serenidad para sacarlos a la luz, sino que allí mismo, de pie, sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía, empezó a descifrarlos en voz alta. Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante (358-59).

Si otras tentativas de descifrar los pergaminos han sido “prematuras” (359), la de Aureliano Babilonia no lo es. El éxito de Aureliano Babilonia se explica, en términos alquímicos y psíquicos, primeramente, por su carácter de hombre medieval y, en segundo término, porque dejando a un lado la prohibición familiar, consuma el incesto con su tía Amaranta Úrsula: alcanza la integración armónica de la psique consciente y el inconsciente, el *sí mismo* o huevo filosófico de la alquimia. Este último queda representado, precisamente, por la revelación de Aureliano Babilonia, pues con ella se cierra el círculo “urobórico” abierto con la potencial “revelación” del patriarca frente al hielo.

En otras palabras, la totalidad de la novela puede considerarse como un *opus* que culmina con el momento de lucidez de Aureliano Babilonia, lucidez (*lumen novum* o huevo filosófico) que le permite descifrar los pergaminos. No es casualidad que la exclamación del patriarca, con la mano puesta sobre el témpano, se compare con expresar “un testimonio sobre el texto sagrado,” pues en el fondo, como hemos visto, el hielo y el

texto representan principio y final, respectivamente, del mismo proceso. La integración del inconsciente, representado por el hielo, equivale al incesto, y también a la revelación o sabiduría que permite descifrar las intrincadas claves de los pergaminos, cuya complejidad rivaliza la del simbolismo hermético de los textos alquímicos.¹⁰

Cien años de soledad y los textos alquímicos describen simbólicamente un proceso gradual de transformación. El proceso comienza y termina con una misma sustancia trabajada de varias maneras dentro de un receptáculo cerrado (*vas Hermetis*). El fin perseguido, como lo entendían los verdaderos iniciados en alquimia, era una transformación espiritual y psíquica del alquimista, transformación representada por la esquiva piedra filosofal. La piedra filosofal, como el *sí mismo* de la psicología analítica, representa una precaria armonía, un estado inestable de la psique que debe ser constantemente renovado. Es un estado ideal, y como todo proceso que requiere la inversión de energía—energía psíquica, la *libido*, inclusive—está sujeto al principio de la entropía. De ahí que el alquimista trabaje la materia repetidamente, aproximándose cada vez más, como cada generación de los Buendía, a la *lapis philosophorum*.

El *uroboros* está presente a través de todo *Cien años de soledad* en la estructura de los “episodios que se muerden la cola,” como símbolo del *opus* alquímico (*rota*) que va transformando la psique de la estirpe. El primer capítulo de la novela sigue esa estructura, pero también presenta la infancia paradisiaca de Macondo y de los Buendía. El primer capítulo contiene asimismo el germen apocalíptico de la revelación.¹¹ Dicha revelación debe asociarse con la visión de Melquíades de una “ciudad luminosa, con grandes casas de vidrio” (54), la nueva Jerusalén, en que no quedará rastro de la estirpe Buendía.¹² A mi entender, a lo que se alude es a un nuevo ciclo de la humanidad en el que el individuo habrá superado la “soledad” o falta de “amor” al alcanzar, como parte de la estirpe, la madurez psíquica. La madurez psíquica comportaría la asimilación del inconsciente dentro de un balance psíquico armónico y pleno, cuya representación simbólica sería el *uroboros* como *mandala*. Si visualizamos la escena del hielo, vemos que los personajes representan, potencialmente, una configuración “mandálica.” El centro del *mandala* sería el cofre con el hielo, que representaría el tesoro psíquico, el *sí mismo*, como meta de la psique colectiva de la estirpe, rodeado por el patriarca y sus dos hijos, José Arcadio y Aureliano, representando tres de las cuatro funciones psíquicas, el intelecto, la sensación y la intuición, respectivamente. El gigante pudiera considerarse como la cuarta función, el sentimiento, que, de integrarse, completaría el esquema psíquico armónico simbolizado por el *mandala*. Esta asignación sería consistente con lo dicho hasta ahora, pues, 1) el gigante no es un miembro de la familia, o sea, es ajeno o desconocido, como toda función inconsciente; 2) su aspecto atemorizante sugiere que es una encarnación de

la actitud de la estirpe ante el carácter oscuro e irracional del inconsciente; 3) el tamaño de esta imponente figura, en contraste con la trinidad Buendía, indica que las potencias conscientes, como la punta del témpano, abarcan sólo una porción reducida de la psique.

