

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: OTRA VUELTA. LA ALEGORÍA DE LA LECTURA EN *ROSAS ARTIFICIALES***Melinda Skrapits**

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

skrapitsm@yahoo.es

RESUMEN: El artículo desenvuelve una alegoría antes no tratada por la crítica examinando las formas de la elipsis en un cuento garciamarquiano. El silencio que entreteje el texto alumbra la inautenticidad del discurso lingüístico, mientras por otro lado ofrece la posibilidad de una comunicación más abierta y sencilla. La omisión a nivel narrativo se ve reforzada por la red motívica; mientras la cadena de metáforas que determina el texto esboza la alegoría del acto de la lectura, conduciéndonos a un nuevo estatus del lector, basado en la intuición y en la aceptación de nuestra propia „ceguera” en el acto interpretativo.

PALABRAS CLAVE: Elipsis, alegoría de la lectura, estatus del lector

ABSTRACT: Present article elaborates on a so far neglected allegory by examining the different forms of ellipsis in a short story of García Márquez. Silence that interweaves the text on various levels sheds light on the inauthenticity of linguistic discourse, yet, at the same time, offers the possibility of a simpler, more open way of communication. The ellipsis in the narration is further strengthened by elements of the motif web. The chain of metaphors defining the text implies an allegory of the act of reading which leads us to a status of the reader that is based on intuition and the acceptance of “blindness”.

KEYWORDS: Ellipsis, allegory of reading, status of the reader

*“Si las palabras han perdido sentido, ¿cómo no buscarlo en el silencio?...
Toda palabra se resuelve en silencio.”*

(Octavio Paz)

¿Queda algo por decir de García Márquez? Sin duda, en el caso de la narrativa garciamarquiana los análisis son innumerables, no obstante este amplio abanico de críticas no excluye la posibilidad de la relectura. El foco de este ensayo será un ámbito poco tratado por los críticos: a través del análisis de *Rosas artificiales* de García Márquez intentaré releer el cuento, interpretándolo de una manera diferente que esbozará por fin la alegoría de la lectura.

Aunque examinando la crítica respectiva encontramos numerosos análisis sobre los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande*, el cuento que está en el centro de nuestro interés brilla por su ausencia.¹ Esta ausencia resulta aun más sorprendente tomando en consideración el interés de García Márquez por la autorreflexividad de la creación literaria, una noción que parece estar siempre en su mira al crear un mundo ficcional. ¿Cómo puede ser que conociendo esta orientación garciamarquiana hacia los recursos técnicos de la escritura y la teoría literaria – tantas veces analizada en *Cien años de soledad* – hasta hoy

¹ Podemos contar con un solo ensayo relativamente detallado de Vargas Llosa: “«Rosas artificiales»: ceguera y clarividencia”. *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971. 394–398.

hayamos ignorado un cuento cuya peculiaridad reside precisamente en una alegoría coherente que representa el mismo proceso interpretativo?

Parece que *Rosas artificiales* no encaja cómodamente en la serie de los cuentos garciamarquianos exhaustivamente analizados, así es preciso examinar este texto aprovechando también los resultados de la teoría de la comunicación, aunque el punto de partida en este análisis ha sido el método “close reading”. A través de este acercamiento narratológico se desenvuelve la presencia multifacética del silencio que procede de la elipsis en varios niveles narrativos y que ganará un papel significativo en la maquinaria de la narración. Al desenvolverse la representación alegórica de la lectura nos acercamos al ámbito de la estética de la recepción, ya que paralelamente desdibujará el estatus de un lector distinto, caracterizado por su recepción silenciosa y respetuosa, junto a la aceptación de su ignorancia y al reconocimiento de sus límites.

Mina: un texto despistador. Las palabras inauténticas

La narración del cuento tira de dos hilos narrativos: uno principal, revelado con toda claridad, y otro secundario, ocultado. El foco de la atención se transpone a la historia enigmática, de esta manera la narración se ve promovida por la insignificancia de lo narrado y la importancia de lo omitido. En este juego ambiguo cada uno de los personajes asume un papel simbólico-alegórico que encarna el proceso de la lectura: a causa de la omisión las protagonistas tienen que descifrar una historia oculta, es decir, realizan un proceso muy similar a la lectura, mientras por la multiplicación del motivo del texto este proceso se extiende y cobra validez en el ámbito del lector también.

