

García Márquez posmoderno

El relativismo de la verdad

Julio Ortega

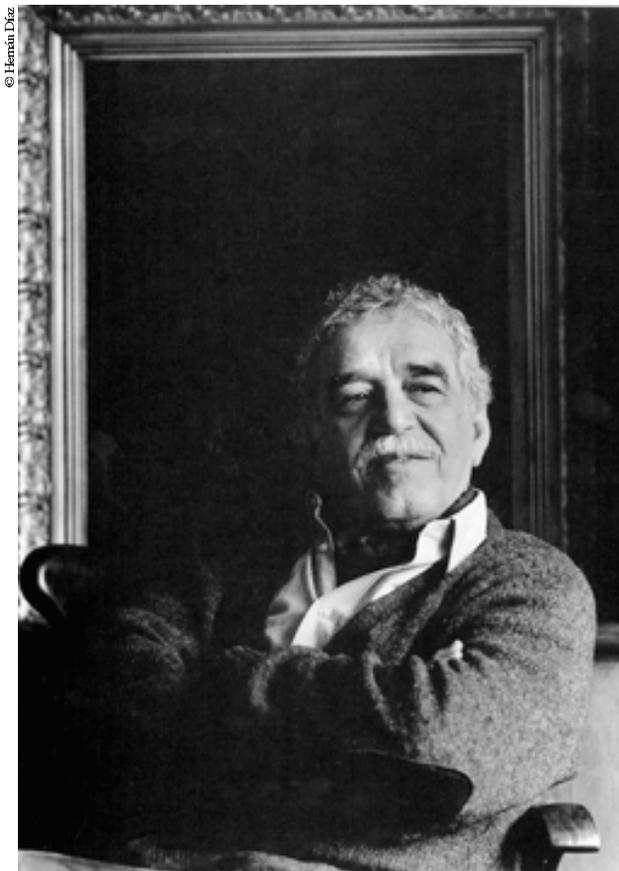
A cuarenta años de la aparición de Cien años de soledad, la obra de García Márquez ha ido creciendo hasta convertirse en una de las piezas fundamentales de la literatura en nuestra lengua. El crítico peruano Julio Ortega nos ofrece una reflexión acerca de la vigencia indiscutible de la novelística del gran escritor colombiano.

En *Del amor y otros demonios* (1994) Gabriel García Márquez parecía confiar en lectores a los que la lectura pone al borde del llanto. Se diría que así como anteriormente había escrito novelas que lo esperaban casi todo de la risa, de la crítica o de la nostalgia, ésta nos convoca a llorar. En la lección del poeta Garcilaso de la Vega, que es el paradigma de expresividad que la novela propone, el llanto es un arrebató sublime; y por lo mismo, la elocuencia mayor del arte de contar. Sólo que en la tradición retórica del lenguaje de las lágrimas, en esta novela la agonía amorosa se da en una mayor: la del fin de los tiempos y mundos conocidos, al comienzo de la catástrofe moral de la Colonia, cuando el paisaje de la carencia ha reemplazado a todos los lenguajes de acopio y reserva y dominan, ahora, las versiones de la peste, la prohibición y la muerte.¹

¹ En la historia de la lectura falta el capítulo sobre leer en llanto. Esta sería la historia de una lectura sentimental, y podría estar al centro de la composición del melodrama y su estrategia de reemplazar el suspenso con las lágrimas. Pero también alcanza a la retórica de la confesión, cuando las lágrimas son la autoridad más persuasiva, porque dicen más que las palabras; como en el famoso poema de sor Juana Inés

En efecto, en cinco capítulos que equivalen a las cinco canciones del enamorado poeta español renacentista, esta novela conmueve primero por la aceleración dramática de su pulso alterno de personajes desvalidos y episodios impositivos, que se precipitan en la fatalidad de los hechos, inapelables. Ésta es una fábula (tan delicada como acerada) que viene de la historia, o al menos de la leyenda, si nos atenemos al testimonio del autor en su nota prologal; pero viene también del periodismo, de una crónica que él hizo, según afirma, en 1949, en torno al descubrimiento de una tumba en el convento de Santa Clara, en Cartagena de Indias. Pero, a diferencia de *El general en su laberinto* (1989), donde la fábula es inscrita en la historia para leer la página en blanco de los últimos días de Simón Bolívar; aquí la fábula huye de la historia factual, para oponer-

de la Cruz, donde a los reproches de la persona amada se le muestra el corazón deshecho en llanto. O sea, la verdad desnuda como trofeo retórico. Confesarse en llanto, por lo demás, es hacer del culpable la víctima, máxima estrategia del sujeto confesional. Desdémona responde a la historia de Otelo con suspiros y piedad. El llanto disuelve a la lectura en una "historia de vida", novelescamente mutua.