Si la escena del hielo presenta un *mandala* potencial, la escena en que Aureliano Babilonia alcanza la revelación contiene varios elementos que apuntan hacia la plenitud “mandálica” alcanzada. Se cierra el ciclo “urobórico” comenzado con la “revelación” del patriarca ante el hielo, o sea, se completa estructuralmente, al descubrir Aureliano Babilonia las claves de los pergaminos, el *mandala*: la estirpe llega a la madurez psíquica. Varios de los elementos narrativos íntimamente ligados a esta escena se presentan como posibles *mandalas*: los discos anaranjados que cruzan el cielo, el incesto entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia, el hijo con la cola de cerdo, los pergaminos.

Jung escribió un ensayo sobre la significación psíquica de la aparición de objetos voladores no identificados titulado *Flying Saucers: A Modern Myth of Things Seen in the Sky*. Explica Jung que hacia las postrimerías del primer milenio de la era cristiana los testimonios de signos y portentos celestes eran vistos como anuncios del fin del mundo, y la intervención divina era consistente con el *Weltanschauung* de la época. El *Weltanschauung* de nuestra época descarta este tipo de intervención sobrenatural. Por tanto, Jung busca una explicación psíquica para el fenómeno. Halla una posible explicación en el *mandala*. Este símbolo circular equivale a la totalidad. Como representación del *sí mismo*, el *mandala* es un símbolo de orden, pues el *sí mismo* regula el caos psíquico, dando a la personalidad la mayor unidad posible. En una época de incertidumbre colectiva como la vivida en Macondo luego de la partida de la compañía bananera, y de desarrollo psíquico unilateral como el que manifiestan la estirpe Buendía, y Occidente en general, rige una notable tensión emocional. Ella conduce a la proyección del arquetipo que siempre ha significado orden, salvación y plenitud. El *mandala*, como ya he apuntado, hace su aparición en la madurez del individuo, y en *Cien años de soledad* hace su aparición también en las postrimerías de la obra, anunciando que la armonía y plenitud psíquica de la estirpe, en la persona de Aureliano Babilonia, resulta inminente.

El incesto entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia participa también del simbolismo mandálico, en el sentido de representar la unión armónica de psique consciente, el *yo* (Aureliano Babilonia) e inconsciente (Amaranta Úrsula). La penúltima generación de los Buendía supera el temor hereditario de la estirpe, dejando a un lado la prohibición familiar contra el incesto, y alcanza así el *sí mismo*, o sea, el producto de esa unión: el último Aureliano con su cola de cerdo. La cola de cerdo distingue al último Buendía del resto de la estirpe, pues lo convierte en un ser híbrido

que integra plenamente la psique inconsciente, instintiva e irracional, representada por la cola de cerdo, al *yo*. Es el *filius hermaphroditus*, pues integra en plena armonía los aspectos masculinos y femeninos de la psique.

El texto nos habla de “amor” —el cual representa la función psíquica del sentimiento notablemente ausente en la historia de la estirpe— y “felicidad” al referirse a la relación entre tía y sobrino, y nos informa que “a medida que avanzaba el embarazo se iban convirtiendo en un ser único, se integraban cada vez más” (354). Nos describe la escena de la natividad de este modo:

Un domingo, a las seis de la tarde, Amaranta Úrsula sintió los apremios del parto. La sonriente comadrona de las muchachitas que se acostaban por hambre la hizo subir en la mesa del comedor, se le acaballó en el vientre, y la maltrató con galopes cerriles hasta que sus gritos fueron acallados por los berridos de un varón formidable. A través de las lágrimas, Amaranta Úrsula vio que era un Buendía de los grandes, macizo y voluntarioso como los José Arcadios, con los ojos abiertos y clarividentes de los Aurelianos, y predisposto para empezar la estirpe otra vez por el principio y purificarla de sus vicios perniciosos y su vocación solitaria, porque era el único en un siglo que había sido engendrado con amor (355-56).