Mediante la técnica de *mise en abyme*, el motivo del texto aparece por lo menos en tres niveles diferentes: la primera será las cartas de Mina, guardadas en el baúl; la segunda es su historia omitida; mientras el tercer nivel se ve constituido por el texto del cuento de García Márquez para los lectores. Sin embargo, con una representación metonímica, la historia omitida de Mina podrá sustituirse por la chica misma, de esta manera ella se convierte en una figura simbólica que cumple el papel del texto en la historia alegórica. Así el cuento se convierte en la imagen reflejada de la lectura: mientras leemos el texto de García Márquez, se nos desenvuelven unos actos paralelos al nuestro. *Rosas artificiales* se lee como una indagación en busca de una historia omitida, personificada por Mina mientras las demás protagonistas desempeñan el papel de los lectores: cada una intenta descifrar a la muchacha, tomándola por un texto de lectura. Así la obra ofrece una cadena elaborada de metáforas, todas vinculadas con la noción del texto y la lectura, las que encajarán por fin en un sistema coherente, fundiéndose en una alegoría autorreflexiva.

Para descubrir la naturaleza de esta simbiosis entre el motivo del texto en el cuento y la protagonista, Mina, es preciso examinar el desarrollo de la narración. La extrema reducción de la voz narrativa pone en relieve la prioridad de los diálogos, que siendo elípticos y rodeados por los silencios, permiten que “las palabras ganen su máximo peso y seriedad” (Sontag, XIII). Los diálogos de Mina se caracterizan por una curiosa ambigüedad: aunque predominan sus palabras, su retórica y estrategia comunicativa se basan más bien en ese callar hablando. Para aclarar el carácter de este discurso es preciso enumerar algunos de sus recursos destinados a ocultar con palabras la información requerida, omitiendo así el foco principal del texto.

Mediante la acusación el centro de la atención se traslada al otro; Mina, en vez de descubrir su historia, pone énfasis en la supuesta culpa de la abuela: “*Tienes que confesarte, porque me hiciste perder la comunión del primer viernes*” (*Rosas artificiales*, 113). En este caso el discurso se nos presenta como una autodefensa, Mina (el texto) intenta guardar sus secretos, sin embargo esta estrategia acentúa la posible existencia de una causa verdadera

para defenderse. “*El silencio es como un escudo para defenderse*”, afirma Erasmo, sin embargo se podría añadir que las palabras también lo son: de esta manera aparecerán en función invertida, lo que nos obliga a aplicar las inversiones necesarias hasta llegar a una interpretación correcta. No obstante, el texto-Mina no sólo se defiende mediante la acusación, sino acude al recurso de los circunloquios y los silogismos falsos: “*No puedo ir a misa – dijo. Las mangas están mojadas y toda mi ropa sin planchar.*” Al desenvolverse el texto resulta cada vez más claro que las mangas mojadas no tienen nada que ver con la pérdida de la comunión: “*la retórica suspende la lógica de una manera radical*” – afirma Paul de Man (De Man, 2006: 21). Esta suspensión de la lógica se convierte en la base del texto personificado por Mina; a través de una retórica obviamente falsa se esconden las razones verdaderas, el circunloquio aparece como una forma elíptica que omite el enigma central del texto.

Examinando las manifestaciones verbales de Mina se descubre su máxima inautenticidad. Las palabras inauténticas tienen un efecto justamente invertido, es decir, tienen el sentido contrario de lo que pronuncian literalmente.² Este efecto se acentúa más por la repetición, recurso que en el discurso literario cobra fuerza estetizadora, no obstante podrá aparecer como un medio de la ridiculización.³ El discurso de Mina no sólo omite las verdaderas causas, sino sus excusas y acusaciones intentan incluso ocultar lo callado, confundiendo a los interpretantes (tanto al lector, como a las demás protagonistas). “*El escrito no sólo no habla, sino que, además, confunde*”, cita a Platón Emilio Lledó (Lledó, 1998: 30). Su afirmación cobra validez también en todo el ámbito del discurso lingüístico: “*relacionado con texto («tejer», «trenzar», «entrelazar», «hacer»), textum significa tejido, urdimbre de distintos hilos que constituyen una unidad*” (Lledó, 1998: 48–49). Es decir, el texto-tejido solamente es capaz de tapar y disfrazar, mientras los huecos entre sus hilos harán posible la vista más clara de lo cubierto. La metáfora del texto-tejido descubre que la escritura es un acto más bien ocultador que revelador.⁴

Mediante sus circunloquios, Mina teje un texto laberíntico para defenderse. Todas sus razones carecen de validez, y apoyadas por las palabras falsas, crean un mundo artificial. Curiosamente, las mentiras y palabras inauténticas de Mina se reflejan en su trabajo de crear rosas artificiales:

El sol calentó temprano. Antes de las siete, *Mina instaló en la sala su taller de rosas artificiales*: una cesta llena de pétalos y alambres, un cajón de papel elástico, dos pares de tijeras, un rollo de hilo y un frasco de goma. [...]

