



ANÍBAL GONZÁLEZ¹

Yale University - anibal.gonzalez@yale.edu

Artículo recibido: 30/11/2010 - aceptado: 12/12/2010

EN BUSCA DEL LIBRO SAGRADO: NOVELA Y RELIGIÓN EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

RESUMEN

Podría argumentarse que de todos los textos del Boom ninguno disfruta de un estatuto más «sagrado» que *Cien años de soledad*, la obra maestra de Gabriel García Márquez. La propia escritura de esta novela parece invitar ese tipo de recepción al evocar muchos de los elementos comunes a los textos considerados «santos» por las diversas religiones del mundo. A través del examen de algunos de estos elementos, así como del modo en que se representa el manuscrito de Melquíades y su proceso de desciframiento a lo largo del texto, este ensayo se propone reflexionar cómo y para qué fines se evoca y utiliza lo sagrado en *Cien años de soledad*.

PALABRAS CLAVE: Lo sagrado, *Cien años de soledad*, García Márquez, Melquíades, traducción.

ABSTRACT

Arguably, among the works of the Latin American Boom no other novel holds a more exalted status as a «sacred» text than *One Hundred Years of Solitude*, Gabriel García Márquez's masterpiece. The very writing of this novel seems to invite such a reading, through its evocation of elements shared by the texts considered «holy» by many of the world's major religions. By examining these elements, as well as the way Melquíades's manuscript and its decipherment are presented throughout the text, this essay aims to reflect on how and to what ends «the sacred» is evoked in *One Hundred Years of Solitude*.

KEYWORDS: The sacred, *One Hundred Years of Solitude*, García Márquez, Melquíades, translation.

¹ Anibal González es Profesor de Literatura Latinoamericana Moderna del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Yale. Becario de la Fundación Guggenheim, es además el autor de seis libros de crítica literaria, incluyendo *A Companion to Spanish American Modernism* (Tamesis, 2007) y *Love and Politics in the Contemporary Spanish American Novel* (University of Texas Press, 2010). En la actualidad trabaja en un libro sobre la religión y la novela en la literatura hispanoamericana moderna.

«Siento morir por dejar mis libros», exclamó en sus memorias mi compatriota Nilita Vientós Gastón, gran dama de las letras puertorriqueñas y dueña de la mayor biblioteca privada de Puerto Rico (Vientós 48). Como Nilita, todo lector consuetudinario ha experimentado, en mayor o menor medida, aquello que Jorge Luis Borges llamó «el culto de los libros», es decir, una veneración (acaso excesiva) por los volúmenes impresos. Ya a principios del siglo XX, por ejemplo, Stéphane Mallarmé había declarado que «el mundo existe para llegar a un libro». Glosando a Mallarmé, Borges asevera que en la era moderna, «un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado» (91). No obstante, Borges también hace claro que los libros no siempre han sido sagrados, y que el carácter santo de los libros, o de ciertos libros, debe siempre estar sujeto a ser cuestionado.

Desde hace algunos años he venido investigando una curiosa variante de este culto de los libros. Se trata de la tendencia a dotar al género de la novela con una serie de rasgos característicos de lo sagrado o lo santo. Se trata, en efecto, de una sacralización de la novela, del intento de hacer de las novelas libros sagrados. Es una tendencia que comienza hacia fines del siglo XIX, va floreciendo en las literaturas europeas y norteamericanas hacia los 1920 y alcanza muy posiblemente su máximo esplendor en la novelística del *Boom* de la narrativa latinoamericana durante las décadas de los 1960 y 70. En la larga historia de la relación entre religión y literatura acaso no haya otro episodio más extraño que este, ni otro que ilumine mejor los impulsos a veces contradictorios que intervienen en la experiencia de escribir y leer la ficción narrativa.