En efecto, el último vástago de la estirpe encarna el *filius macrocosmi*, conocido también como *Salvator* o *Deus terrestris*, tres designaciones para la *lapis philosophorum* de la alquimia, una especie de ser místico comparable al *Antropos* de los gnósticos, el hombre divino original. El *Antropos* gnóstico, al igual que el niño con la cola de cerdo, el último Aureliano, representa la plenitud humana, un ser “total” que existió antes que el hombre y que es asimismo, su meta final (Jung, *Psychology and Alchemy* 162). El último Aureliano cierra el ciclo de la estirpe de manera “urobórica,” autosuficiente, y apunta también hacia un nuevo principio. El último de la estirpe muere, como Moisés, a las puertas de la Tierra Prometida, pues la estirpe del Éxodo no será la estirpe del Reino. El nuevo ciclo cósmico está por comenzar.

El *mandala* que mejor cumple las funciones ordenadoras de ese símbolo son los pergaminos descifrados. Resulta vital que los pergaminos hayan sido descifrados, de otro modo representarían un arquetipo que permanece inconsciente, o sea, que no ha sido asimilado por el *yo*. Con anterioridad a la revelación alcanzada por Aureliano Babilonia, los intentos de descifrar los pergaminos habían resultado fútiles por “prematuros.” El éxito de Aureliano Babilonia es posterior al incesto, y la consumación de este último parece haber sido una condición necesaria para poder descifrar los pergaminos. Una vez alcanzada la madurez psíquica, la estirpe puede

comprender y asimilar la imagen del *mandala* representada por los pergaminos. En el instante en que el mundo de Macondo está por sucumbir a la destrucción y al caos, el símbolo supremo del orden ocupa la atención de Aureliano Babilonia.

Los pergaminos, como todo símbolo, expresan una idea o una imagen que verbalmente sólo puede ser aproximada. Hay que recordar que *Cien años de soledad* manifiesta una marcada influencia borgiana. Los pergaminos, al ordenar lo sucesivo para que resulte simultáneo, funciona como el Aleph del cuento de Borges. Intuir el significado del Aleph y comprender los pergaminos son actos cognitivos análogos. Son un darse cuenta de las limitaciones del pensamiento humano.

Jaime Alazraki, en una brillante monografía, ha elaborado una interpretación de los cuentos de Borges como “metáforas epistemológicas” (183-200).¹³ Narraciones como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” “El Aleph,” “La casa de Asterión” y “Los dos reyes y los dos laberintos” manifiestan una preocupación con la epistemología. La *Enciclopedia Británica*, el Aleph, los laberintos de Asterión y del rey de Babilonia son metáforas para el conocimiento humano, englobado bajo el término “cultura,” y para las limitaciones de ese conocimiento. La evolución del conocimiento humano, con la concomitante pérdida de vigencia de explicaciones cuya validez había sido aceptada dogmáticamente en otra época, apuntan sobre todo a las limitaciones del pensamiento lógico y conceptual. El conocimiento está basado en conceptos, pero éstos nos dicen más sobre el funcionamiento de la mente humana que sobre el universo que profesan explicar. Borges acepta la necesidad humana de postular explicaciones del universo. Sin ellas la cómoda rutina cotidiana no sería posible. Sin embargo, Borges desea señalar también las limitaciones del domo cultural en el que hallamos protección psicológica de un universo regido por leyes divinas, indescifrables. Las leyes de hechura humana nos resultan accesibles, descifrables, confortantes; las leyes divinas nos inspiran el temor de lo desconocido e incomprendible.

La obra de Borges pone de manifiesto las limitaciones del pensamiento racional, en particular, por tener que expresarse a través del lenguaje, de carácter sucesivo, no simultáneo. En “El Aleph” hallamos indicios de que Borges quiere sugerir la validez y necesidad de otro tipo de conocimiento. Por un lado, el Aleph está localizado en el sótano de la casa de la calle Garay (“había un mundo en el sótano”). Jung, en el que ha descrito como un “big dream,” un sueño de particular importancia psíquica, se encuentra en una casa cuyo sótano representa el inconsciente. Descendiendo hasta lo más profundo de este sótano, Jung halla los restos de una cultura primitiva que, al despertar, interpreta como una representación del inconsciente colectivo.¹⁴ El sótano al que desciende Borges, el personaje, contiene el Aleph. Como vengo señalando en el caso de los pergaminos, el Aleph tam-

bién puede ser considerado como un arquetipo del inconsciente colectivo: el *mandala*, el símbolo por excelencia del orden.¹⁵