² Monroe Beardsley opina que el texto literario se caracteriza por la presencia del sentido implícito (retórico) en una proporción mayor de lo normal (cit. por de Man, 2006: 21). Por esta razón son notables las manifestaciones verbales de Mina que casi carecen completamente del sentido literal. O sea, siguiendo esta definición, el texto creado por Mina es literatura, ficción, y Mina, escritora. Este aspecto está bien desarrollado en el trabajo de Vargas Llosa, quien destaca que varios personajes de *Los funerales de la Mamá Grande* cumplen el papel de creador, de artista.

³ Véase el papel de la repetición como fuente de la comicidad en la teoría de la comedia.

⁴ Es notable cómo se refleja en el texto garciamarquiano este mismo acto de ocultar a nivel motivico: „Encerrada en su *cuarto*, Mina se desabotonó el corpiño y sacó tres *llavecitas* que llevaba prendidas con un alfiler de nodriza. Con una de las llaves abrió la *gaveta* inferior del *armario* y extrajo un *baúl* de madera en miniatura. Lo *abrió* con la otra *llave*. Adentro había un paquete de *cartas* en papeles de color, atadas con una cinta elástica. Se las guardó en el corpiño, puso el *baulito* en su puesto y volvió a *cerrar* la *gaveta* con *llave*. Después fue al *excusado* y echó las *cartas* en el fondo. (*Rosas artificiales*, 113–114. Énfasis mío.) El espacio se encoge hasta concentrarse en un solo punto, como una caja china, un *mise en abyme* visualizado. El centro de la caja china es ocupado por el secreto omitido, las cartas que representan metonímicamente toda la prehistoria callada. Basándose en el concepto “subtexto” de Riffaterre resulta que los elementos a primera vista insignificantes refuerzan la sensación de encerramiento, el armario, la gaveta, las llaves, el baúl y principalmente el *excusado* aparecen como ocultadores de las cartas, por lo tanto, aniquiladores del texto mismo (Riffaterre, 1990: 21).

–No tenía mangas – dijo Mina.
 –Cualquiera hubiera podido prestártelas – dijo Trinidad.
Rodó una silla para sentarse junto al canasto de pétalos.
 – Se me hizo tarde – dijo Mina.
Terminó una rosa. Después acercó el canasto para rizar pétalos con las tijeras.
 (*Rosas artificiales*, 114. Énfasis mío.)

Se nota que cada mentira viene seguida por una referencia al acto de hacer rosas artificiales. Mediante la reiteración y la oscilación de los dos planos se establece un paralelo entre la retórica falsa de Mina y su actividad creativa: las mentiras se identifican con las rosas artificiales, y el acto de mentir con el de crear las rosas. Tanto las rosas artificiales, como las palabras falsas de la chica intentan despistar al receptor, sin embargo las palabras no sólo aparecen como recursos de confundir al receptor, sino como traicioneros de su propio emisor: la abuela, notando la incongruencia de la vulgaridad inusitada de Mina, toma por mentira todo el discurso anterior de la chica. Que las rosas artificiales no son sino el símbolo del discurso lingüístico falso está claramente demostrado con la escena de sucumbir ante la abuela, que recurre al mismo sistema de símbolos antes mencionados: “*Mina recogió con las dos manos el rollo de hilo, las tijeras, y un puñado de tallos y rosas sin terminar. Puso todo dentro de la canasta y encaró a la ciega.*” (*Rosas artificiales*, 117. Énfasis mío.)

Como las rosas artificiales son meramente las representaciones de las verdaderas, el discurso lingüístico de Mina también muestra sólo la apariencia de lo real.⁵ Las palabras no reflejarán, sino más bien representarán de una manera determinada (distorsionada) la realidad. Esta manipulación y falsificación son unos métodos que parecen inevitables al crear un texto. Se nos revela una retórica falsificante que sirve para embaucar al oyente, tal como embauca la rosa artificial al contemplador. Pero si las rosas son las imágenes visualizadas de las palabras, su artificialidad se extiende también a la obra de García Márquez, delatando su carácter postizo.⁶ Tomando en consideración los niveles multiplicados del motivo del texto y el título “*Rosas artificiales*” que se refiere al cuento mismo, el texto garciamarquiano también se considera como rosa artificial: falsificante, embaucador e inauténtico.⁷

¿Vista o ceguera? Las figuras lectoras

Si en el acto de la lectura el texto es personificado por Mina, el papel del lector será interpretado por las demás protagonistas del cuento, puesto que cada una intenta acercarse al texto de un modo diferente. De esta manera en la figura de la madre, Trinidad, y la abuela ciega se nos modelan tres tipos de lectores y tres caminos de interpretación. En adelante seguimos examinando esta representación alegórica de los lectores, poniendo énfasis en el lector que personifica la abuela para poder llegar a un estatus del lector nuevo y a una posible interpretación del texto garciamarquiano.

