

Conferencia del Prof. Gustavo Martínez con motivo de los 25 años de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

“CIEN AÑOS DE SOLEDAD”

LA OMNISCENCIA RETORNA DEL EXILIO

Durante la mayor parte del siglo XX (los síntomas todavía subsisten, aunque atenuados, en lo que va del XXI) el narrador omnisciente fue un proscrito de la crítica literaria y a menudo funcionó, más que como componente de una nomenclatura técnica útil para el análisis, como juicio desvalorizador de las obras que lo empleaban, a las cuales contribuía a relegar al polvoriento desván de lo tradicional, por más reciente que fuera su publicación, cuando no al “barrio rojo” de la novela de consumo y evasión. Las vanguardias, como las herejías, no solo se rebelan contra los dogmas. También crean otros.

El descrédito del narrador omnisciente (tolerado a lo sumo como uno más en novelas polifónicas y de perspectiva múltiple) fue consecuencia, como las demás innovaciones ocurridas en la literatura y el arte del siglo XX, de un cambio radical de paradigma intelectual suscitado por los nuevos enfoques científicos acerca del mundo físico (teoría de la relatividad, Einstein; de los cuantos, Planck; principio de indeterminación, Heisenberg) y de la configuración y funcionamiento de la psiquis humana (Freud) entre muchos otros factores que contribuyeron a transformar la cosmovisión imperante hasta ese momento en Occidente. El proceso ya se había iniciado en el último cuarto del siglo XIX en el ámbito de la filosofía a través fundamentalmente de la obra de F. Nietzsche y H. Bergson, que desplazaron el eje del pensamiento europeo desde el racionalismo a ultranza hacia regiones del ser humano aparentemente más oscuras, pero no por eso menos valiosas y operativas en la tarea de forjar el conocimiento y orientar la conducta.

A su vez, este proceso de cuestionamiento y zapa de un saber científico-racional que se consideraba a sí mismo y era tomado mayoritariamente por tal como único, exacto y sistemáticamente abarcador, no podía dejar de afectar los fundamentos de la narración omnisciente, en cuanto expresión dentro de la narrativa de esa visión totalizadora del mundo, la sociedad y el hombre. Esto explica la importancia que el punto de vista narrativo y las exploraciones en torno a él adquieren, como no había ocurrido antes, en esas décadas finales del siglo XIX y en las iniciales del XX, particularmente en el ámbito sajón, a través de los sutiles experimentos de Henry James y, en menor medida, de Joseph Conrad, hasta convertirse en objeto del interés teórico de la crítica y plasmar en “The Craft of Fiction” (1920) de Percy Lubbock (1879-1965), la primera exposición sistemática acerca de este tema, vaya a saber uno por qué misterio editorial jamás publicada, que yo sepa, en castellano.

Sin duda, la narración omnisciente es, al menos en Occidente, el modo más antiguo y natural de contar, pese a que en el siglo XX fue rechazado precisamente por lo contrario, por artificial. Incluso fuera del terreno de la literatura, en la vida cotidiana, cuando alguien relata algo, lejos de toda pretensión estética y aun ignorando que existe una entelequia llamada “narrador omnisciente”, salvo que haya sido una víctima aplicada de algún profesor de Literatura, tiende espontáneamente a adoptar esa modalidad narrativa. Eso se debe a que el acto mismo de narrar es un intento de dar forma y significado, de infundir significación mediante una forma, a la propia experiencia (real o ficticia) del que cuenta con el fin de adueñarse (efectiva o figuradamente) de ella. Frente al flujo incesante y caótico de la existencia fuera y dentro de nosotros mismos, en la que tan a menudo nos cuesta hacer pie, cuando no nos ahogamos real o metafóricamente en ella, narrar es un modo de tomar distancia, de salir a la orilla (aun cuando contemos en primera persona) para tratar de descubrir por qué

hacemos lo que hacemos y nos pasa lo que nos pasa, incluso por qué con tanta frecuencia nos pasa mucho más de lo que hacemos, y poner un poco de orden en ese aluvión de experiencias propias y ajenas. Poner orden para conocer, pero no se puede conocer sino se discierne y selecciona y mucho menos si no se es capaz de elegir una perspectiva adecuada que permita un mejor control de ese flujo avasallante para tratar de encauzarlo en una dirección significativa. Narrar es conocer o, al menos, un intento por... Y como Einstein nos hizo ver (a menudo las cosas más obvias son las que más fácilmente escapan a la conciencia) la posición del observador en relación a lo observado (del narrador respecto de su material, en definitiva) resulta decisiva a la hora de acceder al conocimiento.

La suspicacia de los novelistas experimentales del siglo XX hacia el narrador omnisciente y la marcada hostilidad de críticos y teóricos hacia él fue resultado, pues, de una revolución intelectual que repercutió a nivel de la literatura a través de los movimientos de vanguardia, cuya acción se concentró sobre todo en la poesía por ser de los tres géneros establecidos el más encorsetado, tanto por exigencias formales que parecían inseparables de la noción y la existencia misma de la poesía, por ejemplo el metro y la rima, como por una concepción de la belleza que excluía por incompatibles la mayor parte de los rasgos distintivos de la Modernidad. La libertad temática y formal que parece ser connatural a la novela desde sus mismos orígenes la dejó casi al margen de la atención vanguardista. Esto no impidió, sin embargo, que los novelistas, en consonancia con las nuevas coordenadas mentales y sensibles de la época experimentaran una profunda insatisfacción frente a los modos de configuración formal practicados por sus predecesores. Insatisfacción que ha estado siempre en el origen y ha sido siempre el motor de toda nueva corriente en la historia de la literatura. Como es habitual, esa rebeldía se levanta en armas inevitablemente contra aquellas formas

expresivas de vigencia consagrada, sentidas y presentadas por una época como paradigma de calidad literaria. En el caso de la novela, ese modelo fue consagrado por el siglo XIX, en especial, por la novela realista. No en vano, por la calidad de sus obras y el talento poderoso de sus escritores ha sido considerado el siglo clásico de la novela y es a esta lo que el siglo V A.C. representa para la tragedia. No puede extrañar, por lo tanto, que siendo el narrador omnisciente uno de los componentes técnicos más característicos de la novela decimonónica resultara también uno de los más duramente cuestionados por los exponentes de la narrativa experimental.