El Aleph y los pergaminos funcionan como el arquetipo ordenador del *mandala*. La visión de un universo incognoscible y caótico cede ante estos símbolos totalizadores. El inmueble de la calle Garay es demolido para ampliar la confitería de Zunino y Zungri, y la casa familiar de los Buendía es destruida por el remolino de viento. El mundo continúa girando, aunque en *Cien años de soledad* esto presupone el comienzo de un nuevo ciclo en el cual podrán existir otros Macondos pero ya no con estirpes como los Buendía. El ciclo de la soledad ha concluido para siempre, y el ciclo de la revelación ha comenzado.

La existencia paradisíaca de la humanidad en la nueva Jerusalén presupone una nueva conciencia producto del apocalipsis, de la “revelación.” Esa revelación queda plasmada en el acto de descifrar los pergaminos, tarea que en mayor o menor medida había ocupado infructuosamente a cada generación de los Buendía. El éxito de Aureliano Babilonia, el nuevo conocimiento que alcanza, presupone una ruptura con el pasado familiar y social—motivo del abandono asociado con la niñez de los dioses y de los héroes divinos: Zeus, Dionisio, Poseidón, Moisés, Rómulo y Remo. En el caso de Aureliano Babilonia su aislamiento del resto de la familia va de la mano con sus lecturas en el cuarto de Melquíades, y debido a las cuales “llegó a la adolescencia sin saber nada de su tiempo, pero con los conocimientos básicos del hombre medieval.”

Los manuscritos son compuestos y cifrados por Melquíades, quien trae el laboratorio y los manuales de alquimia a Macondo. Su conexión con la alquimia resulta clara, como lo es la de Aureliano Babilonia, el que descifra los pergaminos, si en efecto posee los conocimientos básicos del hombre medieval. Los verdaderos iniciados a la alquimia no persiguen la transformación de los metales bajos en oro, sino el *aurum non vulgi*, la piedra filosofal. O sea, durante el *opus* alquímico las transformaciones a las que el alquimista somete a la *prima materia* representan, e idealmente paralelan, las transformaciones psíquicas del propio alquimista.

No es de extrañar entonces que sólo un iniciado al conocimiento alquímico sea capaz de descifrar los pergaminos cifrados por otro alquimista, y que el acto de descifrarlos sea análogo a alcanzar la piedra filosofal, a alcanzar la revelación producto de una transformación psíquica, a alcanzar un nuevo estado de conciencia.

Sin embargo, el *opus* alquímico, es un proceso lento, repetitivo, cuya meta es designada con el mismo término que la sustancia inicial, la *prima materia*, concepto encarnado simbólicamente en el *uroboros*, el dragón que se muerde la cola. De modo que los episodios que se muerden la cola resultan análogos al *opus* alquímico, repetido hasta que Aureliano

Babilonia alcanza la piedra filosofal, la revelación, insinuada ya en el primer episodio que se muerde la cola que concluye con la escena del hielo.

La estructura urobórica de estos episodios, como asimismo el incesto, el último Aureliano con la cola de cerdo, el acto de descifrar los aléphicos pergaminos, son la inscripción en el texto del simbolismo alquímico. Cada episodio urobórico al trabajar la psique colectiva de los Buendía contiene en potencia la posibilidad de alcanzar la piedra filosofal, la meta del *opus*, y cerrar el ciclo del Exodus y comenzar el ciclo de la Tierra Prometida.

University of Michigan

Benjamín Torres Caballero

NOTAS

¹ En esas páginas Vargas Llosa analiza otras catorce instancias de “episodios que se muerden la cola.”

² La influencia de Borges en García Márquez, y particularmente en la elaboración de *Cien años de soledad*, resulta patente. Los críticos han señalado desde las similitudes más superficiales hasta las influencias más significativas en términos epistemológicos. A la primera categoría pertenecen los “giros verbales” e “imágenes oníricas” a que alude Reinaldo Arenas (154-55). A la segunda pertenecen “la introducción de personajes de la ficción literaria o de seres reales dentro de la fábrica de la novela,” juego al que también es aficionado Borges, como señala Emir Rodríguez Monegal, quien, en el mismo artículo, se refiere también a los paralelos entre la obra de Borges y *Cien años de soledad* en lo que concierne al modo de concebir el tiempo, el espacio y su aléphica precipitación en una sola materia—los pergaminos de Melquíades—y otras múltiples resonancias (130-34).