Gabriel García Márquez

le la extraordinaria historia de una marquesita de doce años, sacrificada por el fanatismo veraz de su tiempo inverosímil. Si la fábula debe, por lo mismo, desocializarla convirtiéndola en hija espúrea o indeseada, que es salvada y adoptada por las esclavas negras en la cocina; la escritura deberá, a su turno, liberarla a través de la poesía, del discurso amoroso y fugaz que la humaniza en la prisión conventual y la tortura eclesiástica. La novela, al final, disputa a la historia su carácter inapelable, y abre en las tumbas y claustros del pasado el cuento que lo reescribe y contradice. Pero la novela también disputa a la ideología (en este caso religiosa y supersticiosa) la lectura sancionadora de los hechos, y demuestra el carácter puramente construido de una realidad tan artificial como feroz. Si a la historia le roba una vida, la más breve; a la religión le subtrae un cuerpo deseoso. Y aunque la novela no puede sino confirmar los hechos para poner a prueba su propio poder contradictorio, pocas veces estamos ante una novela que logra la mayor lección clásica: haber convertido el dolor en belleza. Esa fuerza desolada, esa vehemencia de la agonía, se resuelven aquí en el arrebató de una poesía tan límpida como emocional.

Si en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), García Márquez había ya contado la historia de una muchacha como una versión del esclavo y del amo, lo había tenido que hacer desde mediaciones irónicas y paródicas, con la

distancia del humor que facilita la crudeza episódica de lo abyecto. Según Kristeva no hay sujeto frente al Yo que ejerce abyección, sólo hay objeto, fetiche.² En cambio, a la versión de Cenicienta y al intercambio carnavalizado de la prostitución, que son los ejes de *Eréndira*, sucede aquí una escritura pulcra y decantada que re vela, tras los códigos sociales, una historia de las mentalidades como historia real pero absurda. Porque se impone en esta novela la noción de que, por una vez, la violencia de lo real le ganará la partida a las revisiones de la fábula.³ Contra el espacio cerrado de las mentalidades, la poesía debe tratar de subvertir, por la vía emotiva de su epifanía amorosa, las tenebrosas lecturas codificadas de la verdad única y la autoridad universal.

Como si esta breve novela fuese en sí misma un curso completo sobre la historia de la novela, una suerte de vademécum del arte de narrar, recomienza con ella la lección narrativa por excelencia, la que confirma el mundo como una sobrecodificación cultural, histórica y social. Esta visión escéptica de la “sociedad disciplinaria” (Foucault) es característica del pesimismo social de la modernidad narrativa; pero también de la práctica actual de desbasamientos y fragmentaciones del relato postcolonial y postmoderno. En todo caso, el género mismo de la novela, desde esta perspectiva situada, supone siempre la ruptura de un código; y revela, en consecuencia, el carácter no esencial sino construido del mismo. En una variante de esa definición robusta del género, García Márquez, con el talento que posee para hacer una tormenta narrativa en un vaso de agua histórica, trama en *Del amor y otros demonios* el breve derroche de una vida transculturada, el arabesco de un amor de convento, el auto sacramental caribeño y colonial de ambos mundos; y, en fin, el canto del amor gentil recobrado por un habla clara y cristalina, para contar la fábula de una muchacha de fin de siglo colonial que contradice todos los códigos del saber autorizado por la sociedad cerrada. Ella es una víctima propicia, un cuerpo del sacrificio, inocente de su vida (clásica, renacentista) y de su muerte (romántica, folletinesca); libre, al final, en nuestras manos, como si caminase sobre las aguas de la lectura. Advertimos, como en un criptograma, que García Márquez ha reescrito en su obra el libro de la naturaleza desde el libro de la sociedad como si fueran, ambos, otra lectura, la del libro de la fábula. La lectura es el verdadero espacio de las transmutaciones: lugar de la abundancia, de la in-

² La idea proviene de Bataille. La desarrolla Julia Kristeva en su *Powers of horror, An Essay on Abjection*, New York, 1982.

³ Antonio Benítez Rojo ha propuesto una lectura mítica de esta fábula en “*Eréndira*, o la Bella Durmiente de García Márquez” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 448, Madrid, octubre 1987, pp. 31-48.

terpretación favorable, donde todos los libros son una página, una rama de la lectura perpetua.

Conviene decir algo más sobre la función configuradora del código. Se trata aquí de una codificación estructurante, que parte de la noción de “edad oscura” asignada por la historiografía latinoamericana a los siglos de la Colonia; suma a ello, enseguida, la organización social esclavista, que en esta pintura de Cartagena de Indias del siglo XVIII supone el poder religioso como central y el poder político español como voluntariamente ilustrado. Y añade a ello la prolija codificación sociocultural, que es aquí una jerarquía colonial española pero, en sus márgenes, una hibridez afrocaribeña. Digamos que la codificación disciplinaria, religiosa, institucional de América supone la noción de verdad del discurso dominante colonial; y que la diferencia americana es percibida como enigma de la naturaleza indócil; y una prueba, por lo mismo, que Dios ha interpuesto a la capacidad de lectura de sus doctores de la fe. Los signos más decisivos de la autoridad son religiosos, y hacen aquí del “exorcismo” (más abyecto que programático) una prueba de su misión evangelizadora; porque la disputa con el demonio no es sólo espiritual sino cultural, ya que éste representa la entropía americana, el caos de la herejía africana o nativa, esa no cultura que es preciso incorporar o extirpar. En el laboratorio histórico que había visto Alejo Carpentier en el Caribe (el anfiteatro enigmático de un poema de Wallace Stevens), García Márquez introduce la variante, más novelesca que polémica, de una clase criolla venida a menos, sin destino en el discurso nacional del romance familiar que pronto impondrán los nacionalismos, que en América Latina son creaciones de la modernidad, y no al revés. (Es decir, se demoró demasiado la modernidad en aquellos países donde la Ilustración y los procesos de emancipación colonial no gestaron fuerzas de afirmación nacionalista o regiona-