Por otra parte, podría argumentarse que de todos los textos del *Boom* ninguno disfruta de un estatuto más «sagrado» que *Cien años de soledad*, la obra maestra de Gabriel García Márquez. Parangonada con el *Quijote* en lengua castellana, su cuadragésimo aniversario de publicación se celebró el año pasado junto al octogésimo cumpleaños de su creador con un extraordinario despliegue editorial y ceremonial que incluyó desde los reyes de España y otros jefes de estado hasta las Academias de la Lengua, una edición conmemorativa, innumerables suplementos y artículos en periódicos y revistas del mundo hispánico y el regreso apoteósico de García Márquez a su Aracataca natal. Ciertamente, pocas obras en la historia de la literatura han sido objetos de un «culto» semejante. Lo que más me interesa, sin embargo, es el hecho de que la propia escritura de esta novela parece invitar ese tipo de recepción al evocar muchos de los elementos comunes a los textos considerados «santos» por las diversas religiones del mundo. En mis comentarios de esta tarde quiero reflexionar cómo y para qué fines se evoca y utiliza lo sagrado en *Cien años de soledad*.

Aparte de la presencia de temas y motivos religiosos en numerosas obras narrativas de ayer y hoy, hablar sobre el vínculo entre la novela y la religión podría parecer contradictorio o paradójico, dado el carácter predominantemente secular de la prosa de ficción en Occidente. Aunque la religión y la poesía siempre han estado entrelazadas visiblemente de manera armoniosa, no ha sucedido lo mismo con la novela, hecho que llevó al crítico húngaro Georg Lukács a observar famosamente que «la novela es la epopeya de un mundo sin dioses» (93). A pesar de la existencia de algunas narraciones doctrinales de carácter alegórico, como el *Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan en Inglaterra, de novelas picarescas moralizantes como el *Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán en España, o las hagiografías o vidas de santos y beatos (que forman un género aparte), no hay propiamente novelas o cuentos escritos «a lo divino» como fácilmente se hizo con la poesía de Garcilaso de la Vega y de tantos otros poetas líricos seculares del Renacimiento. Más preocupada con las dudas, errores e incertidumbres del «reino de este mundo» que con la certeza de una vida ultra terrena, la ficción narrativa, al ocuparse de asuntos religiosos —como ha sucedido en innumerables ocasiones, desde el clérigo avaro del *Lazarillo de Tormes* y el cura quemador de novelas de caballerías en el *Quijote*— lo ha hecho desde la perspectiva crítica de la modernidad, privilegiando aquello que se puede ver y conocer, contar y medir, y contraponiendo las esferas de lo ideal y lo real, lo sagrado y lo profano.

Paradójicamente, sin embargo, pese a sus orígenes decididamente seculares, a medida que la novela va alcanzando su madurez también se va revistiendo de aspectos que la acercan a lo sagrado. Acaso incluso desde sus comienzos es dable ver algo de lo sagrado en la novela: bastaría con recordar aquellos prodigiosos «manuscritos encontrados», obra de sabios encantadores, que son el pretexto, literal y figuradamente, de las novelas de caballería, o, en general aquellas «magias parciales del *Quijote*» estudiadas por Borges en uno de sus ensayos más conocidos².

Conviene hacer claro de inmediato en qué sentido utilizo aquí el concepto de «lo sagrado». En vez del acercamiento diferencial de Mircea Eliade entre «lo sagrado y lo profano», que es más bien un recurso pedagógico, me parece más fructífera en términos estéticos la concepción de Rudolf Otto en su clásico libro *Das Heilige* (*Lo santo*, 1917). En síntesis, Otto propone que, aparte de toda argumentación racional en torno a la idea de Dios, la experiencia religiosa tiene un componente irracional de tipo emotivo. Según Otto, el encuentro con lo divino implica confrontarse con la otredad absoluta. A su vez, la manifestación de la

² Aludo, por supuesto, a «Magias parciales del *Quijote*», recogido en *Otras inquisiciones* (1952).