El empleo frecuente o el abandono de un recurso técnico en el género que sea están siempre inseparablemente vinculados, más allá de los factores específicos que inciden en cada autor, a las estructuras mentales y las necesidades expresivas del momento en que eso ocurre. En el contexto de un siglo dominado por la pujanza incontenible de la burguesía, el dinamismo social y económico, la eufórica sensación de que nada podía parar esa expansión ni nada que emprendiera el ser humano y de que todo era posible para el individuo con ambición y talento, además de la fe optimista y prácticamente irrestricta en el poder de la razón y la ciencia, que iban a permitir superar todas las dificultades y miserias que obstaculizaban el camino de la felicidad y el éxito, no es extraño que el narrador omnisciente hallara el clima propicio para su pleno asentamiento en la novela.

Sin necesidad de apelar a las ingenuas veleidades científicas del Naturalismo, la omnisciencia es la expresión narrativa de la fe decimonónica en la posibilidad de un conocimiento total y absoluto para el que nada, ni los grandes grupos y tendencias sociales, ni las pequeñeces en apariencia más insignificantes de los individuos y su irrisorio entorno, resulta imposible de captar ni de interpretar. El conocimiento racional y el narrador omnisciente todo lo alcanzan, todo lo comprenden. Son, para decirlo de

una manera gráfica, el telescopio que domina toda la galaxia social y el microscopio que hace visibles sus más ínfimos componentes.

Veamos en funcionamiento nuestro metafórico telescopio en un pasaje de “Las ilusiones perdidas” (1837-1843) de H. de Balzac:

“Arriba la Nobleza y el Poder; abajo, el Comercio y el Dinero; dos zonas sociales constantemente enemigas en todo lugar; es por tanto difícil adivinar cuál de las dos ciudades odiaba más a su rival. La Restauración había agravado este estado de cosas desde hacía nueve años, rompiendo la tranquilidad en que había estado durante el Imperio. La mayor parte de las casas de la alta Angulema están habitadas bien por familias nobles, bien por familias burguesas de abolengo que viven de sus rentas y forman una especie de nación autóctona en la que los extraños jamás son recibidos”¹.

El narrador domina el panorama social, como es fácil comprobar a lo largo del pasaje en que nuestra cita está inserta, tanto en lo que tiene que ver con la estructura de clases, las relaciones entre ellas y las repercusiones provocadas por las diferentes etapas históricas y los regímenes políticos que se sucedieron en ellas.

Prestémosle atención ahora a su uso del microscopio narrativo en otra de las novelas de Balzac: “El coronel Chabert” (1835):

“El bufete era una gran estancia provista de la clásica estufa que adorna todos los antros de la triquiñuela curial. Los tubos de la estufa atravesaban diagonalmente la habitación e iban a unirse a una chimenea condenada, sobre cuyo mármol se veían diversos pedazos de pan, triangulitos de queso de Brie, costillas de lomo fresco, vasos, botellas y la jícara de chocolate del primer pasante”².

¹Honoré de Balzac, “Ilusiones perdidas”, Barcelona, Bruguera, 1980, pág. 40.

²Honoré de Balzac: “El coronel Chabert”, Madrid, Funambulista, 2011, pág. 18-19.

Del sistema de clases de la sociedad francesa tal como funcionaba en Angulema a los triangulitos de queso, insalubre y nada jurídica ni elegantemente abandonados sobre el mármol de una chimenea; de los grandes engranajes de la maquinaria social a los meros restos de comida en el vulgar despacho de un procurador, de todo eso y mucho más, tiene conocimiento el narrador omnisciente, lo cual lo vuelve particularmente eficaz para hacer que el lector se arrellane cómodamente en el mundo de la ficción, como aquellos fanáticos del teatro que pagaban por un asiento en los escenarios de la Inglaterra isabelina para disfrutar “en vivo y en directo” la representación. Pero con una gran diferencia en este caso: a la vez que lo instala en el universo ficticio, el narrador omnisciente le proporciona simultáneamente una perspectiva panorámica del mismo gracias a la cual tiene la sensación de dominarlo. Aunque la acción lo intrigue y mantenga en vilo, ese modo de narrar le brinda la seguridad de que los riesgos los corren los personajes no su propia forma de entender el mundo, puesto que el suyo al igual que el de la ficción se rige por un orden racional y, por lo tanto, cognoscible.

La voz autorizada del narrador omnisciente, que por ser exterior a lo que cuenta y carecer de identidad no está sujeto a las limitaciones y fragilidades de lo individual, le garantiza al lector que, por ser similares, los fundamentos de uno y otro mundo son invulnerables a las pasiones y caprichos personales como lo prueban los desenlaces inequívocos donde la significación siempre se completa. La irracionalidad corre siempre por cuenta de los personajes y la acción. En cambio, la información panorámico-microscópica que el narrador maneja pone de manifiesto que el mundo ficticio, al igual que el real, este tanto en su vertiente física como social, responde a una estructura intelectual de validez indudable, que puede ser perturbada pero no cancelada. El narrador omnisciente es, por lo tanto, al mundo novelesco lo que el científico al mundo natural y el legislador al social: los portavoces de un orden que está más allá de toda

duda porque la razón lo avala. Por este motivo, podemos afirmar que en la novela realista del siglo XIX la imaginación reina, pero no gobierna. Lo hace la razón por medio de su primer ministro, el narrador omnisciente. Ella es la que asegura la estructura intelectual que sirve de sustento al universo ficticio y donde el lector se instala para disfrutar, firmemente asentado en ella como sobre un muelle, del agitado oleaje que las pasiones humanas promueven a lo largo de la acción, rizando la superficie de ese mundo sin alterar su fondo ni poner en peligro el muelle.

