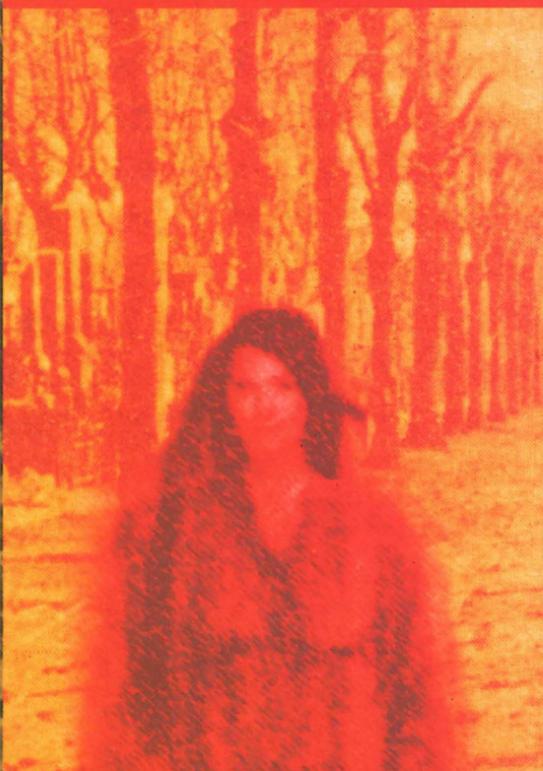


Melvin Ledgard

AMORES ADVERSOS
Y APASIONADOS



La evolución del tema del amor en
cinco novelas latinoamericanas



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2002

Melvin Ledgard nació en Lima en 1958. Es licenciado en Literatura por la Universidad Católica del Perú; en la Universidad de Texas en Austin, se recibe en 1995 de Doctor en Literatura Hispánica. Dictó cursos de su especialidad como catedrático en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas (1995-1996). Fue profesor adjunto en la Universidad de Pace de la ciudad de Nueva York (1996-1999). Actualmente, es docente en las Facultad de Artes y Ciencias de la Comunicación en la Pontificia Universidad Católica del Perú, y desde el 2000 en Estudios Generales Letras. A partir del 2002, se encarga del Taller de Narrativa de la Facultad de Humanidades.

De 1976 a 1979 orienta sus estudios al cine, en la Universidad de Lima, y de 1979 a 1984 a la literatura, en la Universidad Católica del Perú. Es autor de *Los sentimientos de Luciano* (1985), novela finalista en el Premio Wiracocha organizado por el Grupo Editorial Planeta. Sus críticas de cine aparecen desde hace tres años en el diario *El Comercio*. Es también autor de numerosos ensayos como los tres sobre Miguel Gutiérrez próximos a aparecer en el libro compilatorio *Del viento, el poder y la memoria* (en prensa).

AMORES ADVERSOS Y APASIONADOS
LA EVOLUCIÓN DEL TEMA DEL AMOR EN CINCO
NOVELAS HISPANOAMERICANAS

Melvin Ledgard

AMORES ADVERSOS Y APASIONADOS

La evolución del tema del amor en
cinco novelas hispanoamericanas



Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Amores adversos y apasionados.
La evolución del tema del amor en cinco novelas hispanoamericanas

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Lima 1
Teléfonos: 330-7410 / Teléfono: 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados
Impreso en el Perú – *Printed in Peru*
Primera edición: octubre de 2002

Hecho el Depósito Legal: 1501052002-4653
ISBN: 9972-42-506-1

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción | 11 |
| Capítulo I | |
| <i>Martín Rivas: amor en una joven república</i> | 15 |
| El amor y la novela hispanoamericana del siglo XIX | 17 |
| <i>Martín Rivas: intuición e innovación</i> | 22 |
| La tensión narrativa | 33 |
| La imaginación dialógica de Blest Gana | 37 |
| La formación del código de intimidad de Martín y Leonor | 38 |
| Hacia una autentica independencia: el amor frente al rito social | 42 |
| Las subtramas paralelas como paradigmas: el caso de Agustín | 43 |
| Los paradigmas de Edelmira y de Rafael de San Luis | 49 |
| El amor declarado | 56 |
| La idea de nación en <i>Martín Rivas</i> contrastada a la utopía amorosa | 61 |
| Capítulo II | |
| <i>De sobremesa y Santa: amor y problemas de identidad</i> | 67 |
| Dicotomías inciertas | 69 |
| Entre caballero sudamericano y rastacueros | 73 |
| Helena | 80 |
| Diagnosticos, tratamientos y <i>recaídas</i> | 87 |
| El movimiento pendular final | 90 |
| Prostitutas y <i>best-sellers</i> | 94 |
| Historia de un cuerpo | 97 |
| Los nuevos protagonistas: <i>De sobremesa y Santa</i> | 114 |
| Capítulo III | |
| <i>Rayuela: amor moderno</i> | 121 |
| Un escritor de su tiempo | 124 |

| | |
|---|-----|
| El disimulado argumento central de <i>Rayuela</i> | 131 |
| La autopsia de una relación | 137 |
| La circunstancia objetiva de ser hispanoamericano | 140 |
| Un problema de percepción | 143 |
| Diferencias insalvables | 147 |
| Sexualidad y cultura | 149 |
| El verdadero núcleo de la novela | 153 |
| El rito social: dinámica de la pareja entre los amigos bohemios | 159 |
| El conflicto que conduce a la ruptura | 164 |
| Un callejón sin salida | 169 |
| El regreso | 175 |
| La amada: un faro en medio de aguas turbulentas | 177 |
| El río desbordado o el secreto al descubierto | 180 |
| El tipo de amor de <i>Rayuela</i> | 185 |
| | |
| Capítulo IV | |
| <i>El amor en los tiempos del cólera: amor y tiempo</i> | 189 |
| El problema del éxito | 191 |
| Contrastes | 194 |
| Se enciende la pasión | 202 |
| El matrimonio burgués en oposición a la marginalidad romántica | 210 |
| Un conglomerado de tradiciones | 214 |
| El camino de los desencuentros hacia la vejez | 220 |
| En busca del tiempo perdido | 225 |
| La vuelta a las raíces del amor-pasión | 229 |
| | |
| Conclusiones | 237 |
| Bibliografía | 247 |

*Dedicado a mis padres,
que fueron enamorados desde su adolescencia.*

INTRODUCCIÓN

En la primera de las novelas de las que se ocupa *Amores adversos y apasionados*, se compara el flechazo amoroso que recibe el protagonista con las cataratas del Niágara; en la última, con un estremecimiento geológico. Cualquiera que lo haya sentido, sabe que hasta estas descripciones parecen quedarse cortas. Por lo menos, en mi propia vida, fue muchas veces una situación que absorbió muchísima energía. Este trabajo fue una manera de ordenar mis ideas sobre el tema, tanto una primera vez a mediados de los noventa, como una segunda, ya en este nuevo milenio.

Este trabajo se me ocurrió como tema de mi tesis de doctorado para la Universidad de Texas, en Austin, a mediados de los noventa. Para elegir el tema sé que algo tuvo que ver un curso sobre la novela del siglo XIX dictado por el profesor George Schade, a principios de dicha década, en que me divertí enormemente leyendo una novela que había ignorado que existía hasta entonces, *Martín Rivas*, y me pregunté el porqué de que la novela hispanoamericana de ese siglo, que la mayoría de las personas conocía, tenía que ser generalmente la letárgica *María* de Jorge Isaacs, y no la animada novela de Blest Gana. También algo tuvo que ver un curso sobre novela francesa del siglo XX dictado por la profesora Dina Sherzer que tomé en el semestre de primavera de 1992. Las novelas que leíamos en clase eran de Malraux, Sartre, Robbe-Grillet, Simon, Duras y Wittig y yo hice mi trabajo semestral sobre *Lac* de Jean Echenoz. Pero un buen día, la doctora Sherzer, respondiéndole a un estudiante, que argumentaba lo contrario, afirmó que *todas* las novelas trataban sobre el amor. Me gustó la seguridad con que lo dijo, el tipo de seguridad que le hace pensar a uno *¿por qué no?* y la frase se me quedó en la cabeza, con pronunciación francesa y todo. En todo caso, escribir sobre el desamor o la ausencia del amor es darle importancia al amor.

Por cierto, en mi comité de tesis incluí tanto al doctor Schade, hoy gozando de una feliz jubilación en esa ciudad llena de parques verdes

que es Austin, y a la doctora Sherzer, a quien vi entrando a la misma función de *Tout va bien*, de Godard, a la que yo asistía en el cine de la Universidad de Texas, lo que me causó una grata impresión. La supervisora del comité, y con quien trabajé más estrechamente, fue la doctora Naomi Lindstrom, de quien tengo amables recuerdos, muchas veces con aroma de los cafés que nos tomábamos para estar más alertas a la hora de intercambiar ideas. Los otros dos miembros eran Robert Brody, quien había escrito un libro entero sobre *Rayuela*, y otro peruano, el simpatiquísimo José Cerna-Bazán, que quienes lo recuerden como uno de los poetas antologados para *Estos trece* de José Miguel Oviedo apenas tienen una vaga idea de su calidad humana y, sobre todo, de su sentido del humor.

De allí salió la versión original de este texto, que sustenté como tesis en agosto de 1995, y que siempre me quedé con las ganas de publicar. Oportunidad que finalmente se presentó en el año 2000, en que el siempre receptivo decano de Estudios Generales Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, doctor Roberto Criado Alzamora, me anunció que dicha casa de estudios estaría interesada en publicar el material, no sin dejar de hacer algunas observaciones sobre las que, la misma noche del día de nuestra conversación, me quedé pensando mientras releía el texto que había culminado hacía un lustro y al que no sabía muy bien cómo meterle mano. Eso fue hace dos años y el texto ya no es exactamente el mismo; solo diré que la reescritura tomó tanto tiempo porque, entre otras cosas, no pude evitar releer cada una de las novelas para compenetrarme mejor con lo que había escrito y sacar y agregar varias cosas; creo que el resultado vale la pena.

Amores adversos y apasionados trata sobre la evolución del tema del amor en cinco novelas hispanoamericanas: *Martín Rivas* (1862) del chileno Alberto Blest Gana, *De sobremesa* (1896) del colombiano José Asunción Silva, *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa, *Rayuela* (1963) del argentino Julio Cortázar y *El amor en los tiempos del cólera* (1985) del colombiano Gabriel García Márquez.

Los libros provienen de cuatro momentos históricos distantes entre sí —mediados del siglo XIX, el cambio de siglo, los años sesenta y los

años ochenta— que son significativos en una visión panorámica de la evolución de la literatura del continente americano donde el español es la principal lengua.

Aunque se mencionan los rasgos específicamente nacionales de cada libro para evitar generalizaciones fáciles, se apunta a una visión de conjunto interesada en hacer resaltar lo que han tenido y tienen en común, las idiosincrasias representativas de los sectores sociales que componen las repúblicas hispanoamericanas, sobre todo a partir de marcadas jerarquías sociales que aíslan a los mencionados sectores y los colocan en conflicto. Ocuparse de la manera en que cinco novelistas describen cómo se enamoran individuos que provienen de Chile, Colombia, México y Argentina, en diferentes periodos históricos, intenta plantear una perspectiva diferente para comprender mejor lo que ocurre en el interior de los seres que han conformado y conforman estas sociedades, cuya pronunciada estratificación social es solamente un aspecto de la complejidad de sus problemas.

En la aparentemente natural situación de enamorarse hay un complejo entramado cultural que condiciona la fascinación por quien se convierte en el objeto de la pasión amorosa. La mejor prueba de que no es un fenómeno que responde exclusivamente a un comportamiento espontáneo está reflejada en las manifestaciones diferenciadas en que ocurre, según coyunturas distintas en el transcurso de la historia, las que están representadas en cada uno de los capítulos que presenta este trabajo. Estos cuatro capítulos contrastan diferentes concepciones del amor, derivadas de la necesidad de revisar el concepto a partir de la renovación de las ideas en los sectores intelectuales, pero que también responden a las presiones sociales de hábitos adquiridos de los que ni siquiera la elite ilustrada encuentra fácil el deshacerse.

El amor es un tema vasto, lleno de matices, y enormemente complicado. En la medida en que el origen del sentimiento amoroso es percibido por el enamorado como proveniente de su ser interior más íntimo, generalmente se le considera en las antípodas del diseño racional de sociedades que se jactan de buscar estructurarse de tal manera que puedan aprovechar lo mejor posible su capacidad de producir bienestar para todos sus miembros; el amor puro, incontaminado, contrasta

además con los caminos retorcidos con que la corrupción ha convertido en farsa los proyectos de los sucesivos gobiernos hispanoamericanos.

En las novelas analizadas, los recursos narrativos influyen en el tratamiento del tema del amor. Por eso el acercamiento crítico del presente estudio fusiona el análisis temático con el de los aspectos formales utilizados por los escritores para estructurar sus novelas.

Capítulo I

MARTÍN RIVAS: AMOR EN UNA JOVEN REPÚBLICA

¡Qué interés tan vivo tienes por Martín! dijo en tono de reconvención el caballero.

Más que interés replicó Leonor, con exaltación: le amo.

Estas palabras parecieron haber producido en Don Dámaso, en Agustín y en Doña Engracia el mismo efecto que las detonaciones del combate de aquella mañana. (Blest Gana 1983: 419)¹

Las «detonaciones del combate de aquella mañana» han provenido del que la historia de Chile conoce como «Motín de Urriola» o «Motín del 20 de abril», hecho acaecido en su capital el 20 de abril de 1851. Luego de avanzar por la Alameda, la principal avenida de Santiago, hasta el fuerte ubicado en el cerro de Santa Lucía, y ser traicionados por uno de sus batallones claves, los insurgentes han sido derrotados por la guardia nacional del Gobierno, que les ha dado el tiro de gracia, literalmente, con la certera bala que mató a su líder, el coronel Pedro Urriola. Urriola es el arquetipo del militar hispanoamericano que ha pasado de las batallas de los criollos, por independizarse de España, a los combates fratricidas al interior de las naciones hispanoamericanas apenas estrenadas como repúblicas. Su levantamiento ha intentado impedir que el abogado Manuel Montt, recién elegido presidente, se consolidara en su puesto. A los ojos de los liberales chilenos como Urriola, Montt ha sido una de las figuras más autoritarias del gobierno conservador del militar Manuel Bulnes, quien permaneció, desde 1841 a 1851, un decenio en el poder.

¹ De ahora en adelante haré referencia a esta edición de la novela con la indicación MR seguida inmediatamente del número de página correspondiente.

El revuelo callejero solamente ha sido un susto que no ha ido más allá de hacerle pasar una mala noche a una familia santiaguina acomodada como la de don Dámaso y doña Engracia, quienes han sentido los balazos a la vuelta de la esquina, pues viven prácticamente al lado del cerro Santa Lucía. En 1851 Santiago es una ciudad con poco menos de cien mil habitantes y las familias de situación acomodada residen en los alrededores de la plaza de armas. Detrás del cerro de Santa Lucía, en un puente sobre el río Mapocho nace la avenida principal, aquella por donde han marchado los amotinados de Urriola, y se abre del Mapocho en ángulo para cruzar la ciudad de este a oeste. En ese ángulo que le da su forma triangular al centro de Santiago, las familias de dinero han construido espaciosas mansiones que son como fortalezas en las que sus hijos se crían protegidos del mundo exterior, esa *otra realidad* donde corren el riesgo de entremezclarse con los sectores medios y populares urbanos, o ser contaminados por una amenaza más difícil de discernir que el color de la piel o el modo de vestir: el ideario liberal.

En uno de los primeros capítulos de la novela *Martín Rivas* (1862) del autor chileno Alberto Blest Gana (1830-1920), Dámaso Encina contrata a Martín para que le asista en sus libros de cuentas y su correspondencia comercial; en uno de los últimos, el mismo Dámaso —quien ha estado por hacerse liberal cuando el Motín de Urriola le ha movido el piso, pero ha ido a felicitar al presidente una vez que el Motín ha sido derrotado— colabora con los soldados para que capturen a Martín en el patio de su casa, puesto que su empleado ha sido identificado como uno de los amotinados. Cuando don Dámaso le advierte a su hija que hace mal en confesar que ama a Martín, la respuesta de Leonor no se hace esperar: «¿Y por qué no? Martín, aunque pobre, tiene alma noble, elevada inteligencia; esto basta para justificarme. ¿Preferiría usted que ocultase lo que siento? ¿No son ustedes los naturales depositarios de mi confianza?» (MR 420).

Leonor parece intuir que lo aceptado como «natural» bien puede estar condicionado por una convención social. En última instancia, si Martín llega a ser su esposo, entonces ella lo habrá elegido para reemplazar a sus padres y hermano en el rol de «depositarios de confianza».

Don Dámaso, tan pusilánimemente convenido en lo político, no puede hacer nada ante el tono decidido con que su hija le anuncia que ama a Martín. Si los levantamientos que piden cambios como el de Urriola pueden fracasar, nada puede evitar que la sociedad siga cambiando a partir de ese lento proceso en el que las familias se modifican sutilmente a través de las alianzas matrimoniales de los hijos; todas esas familias en proceso de modificarse alteran sin parar el entramado de toda la sociedad en su conjunto. Tomar partido, en la esfera pública, y batallar con los sentimientos, en la esfera privada,² son cosas distintas pero las dos influyen, de alguna manera, en el modo en que una sociedad evoluciona y quién sabe si más influye la última que la primera. En esta novela en particular, hay hasta una toma de conciencia al respecto, reflejada en la manera en que Leonor se enfrenta a su padre para confesarle el nuevo sentimiento que ha aparecido en su vida; su alegato no deja de tener ecos de los discursos con los que declararon su independencia de la madre patria las nuevas repúblicas hispanoamericanas.

El amor y la novela hispanoamericana del siglo XIX

Pedro Henríquez Ureña utiliza la metáfora de varios ríos que convergen en el cauce de uno más grande para ilustrar la variedad de temas que alimentan la literatura hispanoamericana del siglo XIX.³ Dos décadas más tarde, Arturo Uslar Pietri reincide en usar la metáfora del río para señalar cómo la literatura hispanoamericana nace mezclada e impura y que no hay nada en ella que se parezca a «la ordenada sucesión de escuelas, tendencias y épocas» que caracterizan a las lite-

² En relación con el término *privado* cabe deslindar la referencia al derecho a la propiedad o a la iniciativa privada de la esfera aun más privada donde un individuo fragua su identidad a partir de conocer sus sentimientos más íntimos.

³ Henríquez Ureña en su importante ensayo de 1926, *El descontento y la promesa*, escribe: «Nuestra literatura absorbió ávidamente el agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento ...» (Henríquez Ureña 1949: 32).

raturas europeas.⁴ Casi medio siglo más tarde, en su conocido libro sobre lo que ella llama «ficciones fundacionales» (*Foundational Fictions*), Doris Sommer⁵ sostiene que el río no está tan desbordado como se pensaba; ella también cree en un proceso de «mestizaje», pero en el que las influencias que se fusionan en la literatura hispanoamericana del XIX han seguido un designio más consciente, casi un programa, donde se escoge lo que se considera útil de tradiciones foráneas para aplicarlo a una literatura que propicie la consolidación de una identidad nueva. Por ejemplo, para el libro generalmente citado como la primera novela hispanoamericana, *El periquillo samiento* (1816), Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827) elige la forma de la picaresca española pero con un contenido propio del siglo XVIII y de la Ilustración (Sommer 1991: 12).

Sommer estudia las novelas hispanoamericanas que buscan representar, simbólicamente, a nuestro continente a través de argumentos que relatan historias de amor donde las posiciones más significativas en conflicto al interior de cada país, por lo general liberales y conservadores, se encarnan en personajes que resultan decisivos para la unión final de los amantes o el desenlace trágico del argumento. Para Sommer esas novelas combinan dos modelos que Georg Lukács ha considerado opuestos: el de la novela como leyenda lacrimosa, con amantes que son víctimas incomprendidas de un mundo cambiante, de acuerdo a la visión negativa de la historia de Chateaubriand, y el de la novela de hechos heroicos, en la que los personajes participan activamente en los cambios que forjan una nación, de acuerdo con la visión positiva de Walter Scott (Lukács 1962: 24). Para Scott, las naciones se hacen en el fragor de los combates entre facciones. El peli-

⁴ Uslar Pietri en su ensayo «Lo criollo en la literatura» (1946) «En ella nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse. Lo clásico con lo romántico, lo antiguo con lo moderno, lo popular con lo refinado, lo racional con lo mágico, lo tradicional con lo exótico» (Uslar Pietri 1969: 43).

⁵ En su el libro de 1991, *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*, cuya versión embrionaria es el ensayo «Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death», aparecido en el libro *The Historical Novel in Latin America A Symposium*, editado por Daniel Balderston en 1987.

gro de glorificar esos enfrentamientos, para los novelistas hispanoamericanos, es justificar las guerras internas que ya han desangrado suficiente a esta parte del mundo. Hay entonces que replegarse ante la violencia de la historia, como lo ha hecho Chateaubriand, para encontrar en uno mismo una «espiritualidad más profunda» y no «perder la razón por la pasión» (Sommer *op. cit.*: 16) como le sucede al protagonista del *Werther* (1774) de Goethe, aquel joven cuyo amor no correspondido lo lleva al suicidio, y canalizar los afectos para dirigirlos a afianzar un núcleo familiar que a su vez contribuirá a formar una nación.

Tiene sentido que los novelistas hispanoamericanos, católicos y patriotas, se interesen por Chateaubriand y Scott. La fama de Chateaubriand (1768-1848) se debe, en gran parte, a *El genio del cristianismo* (1802), una apología de la religión para confrontar a la Francia postrevolucionaria. A pesar de haber sido publicadas de manera independiente, sus célebres novelas *Atala* (1801), una trágica historia de amor entre dos indígenas norteamericanos, y *René* (1805), sobre un europeo que se retira al virginal continente americano para encontrarse espiritualmente, en realidad son parte de este libro e ilustran su tesis. En el caso de Walter Scott (1771-1832), sobre todo recordado por su novela de aventuras con caballeros medievales, *Ivanhoe* (1819), ficcionaliza episodios históricos de su Escocia natal como en *Waverley* (1814), *El anticuario* (1816), *Rob Roy* (1816), etc., que seguramente parten de su interés por recopilar cuentos de la tradición oral escocesa, por lo que en sus populares novelas históricas, asigna un rol determinante al aspecto regional en ellas. El aspecto regional localista tiene una importancia de primer orden en las novelas hispanoamericanas del siglo XIX. Sin embargo, cabe imputar a Chateaubriand y Scott el haber plagado muchas de nuestras novelas del siglo XIX de sermones morales y descripciones morosas de escenarios naturales. Como resultado, en medio de reconocibles paisajes de México, Centroamérica, el Caribe y Sudamérica, se echan a andar, como predicadores autómatas u orates, personajes que declaman sus sentimientos, tanto íntimos como de amor a la tierra, como si fueran malos actores de teatro colocados en medio de amplios y majestuosos escenarios al aire libre, más de una vez captados con la meticulosidad de un botánico o de un geólogo.

Jean Franco se ha ocupado antes sobre lo que llama «novela de amores contrariados» y escribe: «Al leer estas novelas vemos que hay un esquema argumental que se repite constantemente, un amor contrariado por obstáculos de clase o de raza. Los latinoamericanos interpretaron a su modo el modelo europeo de *Paul et Virginie*» (Franco 1990: 88). Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), que pasa los últimos años de su vida preparando un libro sobre su admirado Rousseau, publica *Pablo y Virginia* (*Paul et Virginie*) en 1787, como parte de *Estudios de la naturaleza*, un libro de ensayos que se propone mostrar el rol de la Divina Providencia en la naturaleza. *Pablo y Virginia* trata de dos mujeres francesas que deciden emigrar a la isla Mauricio, en el Océano Índico, al este de Madagascar y del continente africano, para que sus hijos sean criados lejos de la corrupta civilización europea y en medio de la naturaleza. Pablo y Virginia pasan por una adolescencia saludable y moralmente pura hasta que una tía reclama que Virginia vaya a París. Virginia va y, por cierto, tiene pésimas experiencias con la civilización. Al volver, cuando su navío es atrapado en una tormenta, prefiere hundirse con él antes que desnudarse ante la tripulación para lanzarse al mar. Ochenta años después de publicado aquel libro, el colombiano Jorge Isaacs (1837-1895) con su novela *María* (1867) escribe su versión hispanoamericana más exitosa.

Lo más interesante de leer las novelas de amores contrariados ahora es recoger alguna información testimonial; pero una aproximación concentrada en extraer información histórica, geográfica o sociológica como ocurre en tantos estudios literarios recientes puede obviar las tremendas limitaciones que presentan en los aspectos básicos de sus composiciones. Algunas de esas limitaciones fueron arrastradas por un número significativo de novelas hispanoamericanas hasta la primera mitad del siglo XX —por ejemplo en las *novelas de la tierra*— y frente a las cuales, necesariamente, reaccionaron los autores del *boom* (Sommer *op. cit.*: 1-4).

Cuando Sommer cuenta cómo le motivó a escribir su *Foundational Fictions* averiguar qué «había detrás» de las categóricamente negativas declaraciones de los autores del *boom* sobre las novelas hispanoamericanas escritas antes de que ellos aparecieran, habría que tener en

cuenta, por ejemplo, las limitaciones de estos textos para construir personajes; a pesar de insertarlos en la geografía concretísima de algún país hispanoamericano, o en el trance de vivir alguna coyuntura histórica específica, el comportamiento de varios de estos personajes es a veces tan forzado, que no les permite cumplir con los requisitos mínimos que necesita un personaje de ficción para ser verosímil:

Tampoco son la austeridad moral y la sobriedad psicológica rasgos de la literatura criolla. Lo son, por el contrario, la truculenta moral y la anormalidad psicológica. Es como otro aspecto de su inclinación por las formas complicadas y artificiosas. Es literatura pasional expresada en tono alto y patético. Sus héroes son trágicos. La pasión y la fatalidad dirigen su marcha hacia la inexorable tragedia. Más que el amor, es su tema la muerte. Sobre todo la muerte violenta, en sobrecogedor aparato. (Uslar Pietri *op. cit.*: 47)

Sin personajes bien concebidos no solo se entorpecen los mecanismos de identificación del lector quien ya no es sutilmente *transportado* a universos ficcionales sino que les crea problemas a los escritores para plantear las relaciones causa-efecto entre los personajes que nos propone, lo que a su vez puede debilitar el estructurar toda la novela en su conjunto. Basta verificar la gran cantidad de personajes acartonados en las novelas hispanoamericanas del siglo XIX que conspiran contra la calidad del producto final. La ausencia de personajes complejos hace esquemáticas las tramas y poco ayuda, entonces, la minuciosidad para reconstruir los paisajes regionales. Si para Mijail Bajtin es hacia el principio del siglo XIX cuando se fusionan las dos líneas estilísticas a través de las que ha evolucionado la novela europea hasta entonces —la «abstracto-idealizadora» de «lenguaje ennoblecido», y la que en cambio, hace hincapié en su plurilingüismo «inferior» o «vulgar» en su inclusión de todo tipo de discursos extraliterarios (Bajtin 1991: 182-229)⁶— la mayoría de las novelas hispanoamericanas de amores contrariados del siglo XIX tienden a permanecer en la primera línea a través de la utilización alegórico-poética de personajes a pesar de que, para documentar la descripción scottiana de sus paisajes, más

⁶ Ver específicamente el punto sobre la convergencia de los dos estilos en el siglo XIX (228-229).

de un autor ha hecho algo de investigación de campo para basarse en la observación directa.

Martín Rivas: intuición e innovación

Martín Rivas fue publicada en 1862, es decir entre *Amalia*, de Mármol y *María*, de Isaacs. Para Pedro Henríquez Ureña es un libro que ocupa un lugar de excepción y, definitivamente, una de las primeras novelas realistas en español a uno u otro lado del Atlántico:

Tomó como ejemplo a Balzac, y sin embargo en sus primeros libros importantes, como *Martín Rivas* (1862) se halla más próximo de los realistas españoles de las postrimerías del XIX, como Galdós, que a Balzac. O, dicho en otras palabras, se parece menos a los autores franceses a quienes había leído y a quienes trataba de imitar que a los españoles a los que no había leído, ni podía haberlo hecho, dado que sus libros aún no se escribían: *La fontana de oro*, de Galdós, primera novela de la era realista en España, no se publicó hasta 1871. Como había ocurrido con el romanticismo en poesía, el realismo moderno en la novela hizo su aparición en la América española antes que en España. (Henríquez Ureña *op. cit.*: 152)

Según Mario Hamlet-Metz, aun al escoger las influencias de Balzac y Stendhal, y en, un menor grado, las de Sage, Nodier, Feuillet y George Sand, (la traducción es mía) «el joven Blest no solo demostró tener buen gusto sino una intuición excelente para reconocer lo más valioso de la literatura francesa, dado que, en los tiempos en que leía sus obras, los hoy eminentes autores franceses todavía no habían logrado ser reconocidos internacionalmente» (Hamlet-Metz 1990: 89).

Alberto Blest Gana nace en Santiago de Chile justamente en 1830, el año que se ha utilizado para ubicar la generación de Stendhal y Balzac. Es hijo de un médico irlandés, por lo que ha leído a Walter Scott y Charles Dickens en su lengua original. Pero la cultura nacional que se convierte en su verdadera pasión es la de Francia, adonde viaja por primera vez de 1847 a 1851. Es entonces cuando se aficiona a los libros de Stendahl, que ha fallecido seis años antes, aunque recién está por pasar una década desde aquel 1839 en que *La cartuja de Parma* se ha publicado por primera vez, y a los de Balzac, quien muere durante

esta primera estada de Blest Gana en Francia y ha publicado su última novela en 1847.

A Blest Gana le toca ser testigo de excepción de los acontecimientos de 1848 pero no es el único chileno en París para ver de cerca el ejemplo más saltante de la radicalización de una Europa intranquila: también están Santiago Arcos y Francisco Bilbao, quienes admiran tanto a Lamartine que se hacen llamar por los nombres de los revolucionarios de su libro *La historia de los girondinos* (1847) y, justamente, representan la alternativa liberal chilena de mediados de siglo al fundar la llamada Sociedad de la Igualdad. Inspirado entonces por experiencia propia de los eventos de 1848 y por sus compatriotas liberales, Blest Gana va a ser diferente a la mayoría de los autores que escriben novelas de amores contrariados, quienes por lo general tienen una mentalidad tradicional y católica (Franco *op. cit.*: 96); cuando Blest Gana —quien abre *Martín Rivas* con una dedicatoria y una carta al político liberal chileno don Manuel Antonio Matta, opositor frente a los conservadores y fundador del partido radical en 1883— toma como uno de sus modelos a Balzac, un autor que no simpatiza ni con Napoleón ni con la revolución sino con los gobiernos monárquicos, sospechamos una vez más de su buen criterio para deslindar las habilidades de un escritor de sus ideas; curiosamente, Marx y Engels hacen un deslinde similar entre el autor —conservador legitimista— y lo que ellos consideran el mensaje finalmente progresista de su obra.⁷

Al comienzo de *Martín Rivas*, el protagonista, un joven de Copiapó una provincia minera al norte de la capital llega a Santiago de Chile para terminar sus estudios de leyes. Como en Balzac, desde que se lo

⁷ Marx, en una audaz anticipación de Freud, dice que lo que importa es que Balzac tiene un inconsciente «progresista» (Eagleton 1988: 48). Marx siente que comparte con Balzac el método científico por explicarlo todo en términos sociales e históricos. El ve su técnica muy próxima a la metodología del materialismo histórico. Vale la pena, sin embargo, recordar que Erich Auerbach en *Mimesis* (1946) tiene en cuenta que Balzac deriva la visión totalizadora de la *Comédie humaine* de la taxonomía del reino animal elaborada por Geoffroy de Saint-Hilaire, y por lo tanto encuentra un tanto sospechosa la manera en que sus personajes están determinados por su medio ambiente. Aun admirándolo, Auerbach no puede menos que guardar una distancia cautelosa de semejante proyecto.

identifica como un modesto provinciano, el personaje se presenta con una extracción socioeconómica específica, lo que es un dato relevante para atribuir a todos sus desplazamientos futuros, significados que trascienden el mero acto de trasladarse físicamente de un lugar a otro. Se presta a interpretación, por ejemplo, que la primera aparición de este joven de veintidós a veintitrés años coincida con su mudanza de la periferia al centro del país, de la zona semiárida de minas de plata, productora de recursos naturales, a la ciudad que los aprovecha.⁸ Don Dámaso Encina, patriarca de una familia considerada como una de las más aristocráticas de Santiago, recibe a Martín portando una carta que ha escrito su padre poco antes de morir. En la carta, José Rivas le pide a don Dámaso que aloje a su hijo para que pueda terminar sus estudios de abogacía en la capital, ya que el dinero que le ha dejado con esa finalidad apenas podrá cubrir sus más estrictas necesidades. El autor no demora en explicarnos que la hospitalidad de Dámaso responde a que José Rivas, el padre de Martín, es artífice de una porción significativa de su fortuna, ya que José Rivas fue propietario de una mina en la región de Atacama pero no contaba con los medios para explotarla; don Dámaso se los proporcionó, luego de hacerle firmar un

⁸ En la *Comédie humaine*, a las novelas de la vida de la provincia donde un personaje parisiense irrumpe en una apartada provincia francesa, contraponen las de la vida parisiense donde un provinciano llega a París. Plantear el contraste entre el capitalino cosmopolita y el productor de bienes naturales puede darle a Balzac sus mejores momentos. Georg Lukács encuentra en las novelas de Balzac un entretejido rico y complejo donde se muestra «cómo el vertiginoso aumento del capital monetario desangra la ciudad y el campo, cómo las tradicionales formas e ideales sociales se batían en retirada ante la marcha triunfal del capitalismo» (Lukács 1965: 67). Para Theodore W. Adorno, los personajes de Balzac están sobre todo motivados por hacer carrera e ingresos; son productos híbridos de un estatus jerárquico-feudal y de la manipulación burguesa-capitalista, por lo que el destino humano pasa a ser lo mismo que el rol social (Adorno 1991: 130). Pero esta regla se desprende de una objetividad solo pretendida: Balzac reconstruye el mundo desde las sospechas de un marginal (él mismo ha sido un provinciano recién llegado al que se le cierran las puertas): «toda la *Comédie humaine* es una fantasmagoría gigante y su metafísica es la metafísica de la ilusión» (*Ibidem*: 138). Para la época de la Escuela de Frankfurt el marxismo ha aceptado el aporte de las teorías de Freud.

contrato que le traspasaba la propiedad en el plazo de un año. El autor, por cierto, también explica que al firmar el contrato, don Dámaso se había casado un mes antes «más bien por especulación que por amor [...] Doña Engracia, en ese tiempo, carecía de belleza pero poseía una herencia de treinta mil pesos que inflamó la pasión del joven Encina hasta el punto de hacerle solicitar su mano» (MR 64). Veinte años más tarde, las condiciones de los Rivas no pueden diferir más de las de los Encina: Martín ha dejado su familia de luto porque su padre ha muerto en condiciones miserables; los Encina acaban de celebrar con un magnífico baile la llegada de Europa de su primogénito Agustín. Blest Gana nos presenta a Agustín, en una conversación con su hermana Leonor, como digno heredero de quien se casó «más bien por especulación que por amor»; justamente lo encontramos tratando de persuadir a Leonor de que uno de sus pretendientes, Clemente Valencia, es un buen partido:

— Vamos exclamó Agustín, no seas hipócrita. Clemente no te desagrada.

— Como muchos otros.

— Tal vez; pero hay pocos como él.

— ¿Por qué?

— Porque tiene trescientos mil pesos.

— Sí; pero no es buen mozo.

— Nadie es feo con capital, hermanita.

Leonor se sonrió; mas habría sido imposible decir si fue de la máxima de su hermano o de satisfacción por el arte con que había arreglado parte de sus cabellos. (MR 70)

Tenemos ahora un amante del dinero y una joven pretenciosa, quien parece interesarse sobre todo en sus propios atractivos físicos y en los de los demás. Ella le pregunta a Agustín cómo es el joven de Copiapó que han alojado en su casa; Agustín le responde «Pobrísimos»; Leonor agrega: «Quiero decir de figura»; Agustín insiste en mencionar el dinero de Clemente: «Mira, trescientos mil pesos, no te olvides» (MR 71).

Al entrar al salón de los Encina, a Martín le deslumbra desde la retórica de los capitalinos hasta su mobiliario. Blest Gana, marcando una distancia con la reacción de su protagonista, califica a la primera de «insípida locuacidad, mezclada con palabras francesas y vulgares

observaciones, dichas con ridícula afectación» y a lo segundo de exuberante en su «profusión de los dorados» (MR 75); subraya lo poco refinado de sus consideraciones estéticas, pero justamente son términos prestados de la Estética los utilizados para describir su primer encuentro con Leonor, el momento del *flechazo*, del amor a primera vista: «Lo que experimenta un viajero contemplando la catarata del Niágara o un artista delante del grandioso cuadro de Rafael *La Transfiguración*, dará, bien explicado, una idea de las sensaciones extrañas que surgieron en el alma de Martín en presencia de la belleza sublime de Leonor» (MR 76). Al calificar de «sublime»⁹ la belleza de la muchacha que impacta a Martín y de comparar su reacción a la de un viajero ante un fenómeno natural o un artista ante una obra de arte, Blest Gana revela tener presente, a pesar de que pueda haberlos tomado de una fuente secundaria de divulgación, los conceptos centrales de la célebre teoría de Burke centrada en fenómenos materiales naturales y artísticos que producen efectos sublimes; estos dos tipos de fenómenos son fácilmente ejemplificables a través de las catáratas del Niágara y del cuadro de Rafael mencionados en el pasaje. Su interés por la obra de Balzac y Stendhal bien lo ha podido poner en contacto con el importante rol que allí desempeñó el patente interés de estos autores por las bellas artes y la Estética.¹⁰ Con este flechazo de Cupido empieza la parte del libro que más nos interesa, e incluso podemos

⁹ El concepto de *sublime* se remonta hasta el tratado del pseudo Longino en el siglo I, quien lo entendía como un procedimiento retórico para expresar lo admirable; así fue adoptado por el clasicismo francés cuando el mismo Boileau (1636-1711) se ocupó de traducirlo en 1674. Joseph Addison (1672-1719), en *Los placeres de la imaginación* (1712), retoma el concepto y lo reinterpreta desde un aspecto visual y como un sentimiento espontáneo de placer ante lo grande y lo ilimitado de la naturaleza. Luego lo hace Edmund Burke (1727-1795), en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* (1757). La contribución de Edmund Burke al *emocionalismo* de los románticos que valora el apasionamiento y lo irracional, es determinante.

¹⁰ Dicho interés se manifiesta más de una vez en las ficciones de Balzac como *Pierre Grisou* (1830) y *La obra maestra desconocida* (1832). En el caso de Stendhal, cabe recordar que antes de emprender la escritura de cualquiera de sus ficciones, publicó una *Historia de la pintura en Italia* (1817).

decir que la filiación romántica del libro está enfatizada por los conceptos que este pasaje toma prestados de la Estética. Pero Martín ya estaba impresionado por la conversación y los muebles de los Encina antes de ver a Leonor; si la narración contrasta su ingenuidad con la realidad, resulta también sugerente que la primera vez que el lector ve a Leonor no se da al mismo tiempo que la de Martín, sino que Blest Gana ya nos la ha presentado *detrás del escenario* en su tocador, donde la hemos visto acicalarse justamente para que su apariencia impacte a quien la vea, lo que relativiza lo «sublime» de su belleza. Lo que el autor no pone en duda, sin embargo, es que su protagonista experimente su belleza como decididamente «sublime» y que se opere en él un cambio emocional que determinará su comportamiento de aquí hasta el final de la novela.

«Los novelistas del siglo XIX examinaron todos los temas que tenían importancia: el dinero, la clase, la política», escribe Peter Gay en *Tiempos Pasiones*. Gay se refiere a las novelas europeas escritas a partir de la llamada *generación de 1830*, la de Stendhal y Balzac,¹¹ en las que se ha superado el subjetivismo romántico: «Al servicio de su oficio, se volvieron expertos en procedimientos parlamentarios, en las implicaciones de la economía política, las aflicciones de los huelguistas, los rituales de los banquetes, la etiqueta de las visitas matinales y los duelos» (Gay 1992: 131). Esto no significa, para nada, que se abandone el tema del amor, pues luego de pasar revista a la variedad de temas de que tratan las novelas del XIX, y señalar que hicieron suya la novela que se ocupa de mostrar cómo funcionaba toda sociedad en su conjunto, Gay concluye que «su preocupación fundamental siempre fue el amor [...]. Por mucho que lo intentasen, no podían evitarlo» (*loc. cit.*). El amor en el siglo XIX es un tema inevitable; obsesiona tanto a quienes cuestionan que se le reprima como a los moralistas. La preocupación de encontrar la satisfacción a través de la forma correcta de amar

¹¹ Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte* (1951), le dedica todo un capítulo a la *generación de 1830* y así subraya el tremendo vuelco que da la novela de los tiempos de Walter Scott y Chateaubriand a los de Stendhal y Balzac. Blest Gana fue uno de los poquísimos novelistas hispanoamericanos del siglo XIX que se percató de ello.

está tan latente durante todo el siglo XIX, que tiene que producir en sus postrimerías, necesariamente, un Sigmund Freud. Analizar las proporciones de esta obsesión desde una perspectiva contemporánea es una tarea exigente, como lo demuestra el mismo ambicioso proyecto de Peter Gay al titular su trabajo *La experiencia burguesa de Victoria a Freud*.

La vida de Martín ya ha sido remecida desde sus cimientos, pero ningún miembro del clan Encina le presta atención ni antes de pasar al comedor ni sentados a la mesa, donde el único que habla es Agustín, sobre temas gastronómicos, simplemente para lucir su pronunciación francesa al llamar a los potajes por su nombre original. De pronto, la esposa de don Dámaso se asusta con un aullido de su mascota y causa un pequeño accidente.¹² Lo ridículo de esta pequeña conmoción contrasta con la trascendencia de la de Martín, quien al volver a su cuarto solo piensa en Leonor, hasta que decide salir la calle para conocer lo que supone el corazón de la ciudad: la plaza de armas. Martín es tan inocente que no sabe que la plaza es un simple espacio investido de una importancia metafórica. Ignora que ha dejado su equipaje en uno de los verdaderos lugares a partir de los que se organiza no solo la ciudad, sino el país. Son justamente las familias aristocráticas coyunturalmente poderosas como la de los Encina que el autor nos ha presentado de manera totalmente crítica las que terminan por influir en la evolución de los estados. Al llegar a la plaza de armas, un decepcionado Martín toma conciencia de que allí solo hay vendedores de zapatos exclusivamente interesados en que les compren sus productos, presionando a los transeúntes de manera tan agresiva que no puede evitar un intercambio de palabras con uno de ellos, lo que rápidamente degenera en lío callejero que lo lleva a pasar la noche en un cuartel de policía.

¹² «Lo grotesco de situaciones y características sociales de diferentes niveles o clases es engendrado por la sátira con frecuencia medida y bien distribuida, como una sanción para la deformidad del mundo. Así, por ejemplo, después que la familia de don Dámaso Encina recibe con estiramiento y desdén al joven provinciano, toda su superioridad aparente se derrumba cuando doña Engracia vuelca el plato de sopa mientras da de comer con la cuchara a la perra Diamela» (Goic 1968: 38).

Volvemos al salón de los Encina, donde se celebra una tertulia en la que se introducen nuevos personajes: la familia Elías consistente en don Fidel, su esposa Francisca y su hija Matilde, Simón Arenal y dos pretendientes de Leonor: Clemente Valencia y Emilio Mendoza. Sentadas aparte, Leonor le hace reconocer a su prima Matilde que aún ama a un tal Rafael San Luis, pero cuando Matilde intenta arrancarle a ella una confesión similar, lo que obtiene es una confidencia muy diferente:

Es verdad, nunca he amado, a lo menos, según la idea que tengo del amor. A veces me ha gustado un joven; pero nunca por mucho tiempo. Ese empeño con que los hombres exijan que se les corresponda me fastidia. Encuentro en ello algo de la superioridad que pretenden tener sobre nosotros, y esta idea hace replegarse a mi corazón. Aún no he encontrado al hombre que tenga bastante altivez para despreciar el prestigio del dinero y bastante orgullo para no rendirse ante la belleza. (MR 88)

Esta declaración puede ser interpretada como un recurso bastante ingenuo para anunciar la introducción de un personaje cuya función será la de satisfacer estos requisitos, aquel cuyo nombre y apellido dan su título al libro; pero lo que la hace interesante es que cuestione lo que los estudios de género han clasificado como discurso hegemónico masculino. Que este enfoque le interesa a Blest Gana, se corrobora cuando nos muestra a los Encina sentados a la mesa del té con sus invitados:

— *Si yo fuese gobierno* dijo don Simón no los dejaba reunirse nunca. *¿Adónde vamos a parar con que todos se metan en política?*

— *¡Pero si son tan ciudadanos como nosotros!* replicó don Dámaso.

— *Sí; pero ciudadanos sin un centavo, ciudadanos hambrientos* repuso don Fidel.

— *Y entonces, ¿para qué estamos en República?* dijo doña Francisca mezclándose en la conversación.

— *¡Ojalá no lo estuviéramos!* contestó el marido.

— *¡Jesús!* exclamó escandalizada la señora.

— *Mira, hija, las mujeres no deben hablar de política* dijo, sentenciosamente don Fidel. (MR 91)

Si Leonor le había expresado a Matilde sus reparos frente a la dinámica tradicional en que los hombres cortejan a las mujeres, aquí se

pasa a una confrontación que establece un paralelismo de la autoridad que el hombre impone a la mujer con la que un grupo adinerado impone sobre el de los ciudadanos de pocos recursos y la enlaza con la siguiente conversación de los Elías una vez que salen de la casa de los Encina:

— ¿Sabes que Dámaso me ha dado a entender que le gustaría que su hijo se aficionase a Matilde? dijo a doña Francisca, cuando estuvieron en la calle. Agustín es un magnífico partido.

— Es un muchacho insignificante contestó doña Francisca, recordando la poca afición de su sobrino a la poesía.

— ¿Cómo? Insignificante, y su padre tiene cerca de un millón de pesos replicó con calor el marido. (MR 94)

Don Fidel especula financieramente con el matrimonio de su hija de la misma manera que don Dámaso lo hizo con el propio, o como su hijo Agustín quiere hacerlo con el de su hermana. La novela presenta como procedimiento usual que, en su clase, se considere al matrimonio como una inversión en una bolsa de valores. Para Galo René Pérez, Blest Gana crea sus personajes «un poco en serie»: por un lado los «éticos», y por otro los «materialistas» (Pérez 1982: 173); los pasajes comentados hacen evidente la manera en que el autor los caracteriza como de uno u otro grupo.

El gran contraste ente un «ético» y un «materialista» que aparece desde la primera página, el que hay entre Martín Rivas y Dámaso Encina, es el que establece la dinámica de toda la novela. Hombre práctico, don Dámaso decide beneficiarse al tener a Martín en su casa y le ofrece treinta pesos por ocuparse de su correspondencia y los libros que lleva para el arreglo de sus negocios. Martín acepta el trabajo pero no el sueldo. Impresionado, pero preocupado por el desapego al dinero de Martín, don Dámaso le aconseja que tenga cuidado con acercarse a los liberales: «Siempre están abajo, nunca contentos, y jamás han hecho nada de bueno: acá, para entre nosotros, creo que un hombre, para perderse completamente, no tiene más que hacerse liberal» (MR 98). Martín, por cierto, no tarda en tomar contacto con los liberales y lo hace justamente a través del mismo Rafael San Luis del que hablaban Leonor y Matilde, quien rápidamente se configura

como otro «ético» tan reconocible como el protagonista o doña Francisca.

San Luis es un huérfano proveniente de una familia aristocrática arruinada, y Martín lo conoce como compañero de estudios en el Instituto Nacional. San Luis se encarga de conectarlo a la Sociedad de la Igualdad y también de introducirlo al ambiente del «picholeo».¹³ Tras su brevísimo roce con el sector pobre —la escena de la plaza de armas— solo veremos a Martín circular del salón de los Encina a su pálida copia en los predios de la clase media baja representada por los Molina. Antes de llevarlo allí por primera vez, San Luis le describe: a la viuda doña Bernarda Cordero de Molina con sus «cincuenta años mal contados» y su «afición inmoderada al juego»; a su hijo Amador, a quien define como «siútico» la palabra chilena para *cursi*; a sus hijas, Adelaida, quien ambiciona casarse con un «hijo de familia», y Edelmira, «suave y romántica como una heroína de algunas novelas que ha leído en folletines de periódicos que le presta un tendero aficionado a las letras» (MR 123). Como en Balzac, el comportamiento de doña Bernarda, de Amador y de Adelaida está en función de intereses económicos que los configuran como personajes; siempre al acecho, doña Bernarda y Amador nunca cejan en estudiar la manera de tener su *parte del pastel* de las ganancias del estrato social superior, y sus intrigas constituyen nudos importantes en el desarrollo del argumento de la novela.

En el *picholeo*, Martín se encuentra con Agustín, entregado a la tarea de seducir a Adelaida. Participar de las jaranas que ofrece regularmente en su casa la familia Molina puede ser una válvula de escape para los instintos del señorito que cree haber ido de pesca sin saber que ha cogido el anzuelo: Agustín no sabe que, lejos de ser el seductor, él es el seducido, y su herencia está en la mira de Amador y doña Bernarda. Aunque también hemos visto cómo esa misma fortuna está en la mira de don Fidel Elías, como la de Engracia estuvo en la de don Dámaso, y como la de Clemente Valencia está en la de Agustín.

¹³ En la nota al pie de página 122 de la edición utilizada se define *picholeo* como un chilenuismo caído en desuso, que significa «Jarana, diversión de las clases populares de la sociedad y en su propio ambiente».