otredad absoluta provoca en quien la experimenta una sensación de profundo temor, la cual desemboca en una disminución radical del Yo y en una visión de lo trascendente como la única realidad. Para Otto, no es meramente por un énfasis retórico el que, al abogar por la gente de Sodoma en el libro de Génesis, el profeta Abraham se dirija a Dios en estos términos: «He aquí ahora me he atrevido a hablar al Señor, yo que soy polvo y ceniza» (Génesis 18:27). El carácter abrumador de un ser infinito e inmortal hace que quien lo confronta se sienta profundamente anonadado. Acudiendo al latín, Otto acuña el término de «lo numinoso» para referirse a esta visión más bien antropológica y amoral de lo sagrado o lo santo, la cual se aparta de la común equivalencia entre lo santo y lo bueno. Utilizando otro latinajo, Otto asevera que lo numinoso se constituye en un *mysterium tremendum et fascinans* que «puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos» aunque también «evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados» (23).

Según Otto, la presencia de lo sagrado provoca en quien la percibe una suerte de escalofrío parecido al miedo y un vértigo semejante al éxtasis. No debe sorprendernos, pues, que para el sabio alemán el concepto religioso de lo sagrado esté muy cercano al concepto estético de lo sublime, el cual, como lo describe Longino, «es el resultado de una suma de múltiples elementos» los cuales «no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis» (146, 39). Otto también se hace eco de la versión de lo sublime propuesta por Edmund Burke en 1757: «La pasión causada por lo grande y sublime en la naturaleza...es el asombro, y el asombro es el estado del alma en el cual todos sus movimientos se ven suspendidos, con un cierto grado de horror. En este caso la mente está tan enteramente llena de su objeto de contemplación que no puede ocuparse de otra cosa» (58). De hecho, Otto afirma que lo sublime es la forma privilegiada de expresar lo sagrado en el arte, y apoyándose en las teorías de Wilhelm Worringer, asevera que la verticalidad del arte gótico es una suerte de concretización de lo sublime. En los ámbitos de la plástica, la música y la literatura, Otto propone que los tres grandes tropos de lo numinoso lo son la oscuridad, la vaciedad y el silencio (100-101).

Como es sabido, el romanticismo reavivó la tradición clásica de lo sublime a través de la contemplación cuasi-religiosa de las grandezas del mundo natural. El «sobrenaturalismo natural» que diagnosticó M.H. Abrams en el pensamiento y la literatura románticas echó mano de la retórica de lo sublime para provocar la experiencia irracional del éxtasis y la elevación en sus lectores³. Ahora bien, si los

³ Véase *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1977) de M.H. Abrams, sobre todo el Capítulo 1, «This is Our High Romantic Argument».

poetas y narradores románticos hacen uso de lo sagrado en su versión literaria de lo sublime para dotar a sus textos de un impacto emocional, los escritores de la tradición posromántica van a intentar desligarse de lo sublime en favor de otra modalidad retórica también cultivada por los románticos: la ironía. En cuanto a este tropo, a diferencia de la anterior generación, los posrománticos –Baudelaire y Rimbaud en la poesía, Stendhal y Flaubert en la prosa, entre muchos otros– vuelcan la ironía sobre el propio lenguaje y la retórica con la cual producen sus textos, generando así una forma ironizada de lo sublime, la cual se manifiesta fundamentalmente como una reflexión en torno a los vínculos entre la literatura, lo sublime y la religión.