Esto se debe en gran medida a que el narrador también conoce y domina intelectualmente el mundo interior de los personajes, que constituye la fuente de todas las amenazas a la estabilidad y vigencia del orden social. Escuchemos al narrador de “Eugenia Grandet” (1833) ponernos al tanto del nacimiento del amor por su primo en la protagonista:

“Viniéronle en seguida tumultuosos movimientos de alma. Se levantaba con frecuencia, se puso delante de su espejo, se miró en él como un autor de buena fe contempla su obra para criticarse y decirse injurias a sí mismo”³.

Si el origen de todos los desórdenes, el corazón humano, puede ser descrito, analizado e interpretado por el narrador, el lector puede estar tranquilo de que todo está y va a seguir estando bajo control a pesar de lo que suceda a nivel de la trama y los personajes. Al igual que su concepción del mundo, su visión del ser humano no va a sufrir ningún cuestionamiento radical. Podrá detestar al viejo Grandet o, si es muy conservador, irritarse con lo ilusa que es Eugenia, podrá sentir lo que quiera acerca de quien quiera, admirar, compadecer o rechazar, pero nada de eso cambiará su convicción, que el narrador refuerza por el modo como relata, de que el ser humano es un ser

³Honorato de Balzac, “Eugenia Grandet”, Madrid, Sarpe, 1985, pág. 81.

esencialmente cognoscible (salvo casos extremos de locura o idiotez que al realismo del siglo XIX, por lo general, sintomáticamente, no le interesaron) y, por lo tanto, bastante predecible, que suele alterar el orden social con ilusiones, pasiones e ideales que, más temprano que tarde, desembocan en conflictos cuyo desenlace suele terminar en derrota (Emma Bovary) o en sumisa aceptación de las reglas del juego social, ya sea que esto represente una frustración (Eugenia Grandet) o brinde la oportunidad de una integración exitosa al precio que sea (Rastignac).

De todo esto se desprende que el narrador omnisciente, como cualquier otro recurso técnico, en cualquier género y época, es mucho más que un mero recurso en la novela del siglo XIX. Expresa una visión dinámica y optimista de la sociedad (no importan las maldades, injusticias y fracasos que narre) propia de la burguesía de esa época, la cual pese a todos los conflictos que suscita la movilidad en que vive inmersa, está convencida de que dicha sociedad es estable en sus fundamentos últimos y que los hombres que la habitan, aunque en permanente agitación anímica, son cognoscibles y, en consecuencia, previsibles y manejables. A lo largo de la acción pueden sucederse muchos acontecimientos y peripecias, pero el control jamás escapa de las manos del narrador omnisciente que los conduce a un desenlace donde no solo la trama, sino la significación, se cierran y completan, asegurándole de este modo al lector que, pase lo que pase y guste o no guste ese final, tanto la vida como la sociedad y su dinámica tienen un sentido a cuya comprobación, finalmente, siempre se arriba. El propio Flaubert, que se valía de narradores sobrios y reticentes, deliberadamente distintos de los locuaces y avasallantes de Balzac, y que además detestaba a la burguesía, no deja de ofrecernos un mundo estable en su mediocridad y pasible de análisis. Si lo enfurecía tanto era, precisamente, porque lo sabía consistente y duradero, como lo demuestra en “Madame Bovary” el triunfo final del mezquino Homais.

En vista de lo expuesto, era de esperar que la novela de un siglo como el XX se revoliera contra todos los aspectos de su predecesora: enfoque y construcción de los personajes, estructuración de la trama, concepción y manejo del tiempo, función del espacio, papel del lenguaje y, en particular, el narrador omnisciente. Fue el siglo XX el que descubrió que la razón no solo no podía explicarlo todo, sino que continuamente planteaba nuevos problemas e interrogantes, suscitando más misterios que los que lograba aclarar. Si en el siglo XIX razón y fantasía constituían una antítesis, en el XX se tuvo cada vez más la sensación de que la fantasía se nutría de los planteos que la razón hacía y de los vacíos que dejaba. A esto hay que sumarle una comprobación mucho más grave, de efectos verdaderamente devastadores: que aquella facultad que había sido el instrumento, según la perspectiva ilustrada, de la liberación humana respecto de la ignorancia, el autoritarismo y la superstición, podía aliarse con todos ellos para humillar y aniquilar la dignidad del hombre, como lo pusieron de manifiesto los muy racionalmente planificados campos de concentración y sus variantes posteriores. La aceleración cada vez mayor del cambio por vía tecnológica, la expansión vertiginosa de transportes y comunicaciones, que desquiciaron las nociones consagradas de tiempo y espacio, la creciente funcionalización y despersonalización del individuo en medio de ciudades superpobladas hasta el anonimato y bajo el control de estados insondables por su misma enormidad, para no hablar de sus inconfesables intenciones, así como la tendencia incontenible a la globalización de los conflictos (Este-Oeste; Norte-Sur), entre otros muchos factores de dimensiones cada vez más inabarcables, contribuyeron a que la narrativa experimental del siglo pasado abandonara los procedimientos narrativos propios de la novela decimonónica, por cuanto la visión del mundo y del hombre a la que respondían ya habían sido francamente superados.