Si el falso salón de los Molina es moralmente criticable por estar basado en la apariencia y la especulación, doña Bernarda y Amador son tan "materialistas" como don Dámaso, Agustín, Fidel Elías¹⁴ y Simón Arenal.¹⁵

Eventualmente, San Luis le confiesa a Martín que solo ha recurrido al *picholeo* al verse purgado de los auténticos salones. San Luis cumple en la novela el rol dual de ser el mentor de Martín tanto en materias políticas como sentimentales. Al enterarse de que su protegido está enamorado de Leonor, decide contarle su propia experiencia para que sepa en qué se mete. San Luis le narra a Martín cómo estuvo a punto de casarse con Matilde Elías, con la aprobación de su padre, Fidel Elías, porque entonces era rico. Pero luego que el padre de San Luis quedara arruinado en los negocios, don Fidel, al ver que el joven ha dejado de ser un buen partido para su hija, le encarga a don Dámaso que lo expulse de su casa. San Luis pierde a Matilde y ve morir a su padre en la pobreza absoluta, hecho que establece un paralelo con José Rivas. Para paliar su tristeza recurre al autoengaño y cae en el acto de aparentar, lo que para el código moral de la novela es la tentación del pecado que puede convertir a un «ético» en un «materialista»: «Seguí visitando la casa de Adelaida y aparenté una alegría loca en las diversiones para perder la memoria» (MR 148). Adelaida tiene un hijo cuando San Luis ya está arrepentido de haberla seducido

¹⁴ San Luis le informa a Martín sobre el pasado de don Fidel: «Antes de hacerse apóstata en la política, como tantos de los antiguos *pipiolos*, a cuyo partido pertenecía, don Fidel le hacía la guerra al principio conservador, que por desgracia durará muchos años en Chile. Sus principios le habían ligado estrechamente con los de la misma comunión política en general; pero muy particularmente con mi padre y mi tío, que habiéndose consagrado al campo e invertido sus ganancias en bienes raíces, no ha perdido, como mi padre, en el comercio, el fruto de largos trabajos en dos o tres especulaciones erradas». (MR 162)

¹⁵ Ya instalado en la clase alta, Simón Arenal es tan arribista como los Molina. El personaje del *parvenu*, tan característico de Balzac, que hace a Agustín crear el neologismo *parvenido* (MR 105), pero que la voz del autor traduce a *caballero improvisado* para referirse a Simón Arenal: «don Simón es de familia oscura, enriquecido recientemente, y que necesita ocupar puestos honrosos para relacionarse con la sociedad a que aspiran llegar los *caballeros improvisados*, que es un tipo bastante común entre nosotros y al que él pertenece» (MR 162).

«Desde entonces empleé todos mis recursos pecuniarios en mejorar la condición material de la familia de doña Bernarda y formé la resolución de cortar las relaciones con Adelaida» (MR 149) pero el estigma queda y es determinante en el desenlace ulterior del argumento.

La tensión narrativa

A lo largo del libro, Martín va a probarle a don Dámaso su valor, lo que no es una tarea difícil puesto que carece de defectos; Dámaso llega a valorar a Martín porque no es un villano, tiene buen corazón pero carece de carácter. Como Martín en relación a sus virtudes, Dámaso no puede variar de ser bien intencionado y dócil. Dámaso y Martín están concebidos como personajes sin el tipo de densidad psicológica que les daría la posibilidad de cambiar. A pesar de que René Pérez tiene toda la razón al calificarlos como «personajes en serie», Fernando Alegría también acierta cuando señala que tienen «un cierto desapego que protege a los caracteres de caer en desesperaciones irremediables, una medianía en la ambición de los héroes, en la caída de las víctimas, en las intrigas de los villanos, que equivale a un salvoconducto espiritual. No hay lugar allí para la locura sublime» (Alegría 1959: 55). Digamos que todavía no llegamos a salir del todo del ámbito de los personajes de una sola pieza o «planos» como los llama E.M. Forster en su conocida clasificación de personajes en «planos» y «redondos». Obviamente, en las novelas que Forster prefiere, como las de Flaubert, Dostoievsky, Proust o las que él mismo escribe, esos personajes «planos» que no cambian son solo comparsas que se mueven en un segundo plano frente a los que saben capturar lo «imprevisible de la vida» y son personajes «redondos» porque sorprenden al ser capaces de cambiar (Forster 2000: 84). Pero si en *Martín Rivas* no encontramos aquel tipo de personajes, nos interesa la manera en que Forster se refiere a «novelistas buenos aunque imperfectos, como Wells y Dickens, que poseen una gran habilidad a la hora de transmitir fuerza» por producir, sobre todo personajes «planos»: «La parte de sus novelas que tiene vida galvaniza la parte que no la tiene, y hace que sus personajes hablen y salten de manera convincente» (*Ibidem*: 78).

Tenemos la impresión de que a lo que Forster se refiere es a la capacidad de un Wells o de un Dickens para ceñir sus tramas, darles tensión narrativa, lo que hace que se llegue a un punto en que no podamos interrumpir la lectura de uno de sus libros. En este sentido, también Blest Gana es un «novelista imperfecto»: cada vez que tomamos *Martín Rivas*, otra vez están allí sus estereotipos y esquematismos que tienden a la caricatura, pero, casi sin que nos demos cuenta, otra vez nos atrapa la manera en que crea el suspenso gracias a la inteligente organización de la acción de su texto.

La habilidad para tramar y ajustar el argumento le puede deber algo al gusto por el teatro de Stendhal. Stendhal se siente un hombre de otra época que ha encontrado los mejores momentos de su vida al servicio de Napoleón, y la inspiración de su vocación ha sido su viejo sueño de escribir «comedias como las de Molière». ¹⁶ Stendhal comprende que le toca trabajar con un género más apropiado para su época pero de alguna manera realiza su deseo: elementos dramáticos pueden verse en sus novelas como también los encontramos en las de Blest Gana:

Actores

Recordemos que son poco más de veinte los personajes con nombre propio que aparecen como reconocibles una y otra vez a lo largo de la novela, como los de un elenco teatral: Martín, San Luis, los tres Encina, los tres Elías, doña Bernarda y sus tres hijos. En ese grupo también incluimos figurantes menores como: una serie de tíos, dos de San Luis y una de Edelmira; tres invitados a los eventos de la alta sociedad que siempre son los mismos Simón Arenal, Clemente Valencia y Emilio Mendoza; y, para el ambiente de medio pelo y la calle, el oficial Ricardo Castaños. Detengámonos en este último personaje y notemos que Castaños es el encargado de la comisaría cuando apresan a Martín en la plaza de armas, es el pretendiente de Edelmira,

¹⁶ Se recomienda revisar Peter Brooks en *The Novel of Worldliness*, (p. 219). Para Julia Kristeva en *Historias de amor*, la pasión de Stendhal por el teatro impregna su propia vida de un gusto por la representación que da forma a sus propios encuentros amorosos y a los de sus personajes (Kristeva 1987: 308).

como se ve en el *picholeo* y en la celebración de las Fiestas Patrias, y es también el que atrapa a Martín en el patio de los Encina; es decir, funciona parecido a como cuando en un escenario, cada vez que hay una acotación para que salga la tropa, aparece el mismo actor haciendo de soldado, de todos los soldados, y generalmente es el único que habla en nombre de todo su gremio. Se incluye también a un notorio *gracioso* como Agustín, a fin de aligerar los aspectos más serios de la trama central.

Temas

Hay un par de situaciones que engloban todo el argumento, que nos remiten nada menos que a los dos dramaturgos más importantes de Inglaterra y de España, de los siglos XVI y XVII, respectivamente. El tema shakespeariano de la legitimidad es importante en la novela de Blest Gana; aunque la trama principal consiste en que Martín conquiste a Leonor, no carece de importancia que recupere el legado de su padre que le corresponde por derecho. Martín ha sido despojado de su herencia legítima en la misma medida en que los reyes de las obras de Shakespeare son arbitrariamente despojados de los reinos que incuestionablemente les pertenecen. Por otro lado, como en una obra de Lope de Vega, la pureza del amor de Martín lo hace más honorable que el especulador don Dámaso. En todos los otros aspectos, Martín Rivas demostrará ser un arquetipo de nobleza humana encarnado que no estaría fuera de lugar en un drama de honor.¹⁷

Alusiones al mundo como un teatro

Comencemos por la comparación sarcástica que hace San Luis entre la ambición de la clase media baja y lo disonante que puede ser con la realidad el tipo de exaltación de los sentimientos presentados en una obra teatral: le cuenta a Martín que Edelmira debe su nombre a doña Bernarda «que la llevaba en el seno cuando vio representar *Otelo* y

¹⁷ En los primeros párrafos de su ensayo «De la historia a la escritura: predomios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana», Noé Jitrik rastrea brevemente los antecedentes de la novela histórica y se remonta hasta Shakespeare y los dramas de honor de Lope de Vega.

quiso darla un nombre que le recordase las impresiones de una noche de teatro» (MR 123); describe a Adelaida poseída por «una ambición digna de aventurera de drama» (*Loc. cit*) y a Amador como más codicioso que «un avaro de comedia» (MR 300). Se trata de sopesar situaciones con consideraciones de buen gusto que corresponden a un simbólico «príncipe desheredado» como San Luis, que aun sin posesiones mantiene intacta su superioridad moral para juzgar. El que sus observaciones críticas colinden con juicios estéticos, constituye una pista interesante para indagar ciertos principios que el autor bien podría estarse proponiendo para tratar el tema del amor sin recurrir a sus aspectos folletinescos, los que por cierto, no están ausentes de las novelas hispanoamericanas de amores contrariados del siglo XIX.

Un grupo limitado de escenarios, sobre todo interiores

Las escenas principales de la novela de Blest Gana transcurren en salones.¹⁸ Los dos ambientes que aparecen con mayor frecuencia en *Martín Rivas* son el de los Encina y el de los Molina, y esto no ocurre porque Blest Gana reemplace la descripción de paisajes naturales por ambientes urbanos, como lo haría Balzac al pasar de un ciclo de novelas a otro; en *Martín Rivas* ni siquiera sus salones están descritos detalladamente. En realidad, la descripción del salón no importa tanto como su función: «En las novelas de Stendhal y Balzac aparece un lugar, nuevo en lo esencial, de desarrollo de los acontecimientos de la novela: «el salón-recibidor». Es evidente que el salón no aparece por primera vez en esas novelas, pero sólo en ellas adquiere la plenitud de su significación como lugar de intersección de las series espaciales y

¹⁸ Lo que Peter Brooks describe como «lo mundano» en *The Novel of Worldliness* es un mundo de salones donde el éxito que tiene uno para desenvolverse proviene de conocer perfectamente sus reglas y sus miembros a fin de dominar la *science du monde*. El exponente más radical de la novela mundana es *Relaciones peligrosas Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos (1741-1803) donde los personajes centrales, expertos en la *science du monde*, manipulan a los participantes de la vida de los salones a su antojo; es justamente el deambular por ese grupo selecto de salones que realmente importan lo que los ha hecho profesionales en manejar los códigos sociales: el proyecto no sería factible si el mundo de los salones no se presentará en un número limitado.

temporales de la novela» (Bajtín 1991: 397). Y sobre todo: «surgen —cosa muy importante— *diálogos* que adquieren un relieve excepcional en la novela, se revelan los caracteres, y las «ideas» y «pasiones» de los héroes (*Loc. cit.*).

La imaginación dialógica de Blest Gana

Lo que da al libro de Blest Gana su fluidez son los diálogos. Los diálogos entre Martín y Leonor ocupan la trama central de la que dependen todas las subtramas que también toman forma en base a otros diálogos como los que entablan Martín y don Dámaso, Agustín y Leonor, Leonor y Matilde, Martín y Rafael San Luis, etc. El autor hace que los personajes interactúen unos con otros a través de contrastes; la manera en que unos reaccionan frente a otros los define. La familia Encina está enclavada en una clase social, pero el padre, la madre, el hijo y la hija (Dámaso Encina, doña Engracia, Agustín y Leonor) son todos personajes diferenciados. El simple encuentro de unos con otros es suficiente para crear situaciones. Hasta Diamela, la perrita de doña Engracia, tiene reacciones diferentes a las de su dueña y aun sus gruñidos están estratégicamente ubicados a fin de otorgarle movimiento a la narración; recuérdese su importancia en la escena de Martín sentado por primera vez a la mesa de los Encina. Lo mismo que hemos señalado de los miembros la familia Encina podría decirse de los de la familia Elías y de los de la familia Molina.

Cuando no compartimos los diálogos de los solitarios «éticos» como San Luis, Martín, Leonor y Edelmira, estamos a los ámbitos dominados por tres «materialistas» cabezas de familia don Fidel Elías, don Dámaso Encina y Bernarda Molina que controlan sus casas enfatizando que ellos tienen las riendas del poder. Cada casa parece un microcosmos del país: en el caso de la de los Encina y la de los Molina, doña Francisca y Edelmira representan al sector disidente. Depende de que Martín conquiste a Leonor, otra «ética», como San Luis, a la que la presión social empuja para que se convierta en «materialista».

El argumento se estructura a partir de una red de diálogos que fluyen como corriente entre personajes que hacen de polos opuestos y le

dan su energía dinámica, su funcionalidad eficaz a *Martín Rivas* y la hacen una novela entretenida que se deja leer. Al libro lo atraviesa, de principio a fin, una dinámica donde unos efectos se hacen causas que llevan a otros efectos. Desde que el lector llega con Martín a la casa de don Dámaso Encina, en la primera página de la novela, se pone en marcha la primera de una serie de situaciones construidas a partir de la presentación de personajes contrastantes. Blest Gana hasta ha omitido las descripciones de un Balzac o de un Stendhal para darnos en una sola oración el contexto temporal y espacial, el marco de la historia, con el primer acto pertinente del personaje de la historia. Irónicamente, tal vez ha aprendido esto de los relatos cortos de Balzac.

Las novelas románticas hispanoamericanas del XIX generalmente funcionan solo por partes: las descripciones de los escenarios de la acción son tan detalladas que empantanan la acción y la supuesta espontaneidad con la que se nos pretende persuadir de que los personajes actúan de acuerdo a sus sentimientos, más que en su irracionalidad romántica nos hace pensar en lo artificiales que resultan sus comportamientos por carecer de motivaciones convincentes. *Martín Rivas*, en cambio, nunca incurre en presentar situaciones que no están debidamente integradas al resto de la obra y bien explicadas como motivaciones de sus personajes.

La formación del código de intimidad de Martín y Leonor

Aunque los personajes de *Martín Rivas* no son complejos ni profundos sino «planos», Blest Gana es hábil en sugerir procesos dinámicos en que son reconocibles patrones de la conducta humana que un lector inmediatamente relaciona con la realidad. El contraste que nos presenta en su novela entre «éticos» y «materialistas» se muestra a través de instancias reflexivas y expeditivas; muchas veces los personajes conversan sobre la acción, evalúan la situación a fin de decidir qué cartas tomar en el asunto, tal como ocurre en la realidad. Si los «materialistas» estudian a los candidatos o candidatas para el matrimonio de su progenie, para luego negociar la alianza el contrato con sus padres, el «ético» sabe que más allá de sentir lo que siente, deberá

actuar para conquistar el afecto de la persona deseada. Este proceso, aparte de trazar la línea divisoria entre quienes se emparejan por conveniencia material y quienes lo hacen por amor, es verificable desde una aproximación científica al punto que alguien como Niklas Luhmann lo ha estudiado en *Amor como pasión*, otorgándole el nombre de «la codificación de la intimidad»:

Quienes conciben la sociedad primordialmente en sus categorías económicas, quienes la comprenden partiendo de su sistema económico, forzosa-mente tienen que llegar a creer en la preponderancia de las relaciones impersonales. Hasta aquí la sociedad —si se entiende como tal la totalidad del conjunto de interrelaciones posibles— aparece como predominantemente impersonal. Pero al mismo tiempo *también* resulta válido afirmar que el individuo tiene la posibilidad de intensificar, en ciertos casos, sus relaciones personales, de comunicar a otros algo de lo que es íntimamente propio, buscando así su confirmación. También esta posibilidad se da masivamente si consideramos que existe para todos y que es adoptada y realizada por la mayoría. (Luhmann 1985: 13)

Este código de intimidad asume formas tan específicas que permiten a la Sociología rastrear una evolución de sus capacidades comunicativas. Luhmann registra cómo el código sufre dos cambios principales: el primero, durante la segunda mitad del siglo XVII, de las estructuras fijas de la tradición medieval donde se asumen una serie de perfecciones en el ser amado, y se le hace un objeto de adoración como lo es Dios, a otra donde la concepción del amor se ventila en las conversaciones de los salones inyectadas de una dinámica dialéctica gracias al rol participatorio de las mujeres, las grandes patrocinadoras de los salones, donde se saca a relucir las paradojas sobre las que se construye esa concepción del amor; el segundo, alrededor de 1800, el que da pie al amor romántico, donde lo importante es el carácter individual del amante, lo que él siente, siendo generalmente el caso que se lo guarde para sí (*Ibidem*: 29). Los salones de la Restauración y la Monarquía de Julio en Stendhal y Balzac son importantes para Bajtin porque, al funcionar como barómetros de la vida política y económica, y mostrar el supremo poder que ha adquirido el dinero en el nuevo orden de la burguesía enriquecida, permiten al lector «ver el tiempo en el espacio» (Bajtin *op. cit.*: 397). El hecho de que los salones *apa-*

rezcan como un espacio nuevo en las novelas de los fundadores de la novela realista del XIX no debe hacernos olvidar que son una continuación de los que existen desde 1650. Auerbach en su capítulo sobre el realismo francés en *Mimesis*, llega a aseverar que los salones de la Restauración y la Monarquía de Julio son una versión bastante pobre de los del siglo XIX en los que hicieron germinar el espíritu de la Ilustración de esos enciclopedistas que tenían algo que decir tanto sobre las formas de gobierno como sobre el amor (Auerbach 1996: 427).

En las novelas de amores contrariados los autores generalmente parecen ignorar la etapa que media entre el amor idealizado y el amor romántico y no se interesan por la elaboración gradual de un código de intimidad; se asume que los protagonistas se adoran y se pierde de vista la savia que debe circular para hacer existir el amor. Doris Sommer diferencia a *Martín Rivas* de las otras novelas del siglo XIX porque la «pugna erótica por el poder», que muestra Blest Gana, contrasta con la mayoría de las novelas de amor hispanoamericanas del siglo XIX donde nota «una carencia de antagonismo personal o discusiones íntimas entre amantes» y «todos los problemas parecen externos a la pareja» (Sommer *op. cit.*: 49). El amor en las novelas de amores contrariados se da por sentado luego de un enamoramiento de rasgos casi mágicos; por eso es que la novela de Blest Gana es tan singular en tratar al amor como un proceso dinámico, que es, en realidad, la única manera de representarlo con verosimilitud. Martín parece saber que lo único que lo puede llevar a Leonor es la *comunicación con Leonor*: a la verticalidad de la jerarquía social chilena opone la horizontalidad del diálogo. Solo así se podrá formar un código de intimidad, y la consolidación de este código es la única posibilidad de establecer una relación. Los diálogos entre Leonor y Martín forman la trama central de la que dependen las otras subtramas.

La primera etapa de las conversaciones de Leonor y Martín tiene por objeto reunir a Matilde y Rafael pero, en el proceso, Martín aprende a servirse del paradigma de esa relación para formular una serie de generalidades sobre el amor, encubriendo así lo personal de su deseo a través de convertir el volver a juntar a Rafael y Matilde en crear las circunstancias para emparejarse él mismo con Leonor. Martín

y Leonor no tardan en compartir un código en el que la información sobre Martín se hace pasar por una sobre San Luis, mientras que aquella sobre Leonor se hace pasar por información sobre Matilde. Por ejemplo, en su cuarta conversación con Leonor, Martín le dice que San Luis se ha creído engañado antes y duda sobre si aceptará la palabra de Matilde; decir que San Luis duda de la palabra de Matilde ha sido su propia manera de decir que él mismo duda de la palabra de Leonor. En palabras de Roland Barthes: «Ya sea que quiera probar su amor o que se esfuerce por descifrar si el otro lo ama, el sujeto amoroso no tiene a su disposición ningún sistema de signos seguros» (Barthes 1977: 221).

Para la quinta conversación, Leonor menciona a las Molina, el permanente paradigma de las *otras mujeres* a lo largo de la novela, a las que Agustín le ha contado que ha visitado con Martín la noche anterior y cómo una de ellas parece tener gran afición por él. Pensar en la posibilidad de que Martín pueda amar a otra es una sospecha que se corresponde con la que Martín ha sentido por San Luis, al pensar que Leonor le hacía preguntas sobre él por un interés personal durante el primer par de conversaciones; aquí se llega a un punto en que Leonor adopta una dinámica similar que la lleva a sospechar acerca de Edelmira para luego experimentar una «profunda y desconocida emoción, una tristeza indefinible que borraba de su memoria la imagen del pobre provinciano, tímido y mal vestido, para ceder su lugar al joven modesto y sentimental, que en pocas palabras dejaba entrever un corazón de grandes sensaciones» (MR 193).

Para la sexta conversación Martín le confirma a Leonor que las gestiones para reunir a San Luis con Matilde van por buen camino. Leonor atribuye este desenlace a la constancia de San Luis, pero Martín inmediatamente le pregunta: «¿De qué serviría ser constante a un hombre que no se atreviese a confesar nunca su amor?» (MR 204). Leonor le da la razón, de nada sirve someterse incondicionalmente a amar a una persona si no se le comunica lo que se siente: «Dicen que todo se aprende con la práctica dijo Leonor con una ligera sonrisa, y presumo que el modo de vencer esa timidez esté sujeta a la misma

regla» (MR 205). Ella enfatiza así su percepción del amor como un proceso dinámico donde se forma un código de intimidad.

Hacia una auténtica Independencia: el amor frente al rito social

En el salón de los Encina que nos presenta Blest Gana, como en los de Balzac y Stendhal, reina el dinero de la burguesía enriquecida, la nueva aristocracia capitalista chilena. Eso no quiere decir que el salón no se ofrezca prometedor para juegos de conquista amorosa; no hay otra razón que explique allí la presencia de Clemente Valencia y Emilio Mendoza, quienes siempre rondan por donde esté Leonor en los eventos sociales de los Encina; más que personajes son figuras que simbolizan la variedad de pretendientes que podría tener la codiciada Leonor. La séptima conversación de Martín y Leonor ocurre fuera del salón, en el Campo de Marte, en un ensayo de la celebración de las Fiestas Patrias; pero justamente, el punto de Blest Gana es que la dinámica del salón es tan fuerte que se traslada intacta allí. La anunciada celebración de la Independencia, del origen de la Nación, se convierte en una representación de lo estratificada que está esa Nación, de lo poco que significa la Independencia en términos sociales, de un hecho histórico convertido en un rito social ya vaciado de su significado original. Es una fiesta de unidad nacional solo en un sentido nominal.

Por el Campo de Marte van montados en sus caballos, Leonor, Matilde, Emilio Mendoza, Clemente Valencia, y, un poco rezagado, Martín; ellos asisten al ensayo de la celebración de las Fiestas Patrias. El rezago de Martín parece simbolizar su ubicación inferior en la jerarquía social. Blest Gana comenta que las expectativas frente a la inminente celebración tienen más que ver con un «mostrarse cada cual los progresos de la moda y el poder del bolsillo del padre o del marido para costear los magníficos vestidos que las adornan en estas ocasiones» que con una evocación de «la derrota de los dominadores españoles» (MR 221). San Luis y Matilde cabalgan juntos gracias a Martín y Leonor, quienes ya han establecido su código de intimidad gracias a ellos.

Al ruido continuo de las descargas, los caballos se asustan y cambian de posición: el de Leonor pasa a estar al lado del de Rivas. Leonor hace que Martín le siga al galope hasta que se quedan solos; ella le dice a él que se impone demasiadas obligaciones para pagar la hospitalidad de su familia. Torturado con la idea de que el mundo idílico de los Encina le está vedado, Martín le explica que él se ubica socialmente por debajo de Mendoza y Valencia, caballeros que pueden aspirar a lo que a él no le está permitido. Leonor le muestra que se pueden romper esas convenciones a través de la creencia en una movilidad social efectiva: «No veo la diferencia que usted indica —contestó Leonor con una voz que parecía afectuosa y confidencial—; a mis ojos un hombre no vale ni por su posición social y mucho menos por su dinero». (MR 226) Esta auténtica *declaración de independencia* de Leonor contrasta con todos los acontecimientos que nos toca presenciar desde el ensayo para las celebraciones hasta las mismas Fiestas Patrias en los que solo se habla de dinero. Las conversaciones entre Martín y Leonor, por ejemplo, en el fondo no son determinantes para consumir el enlace entre San Luis y Matilde. Ellos ignoran que don Fidel aún insiste en negociar con don Dámaso el matrimonio de Matilde con Agustín, el «buen partido». En realidad es el tío de Rafael quien negociará exitosamente el compromiso de su sobrino con don Fidel al arrendarle su hacienda «El Roble». Don Fidel quiere arrendarla porque al lado tiene un fundo de cien cuadras, y la combinación de los productos de la hacienda y el fundo tiene un prometedor potencial económico. Así, doña Francisca se alegrará por su hija y don Fidel por las ganancias: «Que me den plata y me río de lo demás» (MR 246).

Las subtramas paralelas como paradigmas: el caso de Agustín

El grado de cuidadosa elaboración con la que el autor nos muestra cómo nace, se desarrolla y se consolida la relación de la pareja protagónica, accede a un nivel más sofisticado cuando vemos las tres principales subtramas sentimentales como paradigmas destinados a contrastar con ella y a hacer resaltar sus virtudes. El primero de estos paradigmas es el de Agustín y está dado en clave de farsa. Las inter-

venciones *adefesieras* de Agustín son detalles de los más alabados por la crítica en *Martín Rivas* porque una vez que las novelas hispanoamericanas ceden a la influencia romántica, e incluso en etapas posteriores como la naturalista, los elementos cómicos brillan por su ausencia.¹⁹ Agustín, sin embargo, es un ejemplo ideal de la utilización de lo cómico en un sentido subversivo bajtiniano. Su lenguaje es una parodia de la francofilia tan en boga en la época.²⁰ Blest Gana concibe un personaje que ha viajado a Francia durante los mismos años que él, pero muestra el lado ridículo del hispanoamericano que le encara su *cosmopolitismo* a los demás. Su mal y superficial uso del francés es percibido desde una distancia irónica por su hermana. Para el lector, el que la frivolidad, que una tradición literaria frecuentemente atribuye a la mujer, sea desplazada a un hombre, observado con sarcasmo por una mujer, es bastante sugerente.

Su performance como amante de Adelaida está marcada por el ridículo desde la primera situación en que lo vemos borracho en el *pi-choleo* de los Molina.²¹ Cuando Blest Gana usa categorías tomadas del

¹⁹ Para Uslar Pietri, la literatura criolla «Sonríe poco» y «El buen humor le es extraño» (Uslar Pietri *op. cit.*: 47). Según Cedomil Goic, la crítica ha descuidado la actitud «acerbamente satírica» de *Martín Rivas*: «El narrador prefiere lo grotesco que induce a la risa como sanción —esto fija con claridad el sentido de lo grotesco para Blest Gana— de ambiciones desmedidas, de contrastes que hacen sensibles las cosas fuera de su lugar y proporcionan la suma de características del *siútico*. Podría decirse que el grotesco lleva a la conciencia del lector el ridículo de una clase alta que se atiene a la ley del embudo». (Goic *op. cit.*: 39) *Siútico* es el término chileno para *cursi*, es lo que Agustín en buena cuenta es, pero en Blest Gana todo discurso que define a un personaje lleva a la reacción, y por lo tanto a la definición de otro.

²⁰ La concepción de semejante personaje y la presencia del humor en general son fuertes indicadores de hasta qué punto la segunda línea estilística de la evolución de la novela, propuesta por Bajtin, colabora a configurar el texto de esta novela.

²¹ San Luis comenta «es tan grande el acatamiento que nuestra sociedad dispensa a los que cubren con oro su impertinencia, que bien puedo reírme de uno de ellos» (MR 135).

tratado *Del amor (De l'Amour, 1822)* escrito por Stendhal²² para describir la infatuación de Agustín Encina por Adelaida Molina, aprovecha la ocasión para exponer el contraste más importante entre Agustín y Martín Rivas:

Un joven visita una casa. El amor, esta estrella que guía los pasos de la juventud, le ha dirigido allí. La falta de animación que se nota en nuestras tertulias anuda la voz en la garganta del que tiene que confiar a los ojos la frase amorosa que el temor de ser oída por los profanos le impide pronunciar. [...] Pero el amor lleva el sello de la humanidad que le rinde su culto: tiene que desarrollarse y progresar. Las miradas que bastaron para alimentar lo que Stendhal llama «admiración simple» no alcanzan a satisfacer las exigencias del corazón, que llega pronto a lo que el mismo autor distingue con el nombre de «admiración tierna». Es preciso entonces oír la voz de la mujer querida y confiarla también las dulces cuitas del alma enamorada. Mas la conversación es general o fría en la tertulia, y no es fácil dirigir en privado la palabra a una de las niñas. (MR 173-174)

Lo anacrónico que resulta el *narrador intruso* en la novela del XIX nos puede empujar a leer este párrafo sin la debida atención. La atracción de Agustín por Adelaida se da por la vista y se queda en la belleza superficial. Para pasar de la «admiración simple» a la «admiración tierna» tiene que establecerse una comunicación más íntima, tarea para la cual Agustín no está capacitado, pues su carácter parlanchín solo le sirve para explayarse en nimiedades. En él se esboza un tema central de la novela: la contraposición entre lo social y lo íntimo, el conformarse con no desarrollar un verdadero código de intimidad o el inquietarse por conseguir hacerlo.

²² Mario Hamlet-Metz indica que una vez presentados los personajes a la manera de Balzac, *Martín Rivas* describe lo que estos personajes sienten o piensan, desplazando el modelo de Balzac por el de Stendhal (Hamlet-Metz *op. cit.*: 92). Escoger cambiar de modelo podría responder a que Blest Gana parece haber encontrado en Balzac los mismos reparos que Adorno. La extracción social de San Luis importa poco frente al hecho de que se siente solo frente a las gentes que no creen ya en el amor-pasión. Según Barthes, la soledad del sujeto amoroso es «filosófica» porque «no se encarga de ella el discurso de ningún sistema mayor de pensamiento» (Barthes 1997: 249). Hamlet-Metz tiene razón: como a Stendhal, no es el progreso económico sino el psicológico el que le interesa desarrollar a Blest Gana en su novela.

Sentir la posibilidad del engaño o no estar seguro de que exista un código de intimidad no es un problema para Agustín; al seducir a Adelaida nunca parece darse cuenta de que es percibido por ella, su madre y su hermano, como un capital. Cuando Martín le advierte que tenga cuidado de convertir su atracción por Adelaida en una pasión que pueda llevarlo a cometer una locura, Agustín le responde que «en París todos tienen esa clase de amores» (MR 175). Una vez que el hijo de don Dámaso sufre las consecuencias cuando Amador hace que un amigo suyo disfrazado de cura *case* a Agustín con Adelaida, Blest Gana nos dice que él piensa²³ que está al borde de perder «la corona de Don Juan y Lovelace que pensaba colocar en sus sienes para que la turba lo envidiase» (MR 216); más adelante, al terciar en uno de los diálogos de Leonor y Martín, Agustín menciona a Abelardo²⁴ (MR 338). El paradigma de Agustín se mueve entonces a través de estereotipos provenientes de una frivolidad versión de la tradición cultural del amor. El personaje de Agustín no solo satiriza la francofilia sino las ideas recibidas de la cultura que suplantán la vida; para Roland Barthes: «El origen del deseo es la estatua, el cuadro, el libro» (Barthes 1997: 26).²⁵

Lo que parece irritar a Blest Gana es que Agustín suplante la cultura porque está rodeado de conservadores que, como Fidel Elías, la des-

²³ En una interesante aplicación del estilo libre indirecto al *narrativizar* pone en boca del narrador lo que piensa Agustín.

²⁴ A Abelardo (1079-1142) Denis de Rougemont, en *El amor y Occidente*, lo considera el primer amante apasionado de la tradición occidental (en el siglo XII) a cuya sombra se crea el amor cortés (De Rougemont 1993: 75).

²⁵ El relato *Sarrasine* (1831) de Balzac, analizado por Barthes en *S/Z*, es una parábola perturbadora de cómo se toma por inclinación natural lo que en realidad responde a un condicionamiento cultural: el escultor Sarrasine queda deslumbrado al ver cantar a Zambinella en una ópera en Italia; en su imaginación, en sus bosquejos y en una escultura en su taller, reviste a Zambinella de las fantasías de perfección que él ha recibido en su formación para construir culturalmente su mujer ideal; al descubrir que Zambinella es un *castrato*, toma conciencia que ha creado su propia Zambinella en base a un entramado de concepciones culturales: al despojar a la persona antes deseada, de las referencias de las que la ha revestido, queda un ser desconocido e irreconocible.

precian.²⁶ A diferencia de Agustín, Martín, es un verdadero letrado y además uno responsable,²⁷ porque una de sus virtudes es justamente su disciplina para el estudio y práctica de la abogacía. En este sentido, un arma fundamental de Martín es la escritura; a partir de ella se gana la estima de don Dámaso y a la práctica constante de ella seguramente debe tanto su corrección al hablar como su habilidad para resolver conflictos a través de la conversación.²⁸ Estas virtudes de Martín resplandecen como genuinas en medio de la ignorancia de los burgueses enriquecidos cuya irresponsabilidad, parece sugerirnos la novela, ha llevado a Hispanoamérica a una crisis de valores. Lo negativo de la sociedad santiaguina que presenta *Martín Rivas* contradice a Sarmiento; es un nuevo tipo de ignorancia que florece en medio de la urbe.

Agustín pide ayuda a Martín y este procede con el rigor de una investigación de campo: empieza por averiguar si el matrimonio es legal y la manera es revisar los registros en todas las municipalidades. Mar-

²⁶ «Para tales vivientes, todo lo que no es negocio es superfluo. Artes, historia, literatura, todo para ellos constituye un verdadero pasatiempo de ociosos» (MR 242).

²⁷ Cabe la aclaración de que Martín es una idealización del letrado y, en ese sentido, todo lo opuesto, por ejemplo, al protagonista de *El periquillo sarmiento*, novela sobre la que Angel Rama ha escrito de la siguiente manera en *La ciudad letrada*: «Entra en quiebra la lengua secreta de la ciudad letrada, ese latín, que había alcanzado su esplendor en el período prerevolucionario [...] Simultáneamente irrumpe el habla de la calle con un repertorio lexical que hasta ese momento no había llegado a la escritura pública, a la honorable vía del papel de las gacetas o libros, y lo hace con un regodeo revanchista que no llegan a disimular las prevenciones morales con que se protege Lizardi. Es significativo que ambas resoluciones lingüísticas sean puestas al servicio de una encarnizada crítica a los letrados ("de los malos jueces, de los escribanos *criminalistas*, de los abogados *embrolladores*, de los médicos *desaplicados* [...]") demostrando lo que a veces no se ha percibido en toda su amplitud, que la obra entera del Pensador Mexicano es un cartel de desafío a la *ciudad letrada*, mucho más que a España, la Monarquía y la Iglesia» (Rama 1984: 58-59).

²⁸ El habla popular está reflejada en los obreros de la escena de la Plaza de Armas o en la familia Molina, quienes no son presentados en términos muy positivos.

tín confirma que el matrimonio de Agustín y Adelaida no está registrado en ninguna parte y don Dámaso visita a doña Bernarda para contarle el hallazgo, pero ante la indiferencia de estos, y la desesperación de doña Engracia que exclama «¡Casado con una china!» y «Qué dirán, por Dios que dirán!» (MR 258), encarga a Martín que le dé a Amador un vale por mil pesos para que firme un documento en el que declare que el casamiento de Agustín fue un casamiento fingido.

La octava conversación de Martín con Leonor está enmarcada por el éxito de su negociación para solucionar el problema del acoso de los Molina a Agustín. Es el gran momento de gloria de Martín. A Leonor le ha parecido demasiado bien escrito el documento firmado por Amador y sospecha que ha sido redactado por Martín.

Cuando llegan las Fiestas Patrias las negociaciones se hallan concluidas pero las obsesiones de don Fidel y la crisis de los Encina ha revelado hasta qué punto importan el dinero y las brechas sociales, prioridades que vemos reflejadas en el Campo de Marte: las cabalgaduras de los ricos contrastadas con el carromato tirado por bueyes de los Molina; Martín y Agustín se aproximan a saludar a los Molina, lo que es visto con muy mala cara por los Encina desde el elegante coche en el que pasan a su lado. Una confraternización entre personas provenientes de dos clases distintas en el contexto de la fiesta por la Independencia está vista con muy malos ojos; en semejante contexto, los principios de la Revolución Francesa serían percibidos como formas de mal comportamiento social. Es un escándalo atravesar los límites que se establecen entre una clase y otra. A don Dámaso le molesta ver a su hijo conversar con Adelaida, y a Leonor ver a Martín conversar con Edelmira pero por razones muy diferentes. Sus percepciones se dan a partir de miembros de dos generaciones diferentes con intereses diferenciados: es el código de lo correcto socialmente (donde se idolatra el dinero y se ha vaciado de significado a la Independencia) contrastado con el código de la intimidad (que a través del respeto mutuo destruye una jerarquía basada en el poder). Mientras don Dámaso resondra a su hijo por acercarse a los Molina, Leonor guarda la información para el único contexto en el que le puede ser útil, el de su siguiente conversación con Martín.

Para la novena conversación, un agradecido Agustín deja a Martín frente al piano con Leonor. Leonor lo interroga acerca de Edelmira. Es muy claro, sin embargo, que para ella no es tan importante la extracción social de Edelmira como el que sea una mujer atractiva. En todo caso, Leonor enreda a Martín en una reflexión sobre el estatus y lo obliga a declararse partidario del amor frente a los límites que impone una sociedad estratificada: «Yo me hallo en el caso de abogar por la independencia del corazón. Ante el amor, no deben valer nada las jerarquías sociales» (MR 285). Esta declaración de Martín corresponde a la de Leonor en el Campo de Marte. Ahora que la *declaración de independencia* de los amantes es mutua, ellos analizan las dificultades que experimentan con el código de intimidad, donde ciertas convenciones han establecido formas de conducta. Así, Martín confiesa que él intenta no decir nada que pueda perturbar a Leonor y cuando ella le pregunta si su proceder es tan cuidadoso para adaptarse a lo que él considera un comportamiento caprichoso, Martín responde: «Sólo desconfío de mí señorita» (MR 286). Él no confía en sí mismo porque sufre de la misma soledad de amar que San Luis, una soledad en la que las pulsaciones convulsivas del inconsciente parecen dejarlo a uno sin palabras.²⁹

Los paradigmas de Edelmira y de Rafael San Luis

El autor hace de la ilustrada doña Francisca la esposa de don Fidel, para dramatizar una sensibilidad que se sirve positivamente de la cultura torturada por la ignorancia imperante, de manera análoga a como

²⁹ «Podría decirse que el inconsciente está más bien “fuera” que “dentro” de nosotros, o que existe “entre” nosotros, como sucede con nuestras relaciones. Es evasivo no tanto porque esté sepultado dentro de nuestra mente, sino porque constituye una especie de red amplia e intrincada que nos rodea, que se entreteje con nosotros y que, por consiguiente, nunca se puede sujetar. El lenguaje es la mejor imagen de esta red —que está por una parte encima de nosotros y, por la otra, constituye la materia de que estamos hechos—. Para Lacan, sin duda, el inconsciente es un efecto particular del lenguaje, un proceso del deseo puesto en movimiento por la diferencia» (Eagleton *op. cit.*: 206-207).

nos muestra a Edelmira como otra *rara avis* bibliófila en medio de los Molina. Edelmira está enamorada de Martín de la misma manera en que este lo está de Leonor. Se conocen en el ambiente del *picholeo* pero rápidamente se identifican como no participantes: se sientan aparte a conversar y desarrollan a través del diálogo su propio código de intimidad. Edelmira es una versión femenina de Martín, a través de ella cita a su modelo Balzac —«El corazón de ésta es, como ha dicho Balzac de una de sus heroínas, una esponja a la que haría dilatarse la menor gota de sentimiento» (MR 123)— y, como veremos en un momento, también a su otro modelo Stendhal; por eso mismo nos lleva a nuevas consideraciones sobre cómo es que el autor considera el amor-pasión de su protagonista. Recordemos que sugerimos que lo «sublime» de la belleza de Leonor se relativiza si antes la hemos visto arreglarse frente al tocador. En Edelmira, por lo menos, está clarísimo que ese flechazo amoroso que deslumbra en un primer momento tiene mucho de ilusión subjetiva por parte del que se enamora:

Lo que al principio parecía una locura, llegó a convertirse en esperanza con la porfiada meditación y con la vehemencia que desplegó su corazón al entregarse al melancólico placer de amar en silencio al que representaba el ideal elaborado de antemano en su mente. En este estado de *cristalización*, valiéndonos de la pintoresca teoría sobre el amor de Stendhal, Edelmira pensó que obligarla a dar su mano a otro era arrancarla violentamente su querida esperanza, sin darla siquiera tiempo para tratar de realizarla. (MR 337)

El concepto de «cristalización» proviene del libro *Del amor* de Stendhal, ya citado en la sección en que se expone el paradigma de Agustín. Cuando Stendhal escribe *Del amor* tiene que hacer esfuerzos increíbles para racionalizar su tema predilecto. Este libro atípico es un intento de racionalización que de pronto se convierte en un recuento de anécdotas: los relatos donde el amor se ejemplifica pasan a reemplazar las ambiciones teóricas de las primeras páginas. Cualquiera diría que hacia la mitad del libro el autor parece tentado a anticipar al Barthes de *Fragmentos de un discurso amoroso*, quien decide no analizar al amor sino *dejarlo hablar*. Pero Stendhal es un hombre del siglo XIX que teoriza y cree en su teoría. Por eso se halla expuesto a las revisio-

nes críticas del presente. Al desarrollar el amor-pasión, Stendhal trata el tema de la percepción del ser amado, cuando el amante solo le atribuye perfecciones, como una distorsión de la percepción objetiva. Es lo que él llama «la cristalización», inspirado por unas ramas secas por el invierno que los mineros arrojan en las minas de Hallein, cerca de Salzburgo, para encontrarlas meses después cubiertas de cristalizaciones brillantes que las hacen parecer joyas. Nótese cómo en el pasaje citado, Blest Gana, que describe el estado de «cristalización» de Edelmira, adjetiva la teoría de Stendhal de «pintoresca». Blest Gana se anticipa a los muchos críticos que mantienen una reserva frente a la teoría de la «cristalización» del libro *Del amor*; para Denis de Rougemont y Julia Kristeva en esta metáfora stendhaliana está lo que constituye el problema de una concepción del amor basado en la idealización: «el fracaso de lo sublime» le llama De Rougemont,³⁰ y «la cristalización como fantasía» le llama Kristeva (1987: 307).

Martín no es consciente del paralelo de la situación de Edelmira con la suya hasta la sección final del libro, cuando descubre que ella representa el verdadero paradigma del amor sin esperanza manifestado por él en términos tan dramáticos en sus conversaciones con Leonor. La afición de Edelmira a las novelas sentimentales crea una analogía con el paradigma de Agustín y es aquí donde notamos que la posición de Blest Gana ante la cultura no es tan simple; por un lado, presenta lo que Bajtin llama «auto-crítica del discurso», situaciones en las que el discurso novelístico es puesto a prueba por la realidad (Bajtin 1991: 412) y lo que tenemos aquí son casos de personajes que «miran la vida a través de los ojos de la literatura y tratan de vivir de acuerdo a la literatura» (*Ibidem*: 413). Hemos visto, al contrastar a Martín con Agustín, cómo Agustín habla sin pensar, mientras Martín utiliza la escritura para desarrollar y ordenar discursos persuasivos. Por otro lado, los personajes más positivos de la novela —Martín, Leonor, doña Francisca, Rafael, Edelmira— son cultos. Leen, y en el caso de Martín, San Luis, Edelmira y Leonor, escriben.

³⁰ Así llama a la sección 17 (pp. 229-232) del libro cuarto de *El amor y Occidente*.

Las únicas cartas que leemos en el libro provienen de personajes positivos. La primera carta que hemos visto aparecer es, por cierto, la que le lleva Martín a don Dámaso de parte de su padre en las primeras páginas del libro. La carta de José Rivas rápidamente bosqueja a su autor como un héroe moral. En un momento más avanzado de la trama, Martín recibe una carta en la que Edelmira le pide ayuda para que evite el matrimonio, al que la quiere empujar doña Bernarda, con el oficial Ricardo Castaños.

Esta carta inaugura la sección del intercambio epistolar entre Martín y Edelmira.³¹ La comunicación de Martín y Edelmira revela hasta qué punto Martín respeta a sus interlocutoras femeninas y coloca en un marco más amplio el modo *dialogico* en el que ha surgido su relación con Leonor. Las cartas son especiales porque quienes las escriben fijan allí sus estados íntimos sin que estén sujetos a ser moldeados por las contingencias que rodean al diálogo hablado. Conforme emergen los sentimientos más secretos de Edelmira, Martín toma conciencia de hasta qué punto el amor constante pero desarrollado en soledad puede llevar a equívocos y qué tan relevante es mantenerlo como un proceso de comunicación altamente dinámico. Esta correspondencia pone en claro, además, que las cartas fijan decisiones y permiten a quien las lee sacar conclusiones al margen de lo escrito en ellas. El destinatario de una carta tiene derecho a pensar diferente a su remitente y de no compartir sus sentimientos, de no involucrarse, como Martín cuando lee que Edelmira se le declara sin que él sienta lo mismo por ella. Por eso es que, en un primer momento, Martín se niega a seguir la sugerencia de Rafael de declararse a Leonor por escrito: tiene miedo de derrumbar algo que se ha construido trabajosamente a partir de una comunicación donde la dinámica interactiva no da respiro, crea ansiedad pero esa ansiedad es la garan-

³¹ La inserción de cartas escritas por personajes es un típico recurso de la novela barroca según Bajtin, o mundana según Brooks. Ellos se refieren a la tradición de la novela epistolar que se remonta hasta Madame de Lafayette y coincide con la instauración de los salones: es un momento decisivo para la creación de una retórica femenina que enriquece el código de intimidad.

tía de que una pasión está viva y corre menos el riesgo de ser disecionada por la otra parte.

El paradigma siguiente, el de San Luis, adquiere su sentido trágico cuando la activa y analfabeta doña Bernarda irrumpe en la casa de los Elías de la mano de su nieto, el *hijo natural* de San Luis con Adelaida. Esta vez es la misma Matilde la que decide romper el compromiso. El que Rafael tenga un hijo con Adelaida no le importa mucho a Fidel Elías pero inquieta sobremanera a su hija. La pregunta es si le inquieta a Blest Gana; pues si entiende la situación como un error humano, entonces nos está hablando también del peligro de que los «éticos» devengan en moralistas, pues ni siquiera Martín, quien es la brújula moral de cada situación presentada en el libro, puede aprobar el desliz de San Luis. El problema crea una distancia insalvable entre Matilde y San Luis. Matilde prefiere evitar el diálogo: «*Entre usted y yo todo está concluido*» (MR 328). Al evitar la comunicación le da tal estocada a San Luis, que este le escribe a Martín una carta desgarradora: «*En pocas palabras sin fórmula ninguna que mitigue su aspereza, ella me arroja a la frente su desprecio aterrador. Nada que hable de un pasado de ayer, palpitante todavía, se advierte en esta líneas*» (MR 335). Una vez que la posibilidad de comunicarse está destruida, San Luis acepta que todo está perdido y decide salir fuera de Santiago para vivir en el retiro en un monasterio.

Blest Gana les atribuye a Edelmira, a San Luis y a Martín, en el momento de comunicarse por escrito, la capacidad especial de comunicarse a un nivel diferente, bastante próximo al del código de intimidad entre Martín y Leonor. Eventualmente en la trama, Edelmira, Martín y Leonor se permiten incluso la declaración de amor por escrito.

Sin tener que sufrir la tensión a la que lo someten las conversaciones de Leonor durante la mayor parte del libro, los dos interlocutores predilectos de Rivas son Edelmira y San Luis. En cada conversación con ellos, las cautas y pausadas intervenciones de Martín están en contrapunto con la expresividad muchas veces atormentada que usan estos dos personajes para hablar, lo que da la impresión de que Martín es más estoico, y por lo tanto, más privado en su culto amoroso, ya que los pasajes que describen a Martín solo, nos indican que un amor

como el de San Luis y Edelmira también corroe su alma. San Luis y Edelmira son los dos espejos reflectores de sus verdaderos sentimientos, como se puede ver en el momento en que Martín se sorprende cuando Edelmira le confiesa a través de una carta que ella es víctima de un amor no correspondido: «Esta carta de Edelmira, a la que, como las otras, hemos tratado de conservar su forma, purgándolas sólo de ciertas faltas que harían incómoda su lectura, hirió profundamente la sensibilidad de Rivas, porque halló gran analogía entre su situación y la de la niña, con respecto al amor» (MR 334).

Ya hemos visto a San Luis describir a Edelmira como un personaje de Balzac. Lo apegada que se encuentra la muchacha a una ensoñación debida a los libros es un tópico continuamente tocado por el autor cada vez que se refiere al personaje. Hay en ella algo de Eugenia Grandet e incluso de Madame Bovary. «Después de todo, la novela hacía más que inventar o registrar vidas y amores, moldeaba ambos», dice Peter Gay en *Tiernas pasiones* (*Op. cit.*: 157). Ella ve a Martín como un héroe de novela y él realmente se porta como un héroe de novela: salva a Edelmira del plan de doña Bernarda y la lleva en el carruaje donde una tía que vive en Renca. Al despedirse, Edelmira le entrega una carta que le pide que no abra hasta que esté lejos. En la carta, Edelmira le revela que es a él mismo a quien ella ama sin esperanza. Mientras tanto, Amador Molina y Ricardo Castaños van a casa de los Encina a contarle a don Dámaso y Agustín del secuestro de Edelmira por Martín. Ni don Dámaso ni Agustín les creen. Pero cuando vuelve, Martín les confirma haberse llevado a Edelmira fuera del alcance de doña Bernarda. Ha sido la primera vez en la novela que hemos visto a Martín hacer un servicio para alguien que no está relacionado de una manera u otra con la familia Encina (aun el intento de reunir a San Luis y Matilde era un servicio para Leonor). Lo que ha primado esta vez es la solidaridad entre dos éticos solitarios pero esta es incompatible con la que le da coherencia a la clase alta como grupo y determina la expulsión de Martín de casa de los Encina: «Por mi parte —repuso don Dámaso—, bien se figurará usted que le disculpo; pero ya ve usted lo que es una casa donde hay familia. Aquí la señora es tan rígida hombre, de todo se escandaliza» (MR 366).

