

rada hoy por él mismo sin entusiasmo, entre el olvido y la memoria, es un ejemplo señero de lo que no fue, pero debió haber sido.

Francisco Lucio

Del amor y otras lecturas

I.

En *Del amor y otros demonios* (1994), Gabriel García Márquez parece 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 es su primera novela para llorar. En la lección del poeta Garcilaso de la Vega, que es el paradigma de expresividad que convoca, el llanto es un arrebató verbal; y por lo mismo, la elocuencia mayor del arte de contar.

En efecto, en cinco capítulos que equivalen a las cinco canciones del gran poeta enamorado, esta novela es excepcional, en primer lugar, por la transparencia de su fábula, que tiene la aceleración dramática de su pulso

alternado de personajes y episodios, que se precipitan en la fatalidad escrita de los hechos, inapelables. Esta es una fábula (tan delicada como acerada) que viene de la historia, o al menos de la leyenda, tal como testimonia el autor en su nota prologal; pero viene también del periodismo, o sea de una lectura que él hizo, en 1949, del descubrimiento de una tumba en el convento de Santa Clara, en Cartagena de Indias. Pero, a diferencia de *El general en su laberinto*, donde la fábula es inscrita en la historia para leer la página en blanco de los últimos días de Bolívar, aquí, la fábula huye de la historia factual, para leer la extraordinaria historia de una marquesita de 12 años, sacrificada por el fanatismo veraz de su tiempo inverosímil. Si la fábula debe, por lo mismo, desocializarla convirtiéndola en hija indeseada, que es salvada y adoptada por las esclavas negras en la cocina; la escritura deberá liberarla a través de la poesía, del discurso amoroso y fugaz que la humaniza en la prisión y la tortura. 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 contradictor, 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.

Por eso, en segundo lugar, esta novela es excepcional por la temperatura emotiva que sabiamente implica. Si en *La cándida Eréndira*, García Márquez había ya contado la historia de una muchacha como otra versión del esclavo y del amo, lo había tenido que hacer desde mediaciones irónicas y paródicas, con la distancia del humor absurdista. En cambio, a la reescritura de Cenicienta y al espacio abierto de su peregrinaje, suceden aquí la transparencia de una escritura decantada y poética, íntimamente gozosa de su propio registro; así como el espacio cerrado de las mentalidades, donde la

poesía debe subvertir, por la vía emotiva de su epifanía amorosa, las tenebrosas lecturas codificadas por 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 *vademecum* del arte de narrar, recomenzamos con ella la lección narrativa por excelencia, que confirma el mundo como una sobrecodificación cultural, histórica y social. Esta visión pesimista de la sociedad disciplinaria es característica del escepticismo social de la modernidad narrativa; pero también de la práctica actual de desbasamientos y fragmentaciones del relato 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, corriente y cristalina, para contar la fábula de una muchacha que contradice todos los códigos del saber colonial, de 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.

Conviene decir algo más sobre la función configurativa del código. Se trata aquí de una codificación estructurante, que parte de la noción de «edad oscura» que la historiografía latinoamericana ha asignado tradicionalmente a los siglos de la Colonia; suma a ello, en seguida, 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 amenamente ilustrado. Y añade a ello la prolija codificación sociocultural, que es aquí una jerarquía dominante española pero, en sus márgenes, una hibridez afrocaribeña. Digamos que la codificación de América proviene de 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 interpone a la capacidad de lectura de sus peregrinos de la fe. Los signos más decisivos de la autoridad son religiosos, y hacen aquí del exorcismo 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 caribeño 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. Mal avenida, la pareja paterna propicia el sacrificio de la hija, que se mueve del desamor del origen al amor libre de los esclavos y al amor petrarquista.

Esta actividad de la sobrecodificación convierte al mundo en un texto interpretado 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 está sujeta a la interpretación reductiva, que la obliga a hacer sentido (sinsentido) en la racionalidad (demencial) del Código que la procesa y extravía.

Quizá por eso los padres de Sierva 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, 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 la explica y su ruptura del Código equivale a una refutación del mundo. 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* 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*, 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* 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 hipérbole 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 (propongo al lector verificar esta apuesta de leer entre los lectores que comparte) uno experimenta la zozobra de su propia lectura. 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 interpretación. 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 Floretino, como su nombre lo anuncia, en *El amor en los tiempos del cólera*); como también al teatro de los Siglos de Oro, a la impecable codificación ideológica (como en Tirso) o a la elocuencia fervorosa de Lope; así como la hechura del mundo como una trama de lecturas cambiantes remite 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. Curiosamente, esta 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 magnífico entramado fabuloso es del todo garciamarqueziano; 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, sospecho yo, 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 del 94). Su propósito prologal es establecer un triple origen discursivo del relato: el del periodismo inmediato, el de la memoria popular y legendaria, y el del enigma de una palabra de la muerte. Este gesto de inscribir el origen en el fin, es revelador de la prevalencia de la escritura (y de los poderes de la ficción y de la poesía) sobre la arbitrariedad de la historia, la tiranía de la ideología, y la vulnerabilidad de la vida. Escrita contra la normatividad inflexible de la Ley, esta novela busca señalar que se escribe también contra la historia que naturaliza la violencia; lo que equivale a decir que se inscribe como un