La figura lectora representada por la madre parece quedarse en segundo plano: tiene papel insignificante, no participará activamente en el desarrollo del texto. Sus preguntas son superficiales, no surten ningún efecto en el texto, ni entran en contacto profundo con las demás protagonistas. Aparece solamente dos veces en el texto, plantea unas preguntas

⁵ Ingarden señala que los objetos representados tienen una carencia esencial frente a los reales, es decir, toda representación es elíptica, ya que es incapaz de abarcar la totalidad (Zsadányi, 2002: 12).

⁶ Como señala Carrillo, los leitmotifs, como, por ejemplo, las mangas postizas acentúan este carácter artificial del texto (Carrillo, 1975: 121).

⁷ Nótese que el motivo de la rosa también tiene por lo menos tres posibles niveles interpretativos: el religioso, el erótico y el artístico (Enrique Sacerio-Garí, 1987: 64). Así la rosa puede referirse a la artificialidad de la obra, a su carácter compuesto que está fuertemente vinculado con la noción de la perfección. (Véanse también unos poemas de Borges: *La rosa*; *Una rosa y Milton*.)

irrelevantes, además, entra en contacto únicamente con la abuela: en vez de preguntar directamente a Mina (al texto), acude con sus preguntas a otro lector: “¿Con quién hablas?; ¿Qué es lo que pasa?” (*Rosas artificiales*, 113 y 117). De esta manera se convertirá en la metáfora de un lector que acepta pasivamente lo leído, sin ganas de participar activamente en la creación. Como queda fuera del mundo ficticio, contemplando su desenvolvimiento con indiferencia, representa un tipo de lector que podríamos llamar “ausente”.

Por otra parte, la figura de Trinidad encarna otro tipo de lector, que justamente podríamos llamar “cómplice”⁸, ya que desde el primer momento aparece como cofrade de Mina. Sus preguntas revelan las incongruencias de la retórica del texto, mientras por otro lado parece capaz de entenderlo basándose en sus silencios. Entonces la chica representa un tipo de lector que es íntimo del texto, que conoce todas las capas suyas. Mina y Trinidad, es decir, el texto y su lector, están tan estrechamente relacionadas, que el texto ya resulta inoperante por sí sólo: sin la ayuda del lector no puede desenvolverse.

– ¿Qué pasó? – dijo.

Mina se inclinó hacia ella.

–Que se fue – dijo.

Trinidad soltó las tijeras en el regazo.

–No.

–Se fue – repitió Mina.

Trinidad la miró sin parpadear. Una arruga vertical dividió sus cejas encontradas.

–¿Y ahora? – preguntó.

Mina respondió sin temblor en la voz.

–Ahora, nada. (*Rosas artificiales*, 115)

El diálogo de Mina y Trinidad desarrolla un discurso basado extremadamente en la elipsis. Las manifestaciones verbales se reducen al mínimo posible, mientras las señas no verbales cobran más importancia. Se crea un ambiente de confianza y comprensión que se refuerza más por la elipsis. Todo lo comunicado por el silencio se determina por el contexto, por las circunstancias, señala Janet Pérez (Pérez, 1984: 111). Basándose en el contexto, Oscar Uribe Villegas distingue dos tipos de silencio: el “silencio de arriba” se refiere al éxtasis, al delirio de lo inexpresable, mientras el “silencio de abajo” equivale a la imposibilidad de la comunicación con el otro (cit. por Basulto, 1974: 879). A pesar del entendimiento mutuo de las chicas, en *Rosas artificiales* se destaca más bien este último, o sea la falta de comunicación, la impotencia para expresarse, que van fuertemente vinculadas con el temor y desconfianza, tanto en la otra persona, como en la autenticidad de la palabra.⁹ Estos abismos comunicativos predominan en el texto de García Márquez y se convierten en fuerza motriz de la interpretación.

La abuela, aunque parece ir por otros caminos, también llega a conocer el texto de una manera profunda, a pesar de su supuesta ignorancia inicial. En ella se manifiesta un tipo de “lector intuitivo”, que se conforma con su propia ceguera y respeta los silencios del texto, pero está bastante alerta como para caer en los engaños. Espera la contemplación atenta y perseverante hasta que se le revelen todos los enigmas.

Es notable su comportamiento: cuando la madre está presente, parece participar en el juego retórico de Mina apoyando sus circunloquios irrelevantes. Pero al quedarse sola con su nieta, sus manifestaciones verbales cambian de una manera radical; aunque no son menos

⁸ Aunque la terminología es la misma de Cortázar (“lector cómplice”), no la utilizo en el mismo sentido, tampoco quiero basarme en su dicotomía (“lector hembra” – “lector cómplice”).