Es interesante observar cómo Blest Gana lleva *in crescendo* al clímax de su historia al apartar simultáneamente de Santiago a Edelmira, San Luis y Martín. Cada situación refleja las otras dos: los choques entre la clase alta y media baja, el arribismo y las ambiciones al interior de ambas clases pueden tratar a las almas sentimentales sin compasión.

Dos meses más tarde, Martín recibe una carta de San Luis invitándolo a «una empresa a la que pueden consagrar el vigor de sus almas» (MR 374). Cuando Martín se reencuentra con San Luis, este le explica que la propuesta de su carta parte de haber tomado una nueva querida; Martín le pregunta si ha olvidado a Matilde: «Mi nueva querida es la política», le responde su amigo (MR 377). La manera de presentar a la política como una «nueva querida» parece ser, en términos freudianos, el de una sublimación que corresponde a un objetivo bastante práctico: ya que las convenciones conspiran contra su acercamiento a las mujeres que aman, le harán la guerra a ese orden social conservador que las ha dispuesto.³² Los motivos de Rivas no difieren mucho de los de San Luis para participar en el motín: «Poniendo empeño en acallar la voz de su amor en el ruido de las pasiones políticas, había logrado alcanzar que la imagen de Leonor viviese en su memoria como un dulce recuerdo, y no como el constante aguijón que destroza el alma de los que se dejan avasallar por el dolor» (MR 387). San Luis y Rivas participan en la organización del Motín de Urriola al mismo tiempo que se esconden sus motivaciones profundas el uno al otro: «Los nombres de Leonor y Matilde se pronunciaban rara vez entre los dos jóvenes, pareciendo que cada uno de ellos quería ocultar al otro el culto que a su pesar les profesaban en silencio» (MR 387).

³² «Según Freud, a esta sublimación se debe el surgimiento de la civilización: al orientar nuestros instintos a esas metas más elevadas y sujetarlos a ellas, se crea la historia cultural» (Eagleton *op. cit.*: 183). Terry Eagleton discrepa con quienes piensan que el pensamiento freudiano es individualista. Para él es una acusación que refleja ignorancia porque la teoría freudiana trata justamente de la manera en que los factores sociales y históricos están relacionados con el inconsciente (*Ibidem*: 195).

Cuando Martín duda si debe visitar a Leonor antes del motín, Rafael lo disuade y le propone que escriba una carta. Martín escribe una carta en la que su constancia contrasta con la resignación expresada en las últimas cartas que ha recibido San Luis y Edelmira. Si las cartas de sus dos paradigmas manifiestan la necesidad de superar el sentimiento amoroso para proyectarse al mundo de los otros, la carta de Rivas no deja margen a ninguna posibilidad de cambiar sus sentimientos: *«La resistencia que la razón me aconsejaba oponer al dominio de este amor no ha tenido poder para combatirlo y mi corazón se ha sometido a su imperio sin fuerza para resistir, como sin esperanza de verlo correspondido. Después de haber luchado con él, y conseguido al menos el triunfo de ocultarlo a todos y a usted, no puedo resistir al consuelo de hablarle de él, cuando un accidente natural puede mañana quitarme la vida»* (MR 394).

El tema de la carta es, por supuesto, el de la comunicación y la manera que esta cobija un conflicto del corazón con la razón, del deseo con la palabra, una lucha en la que el luchador se ve desde fuera sin dejar de admirarse y manifestar cierto narcisismo del que ni Martín Rivas, apóstol de los éticos solitarios, escapa y se convierte en el autoelogio a la autorrepresión, ya que es el triunfo de alguien que se ve a sí mismo como un mártir potencial, una víctima del amor.

El amor declarado

Una vez que San Luis muere en sus brazos y presencia el fracaso del motín, lo primero que hace Martín es ir a casa de Leonor y confesarle personalmente sus sentimientos: *«A pesar del tiempo que he pasado lejos de aquí, a pesar de mi interés por la causa por la que acabo de exponer mi vida, siempre mi amor a usted me ha dominado, y conocí que, viniendo anoche, me habría tal vez faltado energía para hoy»* (MR 412). Así, Martín se identifica con el San Luis que afirmaba que una misma energía se requería para dos propósitos diferentes: el sublimado y el auténtico. Recíprocamente, Leonor le declara su amor. Cuando llegan los soldados y se llevan a Martín, Leonor piensa que es el momento de interceder por él; encara a su padre que no se ocupe de hacer algo por Martín. Don Dámaso, que no solo es un especula-

dor en el campo económico sino también en el político (con aspiraciones a senador), le sugiere esperar a que los ánimos caldeados tras el Motín de Urriola se calmen un poco. La discusión entre padre e hija continúa hasta que Leonor recurre al argumento decisivo en su abierta declaración de amor por Martín.

Hasta el momento de su declaración de amor, el sentimiento de Leonor por Martín se ha desarrollado a escondidas de su familia. El núcleo familiar Encina como institución, se ve tan amenazado por las detonaciones que se han escuchado en las calles como por una declaración de amor. Afuera en las calles un orden de las cosas, que ha estado por romperse, se ha restablecido, pero el orden de las cosas que había al interior de la casa definitivamente se ha roto.³³ Sentir un vivo afecto, una inclinación irresistible hacia otra persona, no solo separa a Leonor de su familia sino que disocia a Martín, ya encarcelado, de su contexto real; su mundo interior trastoca el gris entorno de la prisión: «Al ver la apasionada expresión del rostro de Martín, cuyos ojos vagaban en el espacio, hubiérase dicho que aquel joven, encerrado en un miserable cuarto soñaba con la conquista de un imperio» (MR 421-422).

El argumento más complicado del libro ha llegado a su culminación; la lucha por los principios liberales ha fracasado pero la lucha que se libraba en su inconsciente ha llegado a buen puerto. Después de todo,

³³ «El símbolo rector que organiza la estructura temática del medio de comunicación amor es llamado, en principio, "pasión"; y pasión expresa que se padece algo que no es posible cambiar y de lo que no pueden rendirse cuentas. Otras imágenes, en relación con una tradición muy antigua, tienen el mismo valor simbólico: por ejemplo, cuando se afirma que el amor es una especie de enfermedad, que el amor es locura, *folie à deux*, o que el amor encadena. En otros giros idiomáticos se dice que el amor es un misterio, un milagro, algo que no se deja explicar, que carece de fundamento, etc., etc. Eso nos remite a un más allá del control social normal, si bien tolerado por la sociedad como si se tratara de una especie de enfermedad, honrada además con la atribución de que se disfruta de la realización de un papel extraordinario» (Luhmann *op. cit.*: 26). Según el mismo Martín Rivas, cuando aconseja a Agustín, el «amor puede convertirse en pasión y hacerle cometer alguna locura» (MR 175), pero la *folie à deux* se apodera también de él y Leonor.

su participación en el motín ha durado unos días en oposición a los meses que ha tomado la batalla del amor. Su deseo secreto por fin ha emergido, se ha materializado a un nivel escrito y hablado a Leonor, quien lo ha aceptado. Pasa a recordar a San Luis y llora su muerte pero no especula sobre el futuro de la Sociedad de la Igualdad. Su liberalismo ha sido más radical cuando se ha sentido una víctima de un destino fatal. Lo único que importa es que Leonor le ha hecho saber que su amor es correspondido. Su relación ha accedido a un nuevo nivel que ha paralizado la dinámica de su comportamiento. Martín ha vivido por tanto tiempo en la tensión de su función de interactuar con Leonor para hacerse querer por ella, que no ha preparado ningún otro comportamiento para el siguiente estadio. Su lento orgasmo verbal ha culminado: tras el clímax, el amante trata de volver a colocarse en su circunstancia real. Martín se encuentra demasiado fatigado y solo falta la resolución anecdótica de la trama: escapar de la cárcel.

La resolución está en manos de las mujeres de la novela, de quienes Doris Sommer observa que rompen el estereotipo de las protagonistas de las novelas de amores contrariados (Sommer *op. cit.*: 88-89) cuya semblanza traza Jean Franco así:

Las heroínas representan un nuevo tipo de mujer, como la mestiza Manuela, la mulata Cecilia Valdés, la muchacha judía María, la joven criolla Cumandá, que se han criado entre indios. Por medio de estas heroínas, cuyos amores suelen terminar en tragedia, el autor expresaba un sentido de nacionalidad cruelmente contrariado por factores exteriores. Las heroínas se identifican con los indígenas y a menudo son portavoces del autor en la defensa del genio nacional como algo opuesto a la imitación extranjera. (Franco *op. cit.*: 88-89)

Las mujeres, sobre todo en el siglo XIX,³⁴ son los íconos ideales para representar conceptos abstractos como el espíritu de las naciones.

³⁴ Piénsese en las estatuas alegóricas neoclásicas que representan a los continentes o a la Diosa Razón y su gorro frigio, así como en los perfiles femeninos impresos en el dinero circulante de la época en el estilo de quien se consideraba, indiscutiblemente, el mejor escultor de la época, Antonio Canova.

Lo mestizo, lo mulato, lo criollo, ese tipo de especificidad para describir físicamente a las heroínas de las obras mencionadas por Franco, nos hace pensar que se alude a *lo mestizo*, *lo mulato*, *lo criollo*, en términos muy generales e insuficientes para hacernos olvidar que se trata de personajes idealizados e irreales como los de Saint-Pierre; además, como en *Pablo y Virginia*, estos seres tan emblemáticos o simbólicos, que actúan casi exclusivamente movidos por ideales éticos, contrastan con el realismo de los escenarios naturales en que se desenvuelven, descritos meticulosamente por sus autores con una sensibilidad propia de científicos naturalistas al momento de recrear la vegetación o la orografía correspondiente a una región.

La verdad es que los personajes femeninos de *Martín Rivas* le llevan ventaja a los de *María*, o *Cecilia Valdez* (1882) del cubano Cirilo Villaverde (1812-1894). Aquí en cambio, la salvación de Martín depende de que Leonor actúe, con la ayuda de Edelmira. Leonor (que le propone a Martín la posibilidad de la movilidad social en su paseo a caballo) resulta más interesante que su madre doña Engracia (que cae en la desesperación cuando cree que Agustín se ha casado con la china Adelaida). Blest Gana plantea una relación inversa entre doña Francisca y su hija Matilde: doña Francisca es, de vocación, una radical que lee a George Sand, mientras Matilde se revela sosa y de poco interés una vez que queda traumatizada con la aparición de doña Bernarda. Que arguya que San Luis no se haya mantenido en abstinencia, luego del maltrato recibido por don Fidel y don Dámaso, no justifica que caiga tan ingenuamente en los brazos del payaso de Agustín (una vez más Blest Gana juega con sus irónicos paralelismos que hace que el lector se pregunte qué hubiese pasado si Agustín hubiera dejado encinta a Adelaida).

El último capítulo se abre con una carta de Martín a su madre y a su hermana en la que él, tras su exilio en Lima, cuenta cómo le va a los personajes con los que la trama nos ha familiarizado: Agustín está felizmente casado con Matilde, ha encontrado a Edelmira y su esposo Ricardo Castaños en un parque. La subtrama de San Luis tiene el peor final pero las otras dos no dejan de ser desenlaces no necesariamente felices: Matilde, aunque tal vez se lo merece, reemplaza a su

héroe por un payaso y al casarse Edelmira con Ricardo Castaños para salvar a Martín al final, de algún modo deshace la buena acción que Martín hizo por ella. Aun para el mismo Martín se vislumbra que en el párrafo final se establece su asimilación a la esfera del materialista don Dámaso: «Don Dámaso Encina encomendó a Martín la dirección de sus asuntos, para entregarse con más libertad de espíritu a las fluctuaciones políticas que esperaba le diesen algún día el puesto de senador. Perteneecía a la numerosa familia que una ingeniosa expresión califica con el nombre de *tejedores* honrados, en los cuales la falta de convicciones se condecora con el título acatado de moderación» (MR 447).

Para Doris Sommer *Martín Rivas* reescribe *Rojo y Negro*, la conocida novela de Stendhal publicada en 1830, con un final feliz (Sommer *op. cit.*: 17). Es cierto que el punto de partida de la anécdota tiene resonancias stendhalianas: las puertas de la familia Encina se le abren a Martín como al Jean Sorel de Stendhal se le abren las de la mansión del Marqués de La Mole, y, como Matilde de la Mole en *Rojo y Negro*, Leonor es una inquieta joven con un ímpetu que trasciende la manera en que su clase social podría muy bien limitarla, que se enamora del provinciano que trabaja para su padre y decide ayudarlo como puede. Pero el objeto de los afectos de Matilde es, en todo lo que vaya más allá de su estatus social, diferente al de Leonor. Sorel, desde el momento en el que pone el pie por primera vez en la mansión de La Mole, aunque es un ambiente nuevo para él, ya es un ambicioso bonapartista.

Se ha juzgado al personaje de Martín como muy responsable, «demasiado confidente y apóstol de las demás criaturas de la obra» (Pérez *op. cit.*: 173) y se ha visto encarnado en él lo poco profundo que resulta el autor para construir un personaje psicológicamente complejo. En el marco social que concibe para la historia al marcar al arribismo como un rasgo tremendamente difundido en la sociedad santiaguina, la marginalidad de Martín Rivas está concebida en contraposición a semejante telón de fondo, y son sus intentos de aproximación a Leonor lo que lo hacen un personaje más vivo porque está, tomo el término prestado de E.M. Forster, «galvanizado» por la ac-

ción que Blest Gana maneja con habilidad. Una vez que desaparece esta motivación, sin embargo, Martín se convierte en un conformista, aun así es más completo que la mayoría de los personajes que nos presentan las novelas hispanoamericanas del siglo XIX.

La idea de nación en Martín Rivas contrastada a la utopía amorosa

Para Sommer, a pesar de su ingenuidad, a las novelas románticas hispanoamericanas del XIX no se les puede negar un intento de sentido crítico. Por eso las relaciones amorosas están dirigidas a corregir aquellas contradicciones ostensibles de la realidad. El punto de partida es bueno: el proyecto de reflejar una nación se convierte más bien en mostrar todos los problemas que se confabulan contra el hacer una verdadera nación. Si son novelas caribeñas, obviamente el tema de la esclavitud pasa a primer plano; en *Cecilia Valdez*, por ejemplo, los personajes salen al campo, dejan la ciudad de La Habana y al visitar una hacienda el autor subraya hasta qué punto le escandaliza el hecho de la esclavitud. Las novelas tienen una agenda: *El Zarco* (1889), del mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), reivindica al mestizo; *Aves sin nido* (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner (1854-1909), lo hace con el indio. Se defiende una etnia pero a través de su idealización, se recurre al error de no dotarla de una psicología y se cae en la fórmula absurda de invertir los lugares de buenos y malos en argumentos conocidos. La novela hispanoamericana del siglo XIX busca consolidar una literatura nacional. Su receta es superponer los modelos europeos al referente del espacio físico hispanoamericano. Los novelistas hispanoamericanos del XIX influenciados por el Romanticismo usan el paisaje para reflejar sus sentimientos. Esa interioridad proyectada hacia afuera pretende convertirse en una idea de nación; sentir algo por el entorno, por el lugar en el que físicamente uno está ubicado porque allí ha nacido, tiene que ser necesariamente un sentimiento patrio, o por lo menos así lo sienten los exégetas de estos libros. Sin embargo, ese sentimiento no parece existir en *Martín*

Rivas, un libro que ha sido considerado como novela fundadora de una literatura nacional.

Los salones en los que transcurre la mayor parte de la acción de la novela de Blest Gana resultarían claustrofóbicos si se les comparara con los espectaculares escenarios naturales *abiertos* de los textos más representativos de la literatura hispanoamericana del siglo XIX,³⁵ incluidas las novelas de amores contrariados, donde el hábito más generalizado es el de moralizar los escenarios: la desolada pampa que rodea a Buenos Aires en *Amalia*, como en Sarmiento, es mala³⁶ y la densa vegetación del valle del Cauca en *María* es buena como la naturaleza en Saint-Pierre y en Chateaubriand. El «mestizaje» mencionado por Uslar Pietri es solo el segundo rasgo en importancia en la literatura hispanoamericana; el primero es tener la naturaleza como «su héroe por excelencia» (Uslar Pietri *op. cit.*: 43). En la novela de Blest Gana no existen los grandes espacios al aire libre. El libro no tiene a la naturaleza como su «héroe por excelencia». Si los personajes salen a las provincias, el escritor muestra poquísimos interés en describir el paisaje y mucho en describir los sentimientos de esos personajes, al revés de las novelas de amores contrariados donde los autores se ocupan de recrear la naturaleza con un cuidado que no parecen utilizar a la hora de darles especificidad a sus personajes. En

³⁵ Una tradición que contiene la majestuosidad de los Andes descrita por los poemas del venezolano Andrés Bello (1781-1865), así como la desolación de la pampa argentina, en sí misma la perfecta alegoría de lo abandonada que está una nación fuera de sus centros urbanos, en el ensayo *Facundo* (1845) y el poema narrativo *Martín Fierro* (la «Ida», 1872; la «Vuelta», 1879). Desde tiendas opuestas, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) y Hernández (1834-1886), utilizan en beneficio de la tesis de cada cual el potencial dramático del espacio natural. Sarmiento mira a veces fascinado pero siempre con ojo crítico la especie humana agreste que se ha formado más allá de las ciudades. Hernández, adopta justamente el punto de vista de esa especie, mira con desconfianza a los emisarios del progreso representados por esa institución protagónica en forjar (desde el punto de vista de los gobiernos centrales que lo administran todo desde las ciudades) las naciones del XIX: el ejército.

³⁶ Ideológicamente mala; por allí merodean Rosas y sus gauchos.

Blest Gana no vamos a encontrar al minucioso recreador de paisajes naturales que encontramos en las novelas románticas.

Esto la diferencia también de novelas posteriores con escenarios rurales donde vemos a terratenientes interactuando con sus peones; en la novela urbana el mundo donde se produce la materia prima es invisible. Si no vemos a los pobres en el campo, los que aparecen en la ciudad tienen una aparición breve y tangencial como en la escena de Martín acosado por los vendedores, que se desarrolla como la de un intruso que invade el territorio desconocido de los pobres. Resulta claro que en la novela los pobres tienen poca presencia porque en la realidad de los Encina o los Elías los pobres verdaderamente no importan.

En *Martín Rivas* no hay paisaje porque lo que interesa no es la geografía física sino la geografía política. En las nuevas naciones hispano-americanas los núcleos urbanos son desproporcionadamente pequeños frente a la cantidad de terreno no urbanizado que encierran sus recién estrenadas fronteras. Políticamente, todo ese espacio es controlado desde la capital y la capital es controlada desde los salones. La perspectiva de la novela de Blest Gana está planteada desde las entrañas del monstruo. Si bien el personaje central viene del campo, los personajes restantes son ejemplares de una fauna urbana. *Martín Rivas* es la fábula utópica de un hombre de campo que viene a darle una lección a la gente de la ciudad con su comportamiento ejemplar. De la galería de personajes que Martín conoce en Santiago el más positivo es Rafael San Luis. Pero nótese como todo lo positivo en la vida de San Luis —la casa de su tía, la administración de la hacienda «El Roble» que le ofrece su tío y por un momento parece colocarlo en renovada situación de gracia frente a la familia de Matilde— siempre está relacionado al campo mientras todo lo negativo —el ambiente de medio pelo de Adelaida, pero también el de los ricos, cuya intolerancia lo margina y lo empuja al de medio pelo— viene de la ciudad.

Más que prototipos de estos hombres urbanos —como el pragmático Fidel Elías, cuya única preocupación en la vida parecen ser los buenos negocios, y el falso cosmopolita Agustín Encina— Blest Gana parece interesarse en el monstruo que conforman una vez agrupados en una clase. Como individuos su ingenuidad los haría inofensivos —está

visto que ni don Fidel ni Agustín son muy inteligentes— pero como grupo organizado son un peligro. Al principio de la novela Martín choca contra todos ellos como la clase que representan en su conjunto y solo a través del trato individual con uno u otro consigue introducirse al mundo de su clase. El punto de vista a partir de la colectividad que prima en la novela es la de esta clase que ve el país desde su salón: allí vemos las paranoias de la clase alta, cómo se siente atacada por diversos sectores de la población —los politizados como la Sociedad de la Igualdad y los arribistas como los Molina—. Los de arriba solo se interesan en los de abajo si trabajan para ellos y representan medios de producción. Que Martín sea aceptado por los Encina al final de la historia no tiene por qué hacernos olvidar el desdén con que ha sido recibido al principio por Agustín y Leonor. Entusiasmados con el poder que han adquirido, familias como los Encina y los Elías han formado una nueva aristocracia nominalmente republicana. En vez de que los virreinos hagan converger todo lo producido en la América hispana en España, tenemos ahora un caos de nuevos propietarios que luchan unos contra otros por acumular más riqueza y que solo buscan cargos en el Gobierno —como don Dámaso y Simón Arenal— a fin de acumular más poder. Su responsabilidad en el periodo de anarquía es grande y su papel es decisivo en el «periodo de organización» (1860-1890) que le sigue, donde por lo general la regla es que los gobernantes provienen de familias prestigiosas (Henríquez Ureña 1949: 142). Tras la polvareda levantada por cada guerra entre caudillos, las sociedades reaparecen tan estratificadas como antes, y cada clase debe ocupar un lugar en la jerarquía social que se expresa hasta en los espacios socialmente diferenciados que dan forma a las ciudades.

Para la clase alta, legitimar su ubicación en la parte superior de la pirámide social la lleva a crear nuevos criterios y, al no existir una tradición, estos criterios se basan en la apariencia. Es una aristocracia con la apariencia de una república donde la fiesta para celebrar la independencia es un mero formalismo pero que debe existir para acreditar que se ha dado una independencia. Los criollos se libran de España pero las sociedades de las nuevas naciones que recién han estrenado no han dejado de moverse en los compartimentos cerrados

de una sociedad que mantiene rígida su constitución jerárquica. Los ensayistas hispanoamericanos más agudos no tardan en darse cuenta de que poco importa deshacerse de España si una forma de organizar la sociedad por medio de una ideología que justifica su estratificación subsiste.

La novela con escenarios rurales hace del paisaje la nación cuando la verdad es que la nación se crea en función de clases sociales y las clases sociales en función de la propiedades adquiridas. La ciudad muestra los puntos neurálgicos de esta dinámica. La gente de la ciudad parece contar con una cierta independencia pero los montos de sus ingresos bastan para crear brechas profundas. Si en *Martín Rivas* la clase media es el surtidor de intrigas que da pie a todos los giros que da el argumento, esta será la segunda perspectiva colectiva en importancia. Los Molina se desvelan al tratar de conseguir una tajada de la torta de los Elías o San Luis y viven en tensión unos con otros, entregados a la tarea de arañar la superficie del muro que los separa del salón de la clase alta. La descripción de la incursión de doña Bernarda en el salón de los Elías por Blest Gana se hace despiadada para mostrar hasta qué punto el salón es una zona prohibida para la clase media: el abismo entre una clase y otra es demasiado profundo.

El comportamiento altruista de Rivas lo coloca por encima del marco social que presenta la novela pero su mundo privado se encuentra codificado por una tradición de siglos. Su encuentro con Leonor es suficiente para que la coloque en un pedestal como ocurre durante la larga tradición del amor cortés antes de que la evolución de los códigos de intimidad sufran su primer gran cambio: puesto que aún no la conoce, lo único que se puede decir de Martín en este estadio es que la idealiza. La oportunidad de socializar con ella sin embargo lo convierte en un heredero de la tradición del salón que se forma a partir de 1750. Al mismo tiempo, su incierta ubicación en el salón lo convierte de alguna manera en un marginal, lo individualiza al modo de los románticos. Martín finalmente es aceptado y se convierte en un arquetipo del resultado que da la trivialización del romanticismo contaminado por el positivismo imperante a partir de 1830, el tipo de Romanticismo positivista que predica que un matrimonio puede basarse en el amor.

Para una sociedad de mediados de siglo XIX como la chilena el matrimonio es una institución sólida. Casar a sus dos hijas es obviamente la meta de doña Bernarda, quien con la ayuda de Amador administra el porvenir de sus hijas como un capital. Las conspiraciones de doña Bernarda crean los verdaderos nudos en la acción de la novela y precipitan los desenlaces trágicos en la vida de San Luis y Edelmira. Martín se propone la tarea de desamarrarlos: evita el matrimonio amañado de Agustín y intenta ayudar a Edelmira y a San Luis de los que doña Bernarda les quiere imponer.

En su aventura sentimental, Martín tiene que encontrar la manera de realizar su ilusión del mismo modo en que lo debe hacer una república que no cuenta con una tradición de experiencia acumulada como nación independiente. Con su vocación a la disciplina, Rivas adopta intuitivamente el orden con que se presentan en la diacronía de la historia los códigos de intimidad —«Martín, no eres de este siglo», le dice San Luis (MR 301); «Martín, como los antiguos caballeros, se lanzaba a lo más crudo de la batalla» (MR 405)— y pasa por todas sus etapas; su evolución se da en una línea recta porque jamás recurre a las apariencias que hacen oblicuos los comportamientos de los seres urbanos que lo rodean y se reflejan en antagonismos que resquebrajan la unidad de las jóvenes naciones hispanoamericanas.

El proceder del personaje central de *Martín Rivas* va más lejos en proponer su utopía que el de cualquier personaje *poseído por la fiebre romántica* en las novelas de amores contrariados, a la hora de trazar un paralelo con la situación de las jóvenes naciones hispanoamericanas en el XIX. En las novelas románticas se asume el credo de que los sentimientos deben ser proclamados, se recitan como los estudiantes hispanoamericanos de la primaria recitan de memoria, de manera mecánica, la proclamación de la Independencia de sus países, mientras que Leonor y Martín deben construir un código en base a los deseos íntimos a fin de que, llegado el momento, *liberen* a sus enunciadores para alcanzar el nivel superior de comunicación que les permita conquistar lo que tanto han deseado. La relación de Martín y Leonor se insinúa como la aventura utópica posible pero jamás concretada del desarrollo de las jóvenes naciones surgidas en Hispanoamérica una vez sin España.

Capítulo II

DE SOBREMESA Y SANTA: AMOR Y PROBLEMAS DE IDENTIDAD

— Si erré antes, fue porque no sabía que existieras sobre la tierra, criatura de pureza y de luz. Tóquenme otra vez tus miradas y mi alma será salva, decía en el fondo de mi conciencia entenebrecida una voz que vibraba como un canto de esperanza. (Silva 1996: 272)¹

No todos los amores ni todas las criaturas nacen lo mismo... véame usted a mí, despacio, si es que no lo ha hecho antes, y verá que de puro feo espanto, y icaramba, Santita! mi palabra de honor que yo no tengo la culpa y que si llegan a tomar a tiempo mi parecer, habría salido un primor, o siquiera un feo común y corriente, pero con ojos que vieran esta ojtal... ojtal... ojtalmía purulenta, que, me lo aseguró un médico, es la responsable de que yo ande a oscuras. (Gamboa 1965: 145-146)²

Desde el comedor se ve el jardín del hotel. La brisa mezclada con el aroma a madreSelva, que viene desde el lago de Ginebra, entra por las puertas abiertas que dan a los balcones. El traje elegante que lleva José Fernández Andrade, un joven colombiano, no desentona con el de los otros huéspedes que ocupan las demás mesas del comedor. Él está sentado solo; mira concentrado un libro, lo que no significa que se le escapen ciertos detalles del entorno: no le convence el francés con el que los mozos se dirigen a la clientela, por su marcado acento

¹ De ahora en adelante haré referencia a esta edición de la novela con la indicación *DS* seguida inmediatamente del número de página correspondiente.

² De la misma manera, para referirme a esta novela y a esta edición, citaré *Santa* e inmediatamente el número de página.

alemán; tampoco le convence la misma clientela, la juzga de ordinaria e incapaz de compenetrarse con la fina sensibilidad de los poemas parnasianos que él se encuentra leyendo a la luz de un candelabro. Entra una mujer joven con sombrero y abrigo, le hace recordar a la princesa de un cuadro de Van Dyck; está acompañada de un hombre de cabeza y barba canas. Se sientan a la mesa. La muchacha se saca el sombrero y el abrigo: sacude su larga cabellera castaña; se arremanga los guantes y descubre sus delicadas manos, alargadas y pálidas. Fernández, embelesado, no le puede quitar los ojos de encima; agudiza los oídos para escuchar una conversación entre padre e hija que le hace admirar el buen gusto y la cultura que revela. Ella levanta la vista hacia él: se siente atravesado por sus ojos azules; repentinamente, duda de la calidad del libro que le ha parecido bueno hace unos minutos. Le declara su amor a la desconocida, o cree hacerlo telepáticamente desde su asiento: le confiesa que ha vagado sin rumbo hasta el momento en que la ha conocido.

Hipólito es el pianista de un burdel en el Distrito Federal de México. Sus ojos de ciego son blancuzcos, opacos, sin iris; su piel está marcada por la viruela; tiene un bigote poblado sobre un mentón mal afeitado; el cuello y los puños de su camisa están mal cosidos y sucios. A Santa le gusta acercarse a su lado cuando toca el piano para hablar con él; esta vez le cuenta que otra prostituta la persigue y que nunca le ha pasado que la acose alguien de su propio sexo; Hipólito le comenta que no todos los amores responden a la imagen habitual que se tiene de ellos: ella sabe que él ha aprovechado para interpretar lo que le ha dicho de manera simbólica, como un ejemplo del amor que se presenta de maneras que no parecen naturales; lo estima, pero no lo suficiente para asentir a su requerimiento amoroso.

José Fernández es el protagonista de *De sobremesa*, la novela publicada en 1925 pero escrita antes del cambio de siglo, del poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Hipólito es el personaje que sigue en importancia al de la prostituta cuyo nombre titula el libro *Santa* (1903), del novelista mexicano Federico Gamboa (1864-1939).

Fernández e Hipólito provienen de medios sociales diametralmente opuestos, pero el modo en que el amor les hace restar importancia a

sus entornos los asemeja: querrían construirle un palacio a la amada, vivir allí con ella, pero saben que construyen castillos en el aire, que se ensimisman al extremo de no tener una comunicación fluida con los demás, ni siquiera con el sector social del que provienen. Fernández es el protagonista de una novela modernista e Hipólito el de una naturalista, pero tienen en común su desprecio por los burgueses. Cabe señalar que Fernández e Hipólito son personajes cuya naturaleza ficticia, artificial, queda muchas veces en evidencia; no llegan al nivel de personajes que nos hacen creer que son personas; sin embargo, los sentimos más reales que a Martín Rivas.

Dicotomías inciertas

La literatura hispanoamericana del fin de siglo recoge por un lado la poderosa intuición de los simbolistas que reaccionan al Positivismo del XIX y, por el otro, el tipo de literatura que el Positivismo ha creado. Émile Zola (1840-1902), con *La novela experimental* (1880), escribe un manifiesto en el que parafrasea a *La introducción al estudio de la medicina experimental* (1865), de Claude Bernard (1813-1878), insertando ciertos conceptos literarios allí donde la terminología médica se hace demasiado especializada u oscura. Una fe ciega en criterios epistemológicos hacen creer a Zola que el novelista, como un científico de laboratorio, tiene todo el derecho a predecir lo que sucederá si combina personajes con determinadas características; dichas características están explicadas a su vez por leyes de herencia. Zola cree en la separación de las categorías de lo normal y lo anormal esbozada por Bernard. Por la misma época, otra importante corriente literaria de la época, el Simbolismo, coincide con las teorías de Henri Bergson (1859-1941), que se preocupan de la naturaleza íntima del comportamiento intuitivo. Esto explica tanto el impacto de una novela como *Contranatura* (*À Rebours*) (1883) escrita por un naturalista renegado como Joris Karl Huysmans (1848-1907), como por qué Stéphane Mallarmé le dedica una composición en prosa. Poco importa que Huysmans en *Contranatura* especifique que Zola, Flaubert y los Goncourt son tan influyentes en él como Charles Baudelaire; por un lado, su *Marthe* (1876),

se anticipa a Zola y a los Goncourt al ser una novela con una prostituta como protagonista; por otro, basta el título *Contramatura* para hacer patente su rebelión a la unidireccionalidad del férreo determinismo de procesos irreversibles que propone el Naturalismo. El argumento se centra alrededor de Des Esseintes, un personaje que se crea un paraíso artificial para estar libre de los condicionamientos de la sociedad: si va a ser un ratón de laboratorio, no lo será de uno ajeno sino del propio. Robert Baldick afirma que Huysmans no abjura de sus métodos naturalistas ya que el argumento de *Contramatura* ha requerido de un arduo trabajo de investigación de tópicos tan diversos como Teología, floricultura, perfumería y literatura tardía latina para presentar las aficiones excéntricas del protagonista (Huysmans 1959: 10). Huysmans le escribe a Zola que su novela es una «broma literaria»; Zola, quien no posee un gran sentido del humor, le acusa de «haberle dado un golpe terrible al Naturalismo».

En el caso de la literatura hispanoamericana, John S. Brushwood sostiene que si el vago idealismo del Modernismo está en obvio contraste con la percepción práctica del realismo-naturalismo, una novela modernista como *Sangre patricia* (1902), del venezolano Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) utiliza recursos propios del Naturalismo, su narración en tercera persona simpatiza a veces con su idealismo soñador pero las más de las veces adopta una aproximación clínica (Brushwood 1998: 20), mientras que en *Santa*, un tema naturalista por excelencia —el de la prostitución como en las novelas *La Fille Elisa* (1877) de Edmond de Goncourt (1822-96), o en *Nana* (1880) de Émile Zola— está contado en oraciones largas que buscan tener un efecto rítmico para darle un sonido lírico a la prosa (*Ibidem*: 23): para Brushwood, ambos libros tienen en común la atmósfera pesimista en la que se muestran las vidas improductivas de sus protagonistas. «Se ha pretendido que el naturalismo y el modernismo eran antagónicos, olvidando que en el movimiento modernista cabían todas las tendencias, con tal de que el lenguaje estuviera trabajado con arte, que es, por excelencia, el rasgo distintivo del modernismo», escribe Max Henríquez Ureña (Henríquez Ureña 1978: 18). «¡Pero no es toda esta nomenclatura un producto del afán pedagógico de algunos críticos, una serie de subdivi-

siones convencionales que se disuelven al primer escrutinio crítico?», se pregunta Aníbal González (González 1983: 16).³

Es significativo que *Azul...*, el libro que Rubén Darío publica en 1888, considerado el «manifiesto orgánico del movimiento modernista» (Henríquez Ureña *op. cit.*: 18), sea un libro que contiene tanto prosas como poesías y se trate de un libro más innovador y experimental justamente en su prosa que en su poesía: «En su mayoría, aquellos modernistas que cultivaron el cuento y la novela unieron, a su devoción a la forma, los métodos del realismo, y, en determinados casos, los del naturalismo» (*Ibidem*: 19). Por eso Max Henríquez Ureña incluye entre las «influencias francesas» de Darío algunas que no corresponden a la visión tradicional de los modernistas como las de los Goncourt y Zola, y menciona «la contextura naturalista» de «El fardo», cuento inspirado en la vida de los cargadores de muelle observada por él de cerca cuando fue inspector de carga de la Aduana de Valparaíso (*Ibidem*: 92). El más claro exponente del Naturalismo en Hispanoamérica, el argentino Eugenio Cambaceres (1843-1888), escribe la novela *Sin rumbo* (1885) que, con un lenguaje más involuntariamente rudimentario que voluntariamente antimodernista, comparte más rasgos en común con *Contranatura*, en el sentido de resumir el sentido de la obra en el título, que con cualquier libro de Zola.

Aparte de *De sobremesa* y las obras del venezolano Manuel Díaz Rodríguez, no son muchas las novelas con una sensibilidad finisecular *decadente* que podemos mencionar entre las llamadas novelas modernistas. En la América hispana, lo más cercano a la dicotomía de los naturalistas y decadentistas europeos, en un periodo histórico similar,

³ El estudio del surgimiento del intelectual en la América hispana, es el núcleo del libro de Aníbal González *La novela modernista hispanoamericana* (1987). Si Henríquez Ureña obviamente se refiere al Modernismo por «literatura pura», González hace más específico su campo de estudio al limitarse a la novela modernista, a la que, a decir verdad, como su autor lo indica en las primeras páginas de su prólogo, no se le había dedicado un estudio extenso que la tratara como un objeto de estudio exclusivo. *La novela hispanoamericana de fin de siglo* (1979) de Klaus Meier-Minnemann es el libro que más se expande sobre ella pero para estudiarla en el contexto de todos los tipos de novelas escritas en el periodo de 1885 a 1925.

sería la de los modernistas y los positivistas. Según Octavio Paz, los verdaderos continuadores de los románticos ingleses y germánicos no son los románticos hispanoamericanos sino los modernistas, en la misma medida en que los verdaderos románticos franceses son los simbolistas (Paz 1990: 128): como hemos visto, Baudelaire se conecta con Huysmans, y este con Silva; por otro lado, emular el positivismo de países como Francia e Inglaterra, quiere marcar el corte decisivo de América Latina con la tradicional España, pero la rígida jerarquía social *acriolla* su propia versión: «El positivismo en América Latina no fue una ideología de una burguesía liberal interesada en el progreso industrial y social como en Europa, sino de una oligarquía de grandes terratenientes» (*Ibidem*: 127). El más conspicuo líder en favorecer este tipo de poder, y al mismo tiempo en incluir al Positivismo en su programa de gobierno, es Porfirio Díaz, de quien Gamboa es seguidor aun luego de su caída.

En *De sobremesa*, cuando Fernández se encuentra con su primo, el escultor Camilo Monteverde, para quien el Naturalismo es una «fórmula suprema» (DS 345), prefiere permanecer en silencio que hacer cualquier comentario: «Monteverde es un hombre práctico, indudablemente» (DS 346), reflexiona para sí. Más que condenar al Naturalismo o al Positivismo, esta observación tiene en la mira al burgués. Federico Gamboa, representante del gobierno positivista de Porfirio Díaz en legaciones en el extranjero, describe un personaje de *Santa* con «la hipócrita y falsa moral burguesa» practicada «desde niño» (*Santa* 263). El concepto mismo de burgués es más escurridizo de lo que parece a primera vista. Aun en el caso europeo habría que preguntarse hasta qué punto puede considerarse al siglo XIX como el *siglo burgués*. Peter Gay arguye que seis siglos de historia de Occidente, del burgo medieval a la Revolución Industrial y las revoluciones políticas, han sido comprimidos y simplificados, por más de un historiador, en una fábula que presenta a una burguesía emergente, inescrupulosa, de mentalidad estrecha, guiada por criterios desvergonzadamente mercantiles, abriéndose el paso a codazos e imponiendo su ascenso a la riqueza y el poder a través de los siglos (Gay 1992a: 38). El que tantas generaciones o movimientos hayan tenido que tomar la posta de la

rebelión a lo burgués, durante los últimos doscientos años, no ha hecho más que demostrar la vigencia de una burguesía que tiene la capacidad de convertir en burgueses a la mayoría de sus detractores originales. Esta reacción frente a lo burgués no cesa: toma diferentes formas a través de los tiempos y en distintos países. Para muchos intelectuales del siglo XIX afirmar su identidad de artistas se consolida más en la medida en que rechazan más a la sociedad burguesa; la satanización de lo burgués lo convierte en un tabú en los círculos intelectuales, donde un poeta simbolista o un novelista realista se sienten igual de insultados si se les confunde con un burgués: «Gustave Flaubert sentía un candente desprecio por la burguesía, que casi llegaba a aversión neurótica; al concebir a la burguesía como nauseabunda, literalmente, una vez firmó una carta como “burguesófobo”» (*Ibidem*: 40). Auerbach señala que esta actitud despreciativa a *lo burgués* surge con la generación de los «románticos tardíos nacidos alrededor de 1820» —Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, los Goncourts— y prevalece durante la segunda mitad del siglo. Para Auerbach, la ironía es que la burguesía, de la que provienen estos escritores, es justamente la que hace posible que practiquen su aversión a lo burgués: después de todo, solo de allí viene su público lector y la financiación para sus publicaciones (Auerbach 1996: 474). Esta contradicción vale también para varios escritores hispanoamericanos que desarrollan el tema del amor alrededor del cambio de siglo: su deseo por entender el aspecto irracional del amor está constantemente saboteado por el mismo moralismo burgués al que buscan rebelarse.

Entre caballero y rastacueros

José Asunción Silva es generalmente visto, con José Martí (1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Julián del Casal (1863-1893), como parte de una primera generación de modernistas, o los precursores del movimiento, que no sobreviven al cambio de siglo. Su fama en vida se la debe a la publicación, a mediados de 1894 en una revista colombiana de provincia llamada *La Lectura*, de su poema «Nocturno», al que rodea la leyenda de que alude a un amor

incestuoso con su difunta hermana Elvira (1870-1891), y en el que figura su aporte principal: haber introducido el verso libre que es «tema para encendidas discusiones en los cenáculos de Bogotá y Caracas» (Henríquez Ureña *op. cit.*: 136). En vida el autor es conocido en esas dos ciudades; en Bogotá nace, se hace escritor y sus poemas se difunden en publicaciones periódicas; en Caracas trabaja en la legación colombiana durante la segunda mitad de 1894. «Nocturno» se hará realmente conocido en el resto de la América española, casi al mismo tiempo en que circula la noticia de su suicidio. A principios de 1895, en el viaje de regreso de Venezuela, naufraga el vapor «Amerique» y pierde una serie de manuscritos, entre los que se encuentra una versión de *De sobremesa*. Antes de decidir quitarse la vida el 24 de mayo de 1896, Silva trabaja intensamente en reconstruir esta novela, la que se publica recién en 1925.

El libro se abre con una meticolosa descripción de una elegante sala, en la que encontramos cómodamente sentados al dueño de casa José Fernández con dos invitados: el frívolo hacendado Juan Rovira y el serio médico Óscar Sáenz. El contraste entre Rovira y Sáenz es patente: mientras Rovira se queja de que han estado callados por media hora, Sáenz elogia la parquedad porque le permite disfrutar la tranquilidad en un ambiente que celebra los placeres sensuales —buena comida y bebidas alcohólicas, adornos elegantes, agradables aromas— y que contrasta con las «salas frías» del hospital donde trabaja. Rovira quiere que Fernández les confíe una aventura amorosa que le ha contado que ha registrado en algún manuscrito. Sáenz considera poco saludable que su amigo viva aislado de la «vida real», a lo que Fernández arguye que lo que llama la vida real es «la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades», muy distinta a su propia versión de vivir: «sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede» (DS 234). En el momento en que Rovira vuelve a mencionar el manuscrito de Fernández que es un diario, hacen su entrada otros dos amigos, Luis Cordovez y Máximo Pérez, quienes llegan borrachos de una fiesta. Cada invitado anuncia un aspecto importante del diario que finalmente va a terminar siendo leído por Fernández: de darle pie al tema intelectual *versus* burgués se

encarga el intercambio de palabras entre Fernández y Sáenz; el tema amoroso se perfila a través de la candorosa curiosidad de Rovira por las proezas donjuanescas de su amigo; Máximo Pérez, quien luce flaco y enfermo, pide la lectura del diario porque espera que se extienda sobre una enfermedad nerviosa sufrida por Fernández en París; Luis Cordovez quiere escuchar las impresiones del diarista sobre Suiza, la crónica de viajes. «Todo es ella» dice Fernández críticamente (DS 239).

Seguramente los amigos no esperan el tono de ensayo de las primeras páginas del diario, donde enfrenta el libro *Degeneración* (1893), del ensayista austríaco Max Nordau (1849-1923) a los dos volúmenes del *Diario de María Bashkirtseff* (1887), de la pintora y periodista rusa María Bashkirtseff (1859-1884). El análisis a Bashkirtseff por Nordau también es comparado con *La leyenda de una cosmopolita* (1891),⁴ de Mauricio Barrès (1868-1923), que para Fernández es una interpretación correcta de la opción vital de Bashkirtseff; aun cuando se le diagnostica una tisis mortal, el entusiasmo de la pintora por la vida es similar a quien la elogia en su diario por sentir «esa exhuberancia [sic] de fuerzas, esos entusiasmos locos por verlo todo, por sentirlo todo, por comprender el Universo» (DS 245).

Esta suerte de doble marco explicativo, que retarda el entrar en las acciones del diario como para asegurarse de que el lector tenga el contexto correcto —resaltando los temas a abordarse y trazando un paralelo del diario de Fernández con el de uno de sus modelos europeos— muestra a un Silva especialmente interesado en precisar el sentido del tema de su libro; la manera en que se toma partida por el diario de la artista en contra de quien la analiza constituye un *marco teórico* para lo que viene y un claro indicador que nos encontramos ante una *novela de tesis*.

A la mitad de los apuntes del 20 de junio, luego de transcribir varios pasajes del diario de Bashkirtseff, y de describirse rindiéndole culto

⁴ El año está tomado del texto «El periplo europeo de J.A. Silva» de Ricardo Cano Gaviria, incluido en la edición crítica de la *Obra completa* de José A. Silva, editada por Héctor H. Orjuela (Silva *op. cit.*: 457). Cano Gaviria precisa que uno de los tres ensayos incluidos en *Trois stations de psychothérapie* (1891) de Barrès es el texto sobre la Bashkirtseff al que alude *De sobremesa*.

después de su muerte, Fernández pasa a reconstruir su propia vida, que en realidad se centra en su génesis como intelectual, a partir de una amistad con un mentor fallecido prematuramente, y para la que enumera toda una lista de lecturas, mientras que, en relación a su familia, destaca a su abuela como «la única figura depurada de sensualidad por las altas especulaciones intelectuales», y cómo da el salto del «Alcibíades ridículo», que le toca ser para los colombianos, al «*rastaquoère* ridículo» que lo toca ser una vez que se muda a Europa (DS 249). La mención de estos dos arquetipos acusa en Silva y en su personaje una tendencia a sistematizar, de manera binaria y a través de oposiciones, la tesis de su novela. Si bien la referencia a Alcibíades viene a cuento porque es un personaje importante en *El banquete* (385 a. de C.), texto clave de Platón (427-347 a. de C.) sobre el tema del amor, Silva se limita a usar su imagen por joven, apuesto y rico; para el otro término, tomaremos prestada la definición dada en una nota al pie de la edición que utilizamos de *De sobremesa*, la que el personaje utiliza en francés —*rastaquoère*— pero se deriva del español ‘arrastrar cueros’ y es el nombre que se da en la Francia de fines del siglo XIX a los «hispanoamericanos muy ostentosos cuyos recursos no se conocían a ciencia cierta» (*Ibidem*: 249). Digamos que el apuesto joven griego responde a la manera narcisista en que se ve a sí mismo un *caballero* de clase alta hispanoamericana, en directa relación a cotizar sus genes europeos y al alto lugar que ocupan estos en sus estándares sociales y estéticos, mientras que *rastacueros* responde a la percepción que puede tener un europeo de este mismo *caballero*.

La parte más importante de *De sobremesa* está inspirada por un viaje que Silva hace a Europa, de fines de 1884 a principios de 1886. Tanto los años de publicación de varios de los libros comentados, como las fechas que aparecen a lo largo de todo el diario en los encabezados indican años que, si bien son indeterminados, corresponden a la década posterior a aquella del periplo europeo del autor: en todos los encabezados del diario se anota «189...», el marco temporal de lo que Fernández narra es el de una Europa en la que el autor no llega a estar en la vida real.

Realmente entramos a la acción novelesca a partir de las anotaciones fechadas el 23 y 29 de junio, las cuales son breves y señalan un

desplazamiento a dos lugares en Suiza, Bâle y Why!; Fernández abandona el tono ensayístico de las primeras páginas de su diario, el que ha adoptado incluso para ir configurándose como protagonista, para pasar a entregar, de forma apurada, información casi telegráfica, en la que se nos muestra en el momento de huida del escenario de un crimen.

Como es lógico en todo diario —ya que la intención de un diarista es registrar coyunturas muy específicas en su vida que considera pertinente conservar—, bajo el encabezado de cada fecha se encuentra un texto que presenta una coherencia interior modulada por un estado de ánimo particular. «Lo que podríamos llamar la “retórica” del diario se basa en un intento de desdoblamiento, de objetivación del “yo” a través de la escritura: un movimiento especular en el que el “yo” se escinde a lo largo de un eje temporal, tornándose en una multitud de “yoes” menores», comenta Aníbal González (González *op. cit.*: 182-183). Sin embargo, queremos hacer notar cómo lo que el diarista nos muestra bajo el mismo encabezado de «al día siguiente» son, sobre todo, dos *yoes principales* que se alternan a lo largo de la novela:

1. El *caballero*. Lo ilustraremos, para comenzar, con el Fernández que abre una carta en la que se le comunica el fallecimiento de su abuela, y al que le conmueve que lo haya reclamado desde su lecho de muerte y haya implorado al cielo por su salvación (DS 252).
2. El *rastacueros*. Cuando su narración de una aventura amorosa lo muestra como un sensualista que llena sus oídos de la música de Wagner mientras sus ojos bajan a los senos que muestra el escote de Lelia Orloff y, detalle muy a lo Huysmans y Oscar Wilde, las joyas que lo adornan, su mirada permanece allí hasta que cierra el párrafo en un tipo de regodeo que sería impensable en la casta percepción de un Martín Rivas. Seguir modelos como Huysmans lo hacen un *decadente epigonal*, limitado a ser un émulo de sus admirados artistas decadentes europeos.