El jueves 9 de diciembre de 1852 a la una de la tarde, en carta a su amiga Louise Colet, Gustave Flaubert redactó una de sus aseveraciones más conocidas: «El autor en su libro debe ser como Dios en el universo: presente en todas partes y visible en ninguna» (Flaubert 173). Vale la pena recordar el contexto de esta declaración: es la reacción de fastidio de Flaubert ante los constantes apartes acerca de la esclavitud hechos por la autora de *La cabaña del Tío Tom* (1852), Harriett Beecher Stowe. «¿Es necesario hacer comentarios acerca de la esclavitud?» añade Flaubert, «Con representarla ya es bastante»(173). Motivado en parte por aquella célebre novela, cuyo antiesclavismo estaba informado por un fervor y una retórica de neto origen religioso –la retórica de la «jeremiada americana», como la califica Jane Tompkins– Flaubert elabora no sólo una poética de la impersonalidad narrativa sino también lo que podríamos llamar su «teología literaria», la cual tendría una profunda influencia en la escritura novelística de su propio siglo y la del siglo XX. Los aspectos teológicos de la tesis de Flaubert acerca del valor de la impersonalidad literaria se aprecian mejor si leemos el resto del fragmento en el cual aparece la famosa cita:

El autor en su libro debe ser como Dios en el universo: presente en todas partes y visible en ninguna. Ya que el arte es una segunda naturaleza, el creador de esa naturaleza debe obrar por procedimientos análogos. Se debe sentir en cada átomo, en cada aspecto de la obra una impasibilidad oculta e infinita. El efecto, para el espectador, debe ser el de una especie de asombro. «¿Cómo es que se hace todo eso?», debe uno preguntarse; y uno debe sentirse abrumado sin saber por qué. El arte de los griegos seguía ese principio, y para lograr más rápidamente sus efectos escogía personajes en condiciones sociales excepcionales –reyes, dioses, semidioses–. No se suponía que uno se identificara con los personajes dramáticos: *lo divino* era la meta principal del dramaturgo. (Flaubert, 173-174)

Como sugieren las palabras de Flaubert, la adopción de elementos religiosos en la novela no debe tener como fin el promover la religión sino fortalecer el género de la novela, haciendo que el lector se sienta asombrado y abrumado «sin saber por qué». Esta misteriosa sensación de asombro y casi de humillación corresponde precisamente al sentimiento de lo sagrado según lo propone Rudolph Otto.

A partir de Flaubert, el género de la novela va a incorporarse de manera muy deliberada y autoconsciente a la idea de lo sagrado. ¿A qué se debe esto? A mi juicio, la asociación con lo sagrado en las novelas de la tradición moderna está vinculada a una doble intención: por un lado, de invitar a la reflexión sobre el concepto y la experiencia de la creación artística, y por otro, de convertir estas novelas en textos fundacionales, tanto a nivel político (como en las novelas decimonónicas latinoamericanas estudiadas por Doris Sommer) como a nivel filosófico y cultural. Siguiendo el ejemplo de Flaubert, ese «santo patrono de la modernidad», muchas de las obras de los novelistas más importantes de Europa y las Américas en el siglo XX, desde el *Ulysses* (1922) de Joyce, *A la recherche du temps perdu* (1912-1922) de Marcel Proust y las variadas ficciones de William Faulkner, hasta *Rayuela* (1964) de Julio Cortázar, *La casa verde* (1965) de Mario Vargas Llosa, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, buscarán forjar «la conciencia aún no creada de [su] raza» –parafraseando las palabras de Stephen Daedalus al final de *Retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce–. Es decir, estas obras buscarán causar no sólo el escándalo y el asombro, sino también una veneración análoga a la devoción religiosa, pues se trata de textos que prometen un saber trascendente y que exigen una lectura devota, atenta, informada por algún tipo de fe; una lectura que es menos una experiencia de placer que un ejercicio ascético de purificación o una prueba iniciática.

Se trata de obras enciclopédicas y compendiosas, las cuales ofrecen una visión totalizadora de la cultura occidental desde sus orígenes hasta el presente, a la vez que indagan en el concepto mismo de la cultura y la relación de este con el lenguaje y otras formas de representación. La clave de su intención fundacional yace en el hecho de que, siguiendo una conocida dialéctica de la modernidad, estas obras estudian y repasan críticamente al pasado para poder dejarlo atrás y así ir preparando el terreno para un nuevo comienzo.