lista.) Mal avenida, la pareja paterna propicia el sacrificio de la hija, que se mueve del desamor del origen al amor libre de los esclavos, para terminar en el amor petrarquista del cura literato que no puede salvarla. Ella es sacrificada para demostrar la precaria trama de lo social, allí donde perece sin entender su propio papel de víctima propicia.

Esta sobrecodificación convierte al mundo en un texto interpretado literalmente y en todos los sentidos. Por ello, la lectura de los códigos será un malentendido permanente, que no sólo extravía el sentido común y la certidumbre de los hechos, sino que torna a la vida misma en materia arbitraria. Sin capacidad de arbitrio, la vida humana está sujeta a la interpretación reduccionista, que la obliga a hacer sentido (sinsentido) en la racionalidad (demencial) del código que la forma y extravía.

Quizá por eso los padres de Sierra María, el marqués sentimental y desangelado, incapaz de leer por cuenta propia su lugar en la tragedia; y Bernarda, la madre truculenta y silvestre, abandonada al desengaño; no sólo no se aman, sino que se desentienden de la hija, y la abandonan primero a los esclavos, como huérfana social; y luego al convento, como endemoniada. Radicalmente otra, la niña es así desheredada del discurso familiar; y su desocialización (es casi un emblema de la cautiva romántica, salvada por la filosofía natural de la cultura subalterna) propicia su carácter de víctima de todos los códigos. Como el héroe epónimo del relato romántico (aquel sujeto rebelde que se acrecienta en su lucha tenaz contra la sociedad que lo recusa), aquí esta niña inocente delata la aberración del código, el vacío social de un destino cultural alterno, hecho por los huérfanos del orden, cuya identidad ya no es española; y convierte, como en un espejo inverso, al mundo que la condena en un espectáculo absurdo, cruel y siniestro. Como en la novela histórica clásica (Dickens, Tolstoi,



Plaza de la Aduana, Cartagena, 1990

© Hamam Diaz

Quizá *Del amor y otros demonios* nos dice que, tanto a finales del siglo xx como a comienzos del xxi, la verdad se alimenta de la mentira al punto de hacerse indistinguible.

Dumas), las leyes que hacen el mundo son incólumes, y promueven la miseria y la desdicha. Así, esta novela hace de su héroe trágico el contrahéroe del discurso, porque su tragedia contradice punto por punto el discurso que lo explica; y su ruptura del código equivale a una refutación del mundo. Esta heroína posee en ello la lógica impecable de una construcción calderoniana; pero también la ironía mundana, no exenta de horror, de la sabiduría cervantina.

Todo se sostiene en la interpretación y, por tanto, todo se decide en la lectura. Esta conclusión de la novela no es ajena a la obra de García Márquez, que ya en *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) había forjado una parábola de la lectura como enigma de la historia social y política: la fe en el código remoto de la autoridad victoriosa sostiene a ese lector trágico, que cree en la verdad de la letra, y que sólo tiene en sus manos al gallo del hijo muerto como emblema del azar ilegible. *Cien años de soledad* (1967), ciertamente, construye el mundo como un acto de lectura múltiple, al punto que la novela se escribe como traducida en voz alta, y el lector lee por sobre el hombro del personaje que se lee, revelado. *Crónica de una muerte anunciada* (1981) es el intento deliberado por descifrar el código que ha impuesto su letra sacrificial, más por fatalidad que por convicción. Y, en fin, *El general en su laberinto* es una hipérbola cervantina de la lectura: de tanto leer historia bolivariana, el Narrador decide escribir la página que haga legible al héroe.

En *Del amor y otros demonios* asistimos a un verdadero espectáculo de la lectura como construcción, versión, y disputa del mundo. Hay que decir que al terminar la novela (el lector puede verificarlo en su propia comunidad de lectura) uno experimenta la zozobra de lo leído como fatalidad (alguien, cruelmente, muere) y como precariedad (el código que la mata ejerce la violencia más arbitraria). Ocurre que la niña muere en la quinta sesión de exorcismo, tal como nuestra lectura cesa en el capítulo quinto: nos conmueve la crueldad, pero la lectura interna de los hechos queda irresuelta en nuestra propia lectura. Sintomáticamente, el lector vuelve las páginas de la novela: busca la huella de su propia lectura, como si la zozobra de leer pudiese encontrar otra ruta entre los caminos de la interpreta-