⁹ “El silencio se asocia con lo inefable, lo inexpresable, lo temible o sagrado, horrible o sublime, pero se vincula también con tales estados comunicables, como la culpa, la rabia, el temor, la inhibición, el deseo, la vergüenza, la confusión, la hostilidad y la desconfianza” (Pérez, 1984: 111).

elípticas, cumplen un papel bien diferente: en la dicotomía de las dos fuerzas que mueven la narrativa la abuela asume el papel del descubridor.

Este modo de comunicación empieza palpando a tientas cautelosamente. Son pocas las afirmaciones, las frases de la ciega se limitan más bien a reflejar los sentimientos y hechos del otro, hace de espejo. La falta de preguntas da espacio a la contemplación, a la observación silenciosa mediante la lectura de las señales. Sin embargo, esta contemplación silenciosa desemboca por fin en la revelación intuitiva de los secretos, manifestada en el modo de expresarse también. El tanteo en la oscuridad se sustituye de repente por el consejo de una adivina que ve hasta las entrañas: “–Mina – dijo la ciega –. Si quieres ser feliz, no te confíes con extraños” (*Rosas artificiales*, 116). A partir de este punto el diálogo se desarrolla siguiendo un guión diferente: la abuela desarrebuja implacablemente las contradicciones internas de la retórica de Mina, hasta hacerla sucumbir, “*el proceso se acelera, las adivinanzas de la ciega se suceden en cascada*” (Vargas Llosa, 1971: 396–397).

Volkening destaca “*el raro contraste entre la cruel insistencia de la vieja que pacientemente tatea hasta tocar el punto neurálgico, y la discreción en su manera sibilina de aludir al fruto de tan despiadado escrutinio*” (Volkening, 1981: 24). Esta discreción ofrece otra lectura diferente de sus palabras, sobre todo si tomamos en consideración su respuesta escapada a las acusaciones de su nieta, que no encaja perfectamente en sus anunciaciones, y que parece muy similar a la autodefensa de Mina: “– Dios sabe que tengo la conciencia tranquila” (*Rosas artificiales*, 113). Siguiendo la lógica de las palabras de Mina, si invertimos el sentido literal de las palabras, surge por lo menos la sospecha de que la abuela también acaso tenga algo que confesar. La sospecha se ve confirmada por la réplica de Mina a su pregunta:

- ¿Por qué no fuiste a misa?
- Tú lo sabes mejor que nadie. (*Rosas artificiales*, 116)

Es evidente que el silencio en estos diálogos se llena de matices bien diferentes de los que caracterizaron el coloquio íntimo de las dos chicas. Considerando su función comunicativa, el discurso de Mina y su abuela se caracteriza por el “silencio de abajo”, lleno de temor y vergüenza.

El discurso lingüístico despistador de Mina genera confusión y ceguera en los lectores, aunque el cuento parece invertir esta noción también.¹⁰ La ceguera de la abuela juega un papel principal en la comprensión de la historia de Mina: no es impedimento en absoluto, sino más bien la condición de la apertura necesaria para leer los signos. Parece que la ciega ve mejor no sólo en las tinieblas, sino en plena luz también: sus sentidos no dependen de las condiciones exteriores, no se dejan perturbar por la apariencia. En los diálogos con su nieta parece cumplir la función de un espejo que refleja fielmente la realidad más profunda del otro. Sin embargo esta actitud de retirada no significa pasividad, por lo contrario, es una atención muy intensa, o sea, en este caso el silencio y la actividad no son conceptos opuestos. La atención parece ser una condición imprescindible de la comprensión que va vinculada con la unión, forma perfecta de la recepción.¹¹ Sin embargo, la plena atención requiere el despeje del propio yo, la abnegación del egocentrismo. La ceguera como silencio de los sentidos se vinculará con la quenosis, ayudando a encontrar el modo adecuado de expresarse que “*también al hablar presta atención y escucha al otro*” (Zsadányi, 2002: 7): “*Por tu respiración podría decirte entonces lo que estás escribiendo*” (*Rosas artificiales*, 117). La ceguera entonces se vincula con una sabiduría más profunda: a través de la atención intensa y

¹⁰ Véase el análisis de Vargas Llosa, que señala la clarividencia de la abuela (Vargas Llosa, 1971: 396–397).

¹¹ Nótese que Paul de Man también destaca un fragmento de la novela de Marcel Proust, donde la lectura se describe como unión o comunión (De Man, 2006: 24).

la vista interior las partes fragmentadas del mosaico se entrelazan y forman una unidad ya coherente.