³ Además de la psique consciente, inmediata y personal, Jung postula la existencia de un segundo sistema psíquico de naturaleza colectiva, universal e impersonal, idéntico en todos los individuos. Este inconsciente colectivo no se desarrolla individualmente, sino que es heredado, y consiste en formas preexistentes que Jung designa con el término “arquetipos.” Jung considera que los arquetipos son análogos a los instintos, o que inclusive sean imágenes inconscientes de éstos. Los arquetipos representan experiencias cuya interminable repetición las ha dejado grabadas en nuestra constitución psíquica. Cuando ocurre una situación que corresponde al arquetipo, éste es activado y su contenido pasa a la psique consciente (*The Archetypes and the Collective Unconscious* 42-53).

⁴ Jung describe en detalle el *uroboros* en *Psychology and Alchemy*. Como dragón el *uroboros* es un *monstrum*, un símbolo que combina el principio telúrico de la serpiente con el principio aéreo del pájaro. Es una variante simbólica de Mercurio, o sea, del dios alado Hermes, presente en la materia, el dios del pensamiento y la revelación. Los alquimistas utilizaban el azogue, *argentum vivum* para representar el espíritu creador atrapado o escondido en la materia.

Jung afirma que, en la alquimia, el dragón es, con toda probabilidad, la representación

pictórica más antigua de la que se tiene documentación —aparece en el *Codex Marcianus* del siglo diez u once, acompañado de las palabras, “la Unidad, la Totalidad” (“The One, the All”). Los alquimistas reiteran una y otra vez en sus textos que el *opus* procede de la unidad y culmina en la unidad (“the one”) y que de ese modo se asemeja al dragón que se muerde la cola. Por esa razón el *opus* es frecuentemente descrito como circular o como *rota* (rueda). Mercurio se halla al principio y al final del proceso alquímico. Mercurio es la *prima materia*, el *caput corvi* (“cuervo,” comúnmente asociado con el demonio), el *nigredo*; como dragón se devora a sí mismo, muere y resucita como *lapis* (“piedra” o huevo filosófico). Es el juego de los colores en la *cauda pavonis* (“cola de faisán”) y la división en los cuatro elementos. Es el hermafrodita que existió en el principio, que luego se dividió en la clásica dualidad hermano/hermana, reunidos en el *coniunctio* incestuoso, para reaparecer al final del *opus* en forma radiante del *lumen novum*, la piedra filosofal. Es metal y líquido, materia y espíritu, frío y fogoso, veneno y bálsamo curativo: símbolo que une todos los opuestos (*Psychology and Alchemy* 292-95).

⁵ En la alquimia china el propósito del *opus magnum* es la producción del “cuerpo diamantino” (“diamond body”), otra designación de la piedra o huevo filosófico (Jung *Psychology and Religion* 111; Jung y Wilhelm “Commentary on *The Secret of the Golden Flower.*” *Alchemical Studies* 21, 46, 51).

⁶ Para un tratamiento exhaustivo de este tema véase Joseph Campbell.

⁷ El patriarca, José Arcadio Buendía, se dedica a una serie de proyectos que ponen de manifiesto su curiosidad innata, su lógica empíricista, y su espíritu de progreso de signo occidental: canjea un mulo y una partida de chivos por unos lingotes imantados con los que pretende “desentrañar el oro de la tierra” (9); experimenta con otras novedades que llevan a Macondo Melquíades y su tribu: la lupa, cuya utilidad práctica, concluye el patriarca, es como ingenio de guerra, y compone un manual para su uso estratégico, el astrolabio, la brújula y el sextante con los que determina la esfericidad del planeta, y el laboratorio de alquimia con el cual, “seducido por la simplicidad de la fórmulas para doblar el oro,” convierte la herencia patrimonial de Úrsula en “un chicharrón carbonizado” (14); con el laboratorio de daguerrotipia se propone resolver científicamente, de una vez por todas, la cuestión de la existencia de Dios (54); intenta desarrollar un mecanismo de movimiento perpetuo basado en el péndulo e intenta crear una máquina, basada también en el péndulo, que le sirviera al hombre para volar (75). La función del pensamiento está sumamente desarrollada en el patriarca, sobrevalorada, en detrimento de las otras funciones psíquicas.