Más que una multitud de *yoes menores*, veremos, a través de la trama del libro un ir y venir constante entre estos dos *yoes principales*.

En el siglo XIX la mayoría de los doctores han llegado a la conclusión de que los hombres necesitan una vida sexual activa pero sin

imponer sus *instintos animales* a sus esposas, lo que por cierto se convierte en una justificación para diversos tipos de oferta en el mercado de *placeres comprados*, el cual florece como nunca antes. La demanda es tan grande que se crea un ambiente incluso para aquellos que no desean rebajarse a los locales donde el negocio se muestra en toda su crudeza y desean vivir la ilusión de que acceden a un ambiente más refinado que imita al de una corte imperial. En el llamado *demi-monde* este ambiente *se pone en escena* calculadamente, siempre que los clientes puedan pagar las cuentas. Es un mundo de fantasía donde se le permite, a quien puede costearlo, vivir la vida de un seductor de mundo. Por supuesto, los clientes de esta verdadera industria del París del Segundo Imperio son banqueros, oficiales del ejército y aristócratas de todas las nacionalidades posibles, grandes duques rusos, *pashas* turcos y, claro, millonarios sudamericanos.⁵ Fernández es consciente de esta situación, de verse precisado a recurrir a un sucedáneo de lo que sería participar de las reuniones de los círculos sociales europeos más notables, en parte concebido para una clientela de extranjeros que hace patente su marginación de las verdaderas élites del Viejo Continente. Llega a herir a la Orloff con un cuchillo porque se siente más humillado que nunca al descubrirla en amores con otra mujer; causa la reacción violenta la constatación de que «Lelia Orloff» es un rol inventado para María Legendre, la hija de un zapatero, que simula amarlo cuando ni siquiera se siente atraída por los hombres y que en realidad se limita a atenderlo como cliente del *demi-monde*.

Cuando Silva concibe un Fernández que comenta por escrito su propio comportamiento y lee los apuntes a sus amigos, sugiere un fascinante ángulo para la novela hispanoamericana: un personaje busca mostrar su intimidad a través la disección razonada de sus sentimientos, lo que lo lleva a diferenciarse de Agustín Encina o de Edelmira, a pesar de experimentar dificultades semejantes para hacer coincidir el mundo externo con su mundo interior alimentado en base a sus lecturas. Fernández quiere ser como un intelectual europeo antiburgués pero, como Madame Bovary y Don Quijote en sus etapas finales, los

⁵ Para esta descripción del *demi-monde* se ha utilizado el capítulo dedicado al siglo XIX del libro *Sex in history* (1980) de Reay Tannahill.

tropezones con la realidad hacen que tome conciencia de su autoengaño, lo que impregna al libro de un auténtico sentimiento de frustración y tristeza.

Cuando, a principios de julio, Fernández, que se siente un prófugo por su ataque a la Orloff, ya ha encontrado un escondite en Whyll, sus diferencias con el Des Esseintes de Huysmans salen a relucir: el encierro en su paraíso artificial permite a Des Esseintes escapar del París de amplias avenidas, diseñado por el barón Haussman para que todo esté a la vista de los guardianes del orden del Segundo Imperio; su auto-reclusión no tiene nada en común con la reclusión forzada del aristócrata colombiano que, escondido en los Alpes suizos, sueña una revolución conservadora en la que utilizará los recursos naturales del mundo entero para un día transformar la capital de Colombia «a golpes de pica y de millones como transformó el Barón Haussman a París» (DS 262). Mientras Des Esseintes se refugia de toda vulgar responsabilidad cívica, Fernández menciona la necesidad de establecer una dictadura conservadora como la de Gabriel García Moreno en Ecuador o la de Manuel Estrada Cabrera en Guatemala. Cuando interrumpe la lectura de su delirante plan para decir que ha estado loco al concebirlo, no debe sorprendernos que el serio médico, portavoz de una larga tradición de *pragmáticos* hispanoamericanos que proponen *gobiernos duros* como la única solución para ponerle un poco de orden a lo que ven como barbarie, sea el que se encuentre más atraído por este proyecto delirante: «Es la única vez que has estado en tu juicio, contestó Sáenz, con frialdad» (DS 265). Juan Rovira, en cambio, siente que ha esperado por gusto los detalles picarescos, así que decide retirarse.

De hecho, a Rovira no le habría gustado escuchar al Fernández que escribe el 25 de julio en Interlaken que se siente orgulloso de no verse perseguido por «Ni un deseo, ni una imagen sensual» (DS 266). Sin embargo, al día siguiente, vuelve a sentirse intranquilo por la mera presencia de los otros turistas que se hospedan en su hotel, a quienes encuentra despreciables por «ser muestras de la calidad corriente de la especie humana» (DS 268), desarrollando nuevamente la antinomia artista-burgués; la verdad es que ni Rovira ni Sáenz estarían muy fuera

de lugar en esta masa de humanos ricos pero ordinarios; ni siquiera lo estaría el mismo Fernández, quien después de todo se hospeda en el mismo hotel que la gente que critica, lo que inevitablemente nos hace pensar en la reflexión de Auerbach sobre una burguesía que hace posible que los artistas practiquen su aversión a lo burgués. La larga tirada a los burgueses, que se extiende por tres páginas, no es un exorcismo suficiente para distanciarse de ellos; tenemos demasiado frescas sus acusaciones a los burgueses franceses para que no nos sorprendamos al encontrarlo, a poco más de una semana, en amores con alguien que califica de «Mesalina comprable» y «grosera como una verdulera» (DS 269), una flaqueza que parece deprimirlo sobremanera una vez que se encuentra solo: el 9 de agosto anota que, hastiado de la estupidez, prefiere pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia del opio.

Helena

Las anotaciones del 11 de agosto en Ginebra desconciertan al rebosar de entusiasmo porque en el comedor del hotel ha visto entrar una muchacha acompañada de su padre: «Lentamente, mientras examinaba yo la extraña figura del hombre, se quitó ella los guantes de Suecia y se frotó las manos, dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como las de Ana de Austria en el retrato de Rubens, con que se echó para atrás los bucles de la suelta cabellera castaña, risoza y sedaña que donde la luz la hería de frente tenía visos de oro» (DS 270). Es significativo que la muchacha que tanto le llama la atención esté acompañada de su padre y ambos hagan gala de una elegancia que acusa una extracción social privilegiada. Fernández, quien se ha jactado de saber detectar la gran falacia del *demi-monde*, se ha estremecido al encontrarse ante dos exponentes de la verdadera aristocracia europea; verificar su parentesco con ella, hemos visto, siempre ha sido una obsesión de la clase alta criolla hispanoamericana, lo que es un arma de doble filo, pues al aducir sentirse por encima de sus compatriotas, por un mayor porcentaje de sangre europea en sus venas, cae en la trampa de plantearse una escala de valores en la que su europeísmo es siempre parcial comparado a la identidad *per se* del europeo.

A diferencia del Agustín Encina, que se da ínfulas de haberse empapado de su experiencia francesa porque sabe que tiene licencia de recrearla muy libremente una vez que está en Santiago de Chile, Fernández se encuentra en Suiza ante los hechos concretos. *De sobremesa* nos muestra claramente hasta qué punto puede abrirse una brecha entre la clase alta europea y la hispanoamericana; es la versión trágica de la brecha entre las clases altas de los dos continentes que las tonterías de Agustín Encina caricaturizan alegremente. El comentario a continuación nos muestra una visión cruel del abismo del *rastacueros* a su ideal por un crítico contemporáneo:

Spleen muy a la francesa peso muerto entre tanta buena prosa colombiana ambiente extranjerizante, digresiones, esteticismo decadente, en esta sobremesa hay un aroma de perfume no barato, al contrario, muy fino, que al contacto con el aire del trópico pierde *bouquet*. Silva es un afrancesado que no lo niega aunque no lo diga. Como tan afrancesada fue toda Bogotá, toda Colombia, casi, y todo el Continente desde fines del siglo pasado hasta que los primeros cañonazos en la frontera franco-alemana en 1914 acabaron con un castillo de naipes que pronunciaba mal el francés pero que se complacía en pronunciarlo mal, y que tuvo su peor momento de *agalicamiento* (¿habrá de permitirse tal expresión?) cuando Rubén Darío, aquel nicara-güense criado con frijoles y arroz, dio en cantar a princesas versallescas y a lloriquear porque los alemanes habían llegado con armas y bagajes a las propias puertas de París. (Ospina 1976: 47-48)

«Fernández es como un Des Esseintes rudo y montaraz, un *rastacueros* hispanoamericano, cuya aristocracia y cosmopolitismo no pasan de ser un barniz distinto de Des Esseintes, cuya “degeneración” se atribuye al desgaste secular de su antiguo linaje», observa certeramente Anibal González (González 1983: 186). En años más recientes, sin embargo, su afrancesado *spleen* colombiano resulta fascinante para estudiar hasta qué punto esa alienación no puede evitar amestizarse con la procedencia hispanoamericana del autor. Tanto el mismo Anibal González como Meyer-Minnermann consideran oportuno dedicarle un capítulo entero de sus libros respectivos a la novela. Desde una perspectiva historicista que busca rastrear y detectar influencias, a Meyer-Minnermann le interesa *De sobremesa* de la misma manera que todas las otras novelas que analiza en su libro: como un pararrayos en el que

convergen los varios textos que circulan entre la intelectualidad europea en el momento de su publicación; lo que importa es que el cosmopolitismo de Fernández se halla en sintonía con el mundo. La aproximación más intuitiva de González trata de calcular el grado en que se dan estas influencias para insistir en los aspectos más genuinos de la obra.

Se ha venido a repetir con insistencia que la novela *De sobremesa* es una versión colombiana de *Contranatura*. Si bien sabemos que Silva ha leído el libro de Huysmans, coincidimos con Oscar Villanueva-Collado cuando escribe que «la vida de Fernández droga, lujo, sexo no es muy diferente a la de cualquier contemporáneo de la clase media» (Villanueva-Collado 1989: 276), y concluye que *De sobremesa* refleja «menos un conocimiento de un autor en particular que un conocimiento enciclopédico de los temas, inquietudes y conflictos de la cultura finisecular desde el ocultismo hasta el confrontamiento con la modernidad» (*Ibidem*: 286). La diferencia esencial es que, en la novela de Huysmans, no existe el tema sobre el que se construye el argumento central de la novela de Silva: la historia de amor protagonizada por alguien específicamente hispanoamericano que nunca va a poder ser un decadente europeo. Cuando Fernández recurre al opio y a la especulación solitaria, experimenta tanto la soledad del sujeto amoroso descrita por Roland Barthes —esa soledad «filosófica» del amor-pasión de la que no se encarga el discurso de ningún sistema importante de pensamiento (Barthes 1977: 224)—, como la soledad de un pez fuera del agua, la de un hispanoamericano en Europa.

Fernández se encuentra intimidado por una fuerza extraña ante dos exponentes de la cultura a la que cree pertenecer por derecho, por haberse compenetrado intensamente con ella a través de sus textos literarios y haber aprendido sus idiomas para disfrutar de las versiones originales. Los modernistas, sobre todo en la parte temprana de sus carreras, serán los blancos predilectos de escritores nacionalistas de generaciones posteriores. Pero en el plano de la realidad no es tan sencillo para este esteta criollo tomar contacto directo con la sensibilidad íntima de esos europeos que lo deslumbran. Cuando el libro de Silva nos muestra al rico hispanoamericano en Europa en proceso de inter-

actuar con la cultura del Viejo Continente, en realidad solo lo vemos en capacidad de relacionarse con un mundo destinado a grandes inversionistas extranjeros, un mundo donde *l'amour* francés se ha convertido en un término explotado como atracción turística en el *demi-monde*, un simulacro de corte europea abierto a todo aquel que pueda costearlo y que no tenga acceso a la verdadera corte. Buena parte de *De sobremesa* es, en realidad, la historia de un largo discurso amoroso, destinado a no llegar jamás a la amada, un monólogo que aspira al diálogo, que quiere sumergirse en la problemática de la identidad profunda del ser humano por el camino de sus modelos antiburgueses europeos, pero que se hará más interesante al ahondar en las contradicciones de la identidad hispanoamericana de un cierto sector social.

Fernández ve en la pareja del comedor del hotel de Ginebra la autenticidad del alma europea y por eso la transfigura en un proceso análogo al de una revelación mística. A la joven la compara «con el retrato de una princesita hecho por Van Dyck» (DS 270) primero, y luego con «una virgen de Fra Angelico» (DS 271); en un proceso creciente de sublimación, pasa a considerarla de aristócrata a reina de la jerarquía celestial. Es una asociación curiosamente parecida a la establecida durante siglos entre monarquías y orden divino, que también llama la atención al provenir de alguien que se jacta constantemente de su falta de fe. Prima un intenso deseo de ser un aristócrata por derecho divino, lo que es la fantasía más íntima de las monarquías y sus allegados a través de la historia. Al endiosar a la muchacha, Fernández la convierte en una conciencia superior que sabe todos sus actos, la enviste de la ubicuidad del ser divino que está en todas partes, del que lo sabe todo sobre él: «había leído en mí, como en un libro abierto la orgía de la víspera, la borrachera de opio, y penetrando más lejos, la puñalada a la Orloff, las crápulas de París, todas las debilidades, todas las miserias, todas las vergüenzas de mi vida» (*Loc. cit.*). Fernández no crea una situación para aproximarse a la pareja; parece saber que no existe la oportunidad verdadera de diálogo o siente dentro de sí algo que lo inhibe de iniciarlo. Por un lado, esa timidez del amante confrontado a quien ama es, para muchos, la principal señal de que se está enamorado. Pero lo que también paraliza y emboba a

Fernández es su admiración a la civilización del Viejo Continente; al imaginar a la exquisita comensal dirigirse a él, le atribuye voces de *guías espirituales* de dos clásicos de la sabiduría de Occidente: «no te alejes de mi camino, pobre alma oscura y enferma, yo seré tu conductora hacia la luz, tu Diotima y tu Beatriz [...]» (DS 272).

En una sección del *El banquete* de Platón, Sócrates rememora un diálogo sostenido en su juventud con una madura y sabia mujer llamada Diotima que, luego de hacerle admitir, con un método muy socrático por cierto⁶, que la poesía y el amor se parecen porque el campo de ambos es vasto y se manifiesta en todos los actos de las personas, presenta al amor como una escalera donde el primer escalón es el de la atracción física —representada por Alcibíades— y el último aquel donde se admira la belleza del alma; el amor que verdaderamente importa está basado en el conocimiento del bien. Como Diotima, Beatriz tiene un rol determinante en la vida de Dante Alighieri (1265-1321), quien la conoce siendo todavía niño como lo cuenta en el argumento de *La vida nueva* (1294) y la convierte en su guía en la *Divina comedia* (1321).⁷ Como su precursora Diotima a Sócrates, Beatriz le muestra a Dante que el amor es mucho más que la simple atracción a otro ser y que en él está comprendida la razón del cosmos entero: por eso dicen los versos finales de la *Comedia* que «el amor ardiente [...] mueve al sol y a las demás estrellas (Alighieri 1983: 521).⁸ Cabe preguntarse qué tiene que ver el aludir a tradiciones, interesadas en una dimensión espiritual teológica del amor, con un aspirante a decadente europeo, si aceptamos las opiniones que insisten en que Fernández es un Des Esseintes colombiano. En todo caso, las referencias a lo espiritual, entendido en el sentido de un sentimiento religioso específicamente cristiano, están más enfatizadas todavía por la *sensación auditiva*

⁶ Para Julia Kristeva, Diotima es «el Sócrates ideal [...] Como si hiciera falta una diosa, una mujer, para dessexualizar el amor [...]» (Kristeva *op. cit.*: 61).

⁷ Se elige fechar las obras con los años en que Dante culmina sus composiciones, pues estas se gestaban en largos periodos: presumiblemente, *La vida nueva* es escrita entre 1290 y 1294, y la *Divina Comedia* entre 1307 y poco antes de su muerte.

⁸ Se trata del verso que cierra la obra.

que le provoca su encuentro con la joven: «Un coro de esperanza resonó dentro de mí como una música mística en la semioscuridad de una iglesia abandonada» (DS 272); es un momento mágico que no deja de tener cierta reminiscencia del romanticismo tardío de la iglesia solo efímeramente habitada por presencias del más allá, del «Misere-re» de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870).⁹ El desenlace posterior del libro da la sensación que la iglesia, como en el relato becqueriano, vuelve a quedar melancólicamente vacía. Este tipo de pesimismo romántico también se explica a través de la relación Poe-Silva enfatizada en la descripción de la joven «con su misteriosa palidez mortal, sus cabellos de oro sombrío y sus radiosas pupilas azules, tenía algo del encanto que me fascina de ciertas músicas» (DS 272), descripción asexual que proviene directamente de las heroínas de los relatos de Edgar Allan Poe (1809-1849). Valga recordar que el poema más famoso de Silva, su célebre «Nocturno», se enlaza con «El cuervo» («The Raven») (1845), no solo por su tema sino por las conexiones que se ha buscado hacer entre incidentes de la vida de cada autor y sus respectivas obras. Al dejar la pareja el comedor, Fernández nota un objeto que brilla en el piso; con el pretexto de devolverle el camafeo que se le ha caído a su dueña, Fernández averigua en la recepción del hotel que ella y su padre vienen de Niza y responden a los nombres de Helena Scilly Dancourt y del Conde Roberto de Scilly. El nombre «Helena» lo convierte en otra referencia a una mujer arquetípica, «la princesa Helena del idilio de Tennyson» (DS 274),¹⁰ a la que suma a la conste-

⁹ El «Miserere», publicada en 1862, es una de las más famosas leyendas de Bécquer.

¹⁰ Se refiere, por cierto, a *The Idylls of the King*, ciclo de doce poemas compuestos entre 1855 a 1885 por Alfred Lord Tennyson (1809-1892), cuyo año de muerte marca el fin del reinado del verso victoriano. El ciclo tiene cinco personajes llamados Helena (*Elaine* en el original). Lo más posible es que Fernández se refiera a Elaine de Astolat, «La Dama de Shalott», quien muere de amor por Lanzarote, situación que inspira un famoso cuadro del pintor prerrafaelita Holman Hunt, (1827-1910). Sin embargo, «Princesa Helena» es tanto la hija del rey Pelles, que procrea a Gallahad con Lanzarote, como la hija del Rey Pellinore, hermano de Pelles; otras dos «Helenas» son la madre de Lanzarote y una hermana de Morgan Le Fay.

lación de referencias culturales al centro del cual ha colocado a su amor a primera vista. Fernández se dirige hacia el apartamento número nueve, número favorito de Dante, en base al cual estructura los argumentos de *La vida nueva* y la *Divina comedia* donde sabe que están hospedados los Scilly. Tras distinguir una «larga sombra de mujer» en el balcón y «movido por un impulso irresistible» (DS 275), Fernández arranca unas flores de unos matorrales y las tira a la ventana del balcón. La mujer le arroja desde allí un ramo de rosas de té. Estos ramos serán lo único que llegan a intercambiar ambos en toda la novela. A la mañana siguiente, Fernández es informado en la mesa de recepción que Scilly e hija han dejado el hotel.

Según Oscar Wilde, «La gran superioridad de Francia sobre Inglaterra, radica en que mientras en Francia todo burgués desea ser artista, en Inglaterra todo artista desea ser burgués».¹¹ Como para Huysmans y Wilde, para Fernández la capital de Inglaterra parece ser el prototipo de la ciudad burguesa y, por contraste con ella, allí la imagen de Helena se hace más abstracta que nunca, «incontaminada por la atmósfera de la tierra, insexual y radiosa [...] Dios ha concedido una gracia particular a mi Dama: la persona que le dirige la palabra no puede tener mal fin» (DS 277); lástima que solo imagine dirigirle la palabra telepáticamente. Un mes más tarde, aún en Londres, el caballero Fernández *toca fondo*: «¿Por qué la depresión de hoy en que me siento sin ánimo de trabajar y vivir, y pienso en Helena como un chiquillo perdido entre la noche de un bosque, pensaría en las caricias de la madre?» (DS 280). El *rastacueros* va al rescate al aceptar que un amigo le consiga una cita con una *demi-mondaine*. Lo interesante es que esta vez, antes de siquiera tocarla, el *rastacueros* se convierte inesperadamente en *caballero* al ver unidas «como en una medalla antigua, el perfil fino y las canas de la abuelita y sobre él, el perfil sobrenaturalmente pálido de Helena, en una alucinación de un segundo» (DS 282-283). La tirantez entre sus dos *yoes* se ha convertido en tal problema que Fernández decide pedir ayuda médica.

¹¹ Para citar esta frase de Wilde, Gay utiliza un libro de Robert B. Henckle, *Comedy and Culture: England 1820-1900* (1980).

Diagnósticos, tratamientos y recaídas

Fernández se entrevista con sir John Rivington, «el gran médico que ha consagrado sus últimos años a la psicología experimental y a la psicofísica» (DS 283).¹² Resulta extraño que se ponga en manos de un profesional tan similar a su odiado Max Nordau; más raro aun, que tras presentarlo como un científico positivista, quiera establecer con él el tipo de relación como la que tendría con un cura confesor: «El catolicismo les da a sus fanáticos, directores espirituales a quienes se entregan. Yo, falto de toda creencia religiosa, vengo a solicitar de un sacerdote de la ciencia, cuyos méritos conozco, que sea mi director espiritual y corporal. ¿Acepta usted el cargo?» Rivington no solo lo acepta, sino que se presta al juego de asumir roles cuando responde: «Cuénteme sus pecados» (DS 283). «La alianza para la información sexual —darwinistas y obispos, fundamentalistas y anglicanos, militaristas y utópicos— parece incómoda, pero era firme», comenta Peter Gay (Gay 1992a: 304). Cuando Rivington le pregunta si de encontrar a la joven se casaría con ella y formaría una familia, su paciente, en vez de contestar se imagina con disgusto lo que le harían a Helena «la intimidad del trato diario, los detalles de la vida conyugal, aquella visión deformada de la maternidad» (DS 284); Fernández, según Rivington, a pesar de afirmar no tener creencias religiosas, es un «espiritualista convencido» (DS 285). Por eso sus consejos médicos son de un orden bastante práctico: «Devuélvale a las necesidades sexuales su papel de necesidades por más que le repugne y no mezcle usted sensaciones de ese orden con sentimentalismos ni sensaciones eróticas que lo exalten; esto mientras encuentre usted a la joven a quien ama y se case usted con ella para normalizar en la vida marital los impulsos de su instinto» (Loc. cit.). Para Rivington es comprensible que Helena se le haya *aparecido* a Fernández bajo la influencia del opio y de una profunda debi-

¹² Para su doctor Rivington, Silva concibe una serie de obras, «*Correlación de las epilepsias larvadas con la concepción pesimista de la vida, Causas naturales de apariciones sobrenaturales*, y sobre todo *La higiene moral* y *La evolución de la idea de lo Divino*» que «lo colocan a la altura de los grandes pensadores contemporáneos, de Spencer y de Darwin, por ejemplo» (DS 283).

lidad causada por la orgía de la víspera. Cuando su paciente le describe la joven que lo obsesiona, el doctor lo lleva a una sala donde tiene el retrato de una mujer idéntica a la de su descripción, semejante a un ángel de Fra Angélico pintado por un artista perteneciente a la cofradía prerrafaelita y a la muchacha del comedor en Ginebra. Gabriel García Márquez escribe: «Por una de esas casualidades imposibles en que los buenos novelistas no incurren, el doctor Rivington había comprado el cuadro por un capricho de su mujer, y lo tenía en un salón contiguo a su consultorio». ¹³ El tratamiento de Rivington sigue del resto de noviembre a principios de diciembre. Aunque el paciente se presta a los interrogatorios, es obvio que su doctor se lo ha ganado con prometerle una copia del cuadro. Fernández, en todo caso, sigue el *diálogo telepático* con su amada, identificándose él con Dante y a ella con Beatriz.

Al trasladarse a París y volver a sentirse mal, Fernández se cita con un doctor apellidado Charvet, un neurólogo que al margen de su nacionalidad es en todo idéntico a Rivington. Las conversaciones con el especialista francés repiten de manera casi rutinaria las sostenidas con el galeno inglés y vuelve a mencionar sus meses de abstinencia sexual. Finalmente, el doctor le recomienda baños de agua caliente con altas dosis de bromuro pero cuando Fernández sigue sus instrucciones, y se mete a una tina de agua caliente, solo suda frío y se llega a imaginar su propia muerte como el obstáculo final entre él y Helena. Sus amigos colombianos lo visitan y le cuentan sobre el matrimonio de uno de sus primos «todo fuego» con una mujer fría y boba de posición social inferior a la de él (DS 304). Después de semejante historia, el eco de los consejos de Rivington que Fernández encuentra en Charvet no puede ser más desatinado: «Cásese usted amigo mío... El matrimonio es una hermosa invención de los hombres, la única capaz de canalizar el instinto sexual» (DS 310).

Hay un sabor prefreudiano cuando Rivington y Charvet le reconocen a la sexualidad un rol central en la vida *normal* de las personas;

¹³ García Márquez en «En busca del Silva perdido», incluido en la edición crítica de la *Obra completa* de Silva, editada por Héctor H. Orjuela (Silva *op. cit.*: XXX).

según Gay: «[...] la creciente exigencia de información sexual [...] casi se convirtió en manía en los días en que Freud estaba haciendo sus primeros descubrimientos psicoanalíticos: el conocimiento carnal parecía esencial, no por sí mismo, sino un instrumento para curar males sociales al exponer, si no evitar, los vicios privados» (Gay 1992a: 303). El de Rivington y Charvet es, entonces, un prefreudianismo primitivo. El forcejeo entre los dos lados de Fernández lo hemos propuesto como una dualidad *caballero-rastacueros* pero el forcejeo de opuestos hace recordar también la imagen del alma enamorada que presenta Platón en el *Fedro* (386 a. de C.) como un coche desde el que se tira las riendas de los caballos del alma: mientras uno de los caballos se somete avergonzado, el otro tironea con cólera, casi como una prefiguración de la tensión entre la conciencia y el inconsciente.

Rivington le envía una copia del cuadro prerrafaelita a Fernández, a quien el simple acto de observarlo le hace sentirse mejor que cualquier consejo médico, hasta que un buen día Charvet entra al cuarto donde lo tiene guardado y ocurre otra coincidencia, tan inverosímil como la de la circunstancia en que Rivington le ha mostrado el cuadro: le cuenta que conoció a la modelo del cuadro, la esposa de Scilly, que falleció a los veintitrés años dejándolo con una hija de cuatro años, obviamente, la muchacha que ha conocido Fernández. Charvet pone a Fernández en contacto con conocidos de Scilly, pero todos han perdido su rastro, aunque le proporcionan las pistas que le permiten reconstruir hasta donde le es posible la historia de la familia, saga que le confirma hasta qué punto la de los Scilly es una familia europea hasta la médula y se remonta hasta un antepasado que en 1327 parte para la primera Cruzada (DS 318).

Fernández sigue imaginando sus diálogos con Helena. En una fantasía digna de un Luis de Baviera sudamericano, se imagina construirle un palacio en un valle colombiano; pero al pasar a parafrasear el lado más colorido y menos profundo del *Así habló Zaratustra* (1883-1892) de Friedrich Nietzsche (1844-1900) para adoptar su crítica al cristianismo como la religión de los débiles —él, que se ha amparado en imágenes de Dante— y su concepto del superhombre, se provoca una explo-

sión de vitalidad que lo llevan a asumir nuevamente su identidad de *rastaceros* y a sumergirse una vez más en el *demi-monde*.

El movimiento pendular final

«Una oleada poderosa de sensualismo me corre por todo el cuerpo, enciende mi sangre, entona mis músculos, da en mi cerebro relieve y color a las más desteñidas imágenes y hace vibrar interminablemente mis nervios al contacto de las más leves impresiones gratas» (DS 324); y todo porque en una joyería conoce a una estadounidense llamada Nelly. Él promete ir a hablarle de joyas a su hotel pero los apuntes de esa fecha cierran con un «¡Hurrah a la carne!» (DS 327). Nelly conoce sus colecciones de poemas —Fernández es un escritor famoso internacionalmente, a diferencia del Silva que lo concibe, cuya celebridad solo llega a cruzar la frontera entre Colombia y Venezuela— y está fascinada con su romántica identidad de poeta sudamericano. Para Meyer-Minnerman «no es casual que este episodio se detalle de una forma tan extensa» ya que «es igualmente expresión y realización del viejo deseo de convertirse en algo igual o, incluso, superior a esa nación al mismo tiempo odiada y amada en el norte del continente» (Meyer-Minnerman 1991: 71). Más interesante aun es cómo en el diálogo del colombiano y la estadounidense, los papeles que José Enrique Rodó (1871-1917) les da a las dos Américas en su *Ariel* (1900) asumen aquí identidades opuestas a las de ese idealista ensayo pero que hoy nos resultan totalmente familiares: ella es la que quiere hablar de temas intelectuales, aunque de una manera bastante superficial, mientras que él está más interesado en que su estrategia de seducción tenga éxito y se revela totalmente pragmático en función de satisfacer sus bajos instintos. La comunicación entre Nelly y Fernández demuestra un agudo sentido del humor en Silva y cómo el hispanoamericano que se vende como ser exótico a extranjeras incautas del primer mundo no es una invención reciente. El sexo práctico con Nelly revitaliza a Fernández, quien se describe a sí mismo en su versión más social asistiendo a una suntuosa fiesta de la colonia hispanoamericana; luego de burlarse de sí mismo y sus conocidos por ser caricaturas de

européos, inicia su revisión de la tradición amorosa de los genuinos europeos a través de la historia, pues a buena parte de los europeos contemporáneos los considera mediocres por burgueses:

Amar temblando, porque al través de la puerta de alcoba, tibia y perfumada por los besos, se oía el ruido de los pasos y de las armas de los matones enviados por el marido, que subían a vengar la afrenta; amar orando, porque la Dama revestía aspecto de madona; amar sin satisfacer el amor e inmortalizando el nombre de Ella en canciones o en estatuas, ser Benvenuto Cellini o Godofredo, Alighieri, Petrarca o Miguel Angel, cuando ellas se llamaban Beatriz Portinari, Laura o Vittoria Colonna, fue empresa de hombres, pero hoy, en estas sociedades decrepitas, en que el adulterio es fácil y practicable sin peligro, como un *sport*; en que la vida de la mujer es toda una lenta y gradual preparación para la caída y en que los maridos vienen a visitar al afortunado para pedirle favores, es miseria indigna de un hombre. (DS 336-337).

Quien viene a «pedirle favores» es su compatriota Paco Rivas, quien quiere que acompañe a su mujer Consuelo porque él va salir con otros tres *rastacueros* amigos a cenar con cuatro prostitutas. Fernández se aparece ante Consuelo con flores y la historia de un amor secreto hacia ella que, según él, se remonta nueve años atrás, pero que puede estar fríamente calculada para atraerla a sus brazos, ya que parece actuar el rol. La declaración de amor eterno que caracteriza la estrategia de Fernández —«¿Perdona usted al hombre que le ha adorado toda su vida?» (DS 339)— está evidentemente desmentida por los *affaires* a los que se entrega, en el mismo periodo de tiempo, con una rubia baronesa alemana y una romana, y porque sabemos que solamente es un *caballero* cuando se trata de Helena. El comportamiento calculado en su histrionismo, es el del *rastacueros* que se hace pasar por *caballero* y será sistemáticamente utilizado en cada una de las cuatro últimas conquistas de Fernández que refiere la trama; la comunicación que practica con ellas es todo lo contrario a un auténtico código de intimidad; solo queda la retórica vacía de un discurso amoroso falseado y lo hace colocarse en las antípodas de la honestidad de su *diálogo* con Helena, que en realidad es su discurso amoroso en soledad. El contraste entre estrategias de seducción, que pretenden hacerse pasar por amor, y el amor verdadero es uno de los temas que anima el libro. Por un lado,

nos lleva a la lección de Diotima en *El banquete* que hace que Sócrates rechace los avances puramente sensuales de su discípulo Alcibíades, porque niegan negligentemente el amor trascendente o como tendencia al bien, a la que tiende el *caballero*; por otro lado, el *rastacueros* usa a Nietzsche para justificar sus explosiones de vitalidad. El problema es que el amor no puede ser puramente espiritual ni carnal. Al acercarnos al final del libro, Fernández se encuentra con su primo hermano Camilo Monteverde con el quien tiene muy poco en común, con el que nunca habla de arte porque «se quedó en el naturalismo de Zola» (DS 345), y con el que tampoco concuerda en relación al amor. Monteverde le cuenta de su proeza de conquistar a una vendedora de cerveza, y agrega: «Tú no entiendes de eso. Tú vas soñando siempre en alguna Dulcinea» (DS 346). Monteverde se equivoca si pensamos en los *affaires* recientes del *rastacueros*, pero acierta si pensamos en la lealtad del *caballero* a Helena. Un nuevo cambio a *caballero* señala el movimiento pendular más brusco desde la previa explosión de hiperactividad social del *rastacueros*: harto de *affaires* ligeros, Fernández se dice a sí mismo que sus últimas conquistas no significan nada y se recluye en el cuarto donde tiene el cuadro que le ha regalado Rivington, significativamente, al lado del de su abuela fallecida.

El 25 de octubre la ansiedad de Fernández se ha hecho tan grande que solo tiene energía para escribir un par de párrafos. Habla de sus esfuerzos denodados para encontrar a Helena; se harta de todo, incluso de escribir. Las siguientes anotaciones son de dos meses más tarde, cuando un 16 de enero escribe las páginas finales de su diario. Ese salto temporal, de dos meses y tres semanas, nos guarda como sorpresa la revelación de un hallazgo ocurrido en el intervalo entre cuando ha dejado de escribir y lo que escribe; es un *dato escondido* que revela la estructuración compleja del argumento, en la cual los hechos no se presentan en estricto orden cronológico. Ocurre que, luego de diez días de haber permanecido inconsciente, un 28 de octubre ha encontrado la tumba de Helena; el último párrafo del diario niega lo innegable: «¿Muerta tú, Helena?[...] No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu;

pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad. Lo que ellos llaman así, es sólo una máscara tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo» (DS 350).

En cuanto a referencias literarias: hay que recordar que Dante emprende la escritura de *La vida nueva* a partir de la muerte de Beatriz, la que fecha en 1290; las repetidas menciones a Beatriz a lo largo de *De sobremesa* pueden tomarse como prefiguraciones de la muerte de Helena. Tampoco hay que olvidar la *conexión Poe*. A Fernández le es imposible llegar a Helena como a tantos narradores en primera persona de Poe, en muchos de sus cuentos y poemas, llegar a sus amadas. Sin embargo, más allá de cualquier especulación sobre la vida privada del autor colombiano, hay también un autor real que sabe lo que es perder a alguien querido para siempre. El personaje específico de Fernández va bastante lejos para problematizar su inserción en la clase social a la que pertenece dentro de su cultura hispanoamericana concreta, lo que se refleja en la incomodidad de expresarse que lo posee ante sus viejos amigos; el título de la novela justamente se refiere a esa sobremesa en que el protagonista lee en voz alta a sus amigos el texto de su diario, como un último intento de confesar lo que le disgusta de su conducta social; quisiera reinventarse a sí mismo, moldearse de acuerdo al ser profundo que intuye en su interior a lo largo de todo su diario. Como obstáculo a esa difusa identidad ideal, se le interponen los dos modelos, el de *caballero* y *rastacueiros*, que lo tironean desde dos extremos opuestos y escinden su personalidad; tiene la lucidez de detectar esta tirantez como patología, ante la cual los procedimientos racionalistas de sus médicos resultan limitados y entonces recurre a exponer el problema a sus amigos, lee su diario y este constituye el argumento principal del libro. Ni sus cuatro amigos tan distintos, ni su par de doctores tan semejantes, le ofrece opciones viables para salir de su problema, a pesar de que Fernández lo documenta todo: cómo continuamente cambia de opinión; cómo justifica una seducción mientras reconstruye cómo la ha llevado a cabo; cómo reniega de ella no bier, la ve desde una distancia temporal; cómo muestra incredulidad ante las soluciones que a veces ha pro-

puesto con un contundente sentido afirmativo unas cuantas páginas —o incluso párrafos— antes. Un personaje, así de disperso y contradictorio, es un paso adelante en relación a ficciones hispanoamericanas precedentes. En el siglo XIX hay demasiados autores de novelas hispanoamericanas que manejan a sus personajes como marionetas: por lo menos el protagonista de *De sobremesa*, por más modelos que quiera copiar conscientemente, parece resistirse a estar en función del argumento y es el argumento el que parece ir detrás de sus vaivenes emocionales. Esta volubilidad, esta capacidad para hacer relativo su discurso, en gran medida lo deja abierto: es una clara señal de modernidad que refleja la misma necesidad de romper las ataduras de la tradición a la que apuntan novelas europeas en el mismo periodo histórico, y para nosotros es más interesante todavía porque no se puede desligar del todo de ciertas convenciones de una percepción hispanoamericana que sufre al no poder escapar del todo a su mentalidad de clase social específica.

Prostitutas y *best-sellers*

Para Marina Gálvez, Gamboa es «más genuinamente naturalista que Cambaceres» (Gálvez 1990: 144). Según Fernando Alegría es el «primer novelista moderno de México» porque «Ya no hay balbuceos en su técnica, ni indecisión entre el ideal romántico y el sistema realista» (Alegría 1959: 101).

Las novelas de Gamboa presumen de documentar el tipo de *desviaciones sociales* que fascinan a Zola pero nunca falta en ellas una situación de enamoramiento como parte central del argumento: en *Apariencias* (1892) un chico se enamora de su joven madrastra; en *Suprema ley* (1896) un empleado del juzgado se enamora de la acusada de un asesinato; en *Metamorfosis* (1899) una joven monja está enamorada del hombre que la rapta de su convento; en *Santa* (1903) un músico de burdel se enamora de una prostituta. Constantemente, la parte documental de estas novelas entra en un conflicto con la trama romántica, conflicto que no refleja otra cosa que «indecisión entre el ideal romántico y el sistema realista». Una razón para que esto ocurra

sería que es un escritor con una fórmula que se sabe de éxito para cierto tipo de lectores, una fórmula que le rinde mejor que nunca con *Santa*, una historia de amor con una dosis de *miserabilismo populista* que le ha permitido reaparecer en adaptaciones cinematográficas de 1918, 1931 —la primera película mexicana con sonido óptico— y 1943.

«Desde *El periquillo samiento* no volvió a aparecer otra novela tan popular y leída hasta *Santa*, cuyo éxito sin precedente llegó a todos los países de habla española», escribe Mariano Azuela (1873-1952) en 1947. Después de afirmar que la novela de Gamboa es «el éxito editorial más grande del libro mexicano», confiesa dudar de que «dentro de cincuenta años siga leyéndose tanto como *El periquillo samiento*» (Azuela 1947: 190). De hecho, fue la novela mexicana más leída hasta que apareció *Los de abajo* (1916) del mismo Azuela, quien es perfectamente consciente que su propia novela da inicio a una nueva manera de escribir y contribuye a hacer más arcaica una obra como *Santa*, que ha sido considerada un *best-seller* de principios de siglo, una obra pornográfica, una novela social, una parábola cristiana, un documento sobre la prostitución y otras cosas más.

Para Peter Brooks «el cuerpo de la prostituta es claramente el punto de encuentro de Eros y el comercio» (Brooks 1984: 145), y no está hablando de las mujeres que se dedican al oficio sino a las ficciones que se escriben con ellas como personajes. En el siglo XIX, aunque las prostitutas como personajes literarios no han perdido su popularidad jamás, en Francia se llega finalmente al nivel industrial de su comercialización con la creación del «moderno periodismo de circulación masiva»: *Los misterios de París* de Eugène Sue, publicado por entregas cuatro días de la semana en el *Journal des Débats*, de junio de 1842 a octubre de 1843, es, según Brooks, el texto más leído de todo el siglo XIX (*Ibidem*: 146). Aparte de rescatar al *Journal des Débats* de una crisis económica, atrae la atención de reformadores sociales que mantienen correspondencia con su autor, quien llega a ser elegido como diputado socialista antes de la Revolución de 1848 y antes también de que su libro sea prohibido por Napoleón III. Hasta Karl Marx se ocupa de dejar sentada su opinión sobre *Los misterios de París* en su libro *La sagrada familia* (1845). Otras novelas francesas coinciden en

afirmar su valor testimonial y aseguran querer contribuir a la conciencia social de sus lectores. El talento varía de unos autores a otros, pero todos se proclaman luchadores sociales. Algunos de ellos debaten públicamente con los conservadores moralistas que los condenan; cuando los debates hacen subir la venta de sus libros quién sabe si intuyen que han inventado una nueva manera de *lanzar al mercado* sus títulos. El éxito comercial de estas novelas no tiene por qué restarles otros méritos. Sue —como antes que él lo han hecho Balzac, Dumas y Hugo— utiliza el estudio clásico de A.J.B. Parent-Duchatelet, *De la prostitution en la ville de Paris* (1836), una investigación social científica bastante avanzada para su época al rechazar prejuicios e ideas preconcebidas en favor de un examen escrupuloso de estadísticas y que muestran a la prostitución, sobre todo, como un producto de la pobreza (*Ibidem*: 160-161).

De esta fértil tradición deriva aun otro éxito de librería: la célebre *Nana* (1879) de Émile Zola. Es importante detenernos en esta novela, pues *Santa* ha sufrido de tantas comparaciones con *Nana*, como *De sobremesa* con *Contranatura*. El libro de Zola utiliza el tema de la prostitución, del que su autor recoge los datos no de primera mano sino de entrevistas con cortesanas, para exponer la corrupción de la clase dirigente durante el Segundo Imperio. Al final de *Nana* se anuncia el inicio de la guerra contra Prusia de 1870, experiencia que se revela catastrófica para los franceses porque los responsables de la Nación, según Zola, salen a luchar debilitados por provenir de un ambiente disoluto donde reinan prostitutas presentadas como focos infecciosos que degradan todo lo que tocan.

A diferencia de *Nana*, *Santa* se interesa por la prostitución como tema *per se* y su argumento se construye sobre una experiencia más directa. Gamboa estudia la carrera de Derecho hasta que muere su padre. Entonces pasa por problemas económicos, trabaja como periodista, gana *experiencia de calle* y, según Alberto J. Carlos (Carlos 1982: 302) y otros, se familiariza con el mundo marginal de donde sale la materia prima de su novela más famosa. Sin embargo, Gamboa no se limita a documentar el tema sino que moraliza sobre él; en este sentido *Santa* sí se parece a *Nana*. Para iniciar su libro, Gamboa cita un

epígrafe bíblico del libro de Oseas, en el que Dios declara que no sería justo castigar exclusivamente a las mujeres por pecar, ya que «padres y esposos tienen trato con las ramerías» (*Santa* 9); a partir de allí, el tono de sermón aparece una y otra vez hasta el final.

El que Gamboa haya sido periodista puede explicar su interés por abarcar una visión amplia de la ciudad. El tipo de personajes y lugares que le interesan son aquellos cuyos actos afectan a la sociedad en su conjunto y contribuyen a moldearla: como personajes, además de prostitutas, hay burgueses, soldados, miembros de un jurado, criminales; como escenarios están la casa de citas, la iglesia, la Corte Suprema. Todo personaje o lugar es de interés público. Jactándose de una comprensión orgánica de la ciudad, el escritor se siente en capacidad de juzgar las arbitrariedades de sus instituciones, las cuales no siempre están en beneficio de todos sus miembros. Justamente, a partir de una observación semejante, aparece la predica: no es difícil encontrar pasajes de la novela donde, tras mostrar una situación ficticia, pasa a generalizar sobre el tipo de personas que ese personaje representa. En *Santa* lo que importa es la dinámica social: la manera en que es considerado cada personaje por quienes lo rodean, rige su destino. Brushwood señala que Gamboa no busca mostrar la situación de Santa como una prueba de la fuerza oscura del destino sino como el resultado de una situación que ofrece al personaje posibilidades de elección muy limitadas (Brushwood 1973: 278).

Historia de un cuerpo

Hay un curioso prólogo en el que Santa, el personaje hablando en primera persona, se ofrece a contarle su historia al escultor Jesús F. Contreras, a quien Gamboa dedica el libro, si inmortaliza su efígie verdadera, y le confía cómo ella se siente percibida en cada lugar: «en la inspección de Sanidad, fui un número; en el prostíbulo un trasto de alquiler; en la calle, un animal rabioso» (*Santa* 11). Aquí se insinúa que son las instituciones y los espacios creados por la sociedad los que a la larga determinan quién es ella.

El «Aquí es» de un cochero que detiene sus caballos, arranca la acción de la novela y nos presenta la protagonista totalmente desorientada en el acto de asomarse por la portezuela del coche para preguntar: «¿En dónde?» (*Santa* 15). Se acerca a la puerta, la toca sin hallar respuesta, voltea y mira la calle: está rebotante de vida con la luz del verano y la actividad de las «pequeñas industrias». Los primeros párrafos de la novela colocan pues a Santa en un espacio abierto que contrasta con los salones de *Martín Rivas* y con el salón en el que Fernández lee su diario en *De sobremesa*, con la privacidad del mundo que adopta a Martín Rivas o aquel en el que se siente cómodo Fernández. Una total falta de privacidad es lo que tenemos en el personaje de Gamboa, una carencia que se expresa en su forma más dramática cuando su propio cuerpo esté a la vista de muchos y que se halla prefigurado por la imagen de los cuerpos de las reses mostradas a los compradores de la carnicería, que llama la atención de Santa al recorrer con la mirada los establecimientos comerciales en funcionamiento a esa hora del día: «penden las reses descabezadas, inmensas, abiertas por el medio, luciendo el blanco sucio de sus costillas y el asqueroso rojo sanguinolento de la carne fresca y recién muerta» (*Santa* 17). De hecho, la criada que le abre la puerta del prostíbulo lleva a Santa donde Pepa, una española veterana en el oficio descrita de manera similar a las reses de la carnicería: «Sus carnes marchitas, exuberantes en los sitios que el hombre ama y estruja, creeríase que no eran suyas o que se hallaban a punto de abandonarla, por inválidas e inservibles ya para continuar librando la diaria y amarga batalla de las casas de prostitución» (*Loc. cit.*). El cuerpo de Pepa contrasta en su fealdad con los bellos cuerpos de las cortesanas de *De sobremesa*, quienes siempre están encorsetadas, adornadas con joyas y con las piernas enfundadas en medias de seda. En el cuerpo de Pepa, maltratado por las demandas de su profesión, se enfatizan los aspectos naturales de su afeamiento: tiene «lacios senos abultados» porque son «de campesina gallega» y «tienen algo de bestial». Esta descripción, en la línea de Zola, sigue el credo naturalista de buscar una representación más sincera del cuerpo en reacción a la tendencia del *erotismo de salón*, un arte *kitsch* bastante en boga en las galerías de la época, que exhibe

desnudos idealizados en una serie de pinturas y esculturas inspiradas en motivos de la mitología griega,¹⁴ y que es la versión del siglo XIX de los almanaques con muchachas en ropa de baño del siglo XX.

El momento en el que Santa pasa su examen médico, demandado a las prostitutas por las autoridades, es un pasaje prometedor. Lo que podría haber sido una excusa para describir su cuerpo desde un punto de vista externo que lo cosifique, se convierte en una sucesión de percepciones de Santa que no está muy lejos del recurso que en los años veinte llaman *stream of consciousness*:

[...] recordaba los anteojos de uno de los doctores, que sin cesar le resbalaban de las narices; recordaba la vulgar fisonomía de un enfermero que la miraba como con ganas de comérsela... Del reconocimiento en sí, nada; que la hicieron acostarse en una especie de mesa cubierta de hule algo mugrienta; que la hurgaron con un aparato de metal, y... nada más, sí, nada más... También que el cuarto olía muy mal, a lo que se pone debajo de la cama de los muertos, esto... ¿Cómo se llamaba?... Yoto, yolo... ¡Ah! «yogroformo», una cosa pestilente y dulzona, que marea y coge la garganta. (Santa 26)

Luego de hacerla pasar por un examen médico, Pepa la lleva donde la patrona Elvira, la dueña del burdel, que le imparte «Un catecismo completo; un manual perfeccionado y truhanesco de la prostituta moderna y de casa elegante» (Santa 29). Asqueada por las descripciones, Santa decide irse, pero Elvira le advierte: «Lo que es tú te encuentras ya registrada y numerada, ni más ni menos que los coches de alquiler, pongo por caso... me perteneces a mí tanto a la policía como a la sanidad» (Santa 31). La protagonista comprende que está atrapada. Algo le tranquiliza sentarse a comer con las otras prostitutas para una cena que parece la de «un refectorio recatadísimo de algún plantel educativo de buen tono» (Santa 33), pero una vez que se anuncian los primeros clientes presencia «una horrible transición» de la quietud a la ansiedad: «todas se alisaban el cabello, se mordían los

¹⁴ Como lo expone Peter Brooks en el capítulo «Nana at Last Unveil'd? Problems of the Modern Nude» de su libro *Body Work* (1983). Es un arte del desnudo agradable que no molesta a los buenos burgueses como se puede ver también en *The Tender Passion*, de Peter Gay.

labios hasta ponerlos de un rojo subido, pegaban los codos a la cintura para que los senos resaltaran; todas en su andar marcaban el paso con las caderas» (*Santa* 33-34). Las mujeres cambian y el clima también: afuera relampaguea una tormenta —Gamboa, como Zola, utiliza imágenes de la naturaleza para alegrizar momentos cruciales en la vida de sus personajes—;¹⁵ el estruendo de un trueno marca el ingreso de Santa al mundo de la prostitución, a la vez que su encuentro con un personaje que hace su entrada al mansión de doña Elvira, proveniente del caos exterior de lluvia y rayos: un ciego con su lazarillo. El ciego se sienta al piano y Santa lo observa: «Picado de viruelas, la barba sin afeitar, lacio el bigote gris y poblado, la frente ancha, grueso el cuello y la quijada fuerte. Su camisa puerca y sin zurcir en las orillas del cuello y de los puños; la corbata torcida y ocultándosele detrás del chaleco; las manos huesosas, de uñas largas y amarillentas por el cigarro, pero expresivas y ágiles, ora saltando de las teclas blancas a las teclas negras» (*Santa* 36). Al sentirse observado, Hipólito le comenta a Santa lo que afectará el mal clima al negocio y le pregunta quiénes son los que bailan; ella le responde que no los conoce; Hipo se disculpa por confundirla con «una de las de la casa»; Santa le responde que también es de la casa, justo cuando el gobernador de un rico estado de la República la coge por la cintura y ella intenta resistirse; Doña Elvira le ordena a Santa hacer lo que el cliente pida. En el lecho, mientras el ebrio primer cliente sucumbe al sueño, Santa se saca un escapulario que piensa que no le corresponde llevar más.