Un narrador como el omnisciente, que lo abarcaba y comprendía todo, lo social y lo individual, lo exterior y lo interior, lo que sucedía y había sucedido en tiempos y lugares distintos, y era capaz de dar cuenta de todo ello de manera ordenada y precisa, tenía que ser sentido forzosamente por los novelistas del siglo XX como un artificio que falsificaba de modo escandaloso todo lo que la novela expresaba. Era visto, lisa y llanamente, como un engaño al lector, como un agente alienante. En un siglo que lo cuestionaba todo y cuya literatura buscaba mantener alerta las conciencias, un narrador que garantizaba con su saber el carácter incontrovertible del mundo ficticio y de las estructuras anímico-mentales que lo sustentaban y trascendían, solo servía para adormecer el espíritu del lector induciéndolo a adoptar una actitud pasiva no solo ante el mundo que la novela le presentaba sino ante el propio. La omnisciencia, desde esta perspectiva, hacía el juego a los poderes sociales al mismo tiempo que fomentaba el escapismo del público, en consonancia con las pautas consumistas, al ofrecerle un mundo ordenado y explicado a cuya fácil fascinación solo había que abandonarse perezosamente.

No por eso desapareció el narrador omnisciente de la novela del siglo XX pero, como dijimos al principio, se mantuvo siempre bajo sospecha y la proyectó como una sombra sobre aquellos novelistas que lo empleaban, poniendo en entredicho la seriedad de sus propósitos expresivos. De allí que llamara la atención que una obra tan innovadora en otros aspectos como "Cien años de soledad" (1967) se valiera de un narrador omnisciente para contar una historia, otro rasgo insólito en su momento tanto que la crítica así lo resaltó, puesto que si algo había caracterizado a la novela experimental había sido prescindir a tal extremo de ese componente esencial de la narrativa que, lisa y llanamente en muchos casos, había desembocado en un discurso sobre nada, en una pirotecnia verbal cada vez más y más cercana al autoerotismo. Cuando García Márquez

devolvió a la historia sus derechos y al narrador su autoridad no estaba llevando a cabo uno de esos “revival” tan gratuitos como superficiales y, por suerte, rápidamente olvidables, a los que la literatura y sobre todo el cine de consumo nos tienen acostumbrados. Por el contrario, estaba dotando de nueva vida, de nueva función y sentido, a procedimientos que, además, resultaban vitales para los fines expresivos de su novela. No hay obra de arte, y “Cien años de soledad” lo es, si no existe en ella una conexión profunda, una coherencia interna, entre los medios y los fines.

Novelistas como Balzac necesitaban del narrador omnisciente porque la sociedad no era para ellos un conjunto desperdigado de individuos perdidos en su propio anonimato incomunicado, absortos en su propia psiquis porque es lo único que les queda y, además, en gran medida, porque están poseídos por ella. Para los novelistas del siglo XIX, en cambio, la sociedad lo era todo, es el mundo mismo, donde a cada instante se entrelazan infinidad de individuos y se tejen y destejen infinidad de historias, que solo el narrador omnisciente es capaz de conocer y conducir. El proyecto de García Márquez, aunque distinto en tantos aspectos, era más desmesurado aún: no reflejar un mundo que ya existía, sino crear uno inexistente fuera de él donde se hallara condensado, de manera simbólica e intensamente viva a la vez, el ser profundo no de una ciudad, ni siquiera de un país, sino de todo un continente. El macrocosmos latinoamericano en el microcosmos de Macondo. Lo inabarcable en lo pequeño. Lo real en lo imaginario. Estructuras mentales y anímicas de siglos en cien años... de ficción.

No se trataba de reflejar, por lo tanto, un mundo exterior, objetivo, sino de recrear, valga la paradoja, una subjetividad colectiva. Para lograrlo era necesario disponer de una mirada totalizadora, capaz de abarcar e integrar armónica y funcionalmente los materiales provenientes de la realidad histórica concreta aunque, para ser más exacto, debería decir las realidades históricas concretas que se sucedieron en el transcurrir de

los siglos, con la espiritualidad colectiva subyacente a ellas, que se nutría de ellas y, al mismo tiempo, las dotaba de una significación trascendente y, por lo tanto, susceptible de perdurar más allá de cada época particular.

Para combinar y dar vida en una unidad armónica, dinámica y literariamente eficaz a elementos tan dispares y habitualmente considerados como antitéticos, García Márquez necesitaba un narrador capaz de abarcarlo e integrarlo todo para lo cual disponía del denostado narrador omnisciente, pero no podía emplearlo a la manera ya canónica del siglo anterior, pues si por algo se había caracterizado dicho narrador era por ser el portavoz de una visión del mundo racionalmente ordenada y estable, que excluía a priori ciertas zonas de esa realidad que pretendía reflejar por considerarlas, en cuanto no reductibles a la razón, vacías de sentido y, por lo tanto, carentes de interés. El realismo del siglo XIX, cuyo portaestandarte en el interior del discurso narrativo había sido el narrador omnisciente, excluía buena parte de aquello que García Márquez, como tantos otros autores, quería expresar. De allí que se viera enfrentado a una paradoja aparentemente insoluble: la realidad latinoamericana no era realista. Excedía por todos lados los rígidos marcos de lo que el enfoque racional-objetivo consideraba real. El problema era cómo ensamblar y hacer funcionar creativamente una realidad total por exceso con un narrador de un saber total por defecto, puesto que la omnisciencia, tal como había sido practicada en el siglo XIX, era total solo en el marco de una verosimilitud racionalmente unguada en nombre de la cual eran proscritos sectores de la realidad no validados como tales por ella. Para la mentalidad decimonónica, únicamente lo real que contaba con el sello de lo verosímil era realidad. En consecuencia, la realidad latinoamericana por más que existiera, por más real que fuera, no podía ser admitida en cuanto tal porque no resultaba verosímil.

Esto seguramente ayuda a explicar en parte los sucesivos intentos fallidos de dar forma a “Cien años de soledad”. Al no ser verosímil, no era narrable, a no ser en el marco de un relato fantástico, pero eso equivalía a negar su carácter real. García Márquez ha declarado más de una vez que solo encontró el camino cuando comprendió que debía narrar esa historia como lo hacía su abuela, esto es, contando de manera absolutamente impertérrita los acontecimientos más increíbles porque estaba convencida de que en verdad habían ocurrido:

“Un día, yendo para Acapulca con Mercedes y los niños, tuve la revelación: debía contar la historia como mi abuela me contaba las suyas...”.