Al interpretar las rosas artificiales / el texto de Mina la ciega de la abuela gana su importancia máxima y que incluso le resulta una ventaja: como las rosas (palabras) artificiales de Mina para ella no son sino un conjunto de papeles e hilos (v. Sacerio-Garí, 1987: 64), podrá enfocar la realidad. Este razonamiento aparece a nivel motivico también: frente a las flores artificiales de su nieta, la abuela aparece varias veces en un rosal natural. A ella no le interesa lo postizo, sus sentidos están acomodados a lo real: percibe más de la verdad, ya que carece del sentido (la vista) que pueda engañarla. “*Mina levantó la cabeza y entonces experimentó una sensación diferente: sintió que la ciega sabía que la estaba mirando*” (*Rosas artificiales*, 116–117). La vista entonces se sustituye por la ciencia inmediata: justamente por su ceguera, la abuela traspasa un nivel, pasa por alto las experiencias sensoriales y llega directamente a los conocimientos.

El estatus del lector

Las preguntas que surgen en las protagonistas-lectoras y su postura de buscar el sentido establecen un paralelo con la posición del lector del cuento. Como las preguntas de la abuela y Trinidad corresponden a las del lector, su posición en el texto también equivaldrá a la del lector y al revés; así el lector podrá infiltrarse en el texto, e interpretando el papel de cualquier protagonista-lectora se convierte en su parte orgánica. “*A través de la lectura, como se dice, nos metemos en el texto que en principio apareció para nosotros como algo ajeno*” (De Man, 2006: 24). Así la respuesta de Mina a la abuela se interpretará como una réplica al lector, una anunciación que ya sale de los marcos de la ficción:

- ¿Por qué no fuiste a misa?
- Tú lo sabes mejor que nadie. (*Rosas artificiales*, 116.)

De esta manera el lector incorporado en el mundo del texto comparte la supuesta culpabilidad de la abuela: se convierte también en “delincuente”, en “autor del crimen”.¹² Además el cuento desarrolla un sistema de tres generaciones, en el que el lector (la abuela ciega) es ascendiente del texto (Mina). Así, a través de la identificación con la abuela, el lector también se convierte en engendrador del texto, mientras contempla y/o completa los espacios vacíos de la narración. De esta manera, el texto deja espacio al lector para que entre en su mundo funcionando también como receptor, mientras encara al lector con sus propios silencios. En adelante, a base de la figura lectora de la abuela se desarrollará más un estatus de lector diferente, caracterizado por esta actitud silenciosa.

“*Traditional art invites a look. Art that's silent engenders a stare*”¹³ (Sontag, IX). ¿Qué significa arte tradicional, y cómo es el arte que es silencio? Máthé introduce la categoría de “textos de silencio”, el término se refiere a las obras artísticas que intentan desenvolver las vivencias y experiencias humanas no pronunciadas, es decir, que se escurren del discurso lingüístico (Máthé, 2006: 13). Sin embargo tenemos que encarar el carácter problemático del concepto, ya que el discurso literario ab ovo se diferencia del cotidiano por su intención de acercarse a tales experiencias. Así la literatura misma parece ser una paradoja, como que intenta “acorrallar” lo inefable, por lo tanto todos los textos literarios se considerarán “textos de silencio” a la vez.

¹² Para un acercamiento al papel reiterativo del lector como autor del crimen consúltese: Gabriella Menczel: *El lector como autor del crimen* (Menczel, 1996: 23–43).

¹³ “*El arte tradicional invita a mirar. El arte que es silencio engendra una contemplación*” (La traducción es mía.) Cito el texto original en inglés para poder utilizar su terminología.

Para poder perfilar el estatus del lector especial, tendremos que reducir el conjunto de los textos tomados en consideración. Parece obvio que el cuento analizado, aunque queremos insertarlo en el arte de silencio, no difiere del arte “tradicional” por tratar experiencias humanas no pronunciadas. Podríamos invocar el concepto “texto de gozo” de Barthes, es decir, los textos que ofrecen una lectura fácil, satisfaciendo las expectativas lectoras (Barthes, 2001b: 75–116). Por lo cual, el “texto de silencio” podría significar lo contrario, en un sentido más extremado: un texto que no solamente resiste a la pronunciación, sino a la lectura también. Son textos que se reducen a un modo de existencia marcadamente elíptico. Este acto de esconderse excita la actividad del lector, que así se ve invitado a ser co-productor del texto: intenta establecer el orden cronológico de las partes fragmentadas, completar los huecos elípticos, es decir, “restaurar” el texto. Sin embargo, esta actividad lectora corresponde más bien a “looking”: se trata de un “lector cómplice” que observa, estructura, organiza. Esta actitud parece ser adecuada en los textos que ofrecen la posibilidad de completarlos explícitamente. La figura de Trinidad representa este tipo de lector: hablando con ella el texto revela sus secretos, mientras la chica llena los huecos como un lector.