Mientras el gobernador duerme plácidamente, Santa recuerda su adolescencia en el pueblo rural de Chimalistac, al lado de su madre Agustina y sus laboriosos hermanos Fabián y Esteban; en este relato del pasado ocupa un lugar central la evolución física de la protagonista de niña a mujer descrita desde su propio punto de vista. Santa va sintiendo su cuerpo cambiar —el endurecimiento de su carne, el ensanchamiento de sus caderas, el crecimiento de sus senos—; el autor

¹⁵ Muchos críticos coinciden con René Wellek en su *Teoría literaria*, cuando señala que: «Zola creía sinceramente en su teoría científica de la novela experimental, cuando en realidad daba a la estampa novelas sumamente melodramáticas y simbólicas» (Wellek y Warren 1974: 176).

nos la presenta en su vulnerabilidad a los trastornos fisiológicos que se dan más allá de su control, rebasan su voluntad y la mortifican, sin que nadie la tranquilice: «¿por qué el padre en el confesionario, no la deja contarle estas minucias y le aconseja no mirarlas?» (*Santa* 47).

Es la subjetividad que esboza Gamboa lo que hace a su personaje diferente de las mujeres que afectan a los hombres de la trama en las novelas de amores contrariados y cuyas presentaciones vienen organizadas en una tipología donde cabe la angelical mujer honrada (*María*) así como la carnal mujer rebelde dominada por su instinto (*Cecilia Valdés*) que nos interesan sobre todo por la manera en que afectan a los personajes masculinos. Según Bonnie Hoover Brandlin, las prostitutas literarias son chivos expiatorios porque muchas novelas, en la tradición del *Bildungsroman* o 'novela de aprendizaje', las utilizan para ayudar a la formación de personajes masculinos, que una vez maduros son recompensados con una mujer idealizada (Horn y Pringle 1984: 10). Para Peter Brooks, la inclusión de prostitutas en las novelas del siglo XIX les permite a sus autores lidiar con el tema «peligroso y temible» de la sexualidad femenina, lo que es un tabú al retratar a mujeres de la clase alta y media (Brooks 1984: 159).

Al presentar a su personaje como una niña en proceso de hacerse mujer y, por añadidura, desde su propio punto de vista, Gamboa niega el estático «símbolo literario masculino» que critica Hoover Brandlin; rompe un estereotipo, y se enfrenta al «peligroso y temible» tema de la sexualidad femenina. Santa descubre su ciclo menstrual: «¡Chist! repuso la anciana besándola en la frente, esas cosas no se cuentan, sino que se callan y se ocultan... ¡Es que Dios te bendice y te hace mujer!» (*Santa* 55). Bendición extraña aquella que se calla, luego de que el padre en el confesionario se ha resistido a escuchar del crecimiento de sus senos y caderas, y que la hace presa fácil de Marcelino Beltrán, el alférez que la seduce, la desflora y que, como no puede ser de otra manera, también le pide que no cuente a nadie lo sucedido. El embarazo subsiguiente es un momento perturbador; su aborto accidental toma por sorpresa a Santa y al lector. El autor una vez más elimina la distancia entre una y otro. Frente a la *conspiración de silencios* de su entorno, es el propio cuerpo de Santa el que le comunica su situación

cuando descuelga un cántaro en las profundidades de un pozo: «Un copioso sudar; un dolor horrible en las caderas, cerca de las ingles y en la cintura, atrás; un dolor de tal manera lacerante que Santa soltó la cuerda, lanzó un grito y se abatió en el suelo. Luego la hemorragia, casi tan abundosa y sonora cual la del cántaro roto al chocar contra las húmedas paredes del pozo» (*Santa* 69). Cuando un médico le da de alta a los veinte días de reposo tras este incidente, Santa se descubre rechazada por su propia familia y expulsada de su casa.

Damos un salto en el tiempo y, en la casa de doña Elvira, Santa es la mujer más codiciada por una clientela que incluye «padres de familia, esposos, gente muy adinerada y muy alta, unos católicos, otros librepensadores, filántropos, funcionarios, autoridades» (*Santa* 75). Enumerar así a los pudientes clientes del burdel sirve al autor para mostrar la doble moral de la burguesía que no se hace problema en recurrir al *placer comprable* que deshumaniza las relaciones entre hombres y mujeres,¹⁶ situación utilizada como telón de fondo para que sobresalga, por contraste, un código de intimidad: «Así dio principio la buena y mutua amistad, acudiendo Santa a quien más sabía, e Hipo enseñando al ignorante su crecido caudal de conocimientos turbios» (*Santa* 78). Ya desde esta primera oración se anuncia el mayor defecto del tratamiento que Gamboa dará al desarrollo del código de intimidad entre Hipólito y Santa de allí en adelante, negándole al lector la oportunidad de descubrirlo por sí solo, a la vez que loazona todo con juicios de valor que los acartonan: Hipo se hace sabio frente a la «ignorante». Gamboa no deja a sus personajes tomar forma ante los ojos del lector, a través de la dialéctica dinámica de un diálogo, lo que evita que realmente veamos a Hipo y a Santa en el proceso de afinar su interacción comunicativa. Esto no significa que el

¹⁶ Para Georg Simmel, en su ensayo de 1907 sobre la prostitución, el dinero nunca es un medio adecuado para desarrollar una relación similar como la que se construye con tiempo e integridad: «Money is never an adequate means in a relationship between persons that depends on duration and integrity-like love, even when it only comes in the form of short duration. Money serves most-matter-of-factly and completely for venal pleasure which rejects any consummation of a relationship beyond sensual satisfaction: money is completely detached from the person and puts an end to any further ramifications». (Simmel 1971: 121).

autor renuncie a hacer que sus personajes se expresen verbalmente en discursos directos; muy por el contrario, estos abundan. El problema es que no ayudan a dar movimiento a la narración; son tan extensos que, cada cierto tiempo, parecen caer como bloques de granito en medio del camino. Se puede suscribir totalmente la observación de Joaquina Navarro sobre las novelas de Gamboa: «Los diálogos se transforman en monólogos internos con mucha facilidad» (Navarro 1955: 297). Por ejemplo, cuando Hipo expone su traumática niñez a Santa, ella y el lector se enteran de que su madre lo abandonó en una escuela de ciegos, lo que explica por qué, permanentemente, Hipólito teme ser dejado de lado por el mundo y subraya paralelismos entre el origen de su marginalidad y el de la de Santa: el ciego no es culpable de su ceguera como Santa tampoco lo fue de su embarazo, y, sin embargo, ambos cayeron en desgracia ante sus respectivas familias. Hipo advierte este hecho y no tarda en desarrollar una retórica comparativa entre su vida y la de Santa como estrategia para insistir en sus declaraciones de amor. Lo que no existe, sin embargo, es una develación progresiva de otros momentos del pasado, de otros posibles traumas, y aquí el autor demuestra un método bastante elemental de construir argumentos que no ofrecen a sus personajes la posibilidad de evolucionar, de influenciarse unos a otros de manera sutil y efectiva.

Se muestra a Hipo en contraste con dos pretendientes de Santa: el señor Rubio, que representa el bienestar material de la clase burguesa, y el Jarameño, el torero español que representa al macho físicamente atractivo. Es interesante notar las reacciones de Hipo frente a los dos personajes:

En el primer caso, cuando Santa le cuenta que el señor Rubio le quiere poner una casa si se «compromete» con él y le pide su consejo, Hipo empieza a mostrar ciertas dotes para la manipulación. Aunque le dice que se alegra por ella, luego le aclara que existe, sin embargo, algo *infalible* en la manera en que las prostitutas se acostumbran a la vida del burdel: «el burdel es como el aguardiente y la cárcel y como el hospital; el trabajo está en probarlos, que después de probados, ni quien nos borre la afición que les cobramos, la atracción que en sus devotos ejercen... Usted regresará a esta casa, Santita, o a otra peor...» (Santa 84).

En el segundo caso, la antipatía de Hipo hacia el Jarameño se manifiesta en una curiosa demostración de patriotismo: al percatarse de que el torero no sabe qué es el grito de Dolores, le explica que es «el grito con que les echamos a ustedes, los gachupines» (*Santa* 87). Es posible que se le incluya para criticar los patrones estéticos impuestos por Europa de una manera similar a como se condena el atractivo físico del delincuente blanco en contraposición al héroe mestizo, feo pero honrado, en la novela *El Zarco* (escrita en 1889 pero que, dicho sea de paso, fue publicada recién dos años antes de *Santa*) de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893).

Un día se le presentan a Santa sus hermanos para anunciarle la muerte de su madre y contarle cómo la ha perdonado en su lecho de muerte; al ir a buscarla, sin embargo, descubren la profesión a la que su hermana se dedica y ellos deciden no absolverla. Al enterarse de la visita, Hipo le proporciona dinero a Santa para que duerma lejos de la casa de doña Elvira. Acosada por la culpa, Santa se presenta a la iglesia para rezar por su madre, pero las «honradas ciudadanas» la reconocen y la expulsan e incluso un sacristán amenaza con llamar a la policía. A pesar de tratarse de una prostituta, se sugiere dramáticamente el fenómeno de los inmigrantes rurales que adoptan una identidad nueva al no ser aceptados por la sociedad respetable en las grandes ciudades y no poder regresar a su lugar de origen. Al volver al burdel, Santa le cuenta a Hipo sus malas experiencias. Él concuerda con ella en que esas injusticias ocurren, pero argumenta que eso no es una razón para autodestruirse; pensando en sí mismo, le asegura que todavía puede encontrar al hombre que la rescate de ese tipo de vida; Santa capta el mensaje: «[...] ni asomos de amor nutría por él, ni pizca» (*Santa* 133). Hipo también se percata de que Santa aún no está lista para amarlo.

Un buen día el ciego le pide a su lazarillo que lo conduzca a la casa de Elvira. Al llegar a la puerta, Hipo impide que Jenaro la toque y lo hace sentarse con él en una banca donde le pide que describa a Santa. Al ser Jenaro lo más minucioso posible en la semblanza que hace de Santa para que su amo invidente pueda imaginarla, no se da cuenta que expresa su propia lujuria al describir su pelo, sus ojos, su cintura y

sobre todo sus piernas «que cruza y campaneá, son muy bonitas, patrón, delgadas al comenzar, no crea usté, y luego, yendo pa' arriba, gordas, haciéndole una onda donde todos tenemos la carne, atrás... siempre lleva medias negras muy estiradas y que le relucen, sin una arruga... Hasta ai le he visto» (Santa 142). Hipo, perturbado por la ingenua pero tremenda infatuación de su lazarillo, le pide que interrumpa su descripción: «A partir de esa noche no volvió el músico a pedirle a Jenaro amplificaciones en el retrato de Santa» (Santa 143). Evocativo del género picaresco, concretamente de *El lazarillo de Tormes* (1554), el pasaje de la descripción hecha por Jenaro es uno de los escasos momentos de humor de la novela. A un lector contemporáneo le resulta inevitable preguntarse porqué Gamboa no se ha beneficiado más de la franqueza de una riquísima tradición literaria española sobre los ambientes de la prostitución, que incluye a la famosa *Celestina* (1499), no solo conocida a través del más elegante título *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, sino también como el *Libro de la puta vieja*. Según Roberto González Echevarría, el pesimista y secular libro de Fernando de Rojas, al centro del cual una anciana prostituta convertida en alcahueta exhibe una perturbadora sabiduría empírica, solo será recuperado como influencia por los escritores hispanoamericanos a partir de los años sesenta.¹⁷ Una censura de siglos solo en tiempos recientes ha permitido que se redescubran textos como *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, interesantísimo experimento de contar la experiencia de la prostitución en primera persona y desde la perspectiva de la prostituta. Las obras literarias sobre la prostitución ocupan un porcentaje nada desdeñable de la picaresca española, aunque también entonces abundan las imitaciones de menor calidad literaria pero también muy leídas, los *best-sellers* del Siglo de oro español. Estas obras sientan el tono con el que se tratará a las mujeres de mal vivir o a las cortesanas en las obras literarias de los siglos XVII y XVIII en Inglaterra o Francia, hasta que la novela sobre la prostitución del siglo XIX comience a jactarse de su moralidad.

¹⁷ Así lo afirma González Echevarría en el ensayo que da título a su libro de 1993 *Celestina's Brood*.

El ciego, más preocupado por el acecho del Jarameño a Santa que por el de cualquier otro de sus numerosos clientes, le recomienda que considere la oferta de Rubio. Pero a Santa lo que le interesa es que le dé consejos de cómo lidiar con el asedio de la Gaditana, una prostituta lesbiana. Hipo le explica que la Gaditana está enamorada de ella, pero no deja escapar la ocasión para trazar un paralelo con su propio caso: «Es amor contrahecho, deforme, indecente, todo lo que usted quiera, pero amor al fin [...]!» (*Santa* 146). En este episodio de la Gaditana se demuestra un conocimiento del medio, que coincide con otra reflexión de Simmel, sobre los efectos de las relaciones humanas impersonales en ambientes de prostitución: como los hombres con los que se involucran las prostitutas son personas que las utilizan para un aspecto extremadamente parcial y restringido de sus vidas, ellas sienten una soledad que las hace canalizar sus afectos a sus colegas o a sus explotadores, buscando en estas relaciones, producto de un estrecho espectro de opciones, un tipo de relación más profunda (Simmel *op. cit.*: 124). Hipólito también encuentra oportuno decirle que de encontrar a un hombre «que se enorgullezca que usted le paga con un poquito de cariño, un poquitito, una miseria, su idolatría tan grande; que la ponga por encima de las estrellas y se la incruste en el alma, le vele el sueño, le adivine el pensamiento, y así le diesen más años que Matusalén, pocos se le hicieran para seguir queriéndola ¡ay Santita! entonces sí que conocería la gloria en vida» (*Santa* 147-148), una descripción que Santa y el ciego saben que corresponde al mismo Hipo. De pronto, hacen su aparición los «Agentes de Sanidad» quienes se llevan a Santa porque sus papeles no están en orden. Del hospital de Morelos la rescata el Jarameño, quien le promete hacerla su conviviente.

Santa está dividida en dos grandes partes y la primera acaba con ese falso final feliz. La segunda parte de la novela se abre con una descripción del ambiente en «La Gupuzcoana», la «Gran Casa de Huéspedes Española» donde el Jarameño ha llevado a Santa. De pronto, el narrador hace que su protagonista termine por aburrirse con «aquel ensayo de vida honesta [...] probablemente porque su perdición ya no tendría cura porque se habría maleado hasta sus raíces» (*Santa* 201). Es

una cruda aplicación de un determinismo que da la impresión que el autor utiliza para cumplir la predicción de Hipo de que los hábitos del ambiente prostibulario no pueden abandonarse así nomás. Se sugiere que Santa se aburre cuando el torero no la deja asistir a sus corridas pero, aun así, cuando Santa decide seducir a un inventor catalán también hospedado en la pensión, la situación se siente forzada. El Jarameño, al descubrir la infidelidad de su conviviente, le tira un cuchillo; al intentar desenclavarlo de un mueble, rompe la imagen de una Virgen y la deja ir porque cree que la Virgen la ha salvado.

De vuelta en casa de Elvira, cuando sus colegas le preguntan porque ha abandonado al torero, les asegura que no podía más con sus celos (*Santa* 209) y al presentársele Hipo, coqueta, le comenta: «¿Ve usted lo que se saca una con querer a uno de ustedes?» (*Santa* 214), a lo que Hipo, siempre grave, contesta: «Es muy distinto Santita, le protesto a usted que es muy distinto» (*Loc. cit.*). Si el comportamiento de Santa en los pasajes que rodean esta conversación no se caracteriza por la sinceridad, la franqueza de Hipo va por tumbos y, a veces, es peligrosa: «[...] soy un monstruo de fealdad, pero aquí dentro, mi fealdad no es tanta, puede que hasta haya pureza que no todos le ofrecen porque no todos lo poseen... ¡Quiérame usted, Santita, ¿qué le cuesta?...» (*Santa* 221); la súplica no tarda en convertirse en amenaza: «vea usted cuanto la querré, que ahora mismo, yo sé que usted está desnuda casi, que yo podría echarme sobre usted y no dejarla escapar»; hasta llega a justificar un hipotético arranque de violencia: «usted gritaría, a mí me llevarían amarrado a San Hipólito, con mis iguales los locos furiosos, ya lo sé, pero sería después de haber logrado algo... Y sin embargo, vea usted cómo sujeto esta fiera que ruge dentro de mí, cómo le acorto la cadena para que se calme matándome y devorándome las entrañas, con tal de que a usted ni su aliento le llegue, con tal de que usted no me cobre miedo» (*Loc. cit.*). La locura y la animalidad, que Hipo describe dentro de sí en lenguaje estentóreo y que la lectura del texto nos ha llevado a ver que es también el de Gamboa, corresponden a la manera bastante primitiva que tiene el personaje de describir su lado irracional cuando aún no existe el concepto del inconsciente.

La retórica grandilocuente y melodramática con frecuencia va de la mano con anticipos del desenlace posterior del argumento. Por ejemplo, esto se manifiesta cuando Santa le dice a Hipo «por ahora no lo quiero a usted», para luego afirmar «se me figura que el cariño de usted me defiende de lo malo que pueda sucederme» y después de una acotación teatral entre paréntesis «(solemne y sincera divisoando un porvenir sombrío)» predice «usted y yo no hemos de separarnos...» (*Santa 222*). Son tres resoluciones que toma el personaje que se deberían encontrar en diferentes momentos del argumento para mostrar la trayectoria de sus sentimientos. La escena es interrumpida por una criada que anuncia la llegada del señor Rubio y, de pronto, Gamboa adopta la focalización interna de Hipólito en un pasaje descriptivo que recuerda la minuciosa descripción de Jenaro del cuerpo de Santa, pero esta vez, a la naturalidad del lenguaje le suma una inesperada sobriedad:

En el silencio del cuarto, escuchábase sólo la agitada respiración de Santa que se apresuraba, y los complejos ruidos que las prendas de vestir, conforme iba poniéndoselas, hacían en su cuerpo. Tales ruidos, el ejercitado oído del ciego tradúcalos a la maravilla, suplían la ausencia de vista, proporcionábale una exacta contemplación mental de Santa, lo mismo que si la palpara o la ayudase a vestir. De ahí que, igual a los chiquillos que persiguen no revelar su presencia, Hipólito conserva su inmovilidad para que Santa, si reparaba en él, no le ordenase salir y dejarla en paz. Y con el pensamiento, muy cerrados los ojos ciegos, lo presencié todo, cuando Santa quedó desnuda, al mudar de camisa, la de casa por una de calle y de seda también, que acusó su calidad en el frote contra la carne limpia y dura; cuando se sentó a meterse las medias, que por ser asimismo de seda, se resistían, se resistían, y la silla gemía con los esfuerzos de la muchacha; cuando se fijó el corsé, cuyos cordones silbaron al apretarle la cintura. (*Santa 223*)

Aunque Hipo demuestra que, en sustancia, su manera de percibir a Santa no difiere mayormente de la de Jenaro, lo importante es que esta percepción pertenece al ser subjetivo del ciego y el sentido de la observación que aquí exhibe el autor deja constancia que hay un buen narrador en Gamboa: por una vez se ha callado todo comentario y se ha concentrado en describir la acción. Mientras Santa se cambia le dice a Hipo que está por comprometerse con Rubio y le pregunta si,

de hacerlo, la odiará, a lo que Hipo le responde que él respetará su decisión. La sobriedad de su respuesta no refleja la lujuria que lo obsesiona: hay una brecha entre lo que Hipo dice y lo que Hipo piensa, lo que le da al personaje mayor complejidad. A la noche siguiente, cuando ella le declara haber aceptado la propuesta de Rubio, el ciego piensa que este será solo un *segundo secuestro* —tras el primero del Jarameño— y confía que algún día se cumplirá la predicción de Santa de que ellos dos nunca habrán de separarse.

Hemos visto cómo Gamboa utiliza el prostíbulo de doña Elvira para describir la hipocresía de la burguesía. Este ataque se amplía y propone otros contrastes entre los marginales Hipo y Santa con las instituciones que representan a la moral en la ciudad. Todo el personal del negocio de doña Elvira resulta citado a declarar en el local de la Corte Suprema, a partir de un asesinato en el local. En las citas de la Corte, Hipo y Santa se sientan juntos, con lo que refuerzan su vínculo afectivo, el mismo que el autor, una vez más, elude describir como proceso, y prefiere adoptar el punto de vista externo del lazarillo para mostrar el resultado del mismo: «Jenaro aseguraba que las manos de ambos se juntaban y se separaban sin que pareciera que los dueños lo hacían a sabiendas» (*Santa* 238). El autor vuelve a enredar la relación convirtiéndola en una curiosa competencia de miseria: «Traducidos al romance, decían sus discursos: "Cuando hayas de quererme, no me quieras por mis merecimientos, que nada merezco iquíreme por lo mucho que en este mundo he padecido!..."» (*Loc. cit.*). Más interesante, que la manera poco eficiente con que Gamboa desarrolla el código de intimidad, es la que nos muestra la solidaridad de los personajes frente a lo relativo de una moral institucionalizada. Hipo y Santa se alejan del edificio de la Corte Suprema cuando este se encuentra vacío: «¡Qué casota tan horrorosa, Hipo, da miedo!», comenta Santa y el ciego le responde: «Vale que no hemos de habitarla ni usted ni yo Santita» (*Santa* 244). Una vez más, Hipo establece que él y Santa están diferenciados del mundo que los rodea. Tras el final del juicio, a Santa le da pulmonía y Rubio, quien ya le ha prometido a Santa una casita con sirvientas para tenerla como su amante exclusiva, la recoge apenas se cura. Pero en los tres meses que Santa pasa en la casita

se siente humillada por su protector, quien la desprecia una vez que descubre su misoginia:

Un descubrimiento empeoró la situación: sus modales y su lenguaje para con ellas eran distintos, aun se decía a sí mismo que respetaba a su esposa, que carnalmente tan sólo estimaba a su manceba, que nutría dos afectos diversos y compatibles la hipócrita y falsa moral burguesa practicada por Rubio desde niño—, y en ellas, en cambio, cual si se conociesen y se aconsejasen, cual si estuvieran elaboradas de una propia masa para afrontar sus respectivos conflictos sentimentales, aunque las separaran millones de leguas —ialabastro la una, lodo la otra!— tenían sin embargo criterios análogos, análogos mutismos, pasividades y respuestas; recibíanlo casi igual, casi igual lo despedían... Y una verdad leída no sabía dónde, impúsosele a Rubio, un concepto descarnado con el que colmaba la ofensa conferida a la esposa con el vulgar adulterio: ...¡Entre las mujeres no existen categorías morales, no existen sino categorías sociales. Todas son mujeres!... (*Santa* 263-264)

Luego de su expulsión de la casa de Rubio tenemos el descenso de Santa, «rápido, devastador, tremendo [...] Los sombríos círculos de la prostitución barata los recorrió todos» (*Santa* 267); para aminorar malestares físicos bebe alcohol. Hipo no deja frecuentarla y ofrecerle su matrimonio; Santa vuelve a rechazarlo y le pide que no vaticine desgracias y argumenta la curiosa razón de querer «conocer cómo viven las prostitutas pobres» y le anticipa el desenlace de la novela —«acabaré de asquearme, me regeneraré de veras y seré luego la mujer más constante con usted» (*Santa* 281)—, e incluso vence la repugnancia que le causa la fealdad de Hipólito, para acariciarlo y dejarse besar por él. Hipo frecuenta a Santa en los hoteles mal reputados donde ella atiende a sus clientes y continúa sus ofrecimientos a los que suma, con frecuencia similar, amenazas de abandonarla si no cambia de una vez por todas. En una ocasión, en que Hipo ha mandado a Jenaro a hacer un recado y Santa se resbala y cae al suelo, el ciego aprovecha su oportunidad: «luego los dos gritos, el del pavor de ella y el de victoria de él... luego un jadear meramente animal, de personas entrelazadas que forcejean, el cielo encima magullando la carne idolatrada que al mundo entero pertenecía» (*Loc. cit.*). La repentina entrada de Jenaro interrumpe el intento de violación. De allí en adelante Santa jamás deja a Hipo que mande a su lazarillo a hacer ningún recado por

temor a que su amo vuelva a ceder a sus bajos instintos. La escena en que Hipo intenta poseer su cuerpo no es otra cosa que una síntesis de la tensión que domina sus conversaciones, una tensión que ha aflorado en los términos crudamente naturalistas de un coito interrumpido. Ante la perplejidad del lector, Santa coloca a su violador potencial en un pedestal: «Quería dársele después de una interrupción de su desagrado vivir, que medio la limpiara y medio hiciérala digna del amor del pianista, que al cabo, esplendía por sobre las negruras de su despeñamiento igual a antorcha de salud, a estrella celeste que le garantizara perdón, descanso, olvido» (Santa 284). Este tipo de incongruencia llega a ser grotesco. Azuela tiene razón al escribir «ese afán de sacar enseñanzas de filosofía ramplona de las peores situaciones, además de antiestética es misticación y charlatanería» (Azuela *op. cit.*: 202).

Como Santa se demora en «hacerse digna de su amor», Hipo decide marcharse. Santa no tarda en ser descrita con la misma verborrea de muchos pasajes, como un río desbordado, que al apaciguarse encuentra que ha arrasado con todo en su camino: pasa a buscar trabajo en las zonas de peor fama de la ciudad donde solo acuden soldados desertores, criminales y comerciantes deshonestos, a los que, atacada por dolores horribles, les pide que no la toquen pero que tampoco digan nada a las dueñas de los locales. Finalmente, hace llamar a Hipólito; el ciego acude sin demora, la *rescata* en una situación análoga a la del rescate por el Jarameño que cierra la primera parte, y la lleva a su casa, una azotea con tres piezas de paredes sucias y techos manchados con goteras y alumbrada con velas. Hipólito le dice a Santa que es poco lo que puede ofrecerle, pero que todo lo suyo es de ella y se hará lo que ella mande; Santa se echa en sus brazos y le pregunta si aún la quiere porque no puede ver, como los demás, la belleza que se le ha ido con la enfermedad. La respuesta de Hipo no se hace esperar: «[...] en este momento te adoro y te bendigo...» (Santa 299): Santa finalmente articula con énfasis su propia declaración amorosa: «Sí Hipo, sí te quiero, te juro que sí te quiero! le dijo Santa al fin cautivada y de veras queriéndolo» (*Loc. cit.*). Hipo quiere hacerle entender a Santa la relación desde su perspectiva: «tú no sabes lo que es vivir sin amor toda una vida», así como reprocharle su promiscuidad irrespon-

sable: «amores te sobraron, los has deshojado al principio, pisoteado después [...] Yo te aseguro que también soy bueno, sí, no seré un santo, pero bueno sí soy... la prueba, que nunca he maldecido de Dios y que con más conformidad que desesperación, he venido caminando a tientas por esta noche interminable en que me hallo sumido...» (*Santa* 299-300). Santa ve «en esos ojos blanquizcos de estatua de bronce sin pátina, una hermosura extraña, un atractivo de persona martirizada» (*Santa* 300) y se postra ante Hipólito, abraza sus rodillas al mismo tiempo que un palomo viene volando y se posa sobre el hombro del ciego. Esta imagen de los dos amantes se relaciona sin mayor sutileza a la iconografía de la ornamentación religiosa (luego de que Hipo ha declarado contundentemente que nunca ha maldecido a Dios): en vez de dejar brotar espontáneamente la espiritualidad de su compenetración mutua, el autor subraya con cursilería figurativa y evidente que el amor de la pareja ha accedido a un nuevo nivel de trascendencia. Luego de una cena en la que Santa tiene la rara impresión de sentir que sus miradas son correspondidas cada vez que fija sus ojos en los del ciego, se acuesta con Hipo dispuesta a entregársele, pero sus dolores aumentan apenas intentan abrazarse. Hipólito hace venir un doctor quien le diagnostica a Santa un cáncer incurable. Si no se intenta una operación costosísima de cien pesos, es infalible y pronta la muerte de la enferma. Hipo le confiesa que tiene ahorrados cuatrocientos pesos y se los muestra. Santa se entretiene en contarlos pero no tarda en dejarlos de lado; le pide al ciego que le jure que, en caso de morir, la entierre en el cementerio de Chimalistac lo más cerca posible de su madre. El ciego se lo jura mientras Santa se acuesta y le pide que le coja la mano y permanezca a su lado. A la mañana siguiente, el ciego lleva a Santa al mejor hospital de México. Tras dos días de tensa espera, los doctores le anuncian su muerte. Hipo la hace enterrar en Chimalistac. De allí en adelante, visita su tumba diariamente; la novela cierra con él allí, orando a la Virgen María.

Lo que deja más intrigado al lector es la permanente combinación de un moralismo cristiano con la tesis naturalista. Es otro ejemplo del «mestizaje» del que habla Uslar Pietri en «Lo criollo en la literatura», una verdadera combinación de opuestos, pues el mundo naturalista,

por sus pretensiones científicas, justamente pretende privar al destino de su carácter divino para darle una explicación científica a todo. Tras terminar la novela volvemos a preguntarnos hasta qué punto el autor ha respetado una evolución coherente en sus personajes. Propicio para el código de intimidad entre Hipo y Santa es su contraste con el mundo de las impersonales relaciones comerciales del burdel: saber deslindar el amor auténtico de la prostitución como su simulacro es el tema del libro, como había que deslindarlo del *picholeo* en *Martín Rivas* y del *demi-monde* en *De sobremesa*. Si bien la primera parte de la novela nos muestra a Santa como una víctima de las circunstancias, su comportamiento se hace considerablemente menos claro en la segunda y el autor muchas veces acude, siguiendo el ejemplo de Zola, a atribuírselo a su naturaleza. Salvo aquellos momentos en que Santa toma contacto por primera vez con nuevas realidades —como los cambios fisiológicos que sufre su cuerpo, su primera noche en el burdel, su oportunidad de festejar las Fiestas Patrias invitada por el torero— el personaje parece estar manipulado por su autor para simplemente cumplir la predicción del pianista ciego sobre la adicción al burdel. El desenlace resulta un poco forzado para convertir la historia de las desventuras de una prostituta en una historia de amor. La moraleja parece ser que las apariencias engañan: el feo —y cuántas veces subraya el autor el hecho de su fealdad— alberga un alma buena mientras Santa, en el apogeo de su belleza, cuando vive con el Jarameño, esconde un ser interior corrompido que no solo engaña al torero sino que se dedica a mentir patológicamente.

Se ha visto cómo el autor no se interesa por darle una motivación a Santa sino por forzarla a cumplir el destino que le ha señalado. El mismo comportamiento de Hipo no está mucho más explicado que el de Santa: va del pesimismo determinista a la esperanza religiosa, de la lujuria silenciosa a las retóricas declaraciones de amor que son desde súplicas hasta amenazas.

Si bien el libro de Brushwood insinúa a Santa como una alegoría representando a la América hispana, no resulta menos sugerente pensar a Hipo en estos términos. Hipo se siente un gusano que se arrastra en la podredumbre de su medio ambiente y constantemente se define

a sí mismo como un monstruo para el que la sociedad no tiene un lugar. *Santa* es una historia de morales confrontadas: la tradicional e institucionalizada, pero falsa, de la ciudad simbolizada por la Corte Suprema y el señor Rubio, y otra visceral y emergente, representada por los rasgos casi heroicos que ostenta, entre los marginales, la búsqueda de una moral allí donde las condiciones de vida son tan duras.

Los nuevos protagonistas: De sobremesa y Santa

En los mundos de Fernández e Hipólito el centro político y económico representado por la mansión de los Encina en *Martín Rivas* figura como la ominosa presencia de *lo burgués* que le resulta vulgar al aristócrata hedonista Fernández, que rechaza sus criterios materialistas, e inaccesible al marginal Hipo, que es rechazado por esos mismos criterios. Concretar una relación a partir de un amor ideal, aunque implique asimilarse a la burguesía, es la solución para Martín Rivas pero no para el mundo del fin de siglo de los decadentes o el de los naturalistas que justamente plantean como su némesis a *lo burgués* y del que declaran formar parte Silva y Gamboa.

Silva en *De sobremesa* imita la desorientación del intelectual europeo de fin de siglo; construye una novela en torno a un personaje que necesita afirmar una identidad para la que sabe que no existen parámetros válidos. Sin ser un novelista con mucha experiencia, apoyarse con cautela en sus modelos le hace dar en el clavo al localizar donde está la gran carencia de las novelas hispanoamericanas: en la falta de personajes con una vida interior. En el comportamiento esquizofrénico de Fernández, en el autoanálisis al que se somete a través de sus diarios, donde pretende ser implacable en su honestidad de no guardarse nada, en el diálogo que busca con doctores y amigos para saber qué piensan sobre sus obsesiones y escritos, Asunción le crea al protagonista un perfil psicológico. Al tratar *De sobremesa* sobre una atracción irresistible, el principal motor de la conducta de Fernández dramatiza, sin que aún lo conozca su autor, el concepto freudiano de los impulsos del inconsciente.

Gamboa trata el tema de la identidad marginal a las instituciones oficiales de la ciudad, pero al incluir también con una crudeza, a la que no le falta sinceridad, la infatuación en alguien como Hipólito, busca crear un tipo de personaje que capte la identidad más íntima del marginal hispanoamericano, que vaya más allá de mostrar su miseria desde fuera.

Lo que hace interesantes a Fernández y a Hipo es la dificultad con que lidian consigo mismos: son personajes que intentan mirarse externamente, constantemente se describen a sí mismos, sus apariencias físicas, sus conductas ante los demás y muchas veces quedan disgustados con lo que ven. Fernández, en la intimidad, continuamente encuentra despreciable su comportamiento en sociedad, e Hipo sabe el rechazo que su fealdad puede ocasionar. Quizá la problemática del segundo sea menos compleja, pero lo importante es que ambos establecen la brecha entre el deseo que hay dentro de ellos y la realidad en la que les es inmensamente difícil consumarlo. Sin embargo, satisfacer ese deseo es impostergable porque les da una razón de ser. Esta tensión los esboza prometedoramente como el tipo de personajes complejos que reclama la novela hispanoamericana del periodo.

El rol del inconsciente está intuido en estos libros así como sus corolarios de la infatuación, el instinto, el placer, la autorrepresión y la búsqueda de una moral. El tema del sexo aparece con una crudeza rara vez vista antes: los amantes literarios hispanoamericanos por fin tienen un cuerpo e intentan responder a sus necesidades orgánicas. Pero ambas novelas subrayan que lo puramente sexual se trata de una variable diferenciada del amor verdadero. La mente de Fernández está acechada por una imagen angelical que no parece tener nada que ver con el sexo. También asistimos al proceso por el cual Hipólito termina sublimando a Santa: de hacer una interpretación mundana del Cristo y la Magdalena pasamos a su plegaria final donde lo que tenemos es la conversión de un pagano.

El criterio más tradicional con el cual Gamboa diseña su novela contrasta con el de Silva, quien dramatiza la imposibilidad de darle coherencia a la vida que nos hace sentir la incertidumbre de su personaje; Gamboa es más metódico en diseñar una sólida y simétrica

estructura argumental que divide a su novela en dos partes que trazan una parábola, se enviste con los poderes de narrador omnipresente a lo largo de todo el libro pero se impide a sí mismo la posibilidad del moderno concepto del enfoque inestable de *De sobremesa*, y cae en la tentación de hacer predicar a un anacrónico *narrador intruso* cargado de moralina, siempre condenando o enaltecendo sus personajes.

El que el amor haya sido el tema de novelas como *De sobremesa* o *Santa* no debe hacernos perder de vista que la extracción social tiene un papel importantísimo en la concepción de sus personajes. En los dos extremos del espectro social, Fernández e Hipólito ven su identidad como un obstáculo para alcanzar su deseo: ni un *rastaquore* sudamericano es tomado en cuenta por la joven aristócrata europea ni un marginal poco atractivo por la prostituta de moda.

Por mucho tiempo se considerará a las novelas enraizadas en una realidad regional como las únicas válidas para expresar la situación de urgencia de la América hispana. En este contexto, profundizar en la naturaleza del amor parece frívolo. Pero si los dos sectores principales que establecen la dinámica del subcontinente se hallan personificados en personajes como Fernández —el criollo europeizado pero finalmente provinciano que ocupa las élites— e Hipo —el marginal que se siente ignorado por una fealdad que simboliza el *rostro diferente* de las grandes mayorías pobres—, y estos se hallan entregados a la tarea de resolver situaciones amorosas, los personajes pasarán a ubicarse en una circunstancia donde problematizan su existencia y especulan sobre sí mismos. En vez de mostrar fuerzas sociales en conflicto, tenemos la oportunidad de acercarnos a sus motivaciones íntimas, las cuales constituyen las razones profundas —en las que se incluyen tanto sus frustraciones como sus aspiraciones— que originan los conflictos que harán la historia. Ser francos en la descripción del comportamiento espontáneo de las personas los habría llevado a hacer una mejor interpretación de los grupos sociales en conflicto.

Si en las novelas de la primera mitad del siglo XX el espacio físico hispanoamericano volverá a dominar, es interesante notar como en *De sobremesa* y *Santa* llega un momento en que estos paisajes, convertidos en recuerdos, pasan a ser parte de la psique de los personajes que se

ven obligados a estar lejos de ellos. Fernández, en su retiro en Suiza, al pensar en Colombia, sueña con la fantasía empresarial, tan típica de su clase, de transformarla, de suplantar sus recursos naturales, hasta que, desde París, al dejar ya de lado sus proyectos de impulsar el progreso, se imagina que un valle colombiano será el lugar ideal para construir el palacio para Helena; una vez de regreso, el palacio lógicamente pasa a convertirse en la hacienda de Villa Helena. Los paisajes se convierten en parte de la subjetividad hispanoamericana, una subjetividad fragmentada en la que no encajan bien las mentalidades de los diversos sectores sociales. La identidad de la novela no tiene porque darse en el entorno del personaje, se puede dar también en su psicología. Santa sueña con Chimalistac como su paraíso perdido una vez que ha sido rechazada por la Tosca y se emborracha en un bar. Para ella, Chimalistac se ha vuelto en una regresión mental, la fantasía bucólica de una criatura urbana. En el desenlace de la novela comprende lo que Hipólito le ha intentado decir todo el tiempo: que ambos pertenecen al mundo de los seres para los que las instituciones ciudadanas, que se supone que velan por los intereses de todos, no han previsto un plan. Los paisajes están articulados por el inconsciente de estos personajes y representan los deseos de dos criaturas urbanas.

Los paisajes resultan fantasías diseñadas de acuerdo a las ilusiones de cada clase: el inmigrante que sueña con su pueblo, el aristócrata que se imagina una propiedad. Santa piensa en su pueblo como el lugar remoto que ha dejado atrás, una suerte de arcadia donde ella siempre es joven y vive feliz con sus hermanos. Sus hermanos quizá mantienen todavía el mito de la pureza de los habitantes del campo pero el narrador (y el lector) permanecen al lado de Santa a la hora que estos se apartan del escenario de la acción. La descripción de la depresión que sufre la joven al enterarse de la noticia de la muerte de su madre, que pone en marcha el instinto protector de Hipólito, obviamente está destinada a hacernos simpatizar con ella, así como cuando es expulsada de la iglesia. Para Fernández y Santa el mundo rural que identifican con el interior de Colombia y México es el pasado.

En los libros que se convierten en los arquetipos de la novela hispanoamericana en la primera parte del siglo XX —donde ocupan un

lugar privilegiado los que se agrupan bajo las dos categorías específicamente hispanoamericanas de la novela de la Revolución Mexicana y de la *novela de la tierra*—, las historias de amor rara vez están presentadas como el desarrollo de un código de intimidad entre dos personas. Sin personajes verosímiles, carentes de psicología o vida interior, no existen los elementos entre los que podría darse el amor como una reacción química.

Como buen poeta, Silva intuye que en el esfuerzo de la lírica, por ser fiel a través de las palabras a la identidad profunda del ser humano, está la clave para componer un personaje más verosímil. Él, como los demás modernistas, apunta a una buena dirección, pero su aporte queda silenciado porque su texto pasa de inédito a tema de especialistas. En las primeras décadas del siglo XX, poesía y novela continúan sus rutas separadas. Los novelistas regionalistas tradicionales parecen ignorar lo útil que podría ser manejar la visceralidad de un César Vallejo. ¡Pero hasta Vallejo mismo lo ignora cuando escribe *El tungsteno!* (1931).

Cabe aclarar que el de Silva es un paso adelante pero insuficiente. No por gusto novelas y poemas son géneros sustancialmente diferentes. Aun *De sobremesa* hace evidente las limitaciones del experimento, pues una novela obsesionada con hurgar dentro de uno, solo consigue representar a la mujer desde ese mismo ente ensimismado, es decir como una figura a la distancia carente de nitidez; a las mujeres que desfilan en el diario de Fernández, solo las conocemos a través del rostro que muestran para hacer su vida social y Helena representa una utopía imposible que solo nos habla de quien la sueña o la alucina. Si bien Gamboa intenta empatizar con Santa, da la impresión de abandonar el desarrollo de su personaje femenino a la mitad de su libro.

De sobremesa y *Santa* quedan como proyectos frustrados pero frustrados en el intento de visiones que se proyectan a otra etapa de nuestra literatura. Parte de esta frustración se debe al lenguaje. En *Santa*, la verosimilitud de muchas situaciones está amenazada por una retórica que no puede estar más lejos de la naturalidad y eficacia de la cual se beneficiarán los escritores mexicanos posteriores a la revolución de 1910. Es una evolución en la que forma y contenido van de la mano.

Como lo señala acertadamente Carlos Fuentes, las novelas sobre la revolución «introducen la ambigüedad», porque «en la dinámica revolucionaria los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes», y agrega una reflexión que parece estar en abierta oposición al determinismo con que Gamboa construye el argumento de *Santa*: «No sólo hay origen y permanencia fatal en el origen; hay, por fin, un destino en movimiento» (Fuentes 1969: 15). Este proceso continuará en escritores mexicanos posteriores y se reflejará claramente en el uso de un lenguaje cada vez más austero y diálogos más realistas: el proceso de decantación es claro de Gamboa a Azuela, de Azuela a Yáñez, de Yáñez a Rulfo.

Hay buenos diálogos en novelas hispanoamericanas como los de *Los de abajo* o *Don Segundo Sombra* (1926), del argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927); son diálogos bien concebidos entre el revolucionario y el intelectual, entre el aprendiz y el gaucho curtido; son relaciones de confraternidad masculina entre personajes que simbolizan *lo revolucionario* y *lo intelectual* o *la inocencia* y *la experiencia*. Lo que va a faltar son diálogos igual de eficientes entre un hombre y una mujer que se encuentran en una situación de complementariedad totalmente diferente, en la que para empezar uno no se encuentra en situación de desventaja frente al otro, a no ser por las limitaciones que la sociedad le impone a la mujer. En *La vorágine* (1924), el colombiano Eustasio Rivera (1889-1928) está más interesado en la relación de Arturo Cova con la selva que en su relación con Alicia. En *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969), el personaje de Doña Bárbara puede sentir una atracción hacia Santos Luzardo pero nunca es correspondida, ya que más que una mujer real es una encarnación alegórica de la barbarie que imposibilita una relación real. Aun en la relación entre Luzardo y la hija de doña Bárbara pesa más el tema de la educación, de la importancia de ser receptivo al conocimiento que debe ser la clave para superar la barbarie, que el del amor. La novela hispanoamericana se encuentra cautiva por un nuevo tipo de convenciones: «Hasta relativamente poco tiempo las novelas realistas y regionalistas se consideraban como formas características de la prosa hispanoamericana, y por lo común las historias de la literatura

terminaban con estudios de escritores como Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos y Horacio Quiroga» (Franco *op. cit.*: 181).

Durante la primera mitad del siglo XX, estos escritores regionalistas tradicionales opacan a otros que no dejan de intentar algo diferente. Al chileno Eduardo Barrios (1884-1963) el tema del amor le interesa en novelas como *El niño que enloqueció de amor* (1915) y *El hermano asno* (1925) pero el contar con un cura o un niño como un polo de la relación —su gran tema es, en realidad, la represión— no es un buen punto de partida para iniciar un futuro código de intimidad. Están las novelas de la venezolana Teresa de la Parra (1890-1936) y de la chilena María Luisa Bombal (1910-1980), pero el tema que más le interesa a la primera es el de las circunstancias que hacen a las mujeres solidarias entre ellas, mientras que a la segunda le preocupa lo que las lleva a vivir aisladas; allí lo que faltan son los hombres: las historias de amor deberían retratar tanto a hombres como a mujeres con justicia.

Capítulo III

RAYUELA: AMOR MODERNO

Evidentemente había que torcerle el cuello al cisne, aunque no lo hubiese mandado Heráclito. Se estaba poniendo sentimental, *puisque la terre est ronde, mon amour t'en fais pas, mon amour, t'en fais pas* con el vino y la voz pegajosa se estaba poniendo sentimental. (Cortázar 1984: 246)¹

En el pasaje citado de *Rayuela* (1963), del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), encontramos al protagonista, Horacio Oliveira, emborrachado con la mendiga Emmanuèle. Puesto que la acción transcurre en París, Cortázar usa el término francés *clocharde* en vez de *mendiga* y la hace cantar «Les Amants du Havre», una popular canción francesa, romántica pero en la que se trasluce una sensibilidad contemporánea en su combinación de nostalgia y pesimismo. Unos pocos días antes, habría sido impensable que Horacio se involucrara de manera semejante con los sentimientos de una alcohólica marginal. Este cambio se debe a haberle perdido el rastro a la urugua-ya Lucía, mejor conocida como la Maga, cuya ausencia ahora le duele porque recuerda que a ella también le gustaba cantar «Les Amants du Havre» y a veces soñaba con ser una cantante profesional.

Oliveira recién comprende hasta qué punto ha estado enamorado y, por fin, se entrega al tipo de sentimientos que solía esconderle a la Maga. En ese pasado cercano, su única manera de interactuar con los demás era a través de duelos verbales en los que las relaciones humanas quedaban opacadas por discutir y confrontar especulaciones sobre razonamientos intelectuales. Al compartir una borrachera con la mendiga, Horacio se despoja de su coraza racional para darse a otra perso-

¹ De ahora en adelante haré referencia a esta edición de la novela con la indicación *Rayuela* seguida inmediatamente del número de página correspondiente.

na y compenetrarse con ella, para humanizarse y liberarse del estar «cerca y lejos al mismo tiempo», para zambullirse en la vida, a través de un acto inspirado por la Maga, en homenaje al amor que le profesa.

En la cita que abre este capítulo, Cortázar alude a un verso del mexicano Enrique González Martínez (1871-1925) contenido en el poema «La muerte del cisne», de su libro *Los senderos ocultos* (1911). En la América hispana el verso «tuércele el cuello al cisne» es una frase célebre que marca una de las primeras muestras de sublevación al Modernismo hegemónico del cambio de siglo y anuncia las nuevas vanguardias por venir. En *Rayuela* el verso ronda por la mente de Horacio sin que él recuerde de quién es; forma parte de una difusa constelación donde lo hispanoamericano se combina con lo europeo. Significativamente, Emmanuèle no tarda en recitar un fragmento de *La mort du loup* (1838) del poeta romántico Alfred de Vigny (1797-1863) y Horacio responde con unas sextinas del *Martín Fierro*, obras canónicas en sus respectivas tradiciones literarias que se profanan por el contexto nada solemne de una borrachera. La mofa tiene más sentido por estar colocada en un texto que reclama ser reconocido como iconoclasta y *moderno*.

El intelectualizado Horacio Oliveira se parece a otro personaje de una novela muy anterior de Cortázar llamado «el cronista». En *El examen* (fecha en 1950 y publicada póstumamente en 1986), el cronista afirma que «la cultura es por definición ecuménica» y que «entiende» a Roberto Payró porque antes «tiene leído al francés Mérimée» y a los ingleses «Addison & Steele» (Cortázar 1986: 89), y dos páginas más tarde declara que «mejor es el *basic-Spanish* que el lenguaje de *La guerra gaucha*» (*Ibidem*: 91). Este rechazo por partida doble a las importantes tendencias que representan en la literatura argentina el realismo regional de Roberto J. Payró (1857-1928) y el modernismo de Leopoldo Lugones (1874-1938), se complementa con la actitud positiva de otro personaje de *El examen*, Andrés, quien es «callado y amistoso, con un volumen bajo el brazo», que es «siempre el menos espejado, De Quincey, Sidney Keyes, Roberto Arlt o *Adán Buenosayres* que le gustaba tanto» (*Ibidem*: 161) y que es un asiduo de «las clases de Borges en la Cultural» (*Ibidem*: 175). El cronista y Andrés reflejan dos

aspectos del Cortázar que publica en la revista bonaerense *Realidad*, una crítica favorable de la novela *Adán Buenosayres* (1948) de su compatriota Leopoldo Marechal (1900-1979), y que le declara en una entrevista a Omar Prego de 1983, un escaso año antes de su muerte, que Roberto Arlt (1900-1942) «es el hombre que descubre Buenos Aires» y «de alguna manera funda la novela argentina» (Prego 1985: 51). Arlt y Marechal son dos representantes de una vanguardia bastante activa en Buenos Aires desde la década del veinte de la que participa otro escritor que es una influencia decisiva para Cortázar a través de sus grandes colecciones de cuentos de la década del cuarenta: Jorge Luis Borges (1899-1986).

