

El secreto de los Buendía

Sobre Cien años de soledad

Sultana WAHNÓN

gedisa
editorial

Índice

Introducción	11
1. Como la Biblia	37
2. El sentido de un comienzo	63
3. La trama	97
4. Los secretos de Melquíades	123
5. De chivos y cucarachas: Kafka en Macondo	165
Referencias bibliográficas	201

Introducción

El origen de este libro data de 1992. Dedicué buena parte de ese año a trabajar sobre *Cien años de soledad*, novela de la que hasta entonces me había limitado a disfrutar en calidad de simple y entusiasta lectora. El cambio de perspectiva estuvo motivado por una circunstancia académica. A pesar de no ser especialista en literatura hispanoamericana, me habían invitado a participar en un congreso sobre García Márquez que iba a celebrarse a finales de ese año en la Universidad de Zaragoza. Sus organizadores, colegas del área de Teoría de la literatura, lo habían convocado bajo el lema de «Quinientos años de soledad», en alusión a las dos grandes efemérides que se estaban conmemorando ese año en el ámbito del hispanismo: por un lado, el veinticinco aniversario de la publicación de la novela; por otro, el quinto centenario del Descubrimiento. Aunque las bases del encuentro permitían hablar sobre cualquier tema relacionado con el autor, tuve claro desde el primer momento que quería hacerlo sobre la novela a la que se rendía homenaje, una de las obras literarias que más me habían impactado y marcado desde que la leí siendo aún muy joven. Me aferré

a la esperanza de que, por mucho que se hubiera escrito acerca de ella, debía de haber algún aspecto sobre el que todavía quedara algo que decir, en especial si lo abordaba desde mi concreta especialidad, la teoría literaria.

Dado que nunca antes había trabajado ni sobre la novela, ni sobre su autor, carecía de ideas previas o hipótesis de partida que tuviera interés en demostrar. De hecho, por entonces no conocía siquiera la bibliografía de referencia, con la que me fui familiarizando a lo largo de ese año. Era un trabajo de corto alcance, una ponencia de congreso de apenas media hora, por lo que no consideré ni necesario ni posible documentarme de manera exhaustiva. Fui, pues, muy selectiva. Me centré en un par de clásicos sobre el autor, los libros de Mario Vargas Llosa y Michel Palencia-Roth, y en algunos artículos de fácil acceso. Quedé así informada de cuáles eran los grandes temas de la novela a juicio de la crítica: el tiempo, el amor, la soledad, el incesto, la realidad histórica de Latinoamérica, los manuscritos de Melquíades... Como habría previsto cualquiera que me estuviese observando desde fuera, no tardé en inclinarme por el de los manuscritos, el más afín a mis intereses teórico-literarios. A pesar de haber sido ya muy explorado, las lecturas que se habían hecho hasta el momento de este aspecto de la novela no me parecieron demasiado convincentes. Consideré, pues, que era en este punto, el de la función metapoética de los manuscritos, donde mi trabajo podría, quizás, aportar alguna idea de interés.

A la hora de emprender esta tarea, me apoyé en especial en el libro de Lucien Dällenbach, *El relato especular*, gracias al cual empecé a referirme al texto de Melquíades con la fórmula de «reflejo especular» o «doble» de la novela.¹ En coherencia con

1. Lucien Dällenbach, *El relato especular* (1977), Visor, Madrid, 1991.

las tesis de este mismo autor, entendí que mi cometido debía ser describir la relación que este relato secundario o especular, el de Melquíades, contraía con el texto o relato principal, i.e., con la novela que lo contenía. En cuanto a la metodología, consistió desde el primer momento en una lectura atenta o *close reading* de la obra, si bien al principio me centré sobre todo en los pasajes que hacían alguna referencia, bien a los manuscritos, bien a su extravagante autor, el gitano Melquíades. Lo que más me llamó la atención fue, por supuesto, la impactante escena en la que Aureliano Babilonia conseguía descifrar los pergaminos, al final ya de la novela. Me sorprendió entonces que el autor hubiera elegido como doble de su relato un texto que acababa siendo *descifrado*, en expresión que por esos años —me refiero a los primeros noventa— no gozaba precisamente de mucho crédito dentro de la teoría literaria avanzada, muy contraria, cuando no abiertamente hostil, a la idea de que los textos literarios ocultaran un «secreto» que pudiera o debiera ser revelado por los intérpretes. Tuve, pues, la certidumbre de haber dado con ese aspecto de la novela que, tal como había confiado en que ocurriera, todavía no había sido objeto de una pesquisa teórica. Se trataba, según me lo formulé muy pronto, del contraste que existía entre esa imagen de los manuscritos finalmente descifrados y las tesis más extendidas en la teoría literaria del momento: la interpretación imposible, lo indecible, la *misinterpretation*, etc.