ción. Descubre, entonces, que de algún modo toda la historia tiene un carácter de relectura: los personajes vienen de la historia, del linaje narrativo del autor, de la mitología colonial. La novela misma parece remontarnos a la poesía petrarquista: los “fieles de amor” eran ya un horizonte del discurso de Florentino, como su nombre lo anuncia, en *El amor en los tiempos del cólera* (1985); pero también al teatro del Siglo de Oro, a la impecable codificación ideológica de Tirso de Molina o a la elocuencia fervorosa de Lope de Vega; mientras que la hechura del mundo como una trama de lecturas cambiantes remite amablemente a Cervantes, sin olvidar que la aventura de un sujeto desheredado que se enfrenta al mundo es de filiación decimonónica y persuasión romántica; tanto como es moderna la forma cíclica de la novela, en la que un narrador equivalente a la memoria nacional asume la baraja de la interpolación; y es postmoderno el desmontaje radical de lo representado como pura relatividad. Ésta es la novela más emotiva del autor, pero es también la más literaria.

Pero lo que sí ocurre por primera vez es esta milagrosa, epifánica actividad de una lectura novelada: de un mundo leído como otra novela, y de una historia que se hace en la lectura que sus personajes interponen. Si la tradición de esta mirada irónica es cervantina, su entramado fabuloso es del todo marqueziano; esto es, de este mundo (americano) y del otro (poético).

Al autor debe haberle ocurrido otro tanto con su propia lectura de la novela que escribía; al punto que al terminarla debió releerla desde su propia historia. En efecto, la nota introductoria que Gabriel García Márquez firma en “Cartagena de Indias, 1994,” sólo pudo haber sido escrita después de la novela (cuya primera edición es de abril de 1994). Su propósito prologal es establecer un triple origen discursivo del relato: el del periodismo inmediato, el de la memoria popular y la leyendaria, y el del enigma de una palabra de la muerte. Este gesto de inscribir el origen en el fin, demuestra que prevalece la escritura (los poderes de la ficción) sobre la arbitrariedad de la historia, la tiranía de la ideología, y la vulnerabilidad misma de la vida. Escrita contra la normatividad inflexible de la Ley, esta novela implica que se escribe también contra la historia que naturaliza la violencia; lo que equivale a decir que se inscribe

como un acto poético contra la muerte. De allí el emblema subrepticio de este prólogo: el Narrador se sitúa en el azar cotidiano de una lectura latente (“Date una vuelta por allá a ver qué se te ocurre”, le dice el jefe de redacción del diario); y, en efecto, su crónica de ese 26 de octubre de 1949 (el día en que vacían las criptas del convento colonial de las Clarisas) da cuenta de una visión emblemática de la novela:

Así que mi primera visión al entrar en el templo fue una larga fila de huesos, recalentados por el bárbaro sol de octubre..., y sin más identidad que el nombre escrito a lápiz en un pedazo de papel. Casi medio siglo después siento todavía el estupor que me causó aquel testimonio terrible del paso arrasador de los años.

Una de las tumbas es de Sierva María de Todos los Ángeles, muerta hacía doscientos años, cuya cabellera insólita “medía veintidós metros con once centímetros”. El Narrador recuerda entonces una leyenda que le contaba su abuela sobre la marquesita de doce años y larga cabellera que había muerto del mal de rabia, “y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros”. Y concluye, simétricamente: “La idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de este libro”. Así, el relato nace de la muerte, por mediación del cuento matriarcal (que estaba también en el origen de *Cien años de soledad*); sólo que la atribución de la leyenda a la historia (de la memoria infantil a las ruinas del pasado) ya es una forma de lectura, de interpretación asociativa, que alegoriza los orígenes con las sumas de la letra. Ya la visión de los huesos nombrados crudamente en un pedazo de papel sugiere la lectura de un alfabeto funerario, donde se consagra la precariedad de lo vivo, con lección moral y figuración poética; si esa lección es tradicional, esa figuración es el primer gesto de una lectu-

ra poética (“estupor”, “testimonio”). Y, en fin, la leyenda anónima adquiere un nombre en el lenguaje de la muerte: la tumba da nombre al cuento; la lectura, otra vez, permite las asociaciones y figuraciones de la escritura. Este acto poético de leer los huesos y leer la tumba, para representar el estupor de la carencia humana y responder con la imaginación, con la vida (imaginaria) de una niña capaz de subvertir los órdenes de la historia, anuncia que esta novela, desde su pretexto, es un acto complejo de la formidable empresa de escribir leyendo; de leer en la inscripción del relato el desciframiento del mundo, desatado por la muerte, y retrazado por la ficción.

La persuasión poética de esta novela decide incluso la suerte de la representación. El mundo sólo es histórico en el paratexto, los personajes sólo son posibles en la leyenda, los hechos se inscriben en la resonancia mítica que los desencadena. Todo es ficción, hasta la certidumbre misma. Todo viene de la literatura, de las matrices discursivas que dictan las formas inteligibles, el espacio proteico de la letra, el carácter radicalmente poético del nombre como atributo de la cosa convocada. En este ejercicio asociativo, cada episodio resulta ser el lenguaje cifrado de otro discurso, como si la ficción se complaciera en manifestarse a través de las variaciones de su alfabeto combinatorio; como si el mundo no fuese distinto de la novela, que lo troca y trueca en y por sus renombres.