Cortázar es un epítome del escritor hispanoamericano moderno por excelencia y una motivación importante de su literatura es cuestionar la tradición, «estrangularle el cuello al cisne aunque no lo hubiese mandado Heráclito». De hecho, quienes más le estrangulan el cuello a la criatura modernista son los poetas vanguardistas con los que Cortázar tiene muchas afinidades. En *Rayuela* se le llama a la Maga «dadora de ser», casi un eco de la «dadora de infinito» que aparece en el «Altazor» (1931), del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) (quien también tiene sus peculiares ideas sobre novela como lo demuestran sus cinco novelas de los años treinta), y unos versos del mexicano Octavio Paz (nacido el mismo año que Cortázar y su amigo personal) también hacen su aparición en el capítulo 149 para dramatizar uno de los momentos finales de la novela. Cortázar comparte con Huidobro y Paz la impronta de las vanguardias francesas (simbolistas, dadaístas, surrealistas, etc.; cada movimiento incluye de alguna manera al precedente) así como el trabajo individual de otros intelectuales como Georges Bataille (1897-1962) y Antonin Artaud (1896-1948) que también quieren romper con la visión tradicional de la humanidad con una voluntad de cambio que va más allá de la literatura; para sustentar la perspectiva amplia de sus puntos de vista recurren a la reciente ciencia de la Antropología, a las corrientes filosóficas del siglo XX y una visión muy particular de las ideas de Sigmund Freud. Si la premisa del presente trabajo es que la concepción de una historia de amor se ve condicionada por los supuestos culturales de cada autor, en

el caso del intelectualizado autor argentino la utilización de los *renovadores descubrimientos* de todas estas disciplinas repercutirán en darle forma al marco del París bohemio de la década del cincuenta en el que ocurre el argumento de la suya.

Un escritor de su tiempo

A Cortázar se le ubica en un periodo de la historia de la literatura hispanoamericana que recibe el nombre de *boom*, término mercantil de la lengua inglesa que por lo general denomina una explosión de ventas, definición que el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal toma prestada del *Shorter Oxford English Dictionary* para colocarla en el epígrafe que abre su libro *El BOOM de la novela latinoamericana* (1972). Según Rodríguez Monegal hay siempre que efectuar la triple operación de diferenciar entre el «fenómeno publicitario, de raíz industrial y el *boom* como fenómeno literario que precede y acompaña al anterior» (Rodríguez Monegal 1972: 11).

Cuando Rodríguez Monegal propone como un punto de encuentro de la nueva y vieja novela a aquel concurso de novela latinoamericana de 1941 donde la casa norteamericana Farrar & Rinehart prefiere premiar una novela regionalista tradicional como *El mundo es ancho y ajeno* (1939) del peruano Ciro Alegría (1909-1967) en vez de *Tiempo de abrazar* del uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994), quien ya incorpora la técnica de los grandes novelistas estadounidenses de las décadas de los veinte y treinta como John Dos Passos (1896-1970), Ernest Hemingway (1898-1961) y William Faulkner (1897-1962) para sumarla a un existencialismo *avant la lettre* (*Ibidem*: 76-77), se hace obvio hasta qué punto es pertinente la atención internacional el lado publicitario del fenómeno para que pueda existir el *boom*. Aun el éxito local de *Pedro Páramo*, libro que nunca ha dejado de venderse en México desde su primera publicación en 1956 en el que el autor mexicano Juan Rulfo (1918-1986), como Onetti, maneja técnicas narrativas que reflejan una sensibilidad moderna, deja en claro que, sin el ruido que hacen internacionalmente un grupo de escritores que cubren el mapa de la América hispana desde México, pasando por Colombia y

el Perú, a Chile y Argentina, el *boom* no tiene la onda expansiva que lo caracteriza.

Aun si se vuelven a reeditar las obras de Borges, Onetti y Rulfo en los años sesenta, aunque las novelas de Onetti nunca jamás se vendan mucho, es a partir de una coyuntura histórica donde, por raro que pueda parecer debido a las diferentes visiones políticas de estos nada homogéneos escritores, interviene la Revolución Cubana para llamar la atención del mundo desarrollado sobre Hispanoamérica: es un acontecimiento histórico cuya modernidad, inicialmente Fidel Castro da la impresión de ser un estadista hispanoamericano diferente a todos los que se han visto antes, toma por sorpresa al mundo entero. Para el *primer mundo*, que frecuentemente ha percibido a la América hispana como un bloque que comprende un conglomerado difuso de países con un relativo o nulo peso político a nivel internacional, el fenómeno es digno de atención.

Al mismo tiempo que una masa espectacular de lectores en Europa y los Estados Unidos quiere, repentinamente, leer todo aquello que provenga de Hispanoamérica por una feliz coincidencia histórica mejor que cualquier estrategia publicitaria imaginable, aparecen una serie de autores a fines de los cincuenta y principios de los sesenta cuyos libros son catapultados a una excelente venta internacional: Cortázar, el colombiano Gabriel García Márquez (1928), el mexicano Carlos Fuentes (1928), el peruano Mario Vargas Llosa (1936) y el chileno José Donoso (1924-1996). En una primera etapa, estas estrellas literarias son interrogadas sobre la Revolución y de alguna manera se adhieren a la política de La Habana como una suerte de agradecimiento subliminal. Más allá de su buena suerte de coincidir con un momento histórico donde todo el *primer mundo* fija su atención en Hispanoamérica, los vinculan de modo más profundo preocupaciones específicamente literarias. Todos estos escritores han vivido parte de su vida en países desarrollados y su gusto se halla en buena medida condicionado por ellos. Tanto o más que enfatizar su hispanidad criolla, buscan demostrar que el único modo de entender la historia de la novela es percatándose de la manera en que ciertas obras se influyen unas a otras a través de recursos narrativos que cruzan las fronteras

idiomáticas y las tradiciones nacionales. Desdennan lo que consideran anacronismos en la tradición de la novela hispanoamericana que los ha precedido, donde el proyecto de reflejar culturas nacionales o regionales distrae a los autores de aventurarse a indagar sobre las ambigüedades del comportamiento humano. Por cierto, solo teniendo en cuenta los matices de los que se componen estas ambigüedades se diseñará un perfil psicológico más objetivo para los personajes y en el tratamiento del amor como tema.

En relación con la forma de la novela, a la estructura de sus ficciones de largo aliento y el diseño del perfil psicológico de sus personajes, los autores del *boom*, sobre todo durante los sesenta y el principio de los setenta, tratan de escribir *novelas totales* con argumentos donde no solo se plantean los problemas hispanoamericanos a través de alegorías narrativas, sino también dilemas universales de raigambre metafísica. Ya que se mencionan sus inclinaciones filosóficas, es bueno señalar que si nunca dan soluciones fáciles es en parte porque el Existencialismo, originado en el desencantado mundo de la postguerra, aún está en el aire y no es tan fácil escapar de la influencia de sus novelistas-filósofos: Cortázar, con seguridad, no puede evitar respirarlo en el París donde vivirá a partir de los años cincuenta; la impronta de *La peste* (1947), de Albert Camus (1913-1960) reaparece con insistencia trastocada en otras epidemias a lo largo de la obra de García Márquez, como bien lo advierte Vargas Llosa en su *García Márquez: historia de un deicidio* (1971); y el primer Vargas Llosa es un abanderado de las ideas de Jean-Paul Sartre (1905-1980). No solo el intento de escribir novelas totales sino también los desenlaces pesimistas emparentan a *Rayuela*, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes y *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa. De estas, las más famosas son *Rayuela* y *Cien años de soledad*, que le otorgan al amor un lugar de privilegio como un importante motor de la acción, aunque, por supuesto, las historias de amor que cuentan solo pueden acabar mal. Es una lástima que ningún autor del *boom* entonces se haya dejado influenciar por la tercera gran figura del existencialismo francés, Simone de

Beauvoir (1908-1986), y que sus simpatías feministas hayan tomado tanto tiempo en cuajar cuando un libro como *Le deuxième sexe* (1949) pudo haberlos hecho demorarse menos en concebir historias de amor con una perspectiva más equilibrada y justa para sus personajes femeninos.

El primer libro de cuentos de Julio Cortázar, *Bestiario*, aparece en el mismo año en que se va a París con una beca: 1951. Ni el libro de sonetos publicado trece años antes ni la curiosa obra de teatro publicada dos años antes caben ser consideradas tan decisivas como esta colección de cuentos que confirman el talento que hizo a Jorge Luis Borges incluir su relato «Casa tomada» en la revista *Los Anales de Buenos Aires* seis años antes. Allí ya está Cortázar, el consumado cuentista influenciado por Edgar Allan Poe y el mismo Borges, pero hay otro Cortázar que se gesta en los años cincuenta en esa estadía en París que se prolongará por el resto de su vida, uno que está en proceso de vivir y escribir acerca de las situaciones sobre las que se irá construyendo *Rayuela*. En 1956 publica una segunda colección de relatos cortos aun mejor que la anterior, la notable *Final del Juego*, y en 1959 deja vislumbrar un novelista con «El perseguidor», un cuento largo, prácticamente una *nouvelle*, incluido en su tercer libro de cuentos, *Las armas secretas*.

En realidad Cortázar ya ha escrito una novela —la ya mencionada *El examen*— que se supone termina un año antes de partir a París, pero esta, que no tenía intenciones de publicar, recién verá la luz en 1986, dos años después de su muerte. La novela que sí publica, *Los premios* (1960), trata de un grupo de pasajeros que no puede, misteriosamente, ingresar a la proa de un barco en el que viajan. Es la misma premisa fantástica de *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, pero también la de su cuento «La autopista del Sur» (de *Todos los fuegos el fuego*) que a su vez inspirará, según opinión de Emir Rodríguez Monegal, la película *Weekend* (1967), de Jean-Luc Godard (Rodríguez Monegal *op. cit.*: 35). En 1966 Michelangelo Antonioni adapta para el cine su cuento «Las babas del diablo» (de *Las armas secretas*) con *Blow-Up*. Los puntos de convergencia buscados o no con tres de los más grandes nombres del cine europeo de los años sesenta, es decir el

preciso momento que hasta Hollywood está deslumbrado con las películas de Europa, demuestra hasta qué punto el autor argentino encaja perfectamente con el espíritu de la década del sesenta.

En los años sesenta Cortázar produce los libros en los que se establecen los rasgos fundamentales de una literatura sumamente personal: en la cresta está *Rayuela* pero también están sus *Historias de cronopios y de famas* (1962), y la excelente colección de cuentos *Todos los fuegos el fuego* (1966). El entusiasmo del autor por lanzarse por nuevos caminos es patente en la delirante empresa de escribir *62/modelo para armar* (1968), una novela que es un anexo de *Rayuela*, al intentar poner en práctica una de las tantas propuestas teóricas que el más famoso texto cortazariano va dejando abiertas en los momentos de especulación intelectual que van apareciendo durante el desenlace de su argumento, y sus maravillosas colaboraciones con el artista visual Julio Silva, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Ultimo Round* (1969). El cadáver del Che Guevara, icono fundamental del periodo, aparece filmado dramáticamente en el clásico del cine latinoamericano *La hora de los hornos* (1968), de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, con una técnica de montaje que guarda paralelos con los dos hermosos libros-*collage* cortazarianos. Irónicamente, es el mayor del grupo de los escritores del *boom*, a Donoso le lleva más de diez años y a Vargas Llosa más de veinte, el que mejor conecta con la juventud de los sesenta.

En la década del setenta, Cortázar, ya empapado del radicalismo político utópico que se ha intensificado en la América hispana, donde las ciencias sociales han llegado a un momento de apogeo como fiscales del capitalismo deshumanizado, se embarca con energía a la escritura de una novela ambiciosa donde busca hacer converger arte y política —*Libro de Manuel* (1973)—, pero su acogida es solo parcial. Las dos colecciones de cuentos *Octaedro* (1974) y *Alguien que anda por ahí* (1977) y el libro de humor *post-cronopios Un tal Lucas* (1979) no causan la misma conmoción que sus publicaciones durante la *década prodigiosa*. La década del ochenta produce dos colecciones de cuentos que recuperan algo de lo mejor —*Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982)—, pero Cortázar es sobre todo un icono de los años

sesenta, cuando hay personas que esperan, en el mundo entero, y con la misma ansiedad, un nuevo libro suyo o de los otros autores del *boom*, así como la nueva película de Antonioni, Buñuel o Godard, el nuevo disco de los Beatles o de los Rolling Stones, y que después comentan lo que los jóvenes estudiantes de mayo del 68 han escrito en las paredes, lo que ha pasado en Woodstock en el 69, que en su versión fílmica se ve en el mundo entero, y tiene en la pared de su cuarto un póster del Che.

Como lo señala Terry Peavler en su libro sobre la obra de Julio Cortázar en su conjunto, los sesenta hicieron a *Rayuela* un libro identificado con los tiempos en que muchos cuestionan las instituciones de la época de Vietnam, sobre todo los jóvenes convertidos en *hippies* u organizados en movimientos estudiantiles de protesta en Estados Unidos, Francia, México y en muchas otras partes (Peavler 1990: 99).

Alfred J. MacAdam desarrolla la idea de cómo el marco de los sesenta puede dar la ilusión de la novedad de *Rayuela*, novela que sin embargo, lo hemos mencionado antes, forma parte de una larga tradición latinoamericana de vanguardia, donde Machado de Assis, Bio Casares, Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti, y Felisberto Hernández, ya muertos o simplemente olvidados por una razón u otra, ya habían hecho lo que ahora hace Cortázar; la diferencia es hacerlo ahora que hay un lectorado ansioso por novedades (MacAdam 1977: 60). Que *Rayuela* aparezca en el tiempo correcto es fruto de una coincidencia y así se lo confiesa el mismo Cortázar a Omar Prego:

Yo escribí *Rayuela* sin pensar en el lector, era un libro profundamente vuelto hacia sí mismo. Porque además yo no tenía un contacto ideológico todavía con lo que había más allá de mí, y en ese sentido no había ninguna intención revolucionaria. Yo estaba convencido de escribir un libro para la gente de mi edad, es decir, gente de más de 40 ó 45 años en esa época. Mi gran sorpresa, incluso, que reflejó mi gran ingenuidad, fue cuando salió *Rayuela* y empezaron a venir críticas y cartas, las críticas demolidoras provenían de gente de mi edad, para quienes en realidad yo había supuestamente escrito el libro o a cuyo nivel pensaba haberlo puesto. Y en cambio la crítica entusiasta, el amor en una palabra, venía de los jóvenes. Y ese día descubrí algo en lo que ni siquiera había pensado cuando escribí el libro. (Prego *op. cit.*: 115)

Para Rodríguez Monegal la influencia de *Rayuela* también se ve reflejada en las obras de otros miembros del *boom* a partir de la segunda mitad de la década del sesenta: *Cambio de piel* (1966) de Fuentes, *Conversación en La Catedral* (1970) de Vargas Llosa y *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso (Rodríguez Monegal *op. cit.*: 83). El que el crítico uruguayo llegue a esta conclusión refleja el entusiasmo con que fue recibida la novela en el ámbito de la crítica. En un coloquio en La Habana (publicado en Argentina como parte del libro *Cinco miradas sobre Cortázar*, en 1968) el ensayista cubano Roberto Fernández Retamar declara: «No me sentí menos impresionando leyendo *Rayuela* que leyendo el *Ulysses* (1922) de Joyce» (Fernández Retamar, Lezama Lima y Simo 1968: 52). Aparece un tópico: *Rayuela* percibida como el *Ulysses* de los hispanoamericanos.

Según Rodríguez Monegal, en su libro sobre el *boom*, «el *Ulysses* se va constituyendo en el modelo central invisible de la nueva narrativa latinoamericana. Desde este punto de vista, tanto *Rayuela*, de Cortázar, como *Paradiso*, de Lezama Lima, *Cambio de piel*, de Fuentes, como *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, son libros joyceanos» (*Ibidem*: 89). Pero, tomando como punto de partida la comparación de las dos novelas para estructurar su *Cortázar: la novela mandala* (1972), Lida Aronne Amestoy hace hincapié en los matices que deben ser observados al lado de posibles semejanzas, es decir recordar lo que *diferencia* a *Rayuela* del *Ulysses*: por ejemplo, el día que presenta Joyce en la vida de Leopold Bloom donde «sólo ocurre lo que llamamos vida diaria nada más y nada menos» (Amestoy 1972: 26) tiene poco que ver con un argumento en el que «Oliveira-Cortázar encarna la tragedia del hombre que se arranca voluntariamente de la seguridad que ofrecen un trabajo, una fe, para asumir la responsabilidad sin límites del hombre en tanto Ser» (*Ibidem*: 30). Los hechos domésticos que Joyce presenta como aquellos que podrían ocurrir cualquier día en Dublín —un funeral, un nacimiento, una seducción y un adulterio— contrastan con los acontecimientos decisivos que le ocurren al protagonista de la novela de Cortázar para que su vida tome giros tras los cuales jamás podrá volver a ser la misma —la muerte del bebé de su conviviente, seguida por la desaparición de la misma conviviente, la deportación de Francia del protagonista y el amor retrospectivo que

siente por la mujer cuya suerte no sabrá jamás, misterio que lo empuja a la locura en Buenos Aires—. Sin embargo, la diferencia principal entre un libro y otro, es que *Rayuela* cuenta, sobre todo, una historia de amor.

El disimulado argumento central de *Rayuela*

Una numerosa bibliografía crítica ha estudiado la importancia de *Rayuela* como un libro que revoluciona la forma novelística, o una novela hispanoamericana que se libera de restringirse a temas hispanoamericanos para desarrollar una reflexión sobre el lenguaje, además de plantear una serie de preguntas filosóficas. Lo malo de estos estudios es que descuidan el ocuparse de las virtudes específicamente literarias que tiene la novela, como la construcción de un argumento absorbente en el que una serie de situaciones que le ocurren a los personajes convergen en la trama central que involucra, sobre todo, a una mujer que el protagonista comprende, gradualmente, que ha sido el amor de su vida. Las virtudes literarias del texto resaltan más aun, si las contrastamos con la contribución relativa de muchos de estos abundantes artículos que han querido especificar en qué consisten sus grandes aportes. En ese sentido, cabe preguntarse, por ejemplo, hasta qué punto *Rayuela* revoluciona la forma de la novela.

Al abrir la obra con un tablero de dirección, el lector piensa que le aguarda un libro diferente en el que los capítulos se pueden leer en el orden que él escoja y estas formas de lectura modificarán la estructura construyendo contenidos diferentes a cada lectura. Esta impresión se esfuma si el lector se percata de que, justamente a través del tablero de dirección, el autor le señala un orden de lectura por el cual deben leerse los capítulos y el que se debe respetar si se quiere entender mejor la evolución de los personajes. Resulta fácil, para cualquiera, darse cuenta a simple vista de que los capítulos prescindibles están esparcidos entre los capítulos *normales* que siguen una numeración progresiva; es decir, no se destruye la dirección de principio a fin de la línea argumental. Muchos capítulos prescindibles cumplirán la misma función de aderezar con citas la acción presentada en los capítulos

normales, al modo en que lo hacen los epígrafes al inicio de cada capítulo en muchas novelas del siglo XIX; por ejemplo, un novelista harto convencional como James Femimore Cooper.

¿Marca *Rayuela* la entrada de la novela hispanoamericana a *universalizar* sus preocupaciones? Antecede a la trama una cita del escritor surrealista Jacques Vaché (1896-1919) que se puede traducir como «Nada mata tanto a un hombre como el estar obligado a representar un país»; una reflexión con la que *Rayuela* se enfrenta a la tradición de una novela hispanoamericana que ha tendido a proponer protagonistas emblemáticos, justamente de países recientemente emancipados con breves vidas republicanas que están por alcanzar el siglo y medio de existencia. En aquella tradición, que no solo incluye a las novelas de amores contrariados del siglo XIX sino a la novela de la tierra de la primera mitad del siglo XX, los protagonistas se enamoran y las parejas resultantes crean la matriz para una identidad nueva que se opone a una estructura social previa que resulta ineficaz y anacrónica, ya sea por estar anquilosada en una herencia europea fuera de lugar o representar el caos destructivo de la barbarie. Pero el amor que se hace fuerte en medio de la adversidad de una estructura social, que debe ser superada, está presente en la novela de Cortázar si de veras se entiende la lucha mental que sus protagonistas tienen con las tradiciones de sus países de proveniencia.

El estar trasplantado a un escenario diferente al de su país, en la primera parte de la novela, le proporciona al protagonista de *Rayuela* una libertad de divagar sobre temas más universales que los que se ven en las novelas de la tierra que habían terminado por convertirse en un estereotipo de la novela hispanoamericana.

Frente a las novelas del siglo XIX o a las *novelas de la tierra* de la primera mitad del siglo XX, donde cada descripción de un personaje o un paisaje tiene rasgos externos llenos de significados relevantes para entender las naciones nuevas, Cortázar construye a su personaje *desde adentro* a partir de su subjetividad. Si una larga tradición de novelas comienza con la situación de rigor de describir físicamente a sus protagonistas, *Rayuela* opta por expresar de entrada la interioridad del suyo. En realidad, el personaje principal jamás será descrito desde afuera,

pero la manera vívida con que Cortázar muestra su desgarramiento interior no solo absorbe al lector, sino que lo persuade de que describirlo habría sido un recurso innecesario. La descripción de la vida interior de los personajes ya existe en las novelas de Onetti que preceden a *Rayuela* por décadas.

En el capítulo 73, el primero que debemos leer si seguimos el tablero de dirección, ya se escucha la voz del protagonista y el lector piensa que lo acompaña en su recorrido por una calle en París, hasta que cae en la cuenta de que lo que lee es un texto escrito por Horacio en el que se describe a sí mismo caminando por la rue de la Huchette. El lector aprende que Oliveira se autocritica por ser racional en exceso y quisiera en algún momento dejarse llevar por un lado más irracional de su ser, porque siente algo dentro de él pero no sabe cómo materializarlo: «Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos» (*Rayuela* 433).

Desde ese texto que escribe, el protagonista innominado presenta a la escritura, el principal medio humano de expresión después del habla, como un recurso artificial limitado a empobrecer la experiencia *viva* que ha sido su fuente de inspiración. Antes de que la narración identifique al autor del texto como Horacio, se menciona a Morelli, un teórico al que lee y cuyos textos irán apareciendo a lo largo del relato, textos que son, como lo que escribe el protagonista, textos dentro del texto. Morelli es un polemista inspirado, hábil en problematizar lo que el conocimiento humano asume por verdades cuando en realidad no se ha encontrado la manera de probarlas y que quiere encontrar un nuevo tipo de escritura que sea más eficaz para expresar lo esencial. Morelli no representa otra cosa que el producto extremo de la teorización de la literatura, que tan dispuestos a elaborar se hallan escritores del *boom* como Cortázar, Fuentes y Vargas Llosa, todos ellos creadores de ficción a la vez que ensayistas. Con su tono de ensayo novelado, sus preocupaciones filosóficas y su reflexión sobre el lenguaje, el capítulo 73 está a medio camino entre hacer marchar la acción de la novela y ser una nueva antesala en el laberinto de espejos, como ya ha sido un laberinto el que se incluyan tres epígrafes

heterogéneos antes de los capítulos numerados, por los que el autor hace desplazarse al lector antes de adentrarse en la anécdota principal que hace a la novela posible.

El capítulo 1 se abre con la ya célebre pregunta «¿Encontraría a la Maga?». Gérard Genette, en *Figuras III*, afirma que se puede resumir el argumento de cualquier narración a la estructura sintáctica más simple de sujeto y predicado. Según el teórico francés, el argumento de *La Odisea* puede resumirse en «Ulises regresa a su hogar Itaca» o el de *En busca del tiempo perdido* puede resumirse en «Marcel se convierte en un escritor» (Genette 1989: 30). En el caso de *Rayuela*, es el propio autor el que nos da la clave con la pregunta en condicional que abre el capítulo 1 de su novela: «¿Encontraría a la Maga?». Esta pregunta comprende de manera literal una motivación que tiene una larga tradición de historias de amor intelectualizadas en que un hombre culto busca *filosóficamente* a una mujer que piensa que le dará un nuevo sentido a su vida, que no solo se encuentra en *De sobremesa*, de José Silva, sino también en *La educación sentimental* (1869), de Gustave Flaubert y que, si vamos más atrás en el tiempo, se remonta hasta *La vita nuova* de Dante Alighieri.

El mismo autor ha explicado que los saltos de un capítulo a otro en *Rayuela* solo buscan compartir con el lector la manera en que se compuso el libro a través de notas que gradualmente, y casi sin pensarlo, fueron formando el texto que conocemos ahora. Sobre la composición de la novela, Cortázar le declara a Omar Prego:

[...] yo tenía en los cajones, encima de las mesas y demás, en París, montones de papelititos y libretitas, donde, sobre todo en los cafés, había ido anotando cosas, impresiones. En la mayoría de los casos son los capítulos cortos que inician el libro, el capítulo sobre la Rue Huchette, esa serie de capítulos que son como acuarelas de París. [...] Ya Oliveira se mueve, hay un hilo conductor, hay un personaje que se mueve y anda buscando. Entonces aparece el personaje de La Maga y crea un hilo de acción de tipo dramático que hace que toda la descripción de París se ponga un poco al servicio de la descripción novelesca. (Prego *op. cit.*: 110)

Cortázar mismo lo dice: la aparición de la Maga es indispensable para establecer la acción que convertirá *Rayuela* en novela y por cierto, al hablar de «acción de tipo dramático», está refiriéndose a su

naturaleza dialógica, aunque esté llegando a una conclusión bajtiniana, muy posiblemente, sin haber leído a Bajtin.

Una gran parte de la discusión y los artículos críticos sobre *Rayuela* se dedica a interpretar lo que al protagonista le preocupa en el plano filosófico anunciado por los epígrafes, los textos que Horacio escribe y sus lecturas de Morelli, dejando de lado cómo está construido Oliveira como personaje y su función al interior de la novela. El de *Rayuela* es un protagonista que no se limita a ser un portavoz de ideas intelectuales, sino que está concebido como un ser humano, humanísimo en sus limitaciones y su vulnerabilidad, mucho más torpe y sensible de lo que él mismo piensa. Está tan bien diseñado que no es raro ver a lectores reaccionar ante él como si fuera una persona. Así ocurre, por ejemplo, con aquellas lecturas feministas de *Rayuela* que quieren desacreditar a Horacio y levantar la figura de la Maga, lo que es una paradoja puesto que ese es exactamente el propósito del libro; cualquier lector se enternece y admira a la Maga por encima de Horacio, porque el personaje de ella está pensado para provocar esos sentimientos. Importantísima en la acción es una dinámica complicada de las relaciones amorosas que está tan bien representada que crea una sensación de realidad.

Para comenzar, toda la primera parte del libro, llamada «Del lado de allá», se construye sobre las reflexiones de alguien que intenta un diálogo con una mujer ausente; es a partir de componer una imagen de ella a través de sus recuerdos, la manera en que comienza a describirse a sí mismo y a su entorno a fin de analizar las razones por las que la dejó de ver: la ausencia de la Maga es un requisito indispensable para materializar a Horacio como personaje.

Según Luhmann, las presiones de la sociedad, que antaño funcionaban como condiciones para formar una pareja, ya no ejercen el mismo poder; el verdadero surtidor de problemas es que, justamente, hoy en día los amantes conciben sus relaciones sin la interferencia de aquellas (Luhmann *op. cit.*: 157). Esto, que no es necesariamente cierto en sociedades hispanoamericanas de mediados del siglo XX que arrastran una pesada herencia colonial, sí resulta verdad en el caso de un escritor como Cortázar, decidido a no renunciar al puente que le permite

participar de las experiencias de sociedades más modernas que la suya a través de ser parte de una comunidad intelectual internacional. Ese intento de asimilarse a la vanguardia del mundo, sobre la que el intelectual hispanoamericano *trasplantado* se ha instruido desde la realidad diferente de un país del hemisferio sur, se convierte en una suerte de experimento en el que el autor coloca a su protagonista y exhibe sus reacciones ante los lectores. Para algunos lectores hispanoamericanos el argentino *afrancesado* les puede resultar alienado al punto de lo exasperante, por lo cual proceden a ignorarlo, pero para otros, que se sienten más involucrados con la problemática de su identidad desgarrada entre el lugar de donde viene y el lugar a donde lo han llevado sus lecturas, pueden reconocerse en él como un tipo de hispanoamericano que se resiste a dar forma a su identidad *exclusivamente* a partir de tradiciones locales.

Al de los románticos sigue un amor concebido por espíritus más pragmáticos que para empezar saben que no siempre es el amor a primera vista el que cuenta. Véase, por ejemplo, los primeros recuerdos que evoca el protagonista de *Rayuela* cuando conoce a la Maga. Más que el *flechazo*, el deslumbramiento, que aparece en las novelas de Alberto Blest Gana y Silva cuando ven a sus respectivas amadas por primera vez, se tiene un encuentro caracterizado más bien por: la indiferencia —«te seguía de mala gana» (*Rayuela* 16)—; la incomodidad —«te encontraba petulante y malcriada» (*Loc. cit.*)—; y la presencia de una mujer que, lejos de dejarse contemplar o ser aprehendida por los sentidos del protagonista masculino, da inicio a lo que podría devenir en un código de intimidad: «te cansaste de no estar cansada y nos metimos en un café del Boul'Mich' y de golpe, entre dos medias lunas, me contaste un gran pedazo de tu vida» (*Loc. cit.*). La Maga va directo al grano; con datos sórdidos de su pasado ya no es simplemente la persona que está sentada frente a él en ese momento sino la que tiene toda una historia detrás, historia que a Oliveira, en un primer momento, del que ahora siente culpa, le ha parecido exagerada: «Cómo podía yo sospechar que aquello que parecía tan mentira era verdadero [...] con hambre y golpes en los rincones» (*Loc. cit.*); historia que luego acepta tanto que lo sentimos sufrir a él por ella cuando una adivina le dice: «Ella sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido» (*Loc.*

cit.). Es el propio Horacio Oliveira, que narra, el que propone desde el principio del libro la complejidad de su pareja al reconocerle un lado oscuro en el que se insinúa una existencia dramática.

Este protagonista, que reconstruye su pasado escribiéndolo o narrándolo, reconoce que nunca ha sido muy presto a indagar sobre ese lado oscuro de su compañera —al tropezarse con él le pedía cambiar el tema— en contraste con la manera en que se ha entregado voluntariamente a compartir con ella actividades que han reemplazado el pragmático sentido común del burgués por un carácter lúdico, destinado a recuperar las creencias de las culturas *primitivas* en un azar que sigue designios ocultos o mágicos que no se deben entender sino aceptar: «Ya para entonces me había dado cuenta que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújula» (*Rayuela* 18).

En este primer discurso sobre su amante perdida, el narrador ficticio ha descrito sus rasgos positivos: cómo ella fue la que tomó la iniciativa de intimar, cómo esa vida en común que ella le otorgó fue gratificante. Luego menciona lo poco que él dio a cambio, al no interesarse por ayudarla a superar su sufrimiento interno, y hace un ejercicio de *mea culpa*; el acto de arrepentimiento está acompañado además por lo que el lector descubrirá como su *nuevo* comportamiento: al final del capítulo 1, se muestra gateando en la empresa delirante de buscar un terrón de azúcar bajo las mesas de un restaurante. Su intelectual carácter autocrítico, ese análisis profundo de lo que va a hacer antes de hacerlo, ese Horacio evocado del trecho final de su relación con la Maga, sobre el que trata la mayor parte del *lado de allá* parisino de la novela, es un capítulo cerrado; pero su memoria lo someterá a un examen riguroso, de confrontarse con cómo ha sido como persona entonces, cuando presente la cadena de acontecimientos que lo llevaron a dejar ir a la Maga.

La autopsia de una relación

En el capítulo 2, la perspectiva subjetiva del protagonista le permite juzgar a su yo del pasado y presentarlo a través de la reflexión —«me

costaba mucho menos pensar que ser» (*Rayuela* 25)— para contrastarlo con la Maga, quien sitúa la emoción antes que la razón, que llora al instante en que algo le afecta y canta cuando algo le parece bien. Si al principio de esta historia de amor no hay *flechazo* ni siquiera hay seguridad de que se ama: «No estábamos enamorados, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico, pero después caíamos en silencios terribles y la espuma de los vasos de cerveza se iban poniendo como estopa, se entibiaba y contraía mientras nos mirábamos y sentíamos que eso era el tiempo» (*Rayuela* 22).

Dos temas quedan enfatizados aquí:

1. La diferencia entre enamorarse y hacer el amor, es decir la concepción tradicional del amor como comunión espiritual contrapuesta a la de aceptar, freudianamente, la importancia de una necesidad puramente fisiológica.
2. Una concepción del tiempo como una entidad cuyo fluir no se acumula en trascendencia. El tiempo puede transcurrir como una secuencia de horas muertas sin que pase nada si se le ve desde la perspectiva abúlica del hombre moderno que acepta el absurdo como posibilidad.

A este punto de la historia, las dos guerras que marcan la primera mitad del siglo XX han hecho más cínico y desencantado a un sector intelectual que comienza a descubrir que las *causas nobles* que han hecho *progresar* al mundo muchas veces siguen intereses mezquinos. En un mundo con los viejos valores puestos en cuestionamiento, los amantes gozan de mayor libertad para entregarse a un hedonismo cuya censura externa no se teme: «Más de una vez la vi admirar su cuerpo en el espejo, tomarse los senos en las manos como las estatuillas sirias y pasarse los ojos en una lenta caricia. Nunca pude resistir al deseo de llamarla a mi lado, sentirla caer poco a poco sobre mí, desdoblarse otra vez después de haber estado por un momento tan sola y tan enamorada frente a la eternidad de su cuerpo». (*Rayuela* 22-23).

El pasaje presenta también a la mujer gozando de manera narcisista del placer de verse a sí misma desde afuera por lo cual no solo el protagonista la *objetualiza* a través de su mirada, sino ella misma lo hace.

Según Simone de Beauvoir, caracterizar a la mujer de narcisista es corriente en un mundo donde el subjetivo punto de vista dominante, el masculino, la convierte en un objeto; condicionada por una educación que la hace ver el cuerpo que la pubertad le ha revelado como pasivo y deseable, la mujer lo puede tocar y contemplar como su amante, desdoblándose en sujeto masculino y objeto femenino, al punto de identificarse con su reflejo en el espejo, que es, como ella misma, una cosa (De Beauvoir 1974: 700-701). En este mundo de relaciones hedónicas, de una percepción subjetiva que se permite ser más sensual que racional, aparece un nuevo tipo de problema. El amante se compenetra tanto consigo mismo, que lo único que le parece real son sus impulsos biológicos. El protagonista busca algo que no sabe muy bien qué es y esta incertidumbre se expande a todos los aspectos de su vida; por ejemplo, sabe que su compañera le atrae pero no está seguro de amarla. Ella vive en un mundo mágico, por eso se llama a sí misma la Maga, pero su fe en ese orden no significa que lo entiende (de hecho, no busca entenderlo). Ella cree amar a su compañero pero sabe que el deseo no es necesariamente recíproco. Para el autor, es la maternidad, una vez más algo que él percibe como un impulso biológico, lo que le permite a su personaje femenino tener un rasgo del que puede sujetarse.

El rol de maternidad ha sido intensamente debatido en los círculos feministas: desde De Beauvoir, que la considera una limitación y niega la existencia de un *instinto maternal* que no sea socialmente condicionado, hasta Julia Kristeva, para quien es una función que dota a todas las mujeres de un don especial que enriquece su existencia (Kristeva *op. cit.*: 209-231). En *Rayuela*, que la Maga sea una madre hace al personaje menos etéreo y más vívido; es decir: con una vida pasada anterior a la relación sobre la que trata la novela. Piénsese lo que se piense acerca de la maternidad, el hacer de la Maga una madre hace que el goce que comparte la pareja no se limite al intercambio entre dos de sensaciones placenteras sino que se coloca en una relación triangular, en la cual el hijo de la Maga representa un vértice desequilibrante e incómodo, sobre todo para Horacio, porque suprime el derecho a una hedónica entrega mutua carente de responsabilidades para el mundo

externo a la pareja: «En ese entonces no hablábamos mucho de Rocamadour, el placer era egoísta», afirma Horacio (*Rayuela* 23), pero esa primera persona en plural, asumida de un modo algo precipitado y sin mucha convicción, no tarda en pasar a una posición abiertamente poco solidaria con ella, al referirse como una de las «desventajas» de su relación el tener que escuchar «llorar a la Maga porque en el metro un niño le había traído el recuerdo de Rocamadour» (*Loc. cit.*).

A la Maga le gusta hacer el amor y ser una madre, pero ante todo es aquella persona que su nombre denomina, la que intuye un orden secreto y enriquece la vida del protagonista, quien no se limita a *objetualizarla*; sabe que ella es, a la vez, un sujeto y por eso la llama su «testigo» y su «espía sin saberlo» (*Rayuela* 24). Horacio no percibe a la mujer como alguien que depende de él, sino como un ser con una identidad diferenciada al punto de entrar en conflicto con la propia: «yo me sentía antagónicamente cerca de la Maga, nos queríamos en una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared» (*Loc. cit.*). Por lógica, adentrarse en la complejidad del yo subjetivo debe conducir a interesarse por otras subjetividades.

La circunstancia objetiva de ser hispanoamericano

En el capítulo 3 el protagonista tiene un nombre —Horacio Oliveira— porque ya no es el narrador y está visto desde afuera; más que un sujeto, la narración se interesa por él como ser actuante. El problema es que Oliveira está tan intrigado con las complejidades de su ser íntimo que no cree en razones externas que justifiquen cualquier tipo de acción. El capítulo 3 trata sobre la «inercia» de Horacio (*Rayuela* 28) porque según él, «creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podían realmente equivaler a una vida digna de este hombre, era una ilusión de moralista» (*Rayuela* 29). Es un raro momento, narrado ya no en primera persona sino por la voz de un narrador omnisciente que parece querer ver al protagonista de una manera más objetiva, es decir, lo coloca en las circunstancias mundanas de su existencia. Mientras la Maga duerme, Horacio está desvelado en el trance de pensar, porque está a la espera del dinero que su hermano

debe mandarle desde la Argentina para los pagos que tiene que hacer. «Le importaba muy poco la carta de su hermano, rotundo abogado rosarino que producía cuatro pliegos de papel avión acerca de los deberes filiales y ciudadanos malbaratados por Oliveira» (*Rayuela* 28). Alejado de una tradición de la novela hispanoamericana donde el conflicto entre el bien y el mal muchas veces corresponde a fuerzas telúricas contra grupos de poder que combaten por la tierra, Horacio Oliveira es un tipo de personaje muy particular que no tiene ninguna ambición en relación al lugar de donde proviene. Sus inquietudes filosóficas sobre la existencia no parecen estar conectadas a una preocupación por los problemas de su nación al punto que una de sus motivaciones como personaje es tratar de pensar lo menos posible en su país de origen. Pero, por supuesto, el pasado no es algo de lo que se puede prescindir a voluntad (este es uno de los temas de la novela). Ocurre que la experiencia de Horacio con la Argentina parece reducirse a haberse sentido asfixiado dentro de una clase media conservadora que se ve aún con los ojos de un José Mármol o un Domingo Faustino Sarmiento, es decir, como un aislado lunar de civilización rodeado de barbarie por todos lados.

Al cruzar el Atlántico, el Horacio de *Rayuela*, como el Cortázar de los años cincuenta que lo concibe, ha dejado un contexto en el que se ha sentido incómodo. Por un lado, en aquel entonces, a través de su falta de contacto con los sectores populares —por extracción social, Cortázar comienza su carrera de escritor en el ambiente más elitista de la intelectualidad argentina—, el peronismo le ha parecido un populismo dogmático, pero su mentalidad sofisticada por lecturas a través de las cuales ha aprendido a fijarse en los infinitos matices de los que está hecho la realidad, parecen cohibirlo de utilizar el fácil antídoto del desprecio al elemento popular que su propia clase le ofrece con ínfulas de superioridad, que lo convierten en otro tipo de dogmatismo. Ante tales opciones, Oliveira (como su creador) se ha marchado a Francia. Pero el París al que llegará no se limitará a ser una ciudad de torres de marfil donde los artistas finalmente pueden dedicarse a lo suyo apartados de las mezquinas obsesiones de la vida material, sino que es parte de una nación que sufre sus propios traumas de postguerra que les da

a los hombres de letras a elegir entre permanecer atrapados en el pesimismo desolador, inspirado por las ruinas de una guerra total con casos de exterminación masiva, o un nuevo humanismo responsable con el prójimo que muchas veces verá el compromiso político como un nuevo camino para adquirir una nueva ética. Desde el otro lado del Mediterráneo, llega el malestar de la situación de una Argelia que reclama su independencia de Francia y ante la cual los intelectuales parisinos, sensibilizados por los frescos recuerdos de la ocupación alemana, no pueden permanecer indiferentes. El argentino transplantado, al percatarse de la xenofobia del francés conservador tan estrecho en su visión de las cosas como los argentinos de clase media que lo perturban, y las manifestaciones políticas que se rebelan contra ella, descubrirá que Francia es más parecida a Argentina de lo que alguna vez ha pensado.

Decepcionado de los dos mundos que conoce, demasiado creativo para vivir el resto de su vida lamentándose pero demasiado cínico para afiliarse al idealismo del nuevo humanismo, Oliveira parece haber abandonado los campos de batalla que le ofrecen los intelectuales, aunque prefiere convivir con ellos que asimilarse a la burguesía. A pesar de haber pasado la barrera de los cuarenta, insiste en abstenerse de adquirir cualquier tipo de responsabilidades que lo hagan correr el riesgo de transformarse en un burgués. Esta es una actitud que asume aun en su relación de pareja: no trata de hacer desaparecer la brecha comunicativa que siente que lo separa de la Maga si ello implica sacrificar un romanticismo puro a fin de adecuarlo a un ideal burgués de encontrarse realizado en un núcleo familiar que su compañera, con un bebé en los brazos, parece lista para fundar. Eso en cuanto a la justificación *intelectual* que Horacio puede dar a su resistencia a entregarse a su compañera, porque su desesperanza en relación a la Maga puede estar también alimentada por prejuicios de clase o la fobia que su grupo de extracción social le ha creado hacia lo hispanoamericano en general. Cuando en el capítulo 4 la Maga le intenta hablar a Horacio de su pasado en Montevideo, se indica que «Oliveira escuchaba sin ganas, lamentando no poder interesarse; Montevideo era lo mismo que Buenos Aires y él necesitaba consolidar una ruptura precaria» (*Rayuela* 34).

Un problema de percepción

La Maga se despierta al final del capítulo 3 y cuando Horacio le confía los pensamientos que lo desvelan y ella le comenta «Vos pensás demasiado antes de hacer nada» (*Rayuela* 32), la crítica es significativa al constituir la primera intervención hablada del personaje femenino. A partir de ella, se establece el primer diálogo que aparece en toda la novela:

— Parto del principio de que la reflexión debe preceder a la acción, bobalina.

— Partís del principio dijo la Maga. Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza. (*Loc. cit.*)

Cuando en el ya mencionado coloquio de La Habana sobre *Rayuela*, Ana María Simo ve en Oliveira un «tipo de pudor argentino» que hace al intelectual «pensarlo todo unas cuantas veces» antes de hacer nada (Fernández Retamar *et al. op. cit.*: 36) parece hacer eco del primer enunciado de la Maga en la novela («Vos pensás demasiado antes de hacer nada»), mientras que cuando Roberto Fernández Retamar afirma que el sentido crítico de Oliveira «muy característicamente porteño» le impide poder «substraerse de lo que está viendo con mirada implacable» (*Ibidem*: 53), parece no darle mucha importancia a la aguda observación que hace la Maga en su segunda intervención («Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza»). Ese «no estar en la pieza» establece un tema central del libro a través de una adecuada metáfora visual que, curiosamente, coincide con la reflexión de Morelli en el «capítulo prescindible» 116 sobre la diferencia entre ser un *voyant* 'un activo clarividente' y un *voyeur* 'un pasivo mirón'. Desde el principio el lector atento descubre que la Maga continuamente llega a conclusiones parecidas a las de Morelli sin la necesidad de tantos malabarismos racionales; su aproximación a las cosas es irracional al punto de confiar muchas veces en coincidencias

mágicas, pero al mismo tiempo se beneficia del sentido común forjado de la experiencia dura de haber vivido en un conventillo de su país que contrasta con el ambiente sobreprotegido de la clase media de la cual Horacio proviene. Por otro lado, su identidad de mujer, enfatizada por ser la madre de un niño, resalta en la Maga el tipo de energía natural que tradicionalmente se contrasta con el mundo artificial de las abstracciones mentales con que muchas veces se identifica a los hombres y del cual Oliveira es, obviamente, un ejemplo extremo.

Muchos años después de escribir *Rayuela*, un Cortázar sensibilizado frente a los peligros del sexismo, se disculparía repetidas veces de que Morelli presente en varios capítulos prescindibles al *voyeur* pasivo con el nombre de «lector-hembra» mientras al *voyant* activo lo llamaba «lector macho». Es verdad que en los manuscritos de *Rayuela* como se puede ver en el *Cuaderno de bitacora* de Rayuela, publicado por Ana María Barrenechea, Cortázar escribe como reflexiones propias muchas de Morelli y Oliveira, pero cuando decide otorgárselas a sus personajes ficticios quedan como puntos de vista relativos, inmersos en un argumento donde justamente están saboteados por las intuiciones de la Maga. *Rayuela* es un texto marcado por la tensión entre lo masculino y lo femenino a través de la dinámica de las situaciones ficticias presentadas: las reflexiones de Morelli y Oliveira no pueden detener lo que se ha puesto en marcha más allá de los planteamientos intelectuales porque responde a impulsos inconscientes.

Volvamos nuevamente a hablar de metáforas visuales. En *Figuras III*, Gérard Genette diferencia «¿Quién ve?» (cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva del relato) y «¿Quién habla?» (quién es el narrador) (Genette *op. cit.*: 241). Los tres primeros capítulos (73, 1 y 2) que abren *Rayuela*, por ejemplo, están narrados por Horacio pero no los capítulos *normales* que siguen (3, 4, 5 y 6), donde se habla de Oliveira y de la Maga en tercera persona; aunque, en más de una oportunidad, se adopta el punto de vista de Oliveira, ya no se recurre a utilizarlo como narrador. *Focalización* es el término genettiano para hablar del punto de vista de quien ve: en una *focalización interna* se adopta la visión de un personaje, el narrador *sabe* o *dice* lo que ese personaje sabe y nada más que eso, mientras que en un *relato*

con focalización externa el narrador nos muestra la conducta de sus personajes desde fuera, ocultando al lector sus motivaciones (*Ibidem*: 245). Ya hemos mencionado a Faulkner y a Hemingway como dos modelos importantes para las novelas del boom: el primero es un maestro en utilizar la focalización interna múltiple en *El sonido y la furia* (1929) y *Mientras agonizo* (1930), mientras que el segundo destaca por sus notables ejercicios de focalización externa, en *The Killers* (1927) y *Hills Like White Elephants* (1927), que según Genette, ocultan tanto las motivaciones de sus personajes que se convierten en acertijos (*Loc. cit.*). Los novelistas del boom, continuando de alguna manera los experimentos de los adelantados como Onetti, Rulfo y otros, convirtieron al utilizar el recurso narrativo del punto de vista de una manera sutil, para dar a sus relatos un efecto de mimetismo mayor que el de la mayor parte de la literatura regionalista, por lo general torpe para manejar este efecto, en uno de sus rasgos más característicos, convirtiéndolo algunas veces en marca de fábrica o en caballo de batalla para renovar la novela hispanoamericana. Los ejemplos saltan a la vista sobre todo en la etapa inicial del fenómeno del boom: la hemingwayana *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), de García Márquez, y la faulkneriana *La ciudad y los perros* (1963), de Vargas Llosa. Pertenece también a este periodo *Rayuela*, cuyo tratamiento del punto de vista describe así Ana María Barrenechea en su ensayo «La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar»: «*Rayuela* está contada oscilando entre la primera persona de Horacio Oliveira y la tercera, con fragmentos de diálogo. Como es característico de Cortázar, la primera persona da a lo contado su aire de inmediatez con la presentación de un mundo tal como lo vive y lo expresa el protagonista y, si adopta la tercera persona, a menudo se trata de un narrador-autor (es decir, no personalizado), pero que habla como sus personajes». (Barrenechea 1981: 219).

Esta buena descripción puede mejorarse si se diferencia los niveles de narración y focalización. Así, puede precisarse que esa tercera persona que habla como un personaje, muchas veces llega a meterse dentro del punto de vista de uno de ellos; adopta su focalización interna, así no asuma su voz. Efímeramente algunos pasajes serán vistos a través de los ojos de la Maga o los de algún otro personaje, y solo en casos

excepcionales también serán narrados por ellos, pero la subjetividad predominante será la de Horacio.

Cortázar no solo utiliza las técnicas narrativas popularizadas por el *boom* para construir las situaciones que presenta la trama de su libro, sino que reflexiona sobre ellas como alguien lo haría sobre ideas filosóficas y las convierte en acción. El escritor argentino da la impresión de entender perfectamente la diferencia entre una focalización interna y una focalización externa, así como los matices con que Genette desarrollará esos conceptos, y, en vez de simplemente aplicarlos, tiene la buena idea de convertir al fenómeno de percepción en un tema importante de su novela. A través de la aparente simplicidad del «vos creés que estás en la pieza pero no estás» de la Maga, está contenido uno de los temas más complejos del libro.