⁸ El primogénito, José Arcadio, es descrito como un monumental especímen físico, un verdadero gigante, con características corporales comparables a las de los animales brutos, y con apetitos carnales en proporción a su tamaño. Aureliano, el coronel, se caracteriza por una profunda aunque errática intuición manifestada en presagios, como el que lo llevó a pedir que ejecutaran la sentencia de muerte en Macondo.

⁹ En el lenguaje cotidiano de la narración, el estado psíquico de la estirpe es descrito con el término “soledad”; el paliativo para dicho estado anímico es el “amor.” El relativo aislamiento entre la psique consciente, el *yo*, y el inconsciente, con la concomitante inferioridad de la función del sentimiento, es una descripción en términos psíquicos de lo que la narración expresa en términos cotidianos.

¹⁰ El hermetismo es una característica de los textos alquímicos. La proliferación de textos alquímicos un siglo antes del triunfo del Neoclasicismo coincide con los principios de la ciencia química. Los alquimistas abandonan el laboratorio y se dedican a la especulación (Filosofía Hermética). Los químicos continúan en el laboratorio, conservando así una base empírica para su investigación. La alquimia perece debido a su hermetismo u oscurantismo, pues su filosofía (“obscurum per obscurius, ignotum per ignotius”/“lo obscuro por lo más obscuro, lo desconocido por lo más desconocido”) resulta incompatible con el espíritu de la Ilustración, y particularmente las ciencias naturales, incluyendo la flamante química.

¹¹ Eric Neumann ha estudiado el *uroboros* como representación mítica de dos etapas en el origen y desarrollo de la psique consciente (5-102). El *uroboros* es un antiguo símbolo egipcio que ha sido descrito de este modo: Se mata, copula con sí mismo y se impregna a sí mismo; es hombre y mujer, engendra y concibe, devora y da a luz, es activo y pasivo, arriba y abajo, a la vez (10). El símbolo universal para la perfección es el círculo, la esfera o la rueda, de modo que estas figuras geométricas representan tanto la autosuficiencia de la deidad primordial que antecede la creación de los opuestos, como el *sí mismo* que ha ido más allá de los opuestos. La existencia dentro de la rueda o *uroboros* representa un estado crepuscular: la infancia de la humanidad y del niño, etapa psíquica anterior a la formación del *yo*. El *uroboros* es el arquetípico que comunica al *yo* un conocimiento simbólico de una etapa psíquica de la que necesariamente no tiene experiencia alguna: la época prenatal, paradisiaca, en que el *yo* se halla sumergido en un estado inconsciente, en el mar de los no natos, anterior a la psique consciente y a los opuestos. Como símbolo que apunta hacia los orígenes, el carácter circular del *uroboros* representa, a la vez, el útero y los padres. El *uroboros* aparece como receptor, y también como los padres primordiales en perpetua cohabitación, símbolo de los orígenes.

Las etapas iniciales de la psique consciente, cuando el *yo* todavía se halla a un nivel infantil, se caracteriza por el predominio del lado maternal del *uroboros*. El débil e intermitente *yo* no ha arribado a la distinción entre sujeto y objeto, y en realidad el *yo* permanece mayormente inconsciente. El *uroboros* del mundo materno es vida y psique a la vez: nutre, proporciona placer, calor, protección, y es refugio de todo sufrimiento.

El *uroboros*, la gran rueda, no es sólo el útero, sino también los Primeros Padres, unidos e indivisibles, en urobórica conjunción de opuestos. Su aspecto paterno contiene el impulso creativo de un nuevo principio. Es la rueda que rota por sí misma. Es el movimiento rotativo inicial en la ascendente espiral evolutiva en el tiempo.