Sin embargo, para la abuela el texto no hace posible la restauración de una manera definitiva: solamente ilustra la existencia de un enigma, pero no la revelación. Éste es el texto que crea de verdad un silencio en el lector, ya que el receptor, agotando sus posibilidades de descifrar lo oculto, se mantiene en silencio, solamente contemplando el enigma.¹⁴ Aunque Mina sólo en principio resultó ser un texto de silencio para la abuela, sigue siendo así para los lectores del cuento, quienes deben encarar su propia ceguera en el proceso de la lectura. Los modos de expresarse de Mina, elípticos e irrelevantes, los silencios intercalados en la narración y la red de motivos le revelan la existencia de un enigma que queda oculto a lo largo de toda la narración. Por otro lado se ve una complicidad entre los personajes, creando un círculo cerrado que excluye al lector. El diálogo elíptico entre las dos chicas advierte al lector sobre su propia ceguera: cuanto más se entienden las muchachas entre sí, tanto más notable parece la ignorancia del lector. Así el lector adelanta a tientas en las tinieblas, estableciendo hipótesis, eliminándolas después y cambiándolas por otras, buscando la confirmación en las relecturas consecutivas. Una vez revelada la falsa retórica de las palabras de Mina, el lector sigue leyendo ya pasando por alto las rosas artificiales (el discurso lingüístico inauténtico) para concentrarse más bien en los silencios habladores.

Parece, entonces, que los verdaderos “textos de silencio” no ofrecen una solución al problema planteado y requieren una actitud lectora diferente que se acerca más bien al “staring” de Sontag. La diferencia entre “looking” y “staring” se podría ilustrar aparentemente a través de la dicotomía actividad – pasividad: el primero se caracteriza por los esfuerzos del lector, su búsqueda intensa de la solución, mientras el segundo parece más bien pasivo, como si fuera una mirada exenta de intenciones. ¿Significará todo esto que el “lector de silencio” se caracteriza por la pasividad? En mi opinión la respuesta será que *no*.

Se nos revelan más bien dos manifestaciones diferentes de una actividad: una emitiva y otra receptiva. El lector que llamamos cómplice, y que se caracteriza por la actitud de “looking”, es emisor del texto junto con el autor: “*Las rupturas de la obra excitan la participación creativa del lector en la creación del sentido de la obra*” (Zsadányi, 2002: 13). Esta imagen del lector se parece mucho al “super-lector” de Riffaterre, al lector ideal (probablemente ficticio) que sea capaz de reconocer, estructurar e interpretar todas las señales (remisiones, códigos intertextuales) relevantes del texto. Así la lectura no es sino el logro del lector: cómo y en qué medida es capaz de hacer hablar a la obra, adivinar sus enigmas.

El “lector de silencio”, por lo contrario, se caracteriza por una actividad receptiva, aceptando los silencios del texto, y su ceguera en el proceso de leer. Su lectura no es sino una

¹⁴ Naturalmente la serie de los “textos de silencio” se puede ensanchar en una dirección más radical, con unas soluciones formales y estructurales más chocantes y enigmáticas.

atención muy intensa, donde el mundo de las intuiciones y vislumbres gana cada vez mayor importancia. No tiende a aniquilar el silencio, sino acude a él con respeto, colocando su propio silencio interno junto al de la obra, que como un pozo resuena como un eco el silencio del receptor. En vez de violar el texto en su ocultamiento se convierte en “co-silenciador”.

Resumiendo, el “lector de silencio” debe asimilar la virtud de callar para poder acercarse al texto, sin embargo, el proceso no es unilateral. “*La confianza en el hecho de que algo esté escrito servirá, únicamente, para silenciar el posible diálogo. La seguridad de lo ya escrito otorga una inerte consistencia que transforma el diálogo en monólogo*” (Lledó, 1998: 30). Así la elipsis es elemento imprescindible de los “textos de silencio”, la suspensión de la escritura convierte el monólogo en diálogo: como el texto se desplaza así de la posición omnisciente, el silencio hace posible la expresión del otro también, creando el espacio del respeto mutuo. El silencio aparece como una relación intersubjetiva donde se perfilan los límites del yo y del otro, o su disolución, y la (im)posibilidad de la creación de vínculos.

Conclusiones

¿A dónde puede llevarnos esta lectura alegórica del cuento? Como muchos textos garciamarquianos (paralelamente con las preocupaciones estéticas de la literatura del “boom” latinoamericano) *Rosas artificiales* también es de carácter autorreflexivo, que habla del mundo del texto y el lector a la vez. El cuento descubre el acto de la lectura, representando tres tipos de lectores, entre los que destaca la abuela con su estatus de lector especial, caracterizado por la ceguera, la recepción intuitiva, la plena apertura y aceptación de los silencios, denominado por Sontag como “staring”.