Y agrega, casi en seguida:

“Una historia lineal donde con toda inocencia lo extraordinario entrara en lo cotidiano”⁴.

Así que me voy a permitir la humorada, solo para molestar a aquellos críticos que creen que para analizar una obra literaria hay que hacerlo en un ambiente aséptico, como de laboratorio, y usando guantes de látex, igual que Grissom y sus ayudantes, y voy a afirmar que “Cien años de soledad” es producto del genial cruzamiento realizado por García Márquez entre el muy literario y canónico narrador omnisciente y doña Tranquilina, su impagable abuela, capaz de contaminar de jugosa vida, démosle gracias por ello, cuanto modelo actancial y enfoque deconstructivo se le ponga en el camino. Para que “Cien años de soledad” resultara posible, para que esa realidad irreal, inverosímil e inenarrable pudiera ser contada, fue imprescindible combinar la perspectiva panorámica y el poder persuasivo que su vasto saber da a la voz del narrador omnisciente con la apertura mental y anímica necesaria para aceptar, mal que le pese a Hegel, que no todo lo real es racional y la convicción de que los planos que la

⁴G. García Márquez: “El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza”, Barcelona, Bruguera, 1982, pág. 106, ambas citas.

razón discierne con fines de análisis, en la vida real no son compartimentos estancos, sino que para ciertas cosmovisiones distintas de la racional, aunque nunca totalmente ajenas a ella, se hallan en permanente interrelación. Como explica P. A. Mendoza, para doña Tranquilina:

“...no había una frontera muy definida entre los muertos y los vivos. Cosas fantásticas eran referidas por ella como ordinarios sucesos cotidianos”⁵.

En realidad, más allá de las anécdotas biográficas y de la persona de la abuela, de lo que estamos hablando es de la perspectiva mítica, otra forma de conocer el mundo y de dotar de significación al hombre y la vida. Para una perspectiva como esa, todas las dimensiones de lo existente (lo sobrenatural y lo natural, lo objetivo y lo subjetivo, lo comprobado y lo creído, el mundo de los vivos y el de los muertos) por formar parte precisamente de una totalidad viviente se hallan en una incesante interpenetración e intercambio entre ellas. Nada más apto, por lo tanto, que la omnisciencia para dar cuenta de ese complejo entramado de contrarios solidarios, que hacen de la llamada realidad un flujo continuo donde todo es posible y que solo un narrador dotado de esa capacidad está en condiciones de organizar en un devenir narrativo siempre inestable, siempre en vilo, propicio siempre, en consecuencia, a lo inesperado, esto es, a lo maravilloso. Pero para que ese narrador no termine falseando esa realidad siempre en ebullición creadora, siempre expuesta a que el chisporroteo entre los contrarios provoque la irrupción de lo aparentemente imposible, de lo racionalmente no encasillable, resulta imprescindible que ese narrador, a diferencia de su colega decimonónico, esté dispuesto a aceptar la maravilla de lo real y la realidad de lo maravilloso porque en el contexto de esa cosmovisión, a la que nada de lo existente y, en particular, de lo humano le es ajeno hasta lo increíble es verosímil.

⁵Op. cit., pág. 7.

Así pues, el viejo narrador proscrito regresó del exilio gracias a “Cien años de soledad” y su prestigioso indulto, trayendo en su bagaje un saber más vasto aún del que había poseído porque ahora conocía lo que el otro, el decimonónico, ignoraba, todo aquello que el hombre de esa época y cultura dejaba de lado por considerarlo ajeno e inasimilable a lo social y racionalmente admitido. Retornaba, además, con una tarea mucho más difícil que la de antes. En la novela decimonónica, puede afirmarse que el narrador omnisciente solo tenía que convencer a los ya convencidos, refrendar con su discurso lo ya admitido, puesto que él y su público compartían una misma cosmovisión y mentalidad. En todo caso, tenía que persuadirlo de que el mundo de la ficción respondía a la misma legalidad, se apoyaba en los mismos cimientos, que el de la realidad donde se movían los lectores.

En cambio, el narrador de “Cien años de soledad” se veía abocado a la dura tarea de convencer a incrédulos, a un público en gran medida todavía decimonónico, aferrado a un racionalismo estrecho, con la miopía de lo práctico por todo horizonte, reforzada por las ventajas inmediatas que le proporcionaban los avances tecnológicos y por la reducción mental fomentada por el incesante lavado de cerebro que ya por entonces llevaba a cabo la publicidad consumista. Un público, para colmo, mayoritariamente acostumbrado por el cine y la literatura comerciales a recibirlo todo hecho, a no abrir más que significación envasada y fácil de digerir y a no ver cuestionadas sus convicciones, o los lugares comunes y frases hechas a los que llamaba convicciones, porque para algo era el cliente. Ni siquiera pensando en los lectores latinoamericanos, destinatarios inmediatos de la novela, era posible confiar en la existencia de un terreno común de creencias y perspectivas, ya que estos estaban en general volcados hacia y absorbidos por el modo norteamericano de ver y vivir la vida, más propicio a los esquemas decimonónicos, eso sí, convenientemente actualizados, que a enfoques donde

nociones tranquilizadoras (y tan rentables) como realidad y objetividad resultaban radicalmente cuestionadas.