El problema fue que, según acabé viendo, el final de la novela no estaba en contradicción sólo con la teoría literaria avanzada, sino también con la propia novela que los contenía y de la que se suponía debían ser un reflejo. Porque si los manuscritos eran el doble de la novela, lo lógico —pensé— habría sido que también ella hubiera sido concebida como descifrable. Ahora bien, esta tesis no parecía encontrar el menor apoyo en un texto cuyo rasgo más distintivo, el realismo mágico,

entrañaba la presencia de personajes, motivos y situaciones completamente inverosímiles y carentes de toda significación lógica. Era el caso incluso del propio Melquíades, quien, lejos de ser una excepción a la regla, resultaba ser más bien su máximo exponente, i.e., el personaje más extraordinario y «sobrenatural» de todos cuantos poblaban el ficticio mundo de Macondo. Tuve, pues, la impresión de encontrarme ante un callejón sin salida, ya que, para comprender en qué consistía el juego metaliterario con los manuscritos, tenía que entender previamente quién era Melquíades y por qué los había escrito; y esto parecía imposible, dada la factura esencialmente no realista de este personaje y el carácter no menos fabuloso de sus manuscritos.

La bibliografía no me fue de gran ayuda al respecto. Por el contrario, no hizo sino confirmarme en la idea de que el autor había construido su novela a manera de obra radicalmente abierta y, por tanto, en connivencia con las mismas teorías a las que los manuscritos parecían, en cambio, quitarles la razón. Así lo avalaba, desde luego, el conflicto de interpretaciones que *Cien años de soledad* había generado desde el momento mismo de su publicación. Si Roland Barthes tenía razón, tanta controversia no podía deberse sólo a la inclinación humana al error, sino también a la *estructura* misma de la obra.² Todo parecía indicar, pues, que, en línea con lo formulado por Umberto Eco en *Obra abierta*, el colombiano había diseñado su novela con la intención consciente y premeditada de que pudiera leerse en muchos y diferentes sentidos, en función de las resonancias emotivas y culturales que despertase en cada receptor.³ Empecé por eso a verme a mí misma como el exacto opuesto de

2. Cfr. Roland Barthes, *Crítica y verdad* (1966), Siglo XXI, México, 1981, pág. 52.

3. Véase Umberto Eco, *Obra abierta* (1962), Planeta-De Agostini, Barcelona, pág. 71.

Aureliano Babilonia, enfrentada a un texto enigmático, sí, pero en el sentido que esto tenía en la teoría literaria del siglo xx, para la que los enigmas no eran descifrables, sino a lo sumo *interpretables*, i.e., de sentido múltiple. Con el fin de salir de este atolladero, me formulé entonces la hipótesis —verdadero punto de partida de mi investigación— de que el autor pudiera haber llevado a cabo una *mise en abyme* muy original, en la que la relación entre el texto principal y su doble no fuera de semejanza, sino de antagonismo, algo poco habitual en las ficciones de este tipo, pero que no tenía por qué ser imposible.

Si estoy contando cómo se gestó mi primer trabajo sobre la novela, es sólo para dejar constancia de que la lectura que aquí se va a ofrecer, ahondando en lo ya expuesto entonces, no fue el fruto de un *parti pris* o compromiso previo por el que, de entrada y a causa de mis propios orígenes, yo hubiera estado predispuesta a leerla en clave judía. Nunca tuve la intención de realizar un trabajo sobre García Márquez en la línea de los por entonces nacientes *Jewish Studies*. Me habría sido imposible, dado que en el momento de iniciar la investigación ignoraba por completo que ése fuera el secreto escondido en los manuscritos. Pero es que es más, ni siquiera sospechaba —y esto sería lo más importante desde el punto de vista hermenéutico— que hubiera ningún secreto que descubrir. Tal como lo veo desde hoy, el único prejuicio que albergaba entonces sobre la novela era, justamente, el contrario: el de que, dada su condición de obra contemporánea y abierta, no podía contener un *enigma* en el sentido clásico de la palabra. Yo fui, pues, la primera sorprendida de que nada de esto encontrase confirmación en el desarrollo del trabajo, y de que la conclusión a la que finalmente debí llegar fuera exactamente la contraria de la que acabo de exponer. Según acerté a verlo en el último tramo del proceso, la gran originalidad del autor no había residido en la concepción de su *mise en abyme*, sino en la insólita