Volviendo a *Cien años de soledad*, hasta el lector más distraído registra de inmediato la presencia de múltiples elementos religiosos en esta novela, muchos de los cuales ya han sido ampliamente comentados por la crítica: las alusiones

bíblicas al Génesis, al Exodo y al Apocalipsis; las pestes del insomnio, de la proliferación de animales y del banano, que evocan las plagas bíblicas; el diluvio de cuatro años después de la masacre de la huelga bananera; la importancia de las genealogías; el uso de la prolepsis o anticipación narrativa asociado al tema de la profecía, y la tranquila aceptación de milagros pequeños y grandes, desde la levitación –a veces fallida– del padre Nicanor Reyna hasta la ascensión al cielo en cuerpo y alma de Remedios la Bella.

A esos elementos que parodian o recuerdan las creencias judeocristianas habría que sumar además la presencia de la religión organizada como uno de los factores que intervienen en la vida social y política de Macondo y sus habitantes. De hecho, en *Cien años...* como en todas las novelas subsiguientes de García Márquez, desde *Crónica de una muerte anunciada* hasta *Del amor y otros demonios*, la religión institucional –en particular la iglesia católica– queda muy mal parada, siendo vista, en el mejor de los casos, como una entidad irrelevante y en el peor como cómplice de los abusos de poder de los regímenes conservadores. Baste con recordar las figuras risibles y patéticas, respectivamente, del ya-aludido padre Nicanor y del senil padre Antonio Isabel; a la aristocrática y farisaica Fernanda del Carpio, mujer de Aureliano Segundo, quien obliga a su hija Meme a hacerse monja; al seminarista fallido y decadente José Arcadio, hermano de Meme, educado para ser Papa, quien asimila la religión como una estética, y circunstancias como la estatua de San José de tamaño natural rellena de monedas de oro y la fatal e indeleble cruz de ceniza en la frente de los diecisiete hijos varones del coronel Aureliano Buendía, que sirve de contraseña para exterminarlos uno a uno.

Como puede verse, los elementos religiosos en *Cien años...* se dividen entre aquellos vinculados a la religión institucional –al ritual y la jerarquía de la religión establecida– y los que se asocian más bien a la mitología judeocristiana, es decir al cuerpo de creencias y a las narraciones que esta tradición religiosa ha producido. Los primeros son motivos de crítica y rechazo, mientras que los segundos se entrelazan íntimamente con la forma narrativa y la trama principal de la novela. Esto se aprecia más claramente si recordamos que, en gran medida, la trama de *Cien años de soledad* no consiste únicamente en el recuento de la historia familiar de los Buendía y de la ciudad que ellos fundaron, sino también en el relato de cómo ciertos miembros de la familia Buendía van descifrando gradualmente los misteriosos pergaminos manuscritos del gitano Melquíades en los cuales está cifrada proféticamente la historia entera de Macondo. Muy a la manera de Borges, en su clásico relato «El aleph», pero también a la manera de Flaubert en su no-

vela *Salammbô* (1862), donde figura un extraño velo sagrado llamado el *zaimf*, los pergaminos de Melquíades son en esta novela una encarnación irónica de lo santo y de lo sublime.

Sin embargo, a diferencia del velo mágico de Flaubert y del revelatorio aleph de Borges, el carácter numinoso de los pergaminos de Melquíades se va desplegando y acrecentando gradualmente a lo largo de la novela. Empiezan siendo unos «pergaminos...que parecían fabricados en una materia árida que se resquebrajaba como los hojaldres» en los cuales Melquíades «pasaba horas y horas garabateando su literatura enigmática» (*Cien años...* 125). Sus virtudes sobrenaturales comienzan a sugerirse cuando, repitiendo la frase profética de la primera oración de la novela, el texto nos dice que: «Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, que por supuesto no entendió, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas» (126).