La primera escena (un perro rabioso muerde a Sierva María) instauro en la serie de los hechos, en la fábula, el principio del desorden. En el mercado, el perro enfermo, “revolcó mesas de fritangas, desbarató tenderetes de indios y toldos de lotería, y de paso mordió a cuatro personas...”. En la tradición del caos con que se inician los relatos de carencia y sacrificio, de culpa y expiación, esta imagen es seguida por la de una “mortandad inexplicable” en el barco negrero, que



Calle del Curato, Cartagena, 1988



Calle de Santo Domingo, Cartagena

suscita “el temor de que fuera un brote de alguna peste africana”. Ese mismo día el gobernador compra una bella esclava abisinia “por su peso en oro”, y la novela sugiere que la trata es el negocio de la prosperidad; hasta la madre de Sierva María, aparece signada por esta economía, tan literal como simbólica: “Nadie había sido más astuto que ella en el comercio de esclavos”. Veremos después que la sociabilidad misma estará frustrada por este régimen que impide reconocer al Otro y, por lo tanto, reconstruir la propia identidad. La economía simbólica de la esclavitud es otro desorden, que niega la diferencia y produce carencia. No es casual, entonces, que la casa de los padres colinde “con el manicomio de mujeres”, otra metáfora de la perturbación de la comunalidad. Este establecimiento de los referentes se rehace pronto en la interpretación: Sagunta, una “india andariega” entre bruja y adivina, anuncia “una peste de mal de rabia”, pero su visión es contestada por el padre, el marqués de Casualdero, con otra interpretación: “No veo el porqué de una peste... No hay anuncios de cometas ni eclipses que yo sepa...”. Sagunta replica que en marzo “habría un eclipse total de sol”; y, en efecto, ese eclipse ocurrirá en la novela. Estos signos del desorden instauran en la representación el linaje discursivo del fin de los tiempos y del mundo al revés: pestes y eclipses son homólogos a la

decadencia y la aberración, que encarnan los padres, pero también al fanatismo y la violencia, que la Iglesia representará.

Abrenuncio, el médico liberto, es un lector privilegiado: aunque su ciencia está imbuida de adivinación, es un ilustrado que promueve la razón y el sentido común, y al menos protesta la decisión del padre de entregar la niña al convento. Cuando examina a la víctima, leemos que “Lo único que no pudo interpretar fue el olor de cebollas en el sudor de la niña”, porque ella, desde otra lectura del accidente, ingiere las yerbas que los esclavos le preparan para conjurar el mal.

Sierva María nace, antes que en Cartagena de Indias, en el nuevo mundo del discurso: es un signo americano, heteróclito, y emerge del lenguaje regional; ella sólo puede ser un signo irreductible a la lógica discursiva dominante y, por eso, es casi presocial, indómita, salvaje; y en esa asociación canónica, demoniaca, posesa. Su definición como “endemoniada” es resultado de la interpretación equívoca que suscita en tanto signo ambiguo, hecho en la hibridez. Su silencio, al igual que su analfabetismo, sugieren la renuncia a la comunicación que la haría legible, identificable; tanto que cuando debe responder, opta por la estrategia de la mentira. Pero como de todos modos debe ser controlada por el código, su interpretación como endemoniada prueba el



Claustro de San Francisco, Cartagena, 1969



Calle de la Amargura, Cartagena, 1985



Entrada amable, Cartagena, 1980

poder de la lectura dominante, cuya convicción es a muerte. Los signos insólitos de la cultura subalterna sólo pueden ser explicados o tachados.

Se diría que lo americano sólo nace al precio de su extinción: se hace legible al costo de su extravío. Ya los padres delatan, en su desamor, la carencia del Eros, que aparece desavenido, monstruoso; y que cuando irrumpe en la pareja del cura enamorado y la niña cautiva, sólo será para consumirlos. Son padres del fin del mundo, del mundo al revés, de la carencia que propaga el líder haciendo perder al cosmos su sentido, sus granos y espigas.

El primer gran signo ilegible es la sintomatología de la rabia. En verdad, no son visibles los indicios en la niña mordida por el perro, pero todos la condenan a muerte, incluso el médico ilustrado, que es el mayor lector de los males del cuerpo, en la medida que los frailes lo son del alma. El padre intenta proteger a la niña, pero es incapaz de tomar decisiones propias. Por eso, cuando la Iglesia cree leer en la niña signos de posesión, el padre la entrega al convento. Allí las monjas no conocen la duda: le levantan las actas de la posesión, y ni siquiera distinguen los juegos y exageraciones de la niña, interpretándolo todo como un lenguaje maligno. La creen nigromante, invisible, animal feroz, blasfema y hereje. Es el Enemigo, el otro radical.

