

riamente 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 opina que ella irá a ser, tal vez, poeta. Pero ella reconocerá 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» (92). En la prisión del convento, la escritura es ley: se empiezan a levantar actas a la posesa, 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 semejanza, 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. Podría ser otro mal ejemplo salvaje de la filosofía de la historia de Hegel, que creyó que las lenguas americanas imitaban el habla de los pájaros; pero ella 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» (108). 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 esa antagonía, 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» (109). 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...» (117). 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 llegó a terminar 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» (179). Desengañada, Sierva María entiende que su libertad depende «sólo de ellos mismos», de la pareja incierta. Delaura no cree en la fuga y espera alguna salida legal, pero 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 la última antagonía 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 absorta, la novela culmina en una nota de grandeza: se cita a sí misma en el sueño final de la niña, como si el canto dormido de la memoria hiciera de la escritura la intimi-

dad 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 sobre el 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 Angeles 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, autoritaria. Esta escéptica parábola sobre la autoridad es también una reflexión íntimamente desencantada sobre nuestro tiempo presente, hecho de nuevos fundamentalismos y más víctimas. Quizá la novela nos dice que, en este fin de siglo sumario, la verdad se alimenta de la mentira al punto de hacerse indistinguible; salvo, ciertamente, para las víctimas. Quizá la historia ha dejado de contarlas; pero la novela se interroga por la lectura misma con que las cuenta.

Julio Ortega

Bibliografía

- GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Del amor y otros demonios*. Bogotá: Norma, 1994.
- MICHAEL BELL, *Gabriel García Márquez*. London: Macmillan, Modern Novelists, 1993.
- GENE BELL-VILLADA, *García Márquez. The Man and his Work*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1990.
- PETER EARLE, *García Márquez*. Madrid: Taurus, El Escritor ante la Crítica, 1981.
- MARTHA CANFIELD, *Gabriel García Márquez*. Bogotá: Procultura, 1991.
- GEORGE R. MCMURRAY, *Critical Essays on Gabriel García Márquez*. Boston: Hall & Co., 1987.
- JULIO ORTEGA Y CLAUDIA ELLIOTT, *Gabriel García Márquez and the Powers of Fiction*. Austin: The University of Texas Press, 1986.

La muerte en los Doce cuentos peregrinos

El tema de la muerte domina toda la obra narrativa de García Márquez, desde sus primeros relatos, escritos allá por los años cuarenta, hasta la última novela, publicada en abril del 94. Los *Doce cuentos peregrinos*, por tanto, no son ajenos a esta obsesión, y se puede decir que es el motivo real que unifica la colección, por encima del cambio de perspectiva espacial. El escritor colombiano ha salido del ámbito mítico de Macondo y alrededores, y se sitúa en una Europa convertida en escenario propicio para el desarrollo del mito. Los personajes demostrarán que la idiosincrasia, producto de la tierra, genera unos mecanismos interiores de conducta que saltan las fronteras nacionales e incluso continentales, determinando comportamientos vitalicios, independientes del suelo en el que se asientan.

Cuando en el prólogo se propone explicar por qué los doce cuentos son peregrinos, se limita a afirmar que se trata de «las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa»¹. Pero la intención es mucho más compleja: la misma vida es un peregrinaje, en el sentido bíblico, de un alfa hasta un omega. La simbología telúrica y apocalíptica proclamada a los cuatro vientos en *Cien años de soledad*, los cuentos de finales de los sesenta, *Crónica de una muerte anunciada*, etc., tiene sentido en los últimos cuentos desde el propio título. *Peregrinos* significa, en este contexto, el camino de América a Europa que desemboca en la muerte, como el pueblo elegido peregrinaba para encontrar la tierra

prometida o los hombres del medievo lo hacían, desde los puntos más recónditos de Europa, para venerar la imagen del Apóstol Santiago. El presidente exiliado del primer relato ha llegado a Ginebra procedente de América con una victoria, la mayor de su vida, lograr que le olviden (32), y aventurando su próxima muerte (33). Olvido, exilio y premonición son tres formas típicas de muerte en la narrativa de Márquez, que aquí ofrecen un paralelismo evidente con *El otoño del patriarca*. Por su parte, en el último cuento, Nena Daconte, la recién casada colombiana que llega a Madrid, rumbo a París, para celebrar con su esposo la luna de miel, muere después de una larga, fría y penosa peregrinación, de un modo inesperado e insólito. Entre esos dos polos, las demás escenas suponen viajes correspondientes de alfa a omega, de América a Europa, para morir, imaginar que se muere, toparse con alguna muerte, caer en el olvido o establecerse en un sueño que es como la muerte. «Tramontana» es la muerte anticipada de un joven que sucumbe ante el terror que le produce el viento de Cadaqués. La fuerza destructora del vendaval conecta este relato con el final apocalíptico de otras obras de Márquez, como *Cien años de soledad*, donde el viento es símbolo de desolación y acompaña a la desaparición de la estirpe, de la sociedad por ella creada y de todo rastro de vida. «Espantos de agosto» rememora una antigua historia ligada a un lugar. El suicidio de un caballero en la habitación donde previamente había asesinado a su amada, estimula la imaginación del narrador y determina sus reacciones al tener que alojarse en el mismo castillo varios siglos después. «Me alquilo para soñar» contempla la muerte de una mujer colombiana al estrellarse su coche contra el muro de un famoso hotel habanero. Los poderes de adivinación de la difunta, sobre todo para sucesos desagradables, contrastan con una tragedia tan poco previsible, y son el punto de partida que el escritor utiliza para recordar los momentos que pasó con ella en Europa. Así podríamos repasar uno a uno los doce cuentos y llegar a una

¹ García Márquez, Gabriel, *Doce cuentos peregrinos* (Madrid: Mondadori España, 1992), p. 14. A partir de ahora, cada vez que se cite la obra, se hará dentro del texto, con referencia a esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.