Este estatus, gracias a la autorreflexividad se extiende también al lector del texto: considerando que el título “*Rosas artificiales*”, símbolo de las palabras falsas y el discurso lingüístico inauténtico, se refiere al cuento entero; también el texto de García Márquez aparecerá como artificial, engañoso, falso e inauténtico. Por lo tanto, este nuevo lector debe ser capaz de estar ciego para la artificialidad y acomodar los sentidos a lo esencial. Sin embargo, de una manera ambigua, el cuento condensa en sí mismo también el posible fracaso de este estatus: como las cartas, que por fin se echan en el excusado, “lugar de refugio y desahogo” (Carrillo, 1975: 121), acto que equivaldrá a la omisión irreversible de la historia, el lector se ve fracasado, por haber sido separado de la posibilidad de conocer; o amenazado con el manicomio, símbolo de la separación de la realidad.

La (auto)aniquilación del texto se considera como un tópico en la literatura garciamarquiana,¹⁵ que por un lado hace imposible la lectura, pero al mismo tiempo acentúa la inautenticidad del discurso lingüístico. A través de esta representación autoirónica se perfila la imposibilidad de la comunicación verbal, es decir, la inautenticidad del discurso lingüístico, lo que nos obliga buscar el sentido de las palabras en el silencio.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland: “A mútől a szöveg felé” [De la obra hacia el texto]. Trad. Sándor Kovács. En su libro: *A szöveg öröme [El placer del texto]* Budapest, Osiris, 2001 a, 67–74.
- BARTHES, Roland: “A szöveg öröme” [El placer del texto]. Trad. Zsófia Mihancsik. En su libro: *A szöveg öröme [El placer del texto]*. Budapest, Osiris, 2001 b, 75–116.

¹⁵ Véase *Cien años de soledad*.

- BASULTO, Hilda: “La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por investigar”. *Revista Mexicana de Sociología* 36/4 (1974), 877–885.
- BLOOM, Harold (1999): *Gabriel García Márquez*. New York, Chelsea House Publishers.
- CARRILLO, German Darío (1975): *La narrativa de Gabriel García Márquez*. Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia.
- DE MAN, Paul (2006): *Az olvasás allegóriái* [Las alegorías de la lectura]. Trad. György Fogarasi. Budapest: Magvető.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: “Rosas artificiales”. En su libro, *Los funerales de la Mamá Grande*. Barcelona, Plaza & Janés, 1975, 111–117.
- KULIN, Katalin (1980): *Creación mítica en la obra de García Márquez*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- KULIN, Katalin (1977): *Mítosz és valóság. Gabriel García Márquez* [Mito y realidad. *Gabriel García Márquez*]. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- LLEDÓ, Emilio (1998): *El silencio de la escritura*. Madrid, Colección Austral, Editorial Espasa Calpe, S. A.
- MÁTHÉ, Andrea (2006): *Útvesztőben* [En el laberinto]. Budapest, Vigilia Kiadó.
- MENCZEL, Gabriella.: “El lector como autor del crimen”. *Análisis narratológico III*. Eds. Katalin Kulin y László Scholz. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1996, 23–43.
- PÉREZ, Janet: “Functions of the Rhetoric of Silence in Contemporary Spanish Literature” [Funciones de la retórica del silencio en la literatura española contemporánea]. *South Central Review* 1/1–2 (1984), 108–130.
- RIFFATERRE, Michael: “Az intertextus nyoma” [La huella del intertexto]. Trad. Enikő Sepsi. *Helikon* 1–2. (1996), 67–81.
- RIFFATERRE, Michael (1990): *Fictional Truth*. Baltimore (Md.), The Johns Hopkins University Press.
- SACERIO-GARÍ, Enrique: “Las flores de Borges en García Márquez” *Hispania* 70/1 (1987), 62–66.
- SHAW, Donald L. (1981): *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra.
- SONTAG, Susan: *The Aesthetics of Silence* [La estética del silencio]. Disponible en la web: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>, 31-10-2008
- VARGAS LLOSA, Mario: “«Rosas artificiales»: ceguera y clarividencia”. En su libro: *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores, 1971, 394–398.
- VOLKENING, Ernesto: “Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado”. *Gabriel García Márquez*. Ed. Peter G. Earle. Madrid, Taurus Ediciones, 1981, 19–30.
- ZSADÁNYI, Edit (2002): *A csend retorikája – Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*. [La retórica del silencio. Análisis de las formas de la elipsis en novelas del siglo XX]. Pozsony, Kalligram.

© Melinda Skrapits



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C