Pero aun cuando el mal de rabia era entendido por los padres como una afrenta al honor de su casa (en verdad habían ya perdido el honor y la casa), su desidia y decadencia son tales que la abandonan en el convento sin mayor trámite. El padre parece descubrir el amor

filiol pero ya es tarde para esa responsabilidad. La familia criolla está vaciada por dentro, privada de destino nacional: el romance familiar es aquí una inversión de sus términos, una resta del sentido. Hegel habría comprobado en el padre ocioso el desgano vital que atribuyó a los criollos.

Sierva María nace como un genuino signo enigmático: es sietemesina, y el cordón umbilical estaba por estrangularla. Rechazada por la madre (“la odió desde que le dio de mamar por única vez”), aprendió tres lenguas africanas, a beber sangre de gallo, y a deslizarse sin ser vista ni sentida. Como una versión americana del “filósofo autodidacto”, la niña rehúsa ser socializada: se niega a la escritura. Su educación es premoderna, étnica, africana; y no tiene destino social en un medio que la condena a la semejanza siendo, como es, libre del espacio disciplinario de su tiempo. Sólo que su margen es incorporado y debe sucumbir al espacio serial. Hasta el médico Abrenuncio ejerce con ella la autoridad de su fe en la lectura: “A él le bastó una mirada para ver su destino”. Esa capacidad totalizadora de leer ilustra mejor que nada su condición moderna.

Al menos, Abrenuncio cree que sólo queda esperar los síntomas de la rabia, de por sí incurable; otros médicos, menos prudentes, practican curaciones supersticiosas y atroces. La tortura médica la hace revolcarse por los suelos “aullando de dolor y de furia”. Y es esta crisis del cuerpo lo que lleva a los demás a interpretar su supuesto mal: “Hasta los curanderos más audaces la abandonaron a su suerte, convencidos de que estaba loca, o poseída por los demonios”. Rabia, locura, pose-

sión, son versiones inapelables. Sagunta, con sus curas espectaculares, no hace sino confirmar lo peor. El Obispo, que sólo de oídas conoce el caso, tiene ya un veredicto. “Es un secreto a gritos —le dice al padre— que tu pobre niña rueda por los suelos presa de convulsiones obscenas y ladrando en jerga de idólatras. ¿No son síntomas inequívocos de una posesión demoniaca?”. El padre, espantado, pregunta: “¿Qué quiere decir?”. Y responde el Obispo con la ley analógica que equipara la crisis del cuerpo con la del espíritu: “Que entre las numerosas argucias del demonio es muy frecuente adoptar la apariencia de una enfermedad inmunda para introducirse en un cuerpo inocente”.

Al centro de esta interpretación hay una diferencia entre las autoridades de la lectura: Abrenuncio, por un lado, que es descartado como nigromante, adivino, pederasta, libertino y ateo; esto es, como monstruo ilustrado; y, por otro, Cayetano Delaura, hijo de la Iglesia y su mejor lector: estudiante de Salamanca, bibliotecario, erudito y devoto. El marqués intenta defender al médico pero el Obispo sentencia: “Por fortuna, aunque el cuerpo de tu niña sea irrecuperable, Dios nos ha dado los medios de salvar su alma”.

Esta división radical entre cuerpo y alma reproduce la serie de antagonismos con que la lectura dominante extravía lo real, violentándolo con su reduccionismo. La

sentencia del Obispo es ya una condena a muerte: “Déjala en nuestras manos”, concluyó, “Dios hará el resto”.

En esta lógica del contrasentido (orden del mundo al revés: desorden de la ley) el marqués, conmovido, descubre el amor filial, y siente “el gozo nuevo de que la amaba como nunca había amado en este mundo”; sólo que, de inmediato, toma “la determinación de su vida”: entregar a su hija al convento. Es un Domingo de Ramos, y la niña va ataviada con la ropa estrafalaria de su abuela. El padre le pregunta: “¿Sabes quién es Dios?”. “La niña negó con la cabeza”. Es la víctima perfecta: ignora el sacrificio que consagra su vida a nombre de su muerte. Sabiamente, el Narrador no repite la compulsión de los personajes: no se propone leer a la niña, ni pretende saberlo todo de ella. Al contrario, ella es un signo llenado de las significaciones atribuidas por los otros, no por el Narrador, que la recuenta a distancia prudente, entre su voz memoriosa y nuestra mirada alerta. Así ocurre en este paso crucial de su condena al convento: “El marqués la vio alejarse, cojeando del pie derecho, y con la chinela en la mano. Esperó en vano que en un raro instante de piedad se volviera a mirarlo”.