Según Genette, una focalización externa con respecto a un personaje puede ser definida como una focalización interna a través de otro (Genette *op. cit.*: 246), es decir, el lector puede ver lo que ve un personaje, pero al estar viendo las cosas desde su perspectiva le es imposible trasladarse al mundo interior de los otros de manera análoga a como en la realidad no podemos internarnos en mentes ajenas a la nuestra. El tema siempre ha fascinado a Cortázar. El efecto fantástico de cuentos como «Lejana», en *Bestiario*, y «Axótl», en *Final del juego*, es el intercambio de focalizaciones internas, mientras «Las armas secretas» en la colección del mismo título y *62/modelo para armar* tratan de una subjetividad invasora que suplanta y deshace la original. El autor ha señalado continuamente que desde su *nouvelle* «El perseguidor» se ha interesado más por el aspecto humano de sus personajes, quienes ya no se encuentran simplemente a merced de un hecho sorprendente como en sus cuentos anteriores, sino que reaccionan ante su mera circunstancia de existir, situación que le describe así a Evelyn Picon-Garfield: «El problema de un hombre que descubre de golpe, Johnny en un caso y Oliveira en el otro, que una fatalidad biológica lo ha hecho nacer y lo ha metido en un mundo que él no acepta, Johnny por sus motivos y Oliveira por sus motivos más elaborados, más metafísicos» (Picon-Garfield 1978: 20). Cortázar habla de Horacio como una prolongación de Johnny, el músico de jazz que protagoniza «El

perseguidor». Pero Horacio también tiene mucho de Bruno, el crítico de jazz que ve desde afuera, como un *voyeur*, la aventura mental de Johnny. «El perseguidor» y *Rayuela* cuentan la historia de una percepción fascinada: la forma como Bruno, el narrador de «El perseguidor», ve a Johnny Carter, y la forma como Horacio ve a la Maga en *Rayuela*. A través de la focalización interna en cada uno se describe el mismo drama. Horacio y Bruno aprehenden obsesivamente cada rasgo físico y actitud de Johnny y la Maga; se estrellan contra un tipo de conductismo que quisieran llegar a trascender; no pueden hacer traducible a su racionalismo *eso* que perciben en Johnny y la Maga; están destinados a focalizarlos externamente, a perderlos sin poder haberlos entendido del todo. Cada uno es un sujeto focalizador frente a un impenetrable objeto focalizado.

Si el focalizador es un hombre y el objeto focalizado es una mujer, se entiende mejor por qué es tan compleja la comunicación entre los sexos e incluso se hace más claro el cargo de *objetualizar* a la mujer que tantas veces le ha criticado el feminismo a la percepción masculina. La situación se complica más aun cuando se establece una relación amorosa y las dos partes tratan de compenetrarse tanto como sea posible en la percepción de la otra persona. El mito del amor consiste en que dos personas se fusionan en una, pero eso es imposible porque las dos están condenadas a focalizar a la otra externamente y solo existen a partir de sus puntos de vista diferenciados. Que se proponga el problema a partir de destruir un mito tradicional responde a la actitud típicamente moderna de no resolver problemas sino manifestarlos.

Diferencias insalvables

El capítulo 4 trata sobre el talento intuitivo que resulta tan coherente con el apelativo de «Maga» que Lucía se ha dado a sí misma: para Horacio, andar con ella convierte a la ciudad donde viven en un «París fabuloso» (*Rayuela* 34). La presencia de la Maga en París se debe a un accidente: «La Maga no sabía demasiado bien por qué había venido a París [...] lo único importante era haber salido de Montevideo, ponerse frente a frente a aquello que ella modestamente llamaba “la

vida"» (*Rayuela* 35). Horacio, en cambio, como el mismo Cortázar, seguramente ha decidido embarcarse hacia París un buen día, totalmente estimulado por sus lecturas de autores franceses; a lo mejor se trató de una ilusión en su vida desde una Argentina cuyo momento peronista rechazaba. Este contraste se puede interpretar a través de los estereotipos de cada género: el hombre actúa racionalmente de acuerdo a un plan mientras la mujer procede de manera intuitiva. Pero esta interpretación se complica cuando el texto hace continuamente evidente que el hombre siente envidia por la conducta creativamente expeditiva de la mujer: «Esta mocosa, con un hijo en los brazos para colmo, se metía en una tercera de barco y se largaba a estudiar canto a París sin un vintén en el bolsillo. Por si fuera poco ya le daba lecciones sobre la manera de mirar y ver» (*Rayuela* 35). Horacio sabe que su viaje a Francia ha sido un proyecto como todo en su vida: conecta bien con Morelli y sus planes para escribir un tipo de novela diferente que no sabemos si ha escrito. La Maga, en cambio, ya ha compuesto su obra maestra: ella misma. Se ha reinventado, se ha dado un nombre y le ha dado uno a su hijo, ha poetizado su existencia. Su logro es mayor al de esa novela revolucionaria que denunciaría la forzada mecánica de las otras; ella es una persona que denuncia lo artificial en las otras personas.

Tanto Horacio como la Maga han dejado atrás una vida que no les satisfacía: Horacio estaba cansado de una relación aburrida con «la pobre boba de Gekrepten» (*Loc. cit.*), mientras que la Maga ha dado a luz un hijo; las circunstancias del alumbramiento, una vez más, dejan adivinar hasta qué punto su vida ha sido dura: «La Maga no parecía demasiado dispuesta a dar detalles sobre la génesis de Rocamadour, aparte de que se había negado a un aborto y ahora empezaba a lamentarlo» (*Rayuela* 35). La brecha que hay entre la experiencia del protagonista y la Maga se hace más patente cuando Horacio hace uno de sus frecuentes comentarios desde su balcón de *voyeur* sobre sus vecinos. «Mirá a ese tipo siguiendo a la negrita», le comenta a la Maga y ella, siempre más al corriente de la vida de los otros, inmediatamente le responde que es un acoso sin futuro porque la aludida «negrita» es lesbiana. Entonces Oliveira, con una candorosa curiosidad le pregunta

si la «negrita» se le ha insinuado. La respuesta pinta a la Maga de cuerpo entero: «Por supuesto. Pero lo mismo nos hicimos amigas, le regalé mi rouge y ella me dio un librito [...]». En cambio, cuando ella le devuelve la pregunta, «¿Vos te acostaste con un hombre, Horacio?», él le responde «Claro. La experiencia, entendés», y entonces «La Maga lo miraba de reojo, sospechando que le tomaba el pelo [...]» (*Rayuela* 37). La Maga sospecha de la respuesta de Horacio con razón. Aquí se ve muy claro el tipo de juego mental que ha llegado a dominar Horacio, un juego donde su sentido del humor le hace otorgarse la licencia de inventar. El tono de burla, de caricatura, que Horacio da a su intervención, nos hace ver hasta qué punto su suficiencia es injustificada; seguramente se burla del mito de la experiencia: mientras la Maga ha contado una experiencia, Horacio se ha limitado a contar un chiste. A él su entrenamiento de conversador intelectual le permite decir cualquier cosa con la condición de que sea ingeniosa; ella basa lo que dice en su mejor conocimiento del mundo de la calle y las personas que allí se encuentran.

Focalizando externamente a Horacio, a la Maga le atrae lo desconocido de su mundo libresco, ese mundo de referencias en el que él se mueve y al que ella simplemente no ha podido acceder por las circunstancias de una vida con menos privilegios de clase, lo que ahora le hace tener un proyecto realista y modesto: quiere ser instruida. «¿Pero no te das cuenta que así no se aprende nada?» le responde Horacio, que vive ese mundo desde adentro y está fatigado de él, porque le molesta que los filtros culturales lo hayan arruinado como focalizador espontáneo y lo que admira de la Maga es su talento natural para focalizar sin esos filtros: «No te aprendas datos idiotas —le aconsejaba— Por qué te vas a poner anteojos si no los necesitás». (*Rayuela* 39). El problema es que comunicárselo a ella, que lo percibe a él externamente, está más allá de sus posibilidades.

Sexualidad y cultura

El capítulo 5 trata sobre la primera vez que Horacio y la Maga hacen el amor en un cuarto de hotel y cómo este contacto sexual se convier-

te en una costumbre que está al borde de pasar a ser un rito de destrucción y regeneración.

Para la Maga los encuentros sexuales son la fórmula ritual para exorcizar su pasado: «a la Maga la invadía de golpe una marea de seriedad [...] sufría de verdad cuando regresaba a sus recuerdos y todo lo que oscuramente necesitaba y no podía pensar» (*Rayuela* 41); las regresiones la hacen sufrir porque corresponden a un pasado mucho más complejo que la «estrecha clase media argentina» que Horacio ha dejado atrás; el sexo para ella es como un escape de la persona que ha sido y que sigue siendo, cuando no es la Maga de París sino la Lucía de Montevideo.

El capítulo 5 es un ejemplo bastante evidente de lo que Vargas Llosa ha llamado «demonios culturales», al punto que las referencias están subrayadas cuando se habla de adoptar las identidades de Minos y Pasifae al hacer el amor. Según Cortázar, «de muchacho» hizo un fichero de mitología griega después de leer todo Homero y Hesíodo (Cortázar 1985: 341) y escribió un trabajo sobre Píndaro que un profesor sometió a consideración de publicar en su escuela (*Ibidem*: 168). En 1949, tres años antes de publicar su primer libro de cuentos, escribió en una obra de teatro *Los reyes* su propia versión del encuentro de Teseo y el Minotauro. Pero en esta descripción de Horacio que hace el amor con la Maga como Minos con Pasifae, hay presentes otros demonios culturales: el de los helenistas de Cambridge que a principios del siglo XX ven a la cultura clásica desde una perspectiva antropológica evolucionista donde sobreviven los ritos primitivos de destrucción y resurrección de los dioses y el tipo de historia natural de la espiritualidad humana al que también será tan afecto Georges Bataille y que conectará con los escritos del Marqués de Sade. Las referencias al sadomasoquismo son claras: «la dobló y la usó como a una adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación [...]» (*Rayuela* 42). Muchos de estos demonios son culturales: como los surrealistas, Cortázar es un admirador del Marqués de Sade. «Yo creo que en el erotismo hay siempre un elemento sádico más o menos controlado», le dice Cortázar a Evelyn Picon-Garfield (Picon-Garfield *op. cit.*: 71), y más adelante agrega:

Yo verifico en mí mismo la verdad de muchas afirmaciones de Freud. Yo siento que el hombre, como todo animal, tiene una dosis de agresividad que se manifiesta no sólo en el plano de la lucha por la vida, sino que se manifiesta también sexualmente. Yo supongo que el erotismo en la época de la edad de las cavernas se limitaba directamente a la agresión sexual, a la violación que daba lugar a la reproducción, pero sin que hubiera cariño, amor, sentimientos que van naciendo después en la humanidad. Hay un libro que se leyó mucho hace treinta años, de Denis de Rougemont, que se llama *L'Amour et l'Occident*. Es la historia de cómo nació el amor como sentimiento en el Occidente. El sostiene que la antigüedad greco-latina no conocía el amor, conocía la sexualidad. (*Loc. cit.*)

Estamos en una época en la cual se han asimilado las teorías de Sigmund Freud y el instinto ocupa un lugar central. Cortázar lee a Sade de la misma manera en que lo hacen De Beauvoir o Maurice Blanchot, por mencionar dos intelectuales del grupo bastante grande de quienes revaloran los aportes de Sade a través de extensos ensayos, es decir, desde una perspectiva freudiana que lo estima por considerarlo un precursor de las ideas de Freud y por explorar el inconsciente cuando aún no ha pasado por la censura del superyó. Otros lectores entusiastas de Sade son los surrealistas que, por cierto, interpretan sus textos de una manera tan original como interpretan los de Freud. Si Freud concibe el psicoanálisis como un método de curación de neurosis a través de la interpretación racional de los sueños, los surrealistas lo ven como una fórmula para entregarse a la irracionalidad onírica. De la misma manera, más que el elemento de dominación, tan importante en los escritos de Sade, a los surrealistas les interesa el aspecto de la liberación de los impulsos vitales.

El instinto conecta a los hombres con la fisiología de otros seres vivos, con su instinto dual de vida y muerte. En el capítulo 5 Cortázar desarrolla uno de los temas que ya había aparecido en sus cuentos (claros ejemplos son «Las Ménades» y «El ídolo de las Cícladas» en *Final del juego*): la relación del erotismo y la muerte. Es una visión lúgubre a la que se adhiere Horacio Oliveira a través de su acostumbrado y escéptico nihilismo. ¿Es Oliveira un *alter ego* en negativo del autor? En todo caso, su propio pesimismo y su culpa —sabe que la Maga le atrae sexualmente pero no está seguro de amarla— le hacen

temer las consecuencias de su relación con ella: «Más tarde a Oliveira le preocupó que ella se creyera colmada, que los juegos buscaran ascender a sacrificio [...] no quería que la libertad, única ropa que le caía bien a la Maga se perdiera en una feminidad diligente» (*Rayuela* 42). Esta preocupación o temor está ausente en los textos del Marqués de Sade, que apuntan sobre todo a presentarse como una crítica a la conciencia moral. Efímeramente, Horacio tiene tendencias sádicas, pero estas se hallan saboteadas por su miedo a los cambios de carácter de la Maga, lo que le impide entregarse totalmente a su energía animal. En los momentos en que su pareja le ofrece dejarlo ver los traumas de los aspectos más trágicos de su vida, Oliveira evita profundizar en ellos porque se dice a sí mismo que no ama a la Maga, que no le interesa su pasado, que la quiere para un presente que dura lo que un acto sexual para el que no existe el futuro, o un futuro en el que ella no existe: «Puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba y el deseo cesaría)» (*Loc. cit.*). El lector se encuentra con un autoanálisis de sus sentimientos y queda un margen de duda sobre si Horacio es objetivo en cuanto a sí mismo.

El temperamento intelectual del protagonista no lo deja llevarse por sus meras inclinaciones del presente sino que abstrae el presente, lo compara con el pasado y lo proyecta hacia el futuro; cree proceder empíricamente a fin de establecer patrones de comportamiento, por lo que piensa que si en el pasado el deseo por alguna mujer se apagó (obviamente habla del proceso de la inflamación sexual), el deseo que siente por la mujer presente debe volver a apagarse. El tiempo no se acumula en trascendencia sino que es un rito cíclico absurdo, como en el mito de Sísifo. La manera en que Horacio abstrae el acto sexual y lo enmarca con sus consideraciones sobre el tiempo es todo lo contrario al dejarse llevar por él que practica Sade. Cuando Horacio se ve, a la hora de hacer el amor, como el victimario de un supuesto sacrificio, humaniza a su víctima y al hacerlo se humaniza a sí mismo. Oliveira carece de la sangre fría para ser un sádico porque, como lo veremos más adelante, es todo lo contrario.

En Sade, las personas son meras variables para las nuevas fórmulas de la experimentación sexual continua. Para Octavio Paz, Freud es un artista más consumado que Sade:

Sade fue un escritor prolijo y pesado, lo contrario de un gran artista; Shakespeare y Stendhal nos dicen más sobre la enigmática pasión erótica y sus sorprendentes manifestaciones que Sade y sus modernos discípulos, encarnizados en transformarla en un discurso filosófico. En los escritos de estos últimos las mazmorras y los lechos de navajas del sadomasoquismo se han convertido en una tediosa cátedra universitaria en la que disputan interminablemente la pareja placer/dolor. La superioridad de Freud reside en que supo unir su experiencia de médico con su imaginación poética. (Paz 1993: 27)

En *Rayuela* también es más fuerte el elemento poético. El capítulo 81, que sucede al 5, es una cita a Lezama Lima que establece claramente que se deben inventar pasiones nuevas como los sofistas inventan razones nuevas (*Rayuela* 452): el término *pasión* es utilizado frecuentemente para referirse al extremo más extático del amor.

El verdadero núcleo de la novela

Las inclinaciones sádicas, en todo caso, se diluyen en el emotivo lirismo de los tres breves capítulos *normales* del 6 al 7 que no tienen saltos a los capítulos prescindibles y forman un bello tríptico de voces en los cuales se ve la relación con la Maga en su plenitud. Significativamente, cada capítulo está escrito con una forma pronominal diferente.

Se utiliza la tercera persona en el capítulo 6 para volver a hablar de los encuentros fortuitos a través de los cuales Horacio y la Maga se encuentran sin buscarse, situación esta vez enmarcada por el contraste entre el pasado libresco de Horacio y la irracionalidad de la Maga, en la cual el protagonista acepta la superioridad de la aproximación vital de su amante frente al mundo artificial donde él adquirió sus conocimientos. Cuando la Maga le pide a Horacio que la instruya sobre los escritores clave para desenvolverse en el mundo intelectual, «A eso Oliveira respondía con un desdenoso encogerse de hombros, y hablaba de las deformaciones rioplatenses, de una raza de lectores a fulltime, de bibliotecas pululantes de marisabidillas infieles al sol y al amor, de casas donde el olor a la tinta de imprenta acaba con la alegría del ajo» (*Rayuela* 44). Queda de una vez comprobado que el

mundo de Horacio en Buenos Aires no se diferencia en nada del de París, un mundo de bohemios, del que también se ha cansado: «En esos tiempos leía poco, ocupadísimo en mirar los árboles, los piolines que encontraba por el suelo, las amarillas películas de la Cinemateca y las mujeres del barrio latino» (*Loc. cit.*). Ha venido a encontrar a los antípodas de los círculos bohemios platenses; ha cruzado el mar para llegar al otro lado del mundo y acabar en el Club de la Serpiente.

Se presentan en este libro otros aspectos de una dinámica amorosa que no hemos visto en las novelas que analizamos anteriormente. Tradicionalmente, la mayoría de las novelas anteriores terminan en el matrimonio o en la muerte de uno de los miembros de la pareja, pero nunca vemos lo que pasa después de que hombre y mujer consienten en conformar una pareja. A partir del acuerdo de convivir comienza otro tipo de problemas: si se considera la fusión de dos personas en el amor como un ideal, este será eventualmente desplazado por el reconocimiento de sus naturalezas esencialmente diferentes: «Así andaban, Punch and Judy, atrayéndose y rechazándose como hace falta si no se quiere que el amor termine en cromo o en romanza sin palabras» (*Rayuela* 45). Es el reconocimiento de ser diferentes lo que crea nuevos conflictos en una relación amorosa ya establecida, pero a través de lo cual esta relación funciona. Así como en el capítulo 5 la narración ha manifestado el componente sádico en la copulación, ahora expresa su dialéctica.

Se utiliza la segunda y primera persona del singular, el tú y el yo, para el capítulo 7. Escrito en vocativo, este capítulo nos da el idilio, la felicidad de la relación, y es una de las prosas líricas más logradas de toda la obra de Cortázar:

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrfe por debajo de la que mi mano te dibuja. (*Loc. cit.*)

De acuerdo a Luce Irigaray, compartiendo lo que es una creencia bastante difundida en muchos textos feministas, en el erotismo masculino predomina el elemento visual mientras que en el femenino es más importante el tacto (Irigaray 1958: 26). Pero si la fusión de percepciones es imposible entre los enamorados, la identificación a través de la duplicación de una manera de percibir igualan al hombre y a la mujer en un goce sensual que se puede proyectar aun más allá de los cuerpos. Es verdad que se parte del punto de vista de Horacio, es su mano la que elige y, significativamente, *dibuja* los rasgos de la Maga; algo ocurre, sin embargo, cuando la boca de la Maga sonrío por debajo de la mano que la pretende convertir en efecto visual y mira al narrador; entonces los actos se duplican, de tal manera que tanto el sujeto Horacio como el sujeto Maga hace del otro un objeto; al mirarse mientras se acercan el uno al otro, los dos se perciben de la misma manera:

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recinto donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. (*Rayuela* 46)

Las apariencias exteriores pugnan por compenetrarse en el abrazo.² Lo que resulta es una sensación de intimidad que adquiere una connotación ceremonial, justamente porque se siente que se llega a acceder al espíritu de la otra persona. La contemplación y el tocarse han sido pasos que hombre y mujer han dado simultáneamente para que, una vez llegados al beso, estén totalmente integrados. El magnífico lirismo del capítulo 7, así como abundantes pasajes del primer al octa-

² Según Bajtin (o Bakhtin, como se le llama en las traducciones del ruso al inglés) en su ensayo «Author and Hero in Aesthetic Activity»: «After all, it is only the other who can be embraced, clasped all around, it is only the other's boundaries that can all be touched and felt lovingly. The other's fragile finiteness, consummatedness, his here-and-now being all are inwardly grasped by me and shaped, as it were, by my embrace; in this act, the other's outward experience begins to live in a new manner, acquires some sort of new meaning, is born on a new plane of being» (Bajtin 1990: 41).

vo capítulo, prueban el dictamen de Octavio Paz: «Reflexionar sobre Eros y sus poderes no es lo mismo que expresarlo; esto último es del don del artista y del poeta» (Paz 1993: 27). A continuación viene una de las mejores descripciones de un beso hecha en un texto narrativo o en un poema hispanoamericano:

Entonces mis manos buscan hundirse en tu pelo, acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura. Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua. (*Loc. cit.*)

De acuerdo a los artículos, la mujer es la luna y el hombre es el agua, pero él dice que ella es la que tiembla contra él, aunque sería más lógico pensar que es el agua la que tiembla al contacto con la luna; la ambigüedad parece deliberada, haciendo del contacto sexual, una comunicación intersubjetiva más sutil que el encuentro de Horacio, como Minos, penetrando en la Maga, como Pasifae, en el capítulo 5; esta, en cambio, no es una penetración, es una interpenetración.

Los amantes, en todo caso, viven la ilusión de fusionarse en el capítulo siguiente, el 8, viendo los peces en el acuario: los dos creen ser un único sujeto focalizador y el mundo de los peces su objeto focalizado. El capítulo 8 usa la primera persona plural del nosotros. Los peces no se limitan a ser vistosos objetos de colores, desde que la apreciación estética está complementada por la manera en que los conmueve el misterio de las condiciones que necesitan los peces para estar vivos: «El agua fría los mata, es triste el agua fría», les dice una de las vendedoras de peces (*Rayuela* 47). Horacio y la Maga están, como los peces, sumergidos en el agua temperada de su amor mutuo. El que la relación esté a la *temperatura correcta* depende además del cuidado con que cada cual vela la relación, por eso es que Horacio piensa en los consejos que le daba la mucama de un hotel acerca del cuidado de un helecho: «No lo riegue, ponga un plato con agua debajo de la maceta, entonces cuando él quiere beber, bebe, y cuando no quiere no bebe...» (*Rayuela* 47-48). Este consejo, aparentemente sencillo, alego-

riza el cuidado con que un amante debe calibrar su amor, si quiere preservarlo. El amante debe estar dispuesto a conocer las necesidades de su pareja para saberle proporcionar lo que ella necesita. Para ascender de la sensualidad al amor, la solidaridad es indispensable. «Y pensábamos en esa cosa increíble que habíamos leído, que un pez solo en su pecera se entristece y entonces basta ponerle un espejo y el pez vuelve a estar contento» (*Rayuela* 48).

Estos tres capítulos constituyen el verdadero centro del libro. Tras ellos tres viene el *comentario al amor* del capítulo 93: «*Pero el amor, esa palabra... Moralista Horacio, temeroso de pasiones sin una razón de aguas hondas, desconcertado y arisco en la ciudad donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas [...]*» (*Rayuela* 479). Según John Bailey, la tradición literaria francesa siempre ha asumido autoridad sobre el amor y sus autores —llámense La Rouchefoucauld, Saint Simon, Stendhal, Benjamín Constant o Marcel Proust— no opinan sobre él sino dan su veredicto (Bailey 1960: 9). El París por el que vagan Horacio y la Maga es pues la capital de la patria del amor. Como se verá más adelante, la Maga acepta esta aura de la Ciudad Luz como acepta los lugares comunes de una literatura decimonónica realista y sentimental, para la que Horacio no tiene paciencia porque desconfía de toda tradición, sobre todo de las que más han utilizado la palabra *amor* en exceso: «cómo te gusta usar el verbo amar, con qué cursilería te vas dejando caer sobre los platos y las sábanas y los autobuses» (*Rayuela* 472). Pero los malos usos que se han dado al término no evitan que Horacio aspire a lo que sería un amor verdadero, el que se imagina con un lirismo que cabe adjetivar de *romántico* cuando «quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua» (*Loc. cit.*). Repentinamente, Horacio lleva su reflexión a hablar del amor burgués que conduce al matrimonio como se da en su clase en la Argentina, a partir de un acuerdo práctico que va más allá de cualquier prerrogativa romántica:

Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto. Como si se pudiese elegir en el amor,

como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio. Vos dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es al vesre. A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige. Vos no elegís la lluvia que te va a calar hasta los huesos cuando salís de un concierto. (*Rayuela* 481).

La secuencia que va del capítulo 4 al capítulo 93 es el momento en el que vemos un Horacio romántico, y llega a su clímax en el capítulo 68, escrito en *glígligo*, el lenguaje del mundo-Maga. Hay, pues, que descubrir un código nuevo para el amor y de allí es de donde surge el expresivo *glígligo*, que convierte en poesía, y por lo tanto en valor trascendente, la cópula amorosa: «Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes» (*Rayuela* 423). Es un juego verbal más imaginativo que cuando Mellors le pone un nombre a su órgano sexual y al de Connie en *El amante de Lady Chatterley*,³ y se presta a una dinámica que guarda paralelos más próximos al acto sexual. Bailey escribe que, aunque nadie puede negar que para Lawrence el tema del amor es urgente e intenso, su tratamiento es más puramente abstracto que el de cualquier otro autor: *Mujeres enamoradas* (1921) y *El amante de Lady Chatterley* ofrecen relaciones entre hombres y mujeres de un tipo casi cerebral, donde la conciencia que los personajes tienen de sí mismos y de los demás, es una pesadilla de lucidez en la que tienen demasiado claro quiénes son ellos mismos y quiénes son los demás en relación con ellos.⁴ En ese sentido, Oliveira es como los personajes de Lawrence pero hay que verlo en el contexto de la trama novelesca. Es importante establecer que si él teoriza sobre el amor, *Rayuela* incluye la crítica a esta teorización; lo verdaderamente importante que tiene el libro que decir sobre el tema no se desprende de las especulaciones racionales verbalizadas por Horacio sino de lo que le ocurre a Horacio una vez que la Maga entra como un elemento desequilibrante para su cínicamente complaciente visión del mundo.

³ *Lady Chatterley's Lover* (1928), de D.H. Lawrence (1885-1930).

⁴ «[...] their senses of themselves and of each other is a nightmare of mental awareness» (Bailey *op. cit.*: 24).

El rito social: dinámica de la pareja entre los amigos bohemios

Horacio sufre una extraña transformación una vez que se desplaza de la intimidad de su relación a una reunión de amigos: de la increíble plasticidad del *glígligo* pasamos a un acto mecánico reflejado en «el lenguaje monótono de una Berlitz obstinada, te quie-ro te quie-ro te quie-ro» (*Rayuela* 49). En la casa de una pareja de estadounidenses, el músico Ronald y la ceramista Babs, se reúne un círculo internacional de amigos bohemios llamado el «Club de la Serpiente» que incluye al pintor francés Etienne, al excéntrico chino Wong, al extrovertido español Perico y a Ossip Gregorovius, de algún país de Europa del Este. Los miembros del Club, a excepción de la Maga, están intelectualizados al punto de que su mayor entretenimiento es perderse en disquisiciones abstractas. Para Horacio, representan el tipo de interlocutores al que seguramente ha estado acostumbrado toda su vida, el sector bohemio de la sociedad. Para la Maga, sin embargo, parecen haberle abierto todo un nuevo mundo; primero, porque su condición social no le ha permitido sofisticar sus conocimientos a ese nivel; segundo, porque ha estado ocupada en vivir.

Los capítulos *normales* que van del 9 al 19, y todos los capítulos interpolados, corresponden a una serie destinada a recrear una reunión del Club de la Serpiente. La intimidad de la serie anterior de capítulos se disuelve en un foro intelectual en el cual se conversan temas intelectualmente profundos, entre ellos las teorías de Morelli; a pesar de las intervenciones intelectuales de los diversos miembros del Club, la relación de Horacio y la Maga aún ocupa un lugar de privilegio durante los capítulos que describen la reunión. Cuando Wong habla de sadomasoquismo y Ronald de jazz, sus intervenciones marcan el espíritu transgresivo del Club: el jazz desafía el orden de la música clásica de la misma manera que el sadomasoquismo nos da una visión en negativo de la visión idealizada que el concepto tradicional del amor tiene del erotismo. Pero estamos ante lo que los personajes dicen, algo que se vuelve totalmente relativo una vez que la narración muestra la dinámica entre los amantes. Las conversaciones entonces se subordinan al hilo narrativo central para crearle una atmósfera y un entorno descriptivo a la relación de la Maga y Horacio, lo que explica

por qué los personajes del Club aparecen como simples bocetos, pues muy poco de sus subjetividades y de sus problemas íntimos se trasluce en sus participaciones. Su principal función en el texto es contrastar con la Maga y resaltar, por contraste, la virtud de su aproximación no intelectual a la vida.

Este tipo de contraste resulta evidente, por ejemplo, en la conversación que Ossip sostiene con la Maga. Gregorovius ha convertido su país de origen y la historia de su infancia en un cuento de hadas con los elementos de una novela gótica, un juego de ingenio imaginativo que expande a otras partes del mundo. Para él, Uruguay es el país de Lautréamont y le sorprende que la Maga no conozca a Lautréamont, pero pone en evidencia su propia ignorancia cuando describe el Montevideo que se imagina: «Montevideo debe estar lleno de torres, de campanas fundidas después de las batallas. No me diga que en Montevideo no hay grandísimos lagartos a la orilla del río» (*Rayuela* 56). La verdad es que importa poco que Ossip, criatura libresca y mitómana, sepa quién es Lautréamont cuando este conocimiento encuentra su contrapeso en una visión de Montevideo tan falsa en su exotismo.

Horacio mira con condescendencia a Ossip pero no puede evitar caer en la dinámica de los celos. Encubre con un arrogante desapego que parece otorgarle la licencia de aislarse de los demás el sentimiento que empieza a corroerlo por dentro, uno en que se expresa su verdadera inseguridad. Su situación está problematizada porque en relación con la de Martín Rivas e Hipo cuyos celos por Rafael San Luis y el Jarameño sabemos que son proporcionales al inmenso amor que le profesan a las mujeres que desean, y porque hemos visto que muchas veces Horacio piensa que la relación es prescindible. Pero los celos están allí y Horacio por el momento los ignora, los minimiza; le hace gracia que Ossip se pretenda meter con la Maga cuando él la posee y mira la situación desde su balcón como un juego de seres más limitados que él: «a Horacio le hacían gracia los misterios baratos con que Gregorovius envolvía sus orígenes y sus modos de vida, lo divertía que Gregorovius estuviera enamorado de la Maga y creyera que él no lo sabía, y los dos se admitían y se rechazaban en el mismo momento, con una especie de torear ceñido que eran al fin y al cabo

uno de los tantos ejercicios que justificaban las reuniones del Club» (*Rayuela* 59).

En el ambiente social del Club de la Serpiente, Horacio y la Maga no conversan entre ellos, pero sí buscan comunicarse a través de un elaborado juego en el cual simulan fundirse en la reunión, cuando en realidad dejan que sean los demás los que hagan reaccionar a la persona que realmente le interesa a cada cual —Horacio a la Maga y la Maga a Horacio— para seguir su comunicación dialéctica de pareja. Así, Horacio deja que Ossip Gregorovius juegue su estrategia de seducción con la Maga, no solo porque la situación le entretiene como él se lo explica para sí mismo, sino porque se solaza en que él no necesita pasar por ese rito de conquistarla, al ya saberla enamorada de él, y se siente invulnerable frente a sus emociones, como si pudiera contemplarlo todo desde una especie de cima de filósofo en la cual puede proseguir su difusa búsqueda de verdades trascendentales.

La Maga, en su conversación con Ossip, no puede evitar turbarse al intentar ilustrar cómo le afecta su pasado y habla de las alucinaciones que experimenta, en las que ve a su padre mascando de espaldas, imagen en la que al pobre origen económico de la Maga se suma la carencia afectiva de un padre indiferente. Esa imagen de la indiferencia de la figura paternal, determinada por una miseria económica que parece haberle endurecido el corazón y por la que ha perdido la ternura que podría haberlo reivindicado como ser humano a los ojos de su hija, aún tiene un efecto aterrador en la Maga. El caso concreto en que tuvo la alucinación, según se lo cuenta a Ossip, fue una noche que se puso tan nerviosa que su vecina llegó a socorrerla, pero luego agrega: «después Horacio me trató de histérica» (*Rayuela* 62). Horacio, que ha sido un espectador silencioso de todo el psicodrama, persiste en no hacer un solo comentario para modificar la reacción fría que tuvo en esa ocasión; solo atina a decirse un «Ya está», cuando Ossip le acaricia el pelo a la Maga. A Horacio, el hombre que muestra o bien compasión o bien un lado amable u otro protector, y que se ofrece a darle a la mujer el apoyo que muchos otros hombres le niegan, se pone en ventaja frente a la competencia de otros hombres, de la misma manera como en el mundo animal el macho se muestra superior a los otros

machos para ser el elegido de la hembra; es decir, el rito de cortejo más primitivo, regido por el instinto bajo la apariencia de acto altruista de caballero a doncella. El juego tradicional del amor ha terminado por aburrir al iconoclasta Oliveira, que disecciona así la estrategia de Ossip: «Cómo se repiten los juegos. Calzamos en moldes más que usados, aprendemos como idiotas cada papel más que sabido» (*Loc. cit.*). Lo interesante en Oliveira es que, como siempre, él se reconoce a sí mismo en otros, lo que es —recuérdese la condescendencia con que mira a Ossip— estar consciente de sus limitaciones humanas, a través de las que sabe lo fácil que es que al sátiro se le descuelgue la careta de galán:

Pero si soy yo mismo acariciándole el pelo, y ella me está contando sagas rioplatenses, y le tenemos lástima, entonces hay que llevarla a casa, un poco bebidos, y acostarla despacio, acariciándola, soltándole la ropa, despacio, despacio cada botón, cada cierre relámpago y ella no quiere, quiere, no quiere, se endereza, se tapa la cara, llora, nos abraza como para proponernos algo sublime, ayuda a bajarse el slip, suelta un zapato con un puntapié que nos parece una protesta y nos excita a los últimos arrebatos, ah, es innoble, innoble. (*Loc. cit.*)

Puede ser que Horacio haya tomado ventaja del estado de vulnerabilidad extremo en el que la Maga se coloca al momento de confiarle algún trauma, pero esa situación está teñida de culpa. El calificativo de «innoble» subraya hasta qué punto Horacio, más que adoptar el rol dominante de un sádico, está dispuesto a recibir las dádivas de amor que le otorga una coyuntura propicia. Como Gregorovius, Oliveira disfrazará su ansiedad de posesión por cortesía altruista. ¿Pero no es esto lo que han venido haciendo los amantes desde la época de los trovadores del siglo XII? En todo caso, una vez que Horacio se coloca en el mismo plano que Ossip, la superioridad intelectual que se atribuye, el talento para abstraerse de lo circunstancial y desmenuzarlo racionalmente, se resquebraja, y entre las grietas, se rebalsa una reacción pasional, aunque reacciona rápidamente pretextando ante los demás, otro origen a su rabia repentina.

Los miembros del Club en realidad solo se conocen unos a otros como participantes de un foro de ideas. *Rayuela* dramatiza hasta qué

punto el discurso intelectual reemplaza el diálogo íntimo. Oliveira canaliza la ansiedad de sus celos hacia un juicio de valor que lo lleva a criticar duramente el disco de Dizzie Gillespie que Ronald ha puesto: «Sacame esa porquería del plato. Yo no vengo más al Club si aquí hay que escuchar a ese mono sabio» (*Rayuela* 62). Ronald busca otro disco y, tras ponerlo, se pierde en una exégesis sobre los grandes del jazz, que hace a Horacio quejarse de que en su país no se hacen conciertos de jazz porque a la gente le guste, sino por imitar lo que tiene éxito en otros lados, lo que hace al generalmente irrelevante personaje de Perico Romero acusar a Horacio también de imitador: «Aquí has venido siguiendo el molde de todos tus connacionales que largaban a París para hacer su educación sentimental. Por lo menos en España eso se aprende en el burdel y en los toros, coño» (*Rayuela* 68). Se ha necesitado de la participación del más mundano miembro del Club de la Serpiente para hacer que la ansiedad sentimental de Oliveira regrese a él como un *boomerang*.

A diferencia de Horacio, quien esquivo cualquier tema que comprometa su intimidad con su facilidad para desviar toda conversación a discusión intelectual, no es difícil que la Maga haga aflorar alguno de sus problemas más privados por la simple y llana buena voluntad de responder a un pedido. Tras la insistencia de Gregorovius por que le cuente su pasado, la Maga finalmente accede. Si Ossip espera una descripción exótica del Uruguay que él se imagina, lo que la Maga le cuenta es el lúgubre relato de lo dura y aburrida que era la vida en el barrio pobre donde vivía, un lugar tan poco recomendable que un día fue violada por un vecino. Cada vez que la Maga se remite a su pasado, no refiere más que calamidades: un padre alcoholizado y distante, una madre encadenada al destino absurdo de una esclavizada ama de casa, una violación a una edad temprana, una relación equivocada de la que le sirve de recordatorio un hijo. Horacio, sin embargo, se burla del recuerdo de la Maga, llama a su violador un héroe y caricaturiza la reacción de Gregorovius a la historia: «miralo a Ossip, tus amenos recuerdos le han sacado por lo menos veinte años de encima» (*Rayuela* 78). La Maga queda confundida: «Desvalida, se le ocurrían pensamientos sublimes, citas de poemas que se apropiaba para sentirse

en el corazón mismo de la alcachofa, por un lado *I ain't got nobody, and nobody cares for me*, que no era cierto ya que por lo menos dos de los presentes estaban malhumorados por causa de ella, y al mismo tiempo un verso de Perse, algo así como *Tu est là, mon amour, et je n'ai lieu qu'en toi*, donde la Maga se refugiaba apoyándose contra el sonido de *lieu*» (*Rayuela* 80).

La Maga encuentra, una vez más, un refugio en su imaginación romántica. Horacio se siente también aislado aunque por motivos distintos: «No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento» (*Rayuela* 89). Horacio piensa que el deseo por la Maga cesará y que los amigos del Club de la Serpiente son amigos coyunturales. Tal vez el club donde Oliveira se sentiría más cómodo sería uno que rendiría culto al río de Heráclito, un club de poetas-filósofos que incluiría a Jorge Manrique, John Keats, Edgar Allan Poe y Antonio Machado, autores cuyos mejores versos constituyen una meditación sobre lo efímero que los marca para siempre. Como ellos, Horacio Oliveira también es un poeta con inclinaciones filosóficas. Percatarse de su obsesión, con la imposibilidad de recuperar el pasado, es importantísimo para entender que, aun con la Maga a su lado, siente que nada existe para siempre, pero solo a través de su ausencia sabrá que dejarla irse es un error.

El conflicto que conduce a la ruptura

El capítulo 19 se inicia una serie de situaciones que escalarán hasta el alto punto climático del capítulo 28. Contrastando con el ambiente aparentemente relajado de la serie anterior, donde el conflicto entre Horacio y la Maga se da de manera subterránea, el capítulo inicial de esta serie comienza con la discusión a fuego abierto. Mientras la Maga le reprocha a Horacio su hermetismo, Horacio critica a la Maga por coquetear con Ossip. Para contextualizar este momento de tensión vale recordar que, tras una etapa de la relación cuando cada cual había tenido su pieza, Horacio ha vivido con la Maga por un mes: so-

portar el olor de los pañales sucios y llantos estridentes de Rocamadour no le es fácil.

Se pasa al interesante capítulo 90, que desarrolla el tema de las responsabilidades y en el que se desarrolla la filosofía de Horacio ante los compromisos políticos o sentimentales. Horacio declina acompañar a Ronald en una actividad política y se explica a sí mismo cómo fue perdiendo la fe en el amor justamente por entender cómo debía ser un amante ideal: «Alguna vez había creído en el amor como enriquecimiento, exaltación de las potencias intercesoras. Un día se dio cuenta de que sus amores eran impuros porque presuponían esa esperanza, mientras que el verdadero amante amaba sin esperar nada fuera del amor, aceptando ciegamente que el día se volviera más azul y la noche más dulce y el tranvía menos incómodo» (*Rayuela* 471-472).

Horacio no es un hipócrita y prefiere terminar toda relación que cree sin amor antes que prolongarla inútilmente: «De sus amantes acababa por hacer amigas, cómplices en una especial contemplación de la circunstancia. Las mujeres empezaban por adorarlo (realmente lo hadoraban), por admirarlo (una hadmiración hilimitada), después les hacía sospechar el vacío, se echaban atrás y él les facilitaba la fuga, les abría la puerta para que se fueran a jugar a otro lado» (*Rayuela* 472).

No sentir amor, sin embargo, no significa no sentir nada: «En dos ocasiones había estado a punto de sentir lástima y dejarles la ilusión de que lo comprendían, pero algo le decía que su lástima no era auténtica, más bien un recurso barato de su egoísmo y su pereza y sus costumbres. “La Piedad está liquidando”, se decía Oliveira y las dejaba irse, se olvidaba pronto de ellas». (*Loc. cit.*)

Cortázar le ha explicado a Omar Prego que Horacio Oliveira en realidad es un sentimental, «un hombre capaz de una piedad infinita» que utiliza el lema «La piedad está liquidando» pero que es su propia vulnerabilidad la que a veces le hace sustituir esa piedad por «una crueldad tremenda» (Prego *op. cit.*: 161).

En el capítulo 20, Horacio tiene una discusión con la Maga en la que le dice que siempre sospechó que ella terminaría acostándose con Ossip, además de advertirle que piensa mudarse a otra parte, y la Maga le responde: «¿Hasta cuando vas a seguir imaginando falseda-

des?» (*Rayuela* 100). Horacio le comenta sarcásticamente que habla como «las mejores novelas rioplatenses» (*Loc. cit.*), y la acusa de estar haciéndose pasar por una inocente acusada, agregando con cinismo: «Desde hace días estás convertida en lo que se llama una madre» (*Rayuela* 101). Lo que Oliveira critica con un criterio de *buen gusto* tiene para la Maga una base pragmática. El sofisticado intelectual considera de mal gusto que su pareja le haya contado a Ossip ciertos aspectos de su vida accidentada como si fueran los episodios de un populista novelón sentimental del siglo XIX. Pero las explicaciones con que ella contesta los cargos no dejan de estar cargadas de un sentido común que se hace más enfático debido al lenguaje simple que utiliza: «Vos me podías contar o no de tus amigas, pero yo tenía que decirte todo. Sabés, es la única manera de hacerlos irse antes de empezar a querer a otro hombre» (*Loc. cit.*). Una vez legitimadas las dos formas de discurso, Horacio y la Maga llegan a comunicarse e incluso a bromear un poco, como para bajar la tensión de la situación, aunque ambos no dejan de comprender de que la relación no tiene salida: mientras Horacio besa a la Maga le asegura que nunca se quisieron (*Rayuela* 105). Cuando manifiestan sus diferencias, sin embargo, el lector se puede preguntar si no son las que hay entre todo hombre y mujer, ya que confrontan la visión masculina al tacto femenino, casi ilustrando el énfasis en un sentido u en otro según el género, como lo plantea Irigaray:

— No hablés por mí dijo la Maga, cerrando los ojos. Vos no podés saber si yo te quiero o no. Ni siquiera eso podés saber.

— ¿Tan ciego me creés?

— Al contrario, te haría bien quedarte un poco ciego.

— Ah, sí, el tacto que reemplaza las definiciones, el instinto que va más allá de la inteligencia. La vía mágica, la noche oscura del alma. (*Rayuela* 106)

El hombre quiere irse pero duda; la mujer que le ha pedido que se vaya luego le insiste en que se quede. En la inseguridad que causa estos tanteos está el aire familiar y arquetípico de las confusas y frágiles relaciones amorosas de la pareja moderna. No falta el agudo sentimiento de autocrítica del amante que se vuelca hacia su propia subje-

tividad. En el capítulo 21, Horacio, en la calle, deambula mientras se somete a un autoexamen y no tarda en extrañar a la Maga. en un pasaje que repite el principio del capítulo 1, Horacio se imagina que ella se aparece por un puente sobre el Sena y le habla: «Oh mi amor, te extraño, me dolés en la piel, en la garganta, cada vez que respiro es como si el vacío me entrara en el pecho donde ya no estás» (*Rayuela* 114). Es entonces cuando Horacio se pregunta «Por qué no habría de amar a la Maga [...] apenas nos separan unas horas y unas cuabras y ya mi pena se llama pena, mi amor se llama mi amor...» (*Rayuela* 115).

En el capítulo 22 Oliveira llega la esquina donde justamente atropellan a Morelli. Aunque se alivia al saber que Morelli no ha sufrido mayor daño, Horacio piensa con horror que a una persona le basta la mala suerte de un accidente para convertirse en un cuerpo sin vida que se va directo a la morgue, y se dice que «[...] habría que vivir de otra manera. [...] Sí, quizá el amor, pero los *otherness* nos dura lo que nos dura una mujer, y además solamente en lo que toca a esa mujer. En el fondo no hay *otherness*, apenas la agradable *togetherness*. Cierto que ya es algo"...Amor, ceremonia ontologizante, dadora de ser» (*Rayuela* 120).

En el capítulo 23, al cogerle la lluvia a Horacio, se mete a un lugar donde se presenta un concierto mediocre; es el concierto de piano de *madame* Berthe Trépat, limitadísima artista, a la cual Oliveira utiliza como conejillo de Indias en el experimento de brindarle afecto. La acompaña a la salida del concierto, en medio de la lluvia, como lo haría la Maga con uno de sus tantos «conocidos» de la calle, pero su comportamiento carece de espontaneidad y degenera en una farsa grotesca, contada con humor corrosivo, en la que la concertista lo acusa de sátiro. Mientras Horacio está entregado a su infeliz aventura, la Maga sigue conversando con Gregorovius a quien, en el capítulo 24, le declara: «Es mucho más fácil hablar de cosas tristes que las alegres» (*Rayuela* 150), y le canta «*Les Amants du Havre*», cuya estrofa principal puede traducirse como 'porque la tierra es redonda, no te preocupes amor mío, no te preocupes'. La canción está vinculada a las películas del *realismo poético* que el difícil momento de la ocupación alemana origina en el cine francés, un

cine que representa la situación de un mundo que ha perdido la inocencia y donde los amantes ya no están sobre un suelo firme, por lo que construyen una relación cuya subsistencia es precaria e insegura: no es coincidencia que en el puerto normando industrial de Le Havre transcurra el argumento de la película esencial del realismo poético *Quai des brumes* (1938), de Marcel Carné. En la canción que canta la Maga, un amante le dice a su amada que quiere partir pero promete volver: en realidad, a los amantes de la canción, como a la Maga y Horacio en el diálogo que marca su ruptura, les acosa la duda. El espíritu poético de la Maga la hace tomar del sentimentalismo de una canción amorosa su esperanza ambigua, y preludia su propio trágico destino.

La conversación entre Ossip y la Maga que ocupa la secuencia de los capítulos 24 al 27 toca muchas veces el tema del amor. Gregorovius quiere exhibir un romanticismo que busca contrastar con la frialdad de Horacio, pero hay algo deshonesto e interesado en su modo de proclamarlo; en todo caso, palidece ante la intensidad con que la Maga vive el suyo:

— Supongo que buscamos algo así, pero casi siempre nos estafan o estafamos. París es un gran amor a ciegas, todos estamos perdidamente enamorados, pero hay algo verde, una especie de musgo, qué sé yo. En Montevideo era igual, una no podía querer de verdad a nadie, en seguida había cosas raras, historias de sábanas o pelos, y para una mujer tantas otras cosas, Ossip, los abortos, por ejemplo. En fin.

— Amor, sexualidad. ¿Hablamos de lo mismo?

— Sí dijo la Maga si hablamos de amor hablamos de sexualidad. Al revés ya no tanto. Pero la sexualidad es otra cosa que el amor, me parece. (*Rayuela* 162)

La diferenciación de la Maga sigue una sabia intuición. Dice Octavio Paz que «hay que distinguir al amor, propiamente dicho, del erotismo y la sexualidad» (Paz 1993: 13), mientras que Bailey considera que es más difícil definir al amor y al sexo por separado que establecer una diferencia que cualquier persona, o cualquier novela, de la mejor a la peor, hace sin esfuerzo (Bailey *op. cit.*: 4). Ossip insinúa que Horacio probablemente busca en Pola algo que no encuentra en la Maga, a lo que Lucía responde que Horacio busca siempre un montón de

cosas y se cansa de ella porque no sabe pensar. Gregorovius reflexiona: «Pobre amor el que de pensamiento se alimenta» (*Rayuela* 163). El diagnóstico de Ossip es certero, pero él no es precisamente la persona más autorizada para hablar de pensar demasiado, por lo que la Maga reacciona y le pide que deje de difamar a Horacio.

En el capítulo 28, al regresar Horacio al apartamento, mientras la Maga continúa su conversación con Ossip, descubre que Rocamadour está muerto; no se lo anuncia a la Maga y no tardan en llegar los diferentes miembros del Club de la Serpiente con la noticia de que un amigo francés ha intentado suicidarse, lo que lleva a improvisar una reunión en la que se discute largamente sobre los temas habituales, hasta que la Maga descubre que Rocamadour está muerto y la novela enfatiza el impacto del acontecimiento lanzando al lector a su estada más prolongada en la sección de los capítulos prescindibles.

Un callejón sin salida

Tras el capítulo 28 sigue una secuencia de capítulos prescindibles que mantienen al lector por un tiempo prolongado en la tercera sección del libro. Hasta entonces, el lector se ha acostumbrado a una cierta regularidad en su ir y venir de una sección a la otra. Esta secuencia, que suma veintidós capítulos antes de volver a los capítulos *ordinarios*, no es gratuita; representa el intento de Horacio de alejarse de la Maga, de hacer irreversible su ruptura con ella al ausentarse de ella cuando más necesita su apoyo tras la pérdida de Rocamadour. Pero todo, aun una relación con otra mujer, lo lleva nuevamente a la Maga.