Como es su costumbre, García Márquez utiliza aquí ciertos vocablos muy intencionadamente: una «encíclica» es, como se sabe, una «carta dirigida por el Papa a todos los obispos o a los fieles» (Moliner 1104). El término se deriva del griego «encyklios» (circular), que deriva de «kyklos» (círculo); las encíclicas papales son un fenómeno relativamente moderno (la primera data de 1740), pero se escriben siempre en latín y su uso se inspira en las epístolas del Nuevo Testamento, pues como estas, su fin principal suele ser el de explicar las doctrinas de la iglesia. A diferencia de las Bulas, las encíclicas no son necesariamente consideradas infalibles⁴. De entrada, pues, los manuscritos de Melquíades se asocian con la máxima autoridad religiosa del cristianismo, y como las encíclicas, contienen un mensaje abarcador y de suma importancia. Además, las resonancias del vocablo «encíclicas» evocan la aparente circularidad de la historia de Macondo, aunque sabemos que esa historia es, en última instancia, lineal.

Otro rasgo que se asocia con el carácter sagrado de los manuscritos de Melquíades lo es la impresión ambigua que el lugar donde están guardados le causa a distintos personajes. Como se sabe, los manuscritos reposan en el cuarto clausurado de la casa –otrota el estudio y laboratorio del gitano– donde se también se han almacenado las setenta y dos bacinillas usadas por las amigas escolares de Meme Buendía, por lo cual la habitación acaba llamándose *el cuarto de las bacinillas*. Para las mujeres de la casa, así como para Aureliano Segundo, José

⁴ *Encyclopaedia Britannica* 2008. Encyclopædia Britannica Online. 22 Sept. 2008 <http://search.eb.com/eb/article-9032598> y «Encíclica». 22 Sept. 2008 <http://www.geocities.com/eqhd/enciclica.htm>

Arcadio Segundo y Aureliano Babilonia, en ese cuarto «a pesar del encierro de muchos años, el aire parecía más puro que en el resto de la casa» (*Cien años...* 230). En cambio, para el coronel Aureliano Buendía «mientras el resto de la familia seguía asombrándose de que la pieza de Melquíades fuera inmune al polvo y la destrucción, él la veía convertida en un muladar» (302). Esta vinculación aparentemente contradictoria de los manuscritos con lo puro y con lo excrementicio a la vez recuerda la observación de Nicola Abbagnano acerca del doble carácter de lo sagrado: «lo sagrado tiene el doble carácter de lo santo y de lo sacrílego, o sea de lo que es sagrado por estar prescrito por la garantía divina o de lo que es sagrado por hallarse prohibido o condenado por la misma garantía» (Abbagnano 1030). Para algunos, los manuscritos de Melquíades son puros y para otros son abyectos: en ambos casos, son un objeto que tiene la cualidad misteriosa y prohibida del tabú. Profundamente extraños, la otredad radical de los manuscritos les brinda el carácter numinoso, el *mysterium tremendum* del que habla Rudolf Otto.

Sin embargo, como en el aleph de Borges, este misterio de los manuscritos, si bien provoca en muchos de los personajes un respeto o una incomodidad que los lleva a dejarlos encerrados en el cuarto de las bacinillas, en otros provoca la curiosidad y el deseo de saber aún más. De ahí que, como dije antes, el proceso de desciframiento de los manuscritos de Melquíades se torna en una de las principales líneas del argumento de *Cien años...* Ese desciframiento culmina, como es sabido, con la figura de Aureliano Babilonia al final de la novela. Veamos brevemente cómo es que Aureliano lleva a cabo esta tarea, la cual es fundamentalmente una labor de traducción.