El mismo simbolismo urobórico que hallamos en el principio, antes de que comience a desarrollarse el *yo*, reaparece al final cuando el desarrollo del *yo* es reemplazado por el desarrollo del *sí mismo*. En este punto del proceso de individuación el principio universal de los opuestos deja de predominar, pues la meta del individuo es independizarse del mundo, y el símbolo del *uroboros* vuelve a surgir como el *mandala* de la psicología adulta. Este último símbolo entre los que aluden al desarrollo psíquico individual representa la redondez psíquica, la plenitud de la vida y la perfección recuperada.

La figura perfecta del *uroboros*, entonces, es central en el mundo inconsciente infantil, y también en la segunda mitad de la vida. El símbolo del *mandala* circular se halla al principio y al final de la historia psíquica del individuo. Al principio adopta la forma mitológica del Paraíso, y al final la forma de la nueva Jerusalén (Neumann 36-37).

¹² Hay que recordar que la palabra “apocalipsis” no tenía las connotaciones casi exclusivamente de destrucción que tiene hoy en día. “Apocalipsis” proviene de un término griego que significa *revelación*.

La “Introducción al *Apocalipsis*” en la *Biblia de Jerusalén* nos informa:

La palabra “apocalipsis” es la transcripción de un término griego que significa *revelación*; todo apocalipsis supone, pues, una revelación hecha por Dios a los hombres de cosas ocultas y sólo por él conocidas, en especial de cosas referentes al futuro. Es difícil deslindar exactamente las fronteras que separan al género apocalíptico del profético, del que en cierto modo no es más que una prolongación; pero, mientras que los antiguos profetas escuchaban las revelaciones divinas y las transmitían oralmente, el autor de un apocalipsis recibe sus revelaciones en forma de *visiones* que consigna en un libro. Por otra parte, tales visiones no tienen valor por sí mismas, sino por el *simbolismo* que encierran; porque, en un apocalipsis, todo o casi todo tiene valor simbólico; los números, las cosas, las partes del cuerpo y hasta los personajes que salen a escena. Cuando el vidente describe una visión, traduce en símbolos las ideas que Dios le sugiere, y entonces acumula cosas, colores, números simbólicos, sin preocuparse de la incoherencia de los efectos obtenidos. Es, pues, necesario para entenderle, hacerse cargo de sus procedimientos y traducir de nuevo en ideas los símbolos que propone, so pena de falsear el sentido de su mensaje (1639).

La visión plasmada en el *Apocalipsis* de Juan culmina con el establecimiento definitivo del Reino celeste, la nueva Jerusalén.

¹³ David William Foster, utilizando el término en el sentido en que lo emplea Roland Barthes, designa esta preocupación en la obra de Borges con la frase, “*écriture epistemológica*” (“epistemological *écriture*”) (13-30).

¹⁴ This was the dream. I was in a house I did not know which had two stories. It was “my house”. I found myself in the upper story, where there was a kind of salon furnished with fine old pieces in rococo style. On the walls hung a number of precious old paintings. I wondered that this should be my house, and thought, “Not bad”. But then it occurred to me that I did not know what the lower floor looked like. Descending the stairs, I reached the ground floor. There everthing was much older, and I realized that this part of the house must date from about the fifteenth or sixteenth century. The furnishings were medieval; the floors were of red brick. Everywhere it was rather dark. I went from one room to another, thinking, “Now I really must explore the whole house”. I came upon a heavy door, and opened it. Behind it, I discovered a stone stairway that led down into the cellar. Descending again, I found myself in a beautifully vaulted room which looked exceedingly ancient. Examining the walls, I discovered layers of brick in the mortar. As soon as I saw this I knew that the walls dated from Roman times. My interest by now was intense. I looked more closely at the floor. It was of stone slabs, and in one of these I discovered a ring. When I pulled it, the stone slab lifted, and again I saw a stairway of narrow stone steps leading down into the depths. These, too, I descended, and entered a low cave cut into the depths. Thick dust lay on the floor, and in

the dust were scattered bones and broken pottery, like remains of a primitive culture. I discovered two human skulls, obviously very old and half disintegrated. Then I awoke.

It was plain to me that the house represented a kind of image of the psyche—that is to say, of my state of consciousness, with hitherto unconscious additions. Consciousness was represented by the salon. It had an inhabited atmosphere, in spite of the antiquated style.