El narrador omnisciente, que antes había brindado seguridad al lector manteniendo la narración dentro de las coordenadas mentales a las que este estaba habituado y adhería, pasa en “Cien años de soledad” a problematizar el mundo del propio lector por el solo hecho de no atenerse a las distinciones categóricas que este aplica en su vida corriente, con lo cual dichas distinciones y sus fundamentos ideológicos quedan implícita, pero no por eso menos irritantemente, en entredicho. Si la sangre de un personaje de Tolkien recorriera toda la Comarca hasta llegar al lugar donde se halla su madre, no habría problema. Estamos ante una narración maravillosa y hemos aceptado el pacto de lectura con ella. Pero si eso ocurre en un mundo donde también hay guerras civiles, matanzas de obreros, transnacionales norteamericanas y promiscuidades varias, es decir, presencias y acontecimientos habituales en cualquier noticiero, ¿dónde quedan nuestros tranquilizadores criterios de juicio? Podemos, por supuesto, romper el pacto de lectura, descalificar al autor pero, aun así, nos ha sido infiltrada la duda acerca de la supuesta validez universal de nuestras convicciones e instrumentos de conocimiento y de todo lo que hemos incorporado y aceptado por medio de ellos. Contra todo lo esperable, teniendo en cuenta su proceder en las novelas del siglo anterior, el narrador omnisciente de “Cien años de soledad” resulta inquietante y hasta subversivo para el lector, no por las afirmaciones que hace, sino por el modo como cuenta, tan impávido cuando refiere guerras civiles de las que abundan en la realidad como cuando relata el ascenso al cielo entre sábanas de una simple muchacha.

Adentrémonos en su modo de producir y conducir la narración. Pero antes debemos dejar en claro que compartimos la opinión de Vargas Llosa acerca de que el narrador de “Cien años de soledad” es Melquíades porque ella será el fundamento de nuestro

análisis acerca del funcionamiento del narrador omnisciente en la novela y de las significativas variantes que García Márquez introduce en su empleo tradicional. Además está decir que hay diversas interpretaciones sobre el narrador en “Cien años de soledad”, pero ninguna nos convence como la del autor de “La ciudad y los perros” y tantas otras excelentes novelas. Antes de iniciar el desarrollo de nuestra interpretación sobre el tema, dejemos paso a la fineza esclarecedora de sus palabras:

“...Melquíades es el narrador de Cien años de soledad. Así, al final sabemos que el narrador era pieza integrante de la realidad ficticia, es decir alguien (algo: los manuscritos) que va a desaparecer con Macondo, que va a ser destruido junto con lo narrado. La profecía de Melquíades y sus manuscritos no han sido forjados en una exterioridad sino en el seno mismo de la realidad ficticia. En el instante en que el narrador y lo narrado coinciden, ambos desaparecen”⁶.

Una primera comprobación sorprendente se desprende de este pasaje: contra lo que parece imposible y hasta un verdadero dislate técnico, si el narrador es un personaje nunca puede ser omnisciente, salvo en algún pasaje aislado donde se arriesgue a officiar como tal por la razón expresiva que sea, aquí hay un personaje que lo sabe todo y, para colmo de la sorpresa, que lo sabe todo acerca del futuro. Un personaje, además, que aporta su identidad, su nombre y los atributos que lo caracterizan, al narrador omnisciente que, por definición, por estar en todos lados y en ninguno, por ser en cierta manera todos los personajes y ninguno, como el Shakespeare de Borges⁷, carece siempre de identidad, es tan solo una voz y una mirada.

La narrativa experimental del siglo XX nos acostumbró a todas las rupturas en los diversos planos de la novela (tiempo, trama, personajes, lenguaje) y el correspondiente

⁶M. Vargas Llosa, “García Márquez. Historia de un deicidio”, Barcelona, Barral, 1971, pág. 541.

⁷J. L. Borges, “Everything and nothing”, en “El hacedor”, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 59 a 61.

al narrador, en su doble vertiente, focalización y voz, no había permanecido ajeno a ellas. Al contrario, fue uno de los más desestructurados, puesto que se exploraron las más diversas combinaciones de perspectivas y voces. Pero a pesar de eso, el narrador omnisciente continuaba en su ostracismo, del que parecía imposible rescatarlo debido a la artificialidad que lo caracterizaba y que lo privaba de actualidad. En un siglo que había dejado de creer en la posibilidad de alcanzar un conocimiento total y definitivo, la omnisciencia daba la impresión de ser un procedimiento irremediabilmente anticuado al que no había manera de introducirle variantes. Sin embargo, García Márquez le devolvió su función mediante una de las innovaciones más atrevidas de todas las que se llevaron a cabo en la época: una insólita ruptura de niveles con trasvase de componentes del plano de la historia contada al del discurso que la refiere mediante un personaje que, sin dejar de ser tal, sin dejar de pertenecer a la trama del acontecer ficticio, se sale de ella (no en vano muere en cuanto personaje⁸) para convertirse en narrador oculto de esa historia en la que no cesa de ser recordado y de reaparecer espectralmente en algunos momentos. Narrador oculto porque recién sobre el final mismo de la novela el lector descubre que esta se hallaba en los pergaminos escritos por Melquíades cuyo texto había estado leyendo en la versión de algún transcriptor ignoto.

“Macondo era ya un pauroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado”⁹.

⁸G. García Márquez, “Cien años de soledad”, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 147. En adelante, C.A.S.

⁹C.A.S., pág. 492.

Por supuesto que sería tentador identificar al ignoto transcriptor con el propio García Márquez por los interesantes juegos reflexivos que haría posible acerca de la noción de autoría, pero ese no es el objetivo de este trabajo, así que mejor regresamos a tratar de desentrañar algunas de las fecundas implicaciones asociadas a esta transfiguración de un personaje en narrador omnisciente.