Al comienzo de la secuencia, Horacio llama a Etienne porque quiere contarle un sueño e ir a visitar a Morelli en su lecho de enfermo al hospital; antes de que esto ocurra, el autor da un salto atrás en el tiempo para contar la relación de Horacio y Pola, a la que ya se había aludido en la conversación de la Maga y Ossip. La modernidad reacciona siempre contra todo aquello que propone visiones de una unidad coherente que falsea lo fragmentada y absurda que es la realidad: los capítulos sobre Pola destruyen la noción tradicional del amante monógamo. Horacio está fascinado por la idea de «un tipo diferente

de oleaje» (*Rayuela* 476), de adaptarse al lenguaje de ese cuerpo distinto que le ofrece esa otra mujer. Es una secuencia que sirve para enmarcar el importante capítulo 108 en que la Maga lleva a Horacio con él a espiar a la *clocharde* Emmanuèle que vive bajo uno de los puentes para cruzar el río Sena. La Maga encara a Horacio el que se haya acostado con Pola; al preguntarle porqué lo hizo, Oliveira responde: «Me parecía que olía a cantar de los cantares, a cinamomo, a mirra, a esas cosas» (*Rayuela* 525), citando al más antiguo de los textos eróticos.⁵ Cuando la Maga insiste en que se explique mejor, Oliveira parece cambiarle el tema al comentarle cómo va cambiando el ambiente humano a orillas del Sena a medida que se pone el sol y anochece. En el comentario se hace una descripción que es, de alguna manera, una contestación que recuerda a la reflexión de la Maga ante Ossip: si se habla de amor se habla de sexualidad pero no al revés. Lo primero que queda en claro es que Horacio mira con condescendencia a aquellos que piensan que el amor se reduce al sexo: «Va cayendo la noche, los turistas americanos se acuerdan de sus hoteles, les duelen los pies, han comprado cantidad de porquerías, ya tienen completos sus Sade, sus Miller, sus *Onze mille verges*, las fotos artísticas, las estampas libertinas» (*Loc. cit.*). La Maga no parece entender el mensaje, vuelve a pedirle que hable sobre Pola y esta vez Horacio responde: «Pura pornografía» (*Loc. cit.*), y finalmente, «Pola no existe» (*Rayuela* 526).

El acoso se interrumpe cuando aparece la *clocharde* y baja la escalinata hacia el río. «Se ve que está enamorada», dice la Maga (*Loc. cit.*), pero Horacio comenta que se parece a un personaje deforme de un cuadro expresionista o a un payaso.⁶ Con su percepción externa, Horacio caracteriza a los demás superficialmente y eso perturba a la Maga, que la ve como una de sus peores limitaciones, un claro ejemplo del nivel de deshumanización al que ha llegado con su juego de referencias culturales que le sirven para analizar la pieza pero nunca

⁵ Presumiblemente el «Cantar de los Cantares» fue compuesto por el rey Salomón entre el 915 y el 913 a. de C.

⁶ Oliveira menciona al pintor expresionista belga James Ensor (1860-1949) y el famoso payaso suizo Grock (1880-1950).

estar dentro de ella: Horacio se queda en lo exterior mientras que la Maga va más allá de la apariencia física y la encuentra «maravillosa» (*Loc. cit.*) porque para ella, su motivación profunda resplandece en sus actos. Mientras que Oliveira ensaya un análisis sociológico «Están al borde social, en el filo del embudo. También deben de saber muchas cosas de los rentistas y los curas. Una buena ojeada a los tachos de basura...» (*Rayuela* 527), a Lucía le conmueve su expresión corporal, le causa un temblor de alegría su cortejo ritual: «Pobrecita, cómo lo espera, mirá cómo ha dejado el paquete en el suelo para hacerle señas [...] Es muy buena, está bastante loca, esa noche creía ver las flores del campo en los adoquines, las iba nombrando», recuerda la Maga (*Rayuela* 527); «Como Ofelia», comenta Horacio refiriéndose a *Hamlet* y agregando, cuándo no: «La naturaleza imita al arte» (*Rayuela* 528).

Cansada de la incapacidad de Oliveira para empatizar con otros —hay que recordar que la Maga viene de un barrio pobre, lo que no le hace tan sencillo tomar una distancia irónica de Emmanuèle— además de estar irritada por sus celos de Pola, Lucía va al grano para enfatizar que se identifica con Emmanuèle: «Soy como ella, mirala bailando, mirá, es como la luna, pesa más que una montaña y baila, tiene tanta roña y baila» (*Loc. cit.*). Horacio entiende el mensaje, sabe que la Maga piensa que su manera fría de observar a la mendiga es igual al modo en que se reprime de ser más emotivo con ella, e inmediatamente le responde: «Sabés que es tan difícil decirte: te quiero» (*Loc. cit.*), a lo que la Maga replica con agudeza: «Sí, parecería que me das la copia con papel carbónico» (*Loc. cit.*).

Lo que la Maga debería saber es que la amante francesa de Oliveira confía hasta menos en él que ella; cuando el lector salta al capítulo 64, tiene la oportunidad de ver a Pola cuando ya se le ha diagnosticado una enfermedad y ya está decepcionada de él: «Todo se deshace cuando lo agarrás, hasta cuando lo mirás —dijo Pola—. Sos como un ácido terrible, te tengo miedo» (*Rayuela* 416). La obsesión de Horacio por distanciarse irónicamente de la experiencia directa, por racionalizarla, desmontarla, compararla a paradigmas culturales —que, por ejemplo, convierten a Emmanuèle en personaje del cuadro que observa, y que comenta casi como un crítico— y que llega a convertirse en una incapacidad para identificarse con el sufrimiento ajeno, no solo es

criticada por sus amantes. En el capítulo 155, el que sigue al 64, Oliveira hace que Etienne lo acompañe a visitar a Morelli y este le dice: «Con quien yo debería pasear es con la pobre Lucía» (*Rayuela* 634); Horacio, sin embargo, tiene una contestación interesante: «En el fondo la Maga tiene una vida personal, aunque me haya llevado tiempo darme cuenta. En cambio yo estoy vacío, una libertad enorme para soñar y andar por ahí» (*Rayuela* 634). Esta reflexión está en la última página de *Rayuela*; simbólicamente —lo que separa a Horacio de la Maga es una diferencia insalvable, una verdad imposible de modificar, la pared al fondo del callejón sin salida— el lector debe rebotar de allí hacia atrás. En el capítulo 123 se descubre un sueño, que Oliveira ha querido contarle a Etienne pero no se ha atrevido: es un sueño que fusiona su cuarto en Buenos Aires con el de la Maga en París, un sueño que le hace saber que ya tenía un hogar con ella y también lo hace verse a sí mismo acostado con ella en contraposición al lecho solitario que le queda de ahora en adelante. En el capítulo 154, Morelli, en su lecho de hospital, les da a Horacio y a Etienne la llave de su apartamento, pero ya entonces Oliveira comprende que ha abierto la puerta a una verdad más importante al recuperar la visión del sueño no contado a Etienne.

Volvemos a otro capítulo *normal*, el 29, cuando Oliveira encuentra a Gregorovius ya instalado en el apartamento que la Maga ha abandonado; Horacio y Ossip tienen una conversación que atraviesa tres breves capítulos; Gregorovius le cuenta el entierro de Rocamadour y el desconcierto que ha causado, entre los del Club, el que su pareja no se haya hecho presente: Horacio permanece inmutable a sus acusaciones y más bien prefiere insistir en acusarlo de haberse querido acostar con Lucía. Oliveira encuentra que la Maga ha dejado un papel escrito a lápiz y una novela. El papel es una carta escrita a Rocamadour pero que también podría haber estado escrita a Horacio con el pretexto de dirigirla a Rocamadour; en todo caso, allí la Maga confía la angustia de que sus deberes de madre y amante no puedan converger en una situación en la que puedan vivir los tres juntos. En relación a la novela, se trata de *Lo prohibido* de Pérez Galdós;⁷ Horacio lee un pasaje

⁷ *Lo prohibido* (1885), novela naturalista de Benito Pérez Galdós (1843-1920).

con una burlona condescendencia que él encuentra que le sirve para justificar la brecha entre él y la Maga, que ahora interpreta como la que hay entre una cultura de verdad y una pseudocultura, una fe ciega en lo que está impreso y tiene el prestigio de formar parte del canon latinoamericano. A este canon se ha llegado por la falta de gusto de cierta retórica, abundante en sus hispanismos afectados mencionada por Cortázar en una entrevista con Ernesto González Bermejo: «en el momento en que Borges era el maestro del rigor estilístico usted abría *La Nación* o *La Prensa* y se encontraba con esos chorros de facundia española, con las interminables páginas de Azorín y Julián Marías, y toda esa gente, que llenaba cuartillas sin que supiera realmente bien para qué» (González Bermejo 1978: 21-22). La inserción del pasaje de la novela de Pérez Galdós es todo un manifiesto en defensa del lenguaje coloquial que utiliza *Rayuela*, de sus coloquialismos argentinos y voseos. En el contexto argumental de la novela, sin embargo, importa porque se trata de la novela que ha estado leyendo la Maga. Cuando Horacio se pone a leerla lo que quisiera es leerla a través de los ojos de ella, pero su percepción interfiere a cada línea: hacerlo como la Maga, sería transportarse a la ficción y experimentarla como la vida de verdad. Tras la lectura de la carta de Lucía y el pasaje de la novela en que ella ha estado concentrada, textos que plantean cómo se ve el mundo desde el punto de vista de la Maga (la carta) y la imposibilidad de adoptarlo (el pasaje de la novela), Horacio hará gala por última vez de su frialdad racional.

Un nuevo salto a los capítulos prescindibles nos lleva a la secuencia en que los miembros del Club de la Serpiente entran al apartamento de Morelli, revisan sus manuscritos y los discuten. Babs, borracha, deshace la discusión intelectual para sacarle en cara a Horacio lo mal que ha tratado a la Maga (*Rayuela* 233), acusación que no solo disuelve la habitual atmósfera hiperintelectualizada del Club sino que lleva a Babs, como se ve en el capítulo 35, a pedirle a Ronald cerrar el Club para siempre. Posiblemente perturbado por la reacción de Babs, el Oliveira que acaba de dejar el apartamento abandonado por la Maga del capítulo 36, y que vuelve a reconocer su mala conducta apenas está solo como en el capítulo 21, cuando se ha apartado de Lucía después de la discusión, está dispuesto a dar un paso más

allá de reconocer sus errores y reivindicarse a través de algún hecho en concreto. Así que baja al río y se dirige al puente donde viven los mendigos. Margery A. Safir habla de un «descenso al infierno»: «En sí mismos, sus movimientos evocan una entera tradición occidental de descensos redentores: Ulises y Eneas, que descienden al infierno para salir más cerca del final de sus respectivos viajes; Cristo, quien después de descender a los infiernos sale de ellos para resucitar; Dante, que también desciende al infierno, emergiendo más próximo al destino final, el Paraíso». (Safir 1983: 228). Sin la seguridad de que haya tenido todos estos referentes culturales en mente, lo que sí puede afirmarse es que lo que Cortázar hace que su personaje haga, a partir de aquí, está cargado de un claro sentido de rito de pasaje a través del cual Horacio comienza una nueva etapa en su vida.

Oliveira encuentra a la *clocharde* Emmanuèle, pero ya no quiere compararla a un ser grotesco de arte expresionista sino que la llama por su nombre. Al preguntarse cómo sabe su nombre, la mendiga se acuerda de la Maga y de él, como alguien que ha llegado a ver, de lejos, acompañándola a ella: «Pero ella solamente hablaba conmigo cuando estaba sola. Una chica muy buena, un poco loca» (*Rayuela* 242). Para probarse a sí mismo cuán dispuesto está a ser como la Maga, Horacio se emborracha con Emmanuèle, confraterniza físicamente al punto de iniciar un acto sexual con ella, un acto sexual que, desesperadamente, busca exorcizar su antiguo yo, cambiarlo irreversiblemente. Lida Aronne Amestoy compara al proceder del Oliveira *humanizado* de este capítulo con el puramente maquinal acto de acercamiento a Berthe Trepát del capítulo 23 (Amestoy *op. cit.*: 79). El mundo donde lo único justificado parecen ser las necesidades fisiológicas comienza a dejar espacio a otro donde la voluntad se convierte en la clave para dar el siguiente paso: reconocer el lugar del amor a través de entregarse a la aventura de darse, sin reparos o pensamientos inhibitorios, para integrarse a una pareja donde ambas partes arriesgan lo mismo, fusionan sus destinos en uno solo: por eso Horacio se deja capturar, como la *clocharde*, por la policía. El destino, sin embargo, hace aún más dura la prueba para el *nuevo* Horacio cuando las autoridades francesas lo destierran de su país.

La corriente subterránea de sufrimiento de Lucía ha aflorado con el giro argumental más importante de la novela —la destrucción de su hijo seguida de su probable propia autodestrucción— empujando a Horacio a tratar de cambiar de una vez por todas. Se cierra la primera parte del libro. El lado oscuro de Lucía absorbe al personaje de la Maga, lo hace desaparecer y proyectar una sombra que se extiende sobre toda la segunda parte de la novela.

El regreso

«Hay que viajar lejos amando su casa» dice el epígrafe de Guillaume Apollinaire⁸ que abre la segunda parte de la novela titulada «Del lado de acá». Si «Del lado de allá» describe el camino por el que Horacio comprende que el amor verdadero pertenece a una instancia superior que aquella de «el deseo que cesa», «Del lado de acá» nos presenta un Oliveira poseído por un objetivo que ya no le permite dispersarse y que no es otra cosa que el fantasma de su amor en París.

La segunda parte de *Rayuela* comienza con esta semblanza antirregionalista: «Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción de Paraguay, metrópolis recordadas con soberana indiferencia» (*Rayuela* 255). En Buenos Aires, Manuel Traveler sueña con viajar mientras su esposa Talita, doctorada en Farmacéutica, sabe que ella «es el mejor de sus viajes» pero Traveler «es tan tonto que no se da cuenta» (*Rayuela* 259). En unos pocos párrafos, el autor presenta una relación paralela a aquella que Horacio y la Maga han sostenido

⁸ Guillaume Apollinaire Guillelmus Apollinaris Albertus de Kostrowitsky (1880-1980) y sus amigos Alfred Jarry (1873-1907) y Max Jacob (1876-1944) son referentes cortazarianos indispensables. Además, como Cortázar, estos iniciadores de la modernidad siempre quieren vincular la Literatura a las artes plásticas. La amistad de Apollinaire con Pablo Picasso (1881-1973) es bien conocida: el *simultaneísmo* de Apollinaire se relaciona a la propuesta cubista y su novedosa manera de colocar versos sobre la página, hace de la página un lienzo al que se afronta con criterios de composición visual; esta consideración es fundamental para muchos textos de Cortázar.

en París: otra vez la mujer sabe fijarse más en los aspectos positivos de una relación que el hombre. Este capítulo 37, que abre *el lado de acá*, encaja perfectamente con el capítulo *prescindible* siguiente donde la actitud de un nuevo Horacio valora una serie de actos domésticos, no intelectuales, de la Maga: «Sin que ella lo supiera, la razón de sus lágrimas o el orden de sus compras o su manera de freír las papas eran signos» (*Rayuela* 494).

Traveler y Talita recogen a Horacio del puerto. La curiosidad de Traveler por los viajes de Horacio queda frustrada por el poco interés que tiene su amigo de contar nada sobre su experiencia europea. En este momento, lo que ocupa la mente de Horacio es la escala en Montevideo que ha hecho su barco en el viaje de vuelta, donde ha tratado de encontrar a la Maga «por los barrios bajos» (*Rayuela* 264). Por un momento, Horacio parece haber pensado que un nuevo encuentro fortuito con la Maga puede ocurrir. Es interesante notar aquí cómo se le da a la Maga un lugar de proveniencia concreto en Montevideo, el «Cerro», donde habita la gente más pobre de la ciudad. El ingenio de la Maga ha recibido su entrenamiento en el duro mundo de los pobres hispanoamericanos; cabe preguntarse si Horacio alguna vez habría salido con una muchacha de su condición si aún se encontrara en Buenos Aires. Más interesante tal vez es el hecho de que cuando Prego le pregunta a Cortázar si conoce poco ese lugar, el escritor se lo confirma y le dice que puso allí a la Maga porque le ha parecido razonable para las características de su personaje (*Prego op. cit.*: 84). Socialmente, Horacio y su creador comparten los rasgos de aislamiento de la clase media en todo país hispanoamericano. Para hacerse una idea de lo estrecho que puede resultar este mundo, basta pensar en que acepte, sin buscar otra alternativa, mudarse con su antigua novia, la sosa Gekrepten, que ha esperado a Horacio hasta su regreso, y que vive al frente de Traveler y Talita; Oliveira obviamente no está enamorado de ella.

Se trata de una clase media que mantiene a sus miembros cautivos. De la eficiencia de hacer prisioneros a los que la engrosan es testimonio la asfixia que ha hecho que Horacio se embarque y cruce el Atlántico. Recordar las necedades de su clase responde a un trauma,

ha sido una herida abierta durante su estadía en París. Ahora Horacio ha vuelto, desterrado por las autoridades, a la parte del mundo que para él siempre ha estado privada de la magia de París; otra puerta, sin embargo, se le ha abierto en el camino, la del mundo de la Maga, un mundo también hispanoamericano pero relacionado a una clase social distinta. Su obsesión por encontrarla lo ha llevado a internarse en el mundo real de la Maga, en los *barrios bajos* donde su nombre ha sido solamente Lucía.

La amada: un faro en medio de aguas turbulentas

En el *lado de acá* las prioridades de Horacio son diferentes a las que tiene en el *lado de allá*, por lo que las participaciones de Morelli se diluyen, aparecen cada vez menos, y el texto trata de otra manera la subjetividad de Oliveira. La fragmenta en un puñado de reflexiones sobre la falsedad de la identidad que adopta en relación a los demás, alternadas con evocaciones de la Maga; se insiste en construir un cierto suspenso acerca de lo que Oliveira no dice; hay más pasajes que nos llevan a ver a Horacio desde fuera, desde la perspectiva de Traveler y Talita, a quienes les resulta cada vez más impenetrablemente críptico. Si bien hay una cierta red de puntos de vista de una focalización múltiple de Horacio y su pareja de amigos argentinos en el *lado de acá*, el amigo que ha vuelto es el centro de interés. Es aquí donde, dentro de Horacio, refulge más que nunca el calor y la luz de la Maga, que de compañera en la cama ha pasado a componente de su visión del mundo, al tipo de amor que lleva al conocimiento de lo verdaderamente pertinente, como la Beatriz de Dante.

La principal diferencia entre el triángulo Horacio-Maga-Gregorovius con el triángulo Horacio-Traveler-Talita es que Horacio ha podido ver a Gregorovius como su caricatura y hasta cierto punto predecir su comportamiento, mientras ahora Traveler no tiene una idea clara de lo que su amigo ha cambiado, por lo que le es imposible adelantarse a sus actos. Si el problema de Horacio con Gregorovius ha tenido más que ver con sus celos paranoicos que con Gregorovius mismo, el problema de Traveler está en el extremo opuesto, ya que en vez de acosar

a su esposa, con acusaciones injustificadas, la tranquiliza: «A Horacio vos le importás un pito. No te ofendas, sé muy bien lo que valés y siempre estaré celoso de todo el mundo cuando te miran y cuando te hablan. Pero aunque Horacio se tirara un lance con vos, incluso en ese caso, aunque me creas loco yo le repetiría que no le importás, y por lo tanto que no tengo que preocuparme» (*Rayuela* 315). A pesar de que la idea de Traveler como el doble de Horacio está presente durante toda la segunda parte, sobre todo en el célebre capítulo 41 con el episodio del tablón, Traveler se muestra más seguro de sí mismo que Horacio.

El problema de identificación de Traveler con Horacio se agrava, sobre todo, cuando su amigo se muda con Gekrepten frente a su casa y tiene una oportunidad de observarlo mejor. Con la buena intención de protegerlo, Traveler hace que contraten a Oliveira en el circo donde trabaja. Aun allí el silencio de Horacio sobre su experiencia europea permanece. Traveler siente problemas de comunicación, que Horacio ha cambiado pero para mal: «A veces se me ocurre que no tendrías que haber vuelto», le dice, y Horacio le contesta «Vos lo pensás. Yo lo vivo» (*Rayuela* 323). Cuando Traveler duda de que puedan entenderse como en otros tiempos, Horacio esboza una teoría en la cual se rechaza la melancolía por la relación dialéctica con la Maga: «La joroba es que el verdadero entendimiento es otra cosa. Nos conformamos con demasiado poco. Cuando los amigos se entienden bien entre ellos, cuando los amantes se entienden bien entre ellos, cuando las familias se entienden bien entre ellas, entonces nos creemos en armonía. Engaño puro, espejo para alondras. A veces siento que entre dos personas que se rompen la cara a trompadas hay mucho más entendimiento que entre los que están ahí mirando desde afuera» (*Loc. cit.*). Aquí está implícita la lección aprendida a partir del reproche de la Maga: «Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza» (*Rayuela* 32).

La dificultad para comunicarse se ve bastante clara en el capítulo 47 donde Talita graba su voz. Por un momento, el comienzo del capítulo promete una narración en primera persona como la carta de la Maga en el capítulo 32 pero la grabadora se revela como un invento fallido «una mala parodia de Faulkner» (*Rayuela* 328). Una vez que el experi-

mento de grabar los pensamientos queda frustrado, el autor vuelve a la narración en tercera persona, como si simular una voz femenina estuviera fuera de su capacidad. No es un accidente que el tablero de dirección haga saltar al lector a un fragmento de un libro de Anaïs Nin sobre un sueño, es decir una incursión hasta donde es posible para un hombre, a través de un texto, adentrarse en la otredad de la mujer, en su inconsciente. Al llegar al capítulo 48 el desconcierto del lector es mayor: a través de un nuevo salto al pasado, estamos una vez más en los barrios bajos de Montevideo, donde Horacio intenta inútilmente recuperar a Lucía. Cuando termina por embarcarse esa misma noche, a eso de las dos de la mañana, se imagina ver a la Maga en la cubierta del barco; no tarda en darse cuenta de que es una alucinación derivada de su obsesión con ella: «Haber creído ver a la Maga era menos amargo que la certidumbre de que un deseo incontrollable la había arrancado del fondo de eso que definían como subconsciencia y proyectado contra la silueta de cualquiera de las mujeres de a bordo» (*Rayuela* 334). Oliveira aprende que lo que uno retiene en la memoria no sigue una decisión voluntaria, no es un juego mental más, sino una imposición de fuerzas más oscuras en su interior:

Hasta ese momento había creído que podía permitirse el lujo de recordar melancólicamente ciertas cosas, evocar a su hora y en la atmósfera adecuada determinadas historias, poniéndoles fin con la misma tranquilidad con que aplastaba el pucho en el cenicero. Cuando Traveler le presentó a Talita en el puerto, tan ridícula con ese gato en la canasta y un aire entre amable y Alida Valli, volvió a sentir que ciertas remotas semejanzas condensaban bruscamente un falso parecido total, como si de su memoria aparentemente tan bien compartimentada se arrancara de golpe un ectoplasma capaz de habitar y completar otro cuerpo y otra cara, de mirarlo desde fuera con una mirada que él había creído reservada para siempre a los recuerdos. (*Loc. cit.*)

El momento de la declaración amorosa en *Rayuela* es dramático porque el amante no lo hace para la persona amada sino para sí mismo. Aunque el pasaje que describe ese momento de revelación busca un tono constructivo, porque Horacio al fin puede afirmar que ama, resulta claro que enunciar ese sentimiento es romper de una vez por todas el dique que ha contenido un río turbulento que, una vez suelto, arrasa con todo a su paso, porque no hay nada que pueda hacerle

frente al amor-pasión: «Saberse enamorado de la Maga no era un fracaso ni una fijación en un orden caduco; un amor que podía prescindir de su objeto, que en la nada encontraba su alimento, se sumaba quizá a otras fuerzas, las articulaba y las fundía en un impulso que destruiría alguna vez ese contento visceral del cuerpo hinchado de cerveza y papas fritas» (*Rayuela* 335).

El río justamente no tarda en desbordarse durante la siguiente secuencia de capítulos que se ocupa del nuevo trabajo de Talita, Traveler y Horacio en el hospital para enfermos mentales.

El río desbordado o el secreto al descubierto

Significativo resulta el momento en el capítulo 51 en que Horacio le asegura a Traveler que no hay mayor diferencia entre ellos y los locos (*Rayuela* 351), pues en el capítulo 54 tenemos al protagonista que mira, desde la ventana de su cuarto en el segundo piso, una rayuela sobre la que se imagina ver saltar a la Maga vestida de rosa, a quien reconoce por el pelo y «la curva de los hombros» (*Rayuela* 362). Cuando la mujer a quien observa levanta la vista hacia él, Horacio descubre su verdadera identidad: «Mirándola con un desencanto irónico, Oliveira reconoció su error, vio que el rosa no era rosa, que Talita llevaba una blusa de gris ceniciento y una pollera probablemente blanca» (*Rayuela* 363).

Talita le lleva un vaso de limonada a Horacio al segundo piso. Oliveira le pregunta por qué se puso a jugar a la rayuela. Ella, al percibir que Horacio conecta su pequeño capricho, de jugar a la rayuela, con un recuerdo que involucra a otra mujer, le advierte que no fabrique una de sus teorías de posesión porque no es «el zombie de nadie» (*Rayuela* 365). La advertencia trasciende la situación presentada en la novela y se convierte en una alusión a los numerosos cuentos fantásticos en que Cortázar ha tratado el tema de la posesión de un cuerpo por una subjetividad ajena. *Rayuela*, junto a un puñado de cuentos esparcidos a lo largo de su obra, es uno de los pocos textos del autor argentino que se resiste a utilizar elementos fantásticos; esto subraya el rol de su protagonista como un arquetipo del hombre moderno atrapa-

do en un mundo donde lo único real es aquello que le entra por los sentidos. Horacio confirma la sospecha de Talita al comenzar a hablarle de la Maga «absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección en los demás» (*Rayuela* 366). Inteligentemente, Talita intuye la enorme importancia que tiene para Horacio este rasgo de la Maga y no tarda en comentarle: «La Maga solamente era un nombre y ahora tiene una cara» (*Loc. cit.*). De pronto, un loco proveniente del sótano aparece por el montacargas. Temiendo que otros locos estén sueltos por el sótano, Oliveira y Talita deciden bajar allí. Otra vez descendemos, como esa escena de descenso al río al final del capítulo 36, que cierra el «Del lado de allá». Pero no son los locos los que aparecen en el sótano sino el río desbocado del amor-pasión de Horacio, quien, una vez más, utiliza a una mujer como representante de la Maga. Por un momento, Horacio recupera la lucidez y le sigue hablando a Talita sobre la Maga, pero cuando ella le da la espalda no tarda en volver a confundirla y le da un beso. Ya Horacio no utiliza a la *clocharde* para pedirle perdón a la Maga, sino que cree encontrarse ante la verdadera Maga y darle un beso de verdad.

El rito no se lleva a cabo al lado del río cuyas aguas simbolizan lo pasajero, como en el caso de la *clocharde*, sino en un lugar subterráneo que de alguna manera evoca un espacio inmutable, el de una esencialidad profunda cuya oscuridad misteriosa es paralela a la del lado de la Maga que Horacio ha tendido a ignorar; es una caverna oscura donde el tacto «reemplaza las definiciones, el instinto va más allá de la inteligencia» que ha mencionado a Horacio cuando la Maga le ha dicho «te haría bien quedarte un poco ciego» (*Rayuela* 106). Esta ceremonia de interpenetración ritual contrasta con el onanismo de esa aventura puramente mental de Traveler navegando, abstractamente, en los delirantes sistemas de ordenación del mundo de Ceferino Piriz sobre el que trata una secuencia de capítulos.⁹ Traveler está entregado a una

⁹ Ceferino Piriz no es un personaje sino un uruguayo real; su texto, del que aparecen fragmentos en *Rayuela*, con sus delirantes soluciones para arreglar el mundo, existe y fue enviado a un concurso de la Unesco. Se puede leer más sobre Piriz en la sección dedicada a los *piantados* ('locos excéntricos') de *Último round*.

aventura del pensamiento consistente en una sistematización tan abstracta que se ha deshumanizado y se ha convertido en una forma de locura.

Es en ese momento, el del contraste del amor desbocado de Horacio y el nuevo orden del mundo que propone Piriz, orden demencialmente organizado sin lugar para algo difícilmente reductible y clasificable como el amor, en que aparece el importante capítulo 138 en el que Horacio y la Maga «profanan», desde París, los recuerdos de sus vidas en Hispanoamérica. Es difícil saber dónde está la frontera entre la lucidez y la crueldad en la manera en que Horacio evoca a sus conciudadanos: «Cuando se habla de esos “criollos de otros tiempos”, se habla de antisemitas, de xenófobos, de burgueses arraigados a una nostalgia de la estanzuela con chinitas cebando mate por diez pesos mensuales, con sentimientos patrios del más puro azul y blanco» (*Rayuela* 596).

Pero si se trata de volver al pasado, las diatribas de Horacio nunca llegan a la intensidad con que la Maga revive sus recuerdos. Cuando es la Maga la que habla de sus recuerdos se da una transformación física en la cual Horacio ve el tipo de futuro que Lucía alguna vez previó de quedarse en Montevideo:

Entonces la Maga se anima un poco y empieza a hablarme mal de su madre, a la que quiere y detesta en proporciones dependientes del momento. A veces me aterra cómo puede volver a referirse a un episodio de infancia que otras veces me ha contado riéndose como si fuera muy gracioso, y que de golpe es un nudo siniestro, una especie de pantano de sanguijuelas y garrapatas que se persiguen y se chupan. En esos momentos la cara de la Maga se parece a la de un zorro, se le afinan las aletas de la nariz, palidece, habla entrecortadamente, retorciéndose las manos y jadeando, y como de un globo de chewing-gum enorme y obsceno empieza a asomar la cara fofa de la madre, el cuerpo mal vestido de la madre, la calle suburbana donde la madre se ha quedado como una escupidera vieja en un baldío, la miseria donde la madre es una mano que pasa un trapo grasiento por las cacerolas. Lo malo es que la Maga no puede seguir mucho rato, en seguida se larga a llorar, esconde la cara contra mí, se acongoja a un punto increíble, hay que preparar el té, olvidarse de todo, irse por ahí o hacer el amor, casi siempre eso o dormir, pero casi siempre eso. (*Rayuela* 597)

Cabe preguntarse por qué el autor ha decidido guardar esta conversación entre Horacio y la Maga para uno de los momentos finales de la novela. Definitivamente, funciona como un importantísimo *dato escondido*. Si «Del lado de allá» ha aludido a la dificultad que tiene la Maga para volver al pasado, a los traumas de su vida dura en Montevideo, lo que no se ha mencionado entonces es su peor fantasma, la posibilidad de la repetición del destino de su madre en ella. La invención de las identidades de la Maga y Rocamadour por Lucía ha resultado una magia parcial ante una realidad que resulta ineludible una vez que muere Rocamadour. Si Lucía no ha podido conjurar su pasado, menos podrá hacerlo ahora: su desaparición, por otro lado, condena a Horacio a vivir en el recuerdo y ni siquiera se trata de un recuerdo malo sino de uno bueno que no se ha valorado a su debido tiempo. La ubicación del capítulo 138, en las postrimerías de la novela, puede significar que Horacio recurre a su memoria y esta vez lo hace sin mitificar a la Maga, sin asociarla a los juegos de los encuentros fortuitos o de la rayuela, sino a su identidad específica de uruguayana proveniente de un barrio pobre. La Maga ya no es el icono con una función ritual, no se le compara a una estatuilla siria como en el capítulo 2 o a Pasifae como en el capítulo 5. Esas dos visiones de la Maga, como estatuilla siria y como Pasifae, corresponden a la imagen que Horacio tiene de ella, y que el autor ha querido grabar en la memoria del lector, con la repetida aparición de su figura esbelta en el Ponts de Arts en el capítulo 1 y en el 21. En el capítulo 138, en cambio, tenemos, sobre todo, el rostro de la Maga, al que se le encuentra parecido a un zorro y se habla de las aletas de su nariz en una comparación que la afea, pero a través de la que empieza a adquirir rasgos físicos definidos y donde, por primera vez, se vislumbra la posibilidad de que el suyo es un rostro vulnerable al tiempo, que su delgadez de muchacha joven en algún momento deberá ceder al ensanchamiento corporal de una mujer madura que no solo tiene las connotaciones de una inevitable evolución física sino clasistas, puesto que su destino es ser una gruesa señora de pueblo.

La pregunta «¿Encontraría a la Maga?» cae al comienzo del libro como una piedra en un lago y todo lo que crea a su alrededor son

ondas concéntricas. *Rayuela* puede ser un «libro que es muchos», como se anuncia en el tablero de dirección, aunque es, más que cualquier cosa, una novela. «Del lado de allá» consiste en la evocación de la relación con la Maga por Horacio, de sus encuentros y sus desencuentros, hasta la desaparición de Lucía que vuelve a colocarnos en el punto de partida, como si todo el relato hubiera estado enmarcado por la búsqueda y se hubiera limitado a reconstruir, en palabras, una presencia. «Del lado de acá» también trata sobre la ausencia, solo que sus momentos de delirio se dan ahora con menos poesía y no se ve a Oliveira con la actitud censora que adopta Babs con él al final de la primera parte sino con una mezcla de miedo y pena, que es como lo ve Talita al final de la segunda parte.

En *Rayuela*, el Cortázar de las situaciones fantásticas cede la voz a otro más realista al que se le hace más difícil escapar de su circunstancia; es la historia de un intelectual que busca la magia que ya se ha obtenido por medios completamente humanos pero que han requerido de su fe. Horacio quiere ser un mago, como Maga ha sido Lucía, a quien el apelativo nunca le ha quedado grande, pero cuando Horacio llama *doppelgänger* a Traveler, está más el deseo de una situación mágica que la materialización de esta. La realidad es estar en un manicomio donde ya no existe diferencia entre doctores y pacientes; Traveler es el doble de Oliveira, en la medida en que ambos buscan romper las convenciones del mundo que les ha sido dado, pero llega un momento en donde solo les queda respetar ciertas reglas o arrojarse desde la ventana. Más importante que cuál de estas dos alternativas escoge Horacio, es el mero punto de encuentro donde él y Traveler toman conciencia tanto de estar en roles antagónicos como de ser, esencialmente, la misma persona: humanos como los otros hombres, actúan por celos que a su vez son activados por el amor. Finalmente, el cariño deshace la agresividad: Traveler se solidariza con su amigo y también Talita. Al final del libro, la amistad, que tantas veces sirve como un tranquilizante sensato para los trastornos del amor, se impone: afectos sensatos buscan reemplazar al descontrol del amor apasionado. La conclusión, cualquiera que sea, carece de importancia frente al gran tema de la novela; el amor por la Maga crece aun más con su ausencia y

se convierte en ominosa presencia que toma posesión total de la mente de Oliveira, sustrayéndolo de la realidad para hacerlo regresar una y otra vez a la Maga a través de su memoria.

«¿Encontraría a la Maga?» es una pregunta que no puede contestarse ni siquiera al final de la novela con un *no*, pues suponemos que el final de la Maga es trágico pero ignoramos su destino. Imaginarla muerta es como predecir la suerte final de Horacio, quien al borde de la ventana discute con Traveler si Talita es realmente la Maga e insiste en «quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había» (*Rayuela* 399). El destino de Horacio y la Maga queda como un doble misterio.

El tipo de amor de *Rayuela*

Horacio no llega a averiguar el paradero de la Maga y el lector no llega a saber si se tira o no de la ventana; esconder la suerte final de la Maga y Horacio es el principal recurso para enfatizar el final abierto de *Rayuela*.

La narración siempre ha seguido a Horacio pero Horacio siempre persigue las señales de la Maga para dar con ella. Su inconclusa suerte final duplica a la de la Maga. Horacio deja de vivir en el tiempo posterior a su aventura en París para coger una extraña dependencia del pasado, y en ese sentido, nada lo diferencia del Fernández de *De sobremesa* o el Hipólito de *Santa*. Su obsesión de invertir el orden convencional de las cosas, llámese torcerle el cuello al cisne o rebelarse ante la «Gran Costumbre», no consigue disfrazar del todo el esquema convencional de una historia de amor que remite directamente a una tradición del amor. La principal diferencia sería que los obstáculos para consumar el amor no se presentan externos, como en las historias de los amores contrariados de las novelas hispanoamericanas, aparte de que el sexo ya no es presentado como algo que se contrapone al amor. El sexo, en las novelas que hemos visto anteriormente debe ser negado para que el amor, sublimado hasta convertirse en una situación metafísica, sea posible. Silva utiliza el absurdo para alegorizar la pérdida de la fe del cambio de siglo y Gamboa lo presenta como un «malestar

de la cultura» que reclama la fe; en Cortázar se ha convertido en algo que puede tanto atormentar como paralizar al hombre moderno: toma total posesión de un Horacio Oliveira.

Rayuela es la novela hispanoamericana que mejor representa los dilemas del hombre moderno maltratado por la experiencia agria de las guerras mundiales. Cortázar nace el mismo año en que comienza la Primera Guerra Mundial y principia la publicación de su obra en prosa luego del final de la segunda, y en los agitados tiempos de Vietnam y Mayo del 68, su visión se hace más esperanzada. El radicalismo político que caracteriza las últimas dos décadas de su vida está cargado de idealismo utópico. No es un cambio frívolo; para entenderlo no se debe perder de vista el sentimiento romántico que es el verdadero núcleo de *Rayuela*. También se debe recordar que el romanticismo cortazariano como el de Keats, el de Poe, el de Breton no es el romanticismo domesticado, vulgarizado por la burguesía, sino el de los espíritus rebeldes que nunca han podido, o han querido, asimilarse con éxito a la burguesía.

Pero ocurre que Cortázar también es un autor hiperintelectualizado, en el que las reflexiones abstractas, la manía por la conceptualización, no dejan de estar presentes. La maravilla de su literatura es que ese lado de Cortázar difícilmente reemplaza al aspecto romántico.

Los puntos de contacto entre el siguiente pasaje de Luhmann y el argumento de *Rayuela* son fascinantes:

En primer lugar, se deduce de la liberación de las relaciones sexuales que al menos en la novela el acondicionamiento tiene que ser trastocado. El desvivirse sin límites antes de llegar a la plena realización resulta ridículo. El dejarse arrastrar, el entregarse plenamente a las relaciones sexuales da lugar a un carácter marcado y a lazos de unión que conducen a la infelicidad. Lo trágico no estriba ya en que los amantes no llegan a acoplarse entre sí, sino en el hecho de que las relaciones sexuales crean amor y que no se puede vivir de ello ni tampoco librarse de él. (Luhmann *op. cit.*: 170)

En el mundo que se debe construir sobre las ruinas de la guerra y cuya esperanza se construye sin fórmulas fáciles: nadie puede culpar a Oliveira de dudar y, consecuentemente, de dejar ir a la Maga. El amor eterno se ve entonces como un mito del pasado; creer en él es como

creer en las instituciones tutelares de un mundo en el que dos grandes guerras han puesto en evidencia el absurdo, creando un malestar y una desconfianza que se hacen más fuertes cuando más intelectual se es. Obsesionarse con revolucionar el mundo es un proyecto noble pero se debe tener mucho cuidado si se quiere hacer lo mismo con el amor, puesto que la persona que lo acepta vive ya una revolución interna, y el amor, si no es la versión domesticada del burgués, desde siempre ha roto las reglas impuestas por la sociedad.

Capítulo IV

EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA: AMOR Y TIEMPO

Pero al cabo de seis meses, por muchas vueltas que le daba, no había logrado torcerle el cuello a su cisne empedernido. Así que cuando su tío León XII lo reprendió por segunda vez, él se dio por vencido, pero con una cierta altanería.

— Lo único que me interesa es el amor dijo.
(García Márquez 1985: 230)¹

Florentino Ariza ya ha convertido en la tarea principal de su existencia el reconquistar el amor que Fermina compartió con él durante tres años de febril correspondencia. Ella ha roto con él, pero él, al verla de lejos en el atrio de la catedral, ha sentido intacto su amor hacia ella. El que Fermina esté casada con un ciudadano notable y encinta de seis meses son meros detalles; lo que de veras le importa es que hace cuatro años ha decidido que su vida no tiene sentido si no la comparte con ella. Haberla contemplado en el atrio de la iglesia lo lleva a buscar a su tío León XII, director general de la Compañía Fluvial del Caribe, para pedirle una oportunidad de trabajo, una segunda oportunidad porque malgastó la primera, un empleo como telegrafista en una localidad a la que nunca llegó, al obsesionarse con el pensamiento de que, por esos mismos días, Fermina gozaba de su viaje de luna de miel en Europa con su flamante esposo. Esta vez León XII le ofrece un puesto, en la oficina de la CFC en Cartagena de Indias, como escribiente de documentos. León XII es el hermano menor de Pío Quinto Loayza, uno de los pioneros en la navegación de embarcaciones a vapor por el río Magdalena, fundador de la CFC y padre de Floren-

¹ De ahora en adelante haré referencia a esta edición de la novela con la indicación ATC seguida inmediatamente del número de página correspondiente.

tino; Pío Quinto, antes de morir, le pasaba dinero a su madre, Tránsito, para su mantenimiento, pero nunca lo reconoció legalmente ni lo trató afectuosamente las pocas veces que lo vio, que fueron exclusivamente en la oficina de la CFC; por eso Tránsito Ariza le dio a Florentino su propio apellido.

Florentino Ariza comienza a trabajar en redactar manifiestos de embarque, pero le salen «rimados» y con «aliento lírico», porque no puede «torcerle el cuello a su cisne empedernido». En *El amor en los tiempos del cólera* (1985), el verso del poema de González Martínez está utilizado como una figura del lenguaje, pues el libro donde aparece recién se publica alrededor de unos treinta años más tarde de cuando Florentino entra a trabajar para su tío en algún momento de los mil ochocientos ochentas. García Márquez hace una interpretación muy particular del verso, en la que el cisne representa tanto la manera de escribir de Florentino como el amor que él siente por Fermina. Es importante aclarar que a Florentino le encanta leer pero dista de ser un intelectual: «[...] leía el volumen que llegara, como una orden de la fatalidad, y no le alcanzaron todos sus años de lectura para saber qué era bueno y qué no lo era en lo mucho que había leído. Lo único que tenía claro era que entre la prosa y los versos prefería los versos, y entre éstos prefería los de amor [...]» (ATC 107).

Una vez que comienza a trabajar para la oficina de la CFC de Cartagena de Indias, quiere hacerse adulto, afrontar las responsabilidades del trabajo, pero al escribir manifiestos de embarque le sale el lirismo de su estado de enamoramiento permanente, el que le sobra tanto que, después de trabajar en la compañía de su tío, le sirve para escribir cartas de amor gratuitas a la salida de su trabajo: «Ni siquiera les hacía preguntas a los clientes nuevos, pues le bastaba con verles el blanco del ojo para hacerse cargo de su estado, y escribía folio tras folio de amores desaforados, mediante la fórmula infalible de escribir pensando siempre en Fermina Daza, y nada más que en ella» (ATC 235). Escribir cartas de amor le sale de manera natural; aun a pesar de la demanda de las cartas de amor que le encargan, le sobra amor que se rebalsa en la composición de un libro, *Secretario de los enamorados*,

que ya que no llega a publicar, es difícil decir si simplemente el proyecto es poco comercial o si el libro realmente no es muy bueno.

Todo lo que hace Florentino nos parece extremo, exagerado, inverosímil, y cabe imaginarse así su propia escritura, pero de lo que no podemos dudar es de la honestidad con que encara su proyecto de vida. «Leyendo *Cien años de soledad* o *El amor en los tiempos del cólera* nos abrumba la certidumbre de que sólo contadas con esas palabras, ese talante y ese ritmo, esas historias resultan creíbles, verosímiles, fascinantes, conmovedoras; que separadas de ellas, en cambio, no hubieran podido hechizarnos como lo hacen, porque esas historias son las palabras que se cuentan», escribe Mario Vargas Llosa (Vargas Llosa 1997: 46-47).

El problema del éxito

Es después de leer *Rayuela* que Luis Harss decide comenzar las entrevistas que componen el libro *Los nuestros* (1967), que capta el espíritu de renovación compartido por una serie de novelistas del *boom*. A través de elocuentes y razonadas explicaciones, sus búsquedas convergen con naturalidad y le dan al libro una unidad especial, la que parece el resultado de la convergencia de inquietudes similares para superar a las viejas novelas de realismo documental de la primera mitad del siglo XX. Hay algo, sin embargo, que ha hecho envejecer este texto irremediablemente: el capítulo sobre García Márquez. Para su entrevista con Harss, el autor colombiano no ha preparado ningún sesudo veredicto crítico y más bien se entusiasma describiéndole situaciones del argumento del libro que tiene listo para la imprenta. Leyendo el texto ahora, da la impresión de que Harss no sospecha que, de la boca del propio autor, comienza a aparecer la trama de la novela que se convertirá en un espectacular fenómeno literario y comercial, cuya publicación hará de *Los nuestros* un libro coyuntural, sobre un *boom* que aún no ha llegado al clímax que alcanzará cuando se publique ese mismo 1967 el libro con el argumento que García Márquez le ha empezado a contar oralmente.

En la época en que se publica *Cien años de soledad* y los imitadores todavía no le han forzado a compartir su mercado, la novela despierta la curiosidad por la obra anterior de García Márquez y se descubre que *La hojarasca* (1955) está construida sobre monólogos interiores que se hacen inverosímiles porque ponen en evidencia el deseo de sonar trascendentes a cada momento; que *La mala hora* (1962) tiene una tan calculada red de conversaciones entrecruzadas que la comunidad llega a hacerse artificial; que *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) es tan breve que no se sabe si es una novela corta o un cuento largo, concentradísimo alrededor de un personaje memorable; y que, con tales antecedentes, *Cien años de soledad* es un fenómeno aparte, hasta dentro de la obra de su autor.

Si la novela de García Márquez está bellamente escrita y satisface a un lector refinado, su accesibilidad la hace contrastar con *Rayuela*. Si *Rayuela* afirma el derecho de ser universal a un personaje hispanoamericano como un individualista que se rebela a las nociones que gobiernan la manera de pensar del mundo entero, *Cien años de soledad* presenta una comunidad hispanoamericana entera como un arquetipo universal.

El fenómeno de *Cien años de soledad* alcanza tal magnitud, que a partir de entonces a García Márquez le es difícil hablar de sus otros libros sin que le hagan mencionar *el libro*, lo que tiene sentido en relación con su obra escrita anterior, pero que le crea una relación conflictiva con la novela una vez que intenta proseguir su trabajo. «La peor manera de leer el *Otoño [del patriarca]* es compararla con *Cien años de soledad*», escribe José Miguel Oviedo, para más adelante agregar «no sólo el *Otoño* no es *Cien años* (en todos los sentidos de la palabra), sino que no quiere ser *Cien años*: su realidad como escritura ha sido planteada de una manera sustancialmente distinta» (Oviedo 1981: 173). Oviedo tiene toda la razón: *El otoño del patriarca* (1975), novela complicada y discutida sobre todo por su particular uso de la sintaxis y los puntos de vista, patentemente marca un camino distinto al de *Cien años*, pero las comparaciones, siendo la novela siguiente a *Cien años*, por supuesto que están a la orden del día y, por lo general, son desfavorables. Entonces escribe otra novela totalmente distinta a

esas dos, *Crónica de una muerte anunciada* (1981), la narración precisa, breve y ceñida, de un asesinato por desagravio a la que, desde el punto de vista de su estructuración dramática, nada le falta ni nada le sobra.

Cien años de soledad, *El otoño del patriarca* y *Crónica de una muerte anunciada* son tres libros diferentes habitados por una nada impostada melancolía. Según García Márquez, es la falta de amor como el sinónimo de la soledad el gran tema de su obra (Mendoza 1983: 108) porque la incapacidad para el amor «es la peor desgracia humana» (*Ibidem*: 161). Enamorados al borde la locura aparecen continuamente a lo largo de su obra: valga recordar los pretendientes de Remedios la Bella y el italiano Pietro Crespi, viva imagen del tipo romántico melancólico en *Cien años de soledad*; por lo general son amantes finalmente desmoralizados y destruidos por la indiferencia de la persona a la que aman.

En una entrevista de 1970, García Márquez declara que ninguna crítica ha tocado el tema que a él más le interesaba a la hora de escribir *Cien años de soledad*: «Es la falta de amor. La incapacidad de amor de Aureliano Buendía está escrita con todas sus letras en todo el libro. Al final, cuando nace el Aureliano con la cola de cerdo, se dice: “El único en un siglo que había sido concebido con amor”» (González Bermejo 1981: 247).

Cien años de soledad es un gran fresco de amores malditos que corresponden al destino fatal de una estirpe; *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) describe el comportamiento heroico de Ulises, el joven enamorado del que finalmente huye Eréndira, porque se halla traumatizada por los malos usos del erotismo a los que le ha obligado su abuela; *El otoño del patriarca* es un lamento prolongado y monumental de un hombre, el dictador protagonista, que solo sabe mandar en vez de amar. Si existe un vínculo entre la historia de los amantes de *El amor en los tiempos del cólera* con alguna otra obra anterior del autor colombiano, es con el episodio de *Crónica de una muerte anunciada* en el que, luego de recibir las cartas de amor de Ángela Vicario por diecisiete años, Bayardo San Román se le aparece en la puerta de su casa, gordo y con menos pelo, y Ángela

se asusta «porque sabía que él la estaba viendo tan disminuida como ella lo estaba viendo a él, y no creía que tuviera tanto amor para soportarlo» (García Márquez 1981: 124).

En 1982, García Márquez gana el premio Nobel y ha logrado resistirse veinte años a convertir en fórmula la propuesta de *Cien años de soledad*. Mientras tanto, Isabel Allende (1942), con *La casa de los espíritus* (1982), escribe un libro en el que cualquiera puede señalar semejanzas que llegan a convertirse en dependencia de su modelo. Es inevitable pensar en ella cuando se lee este pasaje de Vargas Llosa: «Después de Borges, García Márquez es el escritor más imitado de la lengua, y aunque algunos de sus discípulos han llegado a tener éxito, es decir muchos lectores, su obra, por más aprovechado que sea el discípulo, no vive con vida propia, y su carácter ancilar, forzado, asoma de inmediato» (Vargas Llosa *op. cit.*: 47).

El amor en los tiempos del cólera es la otra novela larga de su autor, una escrita con un entusiasmo