The ground floor stood for the first level of the unconscious. The deeper I went, the more alien and the darker the scene became. In the cave, I discovered remains of a primitive man within myself—a world which can scarcely be reached or illuminated by consciousness. The primitive psyche of man borders on the life of the animal soul, just as the caves of prehistoric time were usually inhabited by animals before men laid claim to them (Jung, *Memories, Dreams, Reflections* 158-60).

¹⁵ Esta conexión no es casual. Carlos Argentino Daneri compara el Aleph al “microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo*” (Borges 162). Sobre el “macrocosmo” de los alquimistas Jung afirma que la *prima materia* es análoga al universo en movimiento giratorio o macrocosmo o su reflejo impreso en el corazón de la materia. Añade Jung que, psicológicamente, es una cuestión del reflejo en el inconsciente de las revoluciones celestes, una *imago mundi* proyectada por el alquimista en la *prima materia*. El reflejo de las revoluciones celestes en el inconsciente, al ser proyectado por la psique del alquimista en la *prima materia*, resulta en el concepto de un *opus* circular o sustancia arcana en rotación, idea que halla su expresión en “el remolino en forma de rueda” o “el gran viento del sur” (el Espíritu Santo en los escritos de los Padres de la Iglesia). Este viento o remolino se refiere específicamente al proceso de sublimación dentro de la vasija o recipiente alquímico. Es la representación simbólica del espíritu contenido en la materia (*anima mundi*), y que impulsa el producto su-blímdado a ascender a la superficie de la retorta. Mientras Aureliano Babilonia termina de descifrar los pergaminos, “Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico” (359). La imagen divina (totalidad) impresa en la materia en rotación forma el *mandala*. O sea, psicológicamente, el consciente cede al *sí mismo*, al nuevo centro de la personalidad, el cual reemplaza al *yo* (*Psychology and Alchemy* 386-87 y *Mysterium Coniunctionis* 494). Además, Borges el personaje añade que, “Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central . . . Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor . . .” (Borges 169). En *Cien años de soledad* la “revelación” que permite descifrar los pergaminos (sublimación), y el huracán bíblico (rotación) están estrechamente ligados para formas el *mandala* (*anima mundi* en rotación). Vale la pena señalar que, al igual que la sustancia arcana en rotación y el remolino del huracán bíblico, Borges personaje afirma lo siguiente sobre el Aleph: “En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. *Al principio la creí giratoria*; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba” (Borges 164, el subrayado es mío).

Este es el concepto alquímico que permea *Cien años de soledad* desde el párrafo inicial en que Melquíades afirma que “Las cosas tienen vida propia, todo es cuestión de despertarles el ánima.” La imagen divina o totalidad impresa en la materia, el Aleph, el *mandala*, la piedra o

el huevo filosófico, el *sí mismo*, es un concepto que trasciende el *yo* y el predominio del pensamiento, para abarcar la totalidad psíquica.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. "Tlön y Asterión: Metáforas epistemológicas." *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 183-200.
- Arenas, Reinaldo. "Cien años de soledad en la ciudad de los espejismos." *Gabriel García Márquez*. Ed. Peter G. Earle. Madrid: Taurus, 1981. 154-155.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton UP, 1968.
- Foster, David William. *Studies in the Contemporary Spanish-American Short Story*. Columbia, MO: U of Missouri P, 1979.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- "Introducción al *Apocalipsis*." Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967.
- Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Jung, Carl Gustav. *Flying Saucers: A Modern Myth of Things Seen in the Sky*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Jung, Carl Gustav. *Memories, Dreams, Reflections*. Ed. Aniela Jaffé. New York: Viking, 1965.
- Jung, Carl Gustav. *Mysterium Coniunctionis*. Princeton: Princeton UP, 1977.
- Jung, Carl Gustav. *Psychology and Alchemy*. Princeton: Princeton UP, 1968.
- Jung, Carl Gustav. *Psychology and Religion*. New Haven: Yale UP, 1938.
- Jung, Carl Gustav y Richard Wilhelm. "Commentary on *The Secret of the Golden Flower*." *Alchemical Studies*. Princeton: Princeton UP, 1967, 1-55.
- Neumann, Eric. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Novedad y anacronismo en *Cien años de soledad*." *Gabriel García Márquez*. Ed. Peter G. Earle. Madrid: Taurus, 1981. 130-34.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.