Lo primero que hace Aureliano es leer y aprender lo más que puede acerca del mundo que existe más allá de Macondo (Melquíades siempre está presente «como la materialización de un recuerdo» para ayudarlo; 391). El manuscrito es en esta etapa como una compleja ecuación que establece relaciones precisas entre cantidades desconocidas. José Arcadio Segundo había ayudado a definir la ecuación –por así decirlo– al contar y clasificar las letras del alfabeto en el cual los manuscritos fueron escritos, pero es Aureliano Babilonia quien descubre que el idioma de ese alfabeto es el sánscrito (391), y así comienza a rellenar las cantidades «desconocidas» de la ecuación. El sánscrito es, por supuesto, la *Ursprache* del español, y este descubrimiento ha llevado a Aureliano a los orígenes mismos de la genealogía lingüística de la lengua castellana. La labor de traducción de Aureliano comienza, como sucede con toda traducción (según nos lo recuerda Walter Benjamin), con una vuelta los orígenes, a la fuente. Pero si bien Aureliano ya

sabe cuál es la fuente lingüística del texto, el «idioma original» del mismo, todavía no tiene idea de cuál es su contenido. Por eso es que las lecturas de Aureliano se vuelven tan amplias y enciclopédicas y a la vez tan anticuarias, pues él supone que obviamente un manuscrito escrito en una lengua muerta sólo puede tratar de sucesos del pasado.

Más tarde, cuando Aureliano logra transliterar –pero no traducir– el texto de Melquíades al alfabeto latino, descubre que hay otra barrera a la traducción. El manuscrito está escrito en clave, es decir, en un idioma artificial diseñado para ocultar la información, y la traducción completa de los manuscritos depende de que Aureliano pueda descifrar cuál es la relación, el «parentesco», si se quiere, entre el idioma español y el código secreto de Melquíades. Es aquí donde las líneas aparentemente paralelas de la genealogía y la traducción en *Cien años...* se juntan: el código de Melquíades, como se nos revela en las últimas páginas de la novela y como sugiere el epígrafe que llevan los manuscritos, es el propio código del parentesco: «*El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas*» (446). Esta revelación, como sabemos, se desencadena cuando Aureliano encuentra el cuerpo muerto de su hijo recién nacido, fruto de su unión incestuosa con su prima Amaranta Úrsula, convertido en «un pellejo hinchado y reseco» (446) semejante a los manuscritos y devorado por las hormigas.

A partir de este instante, los manuscritos se abren como un aleph y Aureliano puede descifrarlos puesto de pie, en voz alta, «sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía» (446). Al abrirse los manuscritos, se revela además, en una perspectiva abismática, que su contenido es la historia entera de Macondo, desde su orígenes hasta el presente de la lectura y su porvenir. Ese porvenir, sin embargo, es inalcanzable, pues para llegar a él Aureliano está forzado ineludiblemente a cruzar un lapso previo de tiempo y de texto, y por más que intente saltar hacia el final siempre tendrá que leer de nuevo y así quedar encadenado a la tiránica temporalidad del texto. De manera semejante, la unión incestuosa de Aureliano con Amaranta Úrsula lo ha encadenado irrevocablemente a su genealogía maldita y, al igual que el fundador José Arcadio Buendía, Aureliano queda amarrado a un árbol (genealógico), enraizado en un punto que es como el ojo del «huracán bíblico» que arrasa a Macondo.

La traducción, como el incesto, nos lleva de vuelta a la autorreflexividad, a un girar ciclónico en torno a uno mismo que borra todas las ilusiones de solidez,

todas las fantasías de un «lenguaje puro», todos los espejismos de la «propiedad» lingüística, y subraya en cambio lo mucho que el lenguaje depende de la noción misma de la «otredad», de la diferencia, para poder significar «algo». Asimismo, subraya la dependencia por parte del género de la novela de otros discursos (como los de la ciencia, la ley y la religión) para constituirse. La proverbial indefinición genérica de la novela bien puede ser un indicio de que, de todos los géneros literarios inventados hasta ahora, la novela es el que más de cerca imita la falta de raíces del lenguaje (y la correspondiente ansiedad de encontrarle raíces) que se reveló cuando la filología moderna, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, finalmente dio al traste con el mito del origen divino del lenguaje. Más específicamente, la labor de traducción de Aureliano en *Cien años de soledad* revela la esterilidad a la que conduce toda idea de la creación literaria como una actividad que es autosuficiente, que se basta a sí misma. Como «las estirpes condenadas a cien años de soledad», un quehacer literario que no reconoce lo necesario de la «otredad» y de forjar vínculos con otros discursos, no tiene «una segunda oportunidad sobre la tierra» (448).