El formidable capítulo tres es una apoteosis de la lectura. Mutua, equívoca, normativa, fanática, la lectura es la materia inteligible del mundo, aun si lo extravía,



Minarete Baluarte de Santa Catalina, Cartagena

porque es su forma razonada, su disputa permanente, su textura histórica. En esta demostración (donde la ironía crea una distancia crítica) la novela ilustra el carácter cultural de lo real, y el implacable fundamentalismo de cada hora. Situándose en la crónica del siglo XVIII, este capítulo recuenta primero la historia del convento de clausura: el mapa del claustro reproduce a la sociedad cerrada, en cuyo “rincón de olvido” encierran a Sierva María. Esta referencialidad se hace necesaria al relato porque sitúa en lo verosímil las pruebas de su debate. Porque la novela implicará en su fábula una demostración moral de los hechos (contrastando las interpretaciones con las evidencias). Por su parte, el Narrador implicará que su omnipresencia en el habla incluye la historia, el “nosotros” y el “aquí” haciéndose así más verosímil que novelesco; al modo de un piloto de la nave de la lectura (de la locura de un mundo ejemplar, homólogo al actual en el drama de la verdad perdida entre versiones contrarias y feroces). Inevitablemente, este Narrador de la ciudad del habla compartida, de la letra historiada y refrendada, va siendo novelado por la misma fábula; no necesariamente como personaje sino como cómplice (irónico) del lector (dramático) en el develamiento (trágico) de los hechos.

En todo caso, las novicias que tratan de comunicarse con Sierva María concluyen que es “sordomuda” o “alemana” porque no comparte el código que las identifica. Sierva María rehúsa asumir una identidad legible, y para ello se vale del silencio y, cuando la cosa aprieta, de la mentira. Mentir es siempre ser otra; y no es casual que Abrenuncio opine que ella irá a ser, tal vez, poeta. Pero ella reconoce su identidad subalterna cuando las esclavas negras le hablan en yoruba.

En cambio, la abadesa posee una identidad robusta: la del fanático, que se alimenta de todo aquello que lo desmiente. No conoce duda, y de antemano percibe a la niña como “engendro de Satanás”. En la prisión del convento, la escritura es ley: se empiezan a levantar actas a la posesía, y los testimonios de las novicias adquieren valor de verdad. La letra, otra vez, sostiene a los poderes que la controlan, que dividen el bien y el mal entre lo legible y lo no legible. Las actas (la escritura) sancionan como verdad la mera superstición (el habla). No obstante, la niña contamina con su leyenda el orden conventual y sus poderes supuestos son una hipérbole de la comunicación cuando se le pide “que sirva de estafeta con el diablo”. Es interesante, en este punto de breve humor, que Sierva María (“analfabeta absoluta”) imite “voces de ultratumba, voces de degollados, voces de engendros satánicos”, porque la oralidad es el margen disforme, lo otro, lo entrópico. Las novicias son lectores literales, mientras que Sierva María, más libre de la repetición, de la hegemonía, de la semjanza, es un signo capaz de fracturar el principio de

identidad pero también el de no contradicción. En otra parte, se dice que ella imita el lenguaje de los pájaros, y ya sabemos que es capaz de hablar tres lenguas africanas. Hegel creyó las lenguas americanas imitaban el habla de los pájaros; pero la niña ejerce la polifonía de lo oral, paródica y libremente, demostrando su signo americano alterno, hecho en la cultura de las diferencias.

Petrarquista hasta por su nombre, Cayetano Delaura promueve su oficio de lector (“su dignidad de lector”), tanto como la tradición de la lectura (la biblioteca que controla es el centro del palacio, todo lo demás es ruina); pero ya en una sesión de lectura (“aquella tarde histórica”), trastabilla, se salta una página, y el Obispo lo advierte: “¿En qué estabas pensando?”, lo interroga. “En la niña”, responde Cayetano. Como una fuerza anterior a la letra pero posterior a la lectura literal, la niña interfiere aquí con la rutina de leer, al modo de un balbuceo, de una página en blanco. Cayetano Delaura ha soñado con ella, y el sueño emblemático (come de un racimo de uvas, consumiendo su tiempo vivo) irá a ser soñado por la niña dos veces, la última antes de su propia muerte. Así, el sueño anticipatorio aparece como una visión en el espacio de la lectura hermética: leer el sueño es acceder a un enigma mayor, pues hace de las uvas un emblema de la lectura descifrada. La novela se cita a sí misma dentro del sueño soñado como su última verdad. No en vano, cuando Delaura visita el convento, la abadesa le señala el jardín de la abundancia: “Igual alarma le causaba el jardín florecido con tanto ímpetu que parecía contra natura... había flores de tamaños y colores irreales, y algunas de olores insoportables. Todo lo cotidiano tenía para ella algo de sobrenatural”. La abundancia, en la tradición escolástica, es signo de exceso. En la representación autoritaria, se trata de restarla por vía ascética a nombre de la didáctica de la carencia.

De este modo, el signo maligno de la niña adquiere ahora el valor pagano de una deidad fecunda. La abadesa lee esos hechos en su clave literal: lo monstruoso revela la operación diabólica, porque “lo que estamos viendo habla por sí”. Delaura asume, en ese antagonismo, el papel de abogado del diablo: “A veces atribuimos al demonio ciertas cosas que no entendemos, sin pensar que pueden ser cosas que no entendemos de Dios”. Apelando a Santo Tomás, la abadesa replica: “A los demonios no hay que creerles ni cuando dicen la verdad”. Delaura introduce no sólo el valor del no saber sino el principio de la duda: leer desde la duda contradice la interpretación literal.