No se trata, claro está, de un personaje común, aunque ¿qué personaje de “Cien años de soledad” lo es? Su condición de gitano, de ser errante y sin patria, que viene de fuera y se presenta ocasionalmente en Macondo (hasta que se queda y muere allí) lo rodea de un aura de misterio propicia para la posesión de conocimientos esotéricos: de hecho se le atribuyen poderes sobrenaturales (si bien nada de lo que muestra en Macondo lo prueba, por lo que parece ser fruto más de la ignorancia de los pueblerinos y de la delirante novelería de José Arcadio Buendía) y conocimientos “que habían llegado a extremos intolerables”¹⁰. Sabe de alquimia (le regala un laboratorio a José Arcadio Buendía, C.A.S., pág. 76) y él mismo afirma “poseer las claves de Nostradamus” (C.A.S., pág. 76). La alquimia sugiere su poder (característico del narrador omnisciente más que de ningún otro tipo de narrador) de transformar la cruda materialidad del acontecer en una historia con dirección y sentido. La referencia a Nostradamus, por su parte, remite a un conocimiento de índole misteriosa capaz de predecir el futuro. Otra cualidad que lo habilita para ejercer de narrador omnisciente, puesto que lo propio de este es dominar en su totalidad la historia que cuenta, lo cual le permite organizarla en función del final que ya conoce e, incluso, hacer todas las anticipaciones y abrir todas las expectativas que considere oportunas.

Del narrador omnisciente podría decirse que, en cierto modo, ha sido desde siempre un gitano ya que resulta imposible fijarlo a un lugar, a un ámbito desde el cual enuncia su

¹⁰C.A.S., pág. 79.

relato. No pertenece a nada, solo a la necesidad de narrar, tan imperiosa que desaparece en ella. Se anula en su propio poder para ejercerlo mejor, del mismo modo que Melquíades muere metafóricamente al abandonar su vida anterior y se encierra a escribir en el cuarto que Úrsula mandó construir para él (C.A.S., pág. 147). Ese cuarto es la objetivación simbólica de su ensimismamiento en la redacción de los pergaminos. En cierto modo, desaparece en él, en ellos, como el narrador omnisciente en su propia narración. Narrar implica siempre distanciarse, salir de la historia aunque se haya sido personaje en ella; encerrarse en el cuarto, desaparecer como sujeto de la acción para convertirse en emisor del discurso que la relata.

La revelación final de que la omnisciencia corrió por cuenta de un personaje refleja uno de los rasgos esenciales de este tipo de narrador: el hecho de que desaparece detrás de sus personajes y de su texto (los pergaminos recurrentemente mencionados en la obra). Pero además nos recuerda que, en cuanto producto de la imaginación, la novela goza de la libertad de transgredir incluso sus propias normas y convertir un imposible (la omnisciencia le está vedada a un personaje como lo está para cualquiera de nosotros en la vida real) en desafiante realidad textual. No hay santuarios para la imaginación viene a decirnos García Márquez. Hasta el narrador omnisciente puede tener una identidad, una historia, todo lo vaga que se quiera (no era necesario más) y un espacio propio (el cuarto de Melquíades) desde el que contar. A diferencia de lo que piensan los novelistas comerciales y sus lectores, la capacidad creadora se manifiesta mucho menos en la invención de la trama y sus peripecias que en la subversión desde adentro de los procedimientos formales empleados.

La infiltración aparentemente imposible de un personaje en los dominios de la omnisciencia pone de manifiesto la coherencia interna de "Cien años de soledad". Así como, a nivel de la historia, lo maravilloso llega y se instala en lo real y es, a su vez,

acogido por este sin sobresaltos ni espantos, así también se compagina lo inconciliable a nivel de la forma. Al mismo tiempo, García Márquez trastoca las viejas certezas sobre el conocimiento inherente al narrador omnisciente y la seguridad que este brindaba al lector. Lo que dicho narrador dice resulta incuestionable habitualmente por el mismo carácter cerrado, autosuficiente, de su discurso, que empieza y termina en sí mismo, porque se funda en la autoridad de una voz sin identidad alguna detrás a la que, por lo tanto, es imposible interrogar acerca de los cómo, los por qué y los alcances de su saber. El discurso de cualquier narrador omnisciente, aun el de la novela más realista, es, en este sentido, absolutamente inverificable, tanto en lo que se refiere a lo que dice como a la confiabilidad del que lo dice. No es posible preguntarse “¿No se habrá suicidado de un tiro Madame Bovary?” o “¿No habrá sido otro el que mató a la vieja y se lo cargaron a Raskólnikov?” del mismo modo que tampoco se puede indagar al o sobre el narrador por la sencilla razón de que no es un Quién. Pero si resulta que la historia de los Buendía ha sido relatada por un individuo en unos pergaminos que están siendo descifrados y leídos en el mismo momento que Macondo es destruido, ¿qué certeza puede haber acerca de ese conocimiento y del modo como llegó a nosotros? De este modo, lo que se problematiza es el conocimiento mismo, narrativo o no, tanto en su veracidad, como en su capacidad de abarcarlo todo, para no hablar de sus modos de transmisión y de las alteraciones que estos pueden causar en él. La omnisciencia es vuelta contra sí misma, empleada para poner en evidencia la relatividad de los conceptos que subyacen a las dos palabras que la constituyen: ¿es posible alcanzar un saber total? y ¿en qué consiste, de dónde proviene y cómo se elabora el conocimiento?