El final devastador de *Cien años de soledad* es también, sin embargo, un gesto fundacional, pues produce la esperanza de que sobre las ruinas de Macondo, sobre el paisaje borrado de un siglo de amores difíciles y de injusticias y sufrimientos sin cuento, se puedan levantar una literatura y una cultura más abiertas, no solitarias sino *solidarias*. Lo sagrado en *Cien años de soledad* no reside tanto en lo que se narra en el relato, sino en el acto mismo de narrar. Este acto es sagrado precisamente porque es fundacional, porque la historia que cuenta es la de una creación, aunque no se trata de una creación *ex nihilo* como en la Biblia, sino más bien de una creación moderna que surge a partir de las ruinas y reliquias de un orden anterior y ya desvanecido.

Cien años de soledad muy posiblemente marca la culminación del proceso de sacralización de la novela que se inicia un tanto burlescamente con los «manuscritos encontrados» de las novelas de caballería y el *Quijote* y que se refuerza con «teología literaria» de Flaubert y los experimentos de la vanguardia narrativa Europea y norteamericana de principios del siglo XX. A este gesto sacralizador se sumaron luego otras monumentales «novelas totales» del *Boom*, desde *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso hasta *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes.

No obstante, la secularidad de la novela volvió por sus fueros. En la narrativa hispanoamericana de los 1980 en adelante se observa claramente un cuestiona-

miento no solo de la estética de la novela total sino de la «teología literaria» que sirvió para justificarla. Desde la narrativa del *Posboom* de Isabel Allende, Alfredo Bryce Echenique, Severo Sarduy, Manuel Puig, y Elena Poniatowska, entre tantos otros, hasta las propuestas coincidentes de la antología *McOndo* (1996) y las novelas del *crack* mexicano de Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Eloy Urroz, así como en las múltiples novelas que han continuado escribiendo los propios García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes, la novela hispanoamericana se ha volcado hacia la exploración y el examen de los diversos impulsos que la han constituido, incluyendo el impulso religioso. Recordando tal vez la advertencia de Borges acerca de la necesidad de cuestionar la santidad de los libros, los autores y los estudiosos por igual han ido dándose cuenta hoy día de la importancia de entender críticamente el papel que ha jugado la apropiación literaria de la religión en el desarrollo de la novela y de la literatura moderna en general.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, NICOLA. (1989), *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ABRAMS, M. H. (1971), *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. W. W. Norton, Nueva York.
- BURKE, EDMUND. (1958), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Ed. J. T. Bolton. Columbia UP, Nueva York.
- BORGES, JORGE LUIS. (1996), *Otras inquisiciones*. En *Obras completas*, II. Emecé, Barcelona.
- ENCÍCLICA. 22 Sept. 2008. <http://www.geocities.com/eqhd/enciclica.htm>.
- ENCYCLICAL. *Encyclopaedia Britannica* 2008. Encyclopædia Britannica Online. 22 Sept. 2008 <http://search.eb.com/eb/article-9032598>.
- FLAUBERT, GUSTAVE. (1981), *The Letters of Gustave Flaubert (1830-1857)*. Ed. Francis Steegmuller. Harvard UP, Cambridge, MA.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. (1993), *Cien años de soledad*. Espasa-Calpe, Madrid.
- LUCÁKS, GEORG. (1991), *Teoría de la novela*. Tr. Juan José Sebreli. Edhasa, Barcelona.
- MOLINER, MARÍA. (1982), *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid.
- OTTO, RUDOLF. (1991), *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial, Madrid.
- VIENTÓS GASTÓN, NILITA. (1984), *El mundo de la infancia*. Editorial Cultural, Río Piedras.