Pero el eclipse y sus signos de desorden no dejan duda: “En el convento, desde luego, nadie dudó de que Sierva María tuviera poderes bastantes para alterar las leyes...”. Pero cuando Delaura logra comunicarse con Sierva María, ella demuestra que puede hablar

con hipérbole y humor: “Soy más mala que la peste”, le dice, atribuyéndose la identidad diabólica que le han asignado en esta comedia de la lectura. Hijo de la letra, Delaura acude a su propia libertad, la poesía de Garcilaso, y responde con versos del toledano. El diálogo entre ellos se precipita en la intimidad amorosa (galeoto no fue el libro, pero sí el endecasílabo) y viven ellos, en el secreto del convento, el escándalo improbable de la égloga.

Pero el drama de la lectura se precipita: Delaura disputa al Obispo la sanción de la niña, y éste le replica que “las barajas del Señor no son fáciles de leer”, pero Delaura se rebela: “no creo que esa criatura esté poseída”. No pueden darse dos lecturas, y la tragedia se impone: tratando de salvarla con su amor, Delaura la abandona en manos del Obispo.

Todavía otras instancias de la lectura se interponen, retardando el desenlace. El nuevo virrey es un ilustrado que cree en la educación y los tiempos de renovación. La biblioteca de Abrenuncio (como la del judío errante) contiene el libro que Delaura no terminó de leer de niño, el *Amadís de Gaula*. Otro fraile, el padre Aquino, enseña a la niña que los demonios de Europa y América son los mismos, “pero su advocación y su conducta son distintos”. Desengañada, Sierva María entiende que su libertad depende “sólo de ellos mismos”, de la pareja incierta; pero Delaura no cree en la fuga y espera alguna salida legal; él mismo termina siendo interpretado como endemoniado. El Obispo concluye que el

poder diabólico de Sierva María exige toda su convicción; y el combate final entre la niña y el religioso es el último antagonismo de una novela que ha alternado su juego de oposiciones para demostrar el carácter irreductible de la mayor tragedia: la del entendimiento poseído por el demonio de la verdad única.

Con una vehemencia lírica a la vez precisa y absorbente, la novela culmina albergando a su heroína: se cita a sí misma en el sueño final de la niña, como si el canto dormido de la memoria recobrara en la escritura la intimidad de la víctima, salvada por las palabras, por la lectura, que ya no requieren despertarla.

Otro de los milagros de esta novela (de este breve tratado del arte del relato) es que cada página sea mejor que la anterior: más cierta, más conmovedora, más fatal. Hija de esa poesía, Sierva María de Todos los Ángeles es una víctima propiciatoria de la fábula de la lectura, que esta novela consagra como lección de amor y canto de consolación.

Al final, el radical relativismo de las interpretaciones no implica que la realidad sea disuelta por la racionalidad o irracionalidad de cada discurso. Al contrario, cuanto más absurda es, la versión razonada de lo real se proyecta como más verdadera y, por eso, más autoritaria. Esta escéptica parábola sobre la autoridad es también una reflexión íntimamente desencantada sobre este tiempo presente, hecho de nuevos fundamentalismos y más víctimas. Porque si la verdad es improbable, y su vida está en manos de la autoridad, de su capacidad de violencia, quiere decir que las muchas lecturas no son, en sí mismas, un principio de libertad sino uno de escepticismo. La melancolía no es una nostalgia sino una pérdida, un estado de luto. Quizá la novela nos dice que, tanto a fines del siglo XX como a comienzos del XXI, la verdad se alimenta de la mentira al punto de hacerse indistinguible. Salvo, ciertamente, para las víctimas. Tal vez la historia ha dejado de contarlas; pero esta novela no se resigna a la lectura que las descuenta.⁴ **U**



© Hernán Díaz
Ciénaga de la Virgen, Cartagena, 1960

⁴ Carlos Rincón en su estimulante libro *La no simultaneidad de lo simultáneo, postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, 1995, destaca el carácter de metaficción narrativa en García Márquez. Sobre la lectura y la fábula en *Cien años de soledad* puede verse mi *Gabriel García Márquez and the Powers of Fiction*, 1988. De la amplia bibliografía sobre el autor son importantes para nuestra perspectiva los trabajos de Michael Bell, *Gabriel García Márquez*, Macmillan, Modern Novelists, London, 1993; Gene Bell-Villada, *García Márquez, The Man and his Work*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1990; Peter Earle, editor, *García Márquez, El escritor ante la crítica*, Taurus, Madrid, 1981; Martha Canfield, *Gabriel García Márquez*, Pro-cultura, Bogotá, 1991; George R. McMurray, *Critical Essays on Gabriel García Márquez*, Hall & Co., Boston, 1987. Sobre el método de lectura / escritura del propio autor, que en cada novela supone una interacción operativa distinta, queda mucho por decir. Un buen ejemplo de ello se documenta en el artículo de Eduardo Posada-Carbó “Fiction and History: The *bananeras* and Gabriel García Márquez’s *One Hundred Years of Solitude*”, *Journal of Latin American Studies* número 30, Cambridge University Press, 1998, pp. 395-414.