Por supuesto que se puede oponer a este planteo una objeción de peso fundada en el texto mismo de la novela: Melquíades posee una “inmensa sabiduría” (C.A.S., pág. 76) de carácter esotérico y, por lo tanto, esta sería la que avalara, en el contexto ficticio de la

novela, su elevación de simple personaje a narrador omnisciente. Su condición misma de gitano reforzaría el aura mágica de su saber. Estamos totalmente de acuerdo con ello, pero creemos que eso no hace más que reforzar nuestro enfoque acerca del empleo corrosivo del narrador omnisciente por parte de García Márquez en esta novela. El conocimiento que dicho narrador posee en la novela realista es de índole netamente racional e indiscutible. Aun cuando se refiera a aspectos irracionales de la vida o del ser humano, lo hace desde una perspectiva racional por cuanto los analiza e interpreta en beneficio del lector. En cambio, en “Cien años de soledad”, coherentemente con la cosmovisión que sustenta al realismo-maravilloso, el saber del narrador ya no responde, no exclusivamente, a las pautas racionales del pensamiento europeo ni a su concepción de una realidad puramente empírica y objetiva, sino que acepta e integra aspectos y dimensiones de la existencia y del hombre que el pensamiento decimonónico y, en consecuencia, los narradores de esa época, si bien sabían de su existencia, excluían de su visión y se resistían a tomar como objeto de su interés. La ironía de García Márquez, ironía estructural, no semántica, consiste en hacer del narrador omnisciente, habitualmente encargado hasta entonces de expresar en su discurso una concepción del mundo esencialmente racional y empírica, el trasmisor de una cosmovisión mítica donde lo real y lo maravilloso, lo racional y lo irracional, lo natural y lo preternatural, no solo coexisten sino que se fecundan mutuamente ampliando el alcance de la noción de conocimiento vigente hasta ese momento por lo menos fuera de los círculos intelectuales. La racionalidad ya no es condición suficiente de la omnisciencia.

Otra innovación radical introducida por García Márquez en este aspecto es que la narración de Melquíades está escrita en un lenguaje indescifrable, que solo tardíamente Aureliano Babilonia consigue decodificar y que la condición para que esto pudiera hacerse era que debían cumplirse los cien años de la estirpe, esto es, que el significado

del relato solo se volvería accesible cuando el tiempo de la narración y el de la historia coincidieran. Esto representa, por un lado, un rasgo esencial de cualquier narración: el hecho de que la historia debe estar terminada para que el relato comience. Solo así el narrador puede desentrañar su significado. Su validez abarca, incluso, las narraciones de final trunco o abierto: lo que proporciona el cierre no es el acontecer fáctico, sino la convicción de que se ha completado, desde el punto de vista de la significación, el tramo que se va a contar y que constituye la historia narrativamente actualizada de una posible historia mayor, que permanece más o menos latente.

Pero la importancia expresiva de este pasaje final de la novela va mucho más allá todavía. El hecho de que el relato esté escrito en una lengua extraña y muerta (el sánscrito) sugiere que aun la narración omnisciente, que suele parecer la más accesible de todas, exige un esfuerzo de interpretación por parte del lector, representado en el texto por Aureliano Babilonia. Omnisciencia no es sinónimo de transparencia. El fragmento contiene una invitación implícita a no quedarnos con el sentido más evidente, a “traducir” su significación más profunda y ponerla en relación con nuestra propia experiencia, como hace Aureliano Babilonia que lee lo que le está sucediendo. Sin un lector que la “traduzca”, que descifre esa significación oculta, la que aguarda por él, toda narración, omnisciente o no, es lengua muerta.

Cuando el tiempo de la narración y el de la historia convergen y se unen, la novela termina porque el conocimiento para constituirse plenamente necesita el fin del acontecer. La narración es el huracán que destruye metafóricamente a Macondo para que este perdure en el texto novelesco, ya que el texto solo puede existir a partir del momento en que historia y narración se hacen una, esto es, cuando la narración “destruye” el acontecer al hacerlo palabra.

Siempre se ha dicho que el tiempo del relato, cualquiera sea, literario o no, omnisciente o no, es el pasado. Y eso es verdad en la abrumadora mayoría de los casos, a excepción de algunas novelas o de ciertos pasajes en algunas de ellas, donde se apela fundamentalmente al presente. El futuro, por su parte, el verbal al menos, es difícil de sostener más allá de breves fragmentos. A tal punto que la novela de ciencia-ficción habla del porvenir en pasado porque solo en esta dimensión temporal, con el acontecer definitivamente clausurado, es posible adueñarse de su sentido. “Cien años de soledad” riza un poco más el rizo: narra en pasado una profecía. Transforma la omnisciencia de lo sucedido en omnisciencia de lo que sucederá. La convierte en no saber desde la perspectiva racionalista, no así de la mítica. Pero esto no lo descubrimos hasta el final mismo de la novela. Con lo cual García Márquez pone sutil e irónicamente en evidencia el carácter engañoso de una omnisciencia que parecía la garantía incuestionable de un conocimiento indiscutible. Al comprender que ha sido víctima de una ilusión, el lector toma conciencia del carácter incierto de todo discurso por categórico que parezca. La omnisciencia viene así a confirmar lo que la del siglo XIX con su racionalidad medular negó: que el acontecer no solo puede ser concebido como historia, sino también como destino. Que no solo el pasado es definitivo. Que el futuro también lo es. Y que narrar no es únicamente remontar el pasado, rastrear el origen y la construcción del sentido, sino avanzar fatídicamente hacia un futuro que, si bien confirmará el saber del narrador, demostrará al mismo tiempo su total impotencia. Ni siquiera la omnisciencia logra vencer al Destino. Ni siquiera ella puede ofrecer un conocimiento absolutamente confiable puesto que el narrador no lo posee, aunque nos dé esa impresión, sino que lo ha construido y, como todos sabemos, las construcciones espirituales no reflejan lo que es sino lo que la estructura del ojo permite ver y confunde con lo que es. Toda narración, aun la omnisciente, es tan solo un “espejo hablado” (C.A.S., 492). A

diferencia de lo que creía el realismo del siglo XIX, hoy sabemos que lo que vemos en él no es la realidad, sino su ilusión. Pero también sabemos que los poderes de la imaginación van más allá de lo que la razón capta y nos ofrecen la oportunidad, no única como la de los Buendía, sino renovable a cada lectura de cada obra, de descubrirle el ánimo a las cosas y de acercarnos, gracias a tantos gitanos como García Márquez, al conocimiento de la nuestra.

Gustavo Martínez

10/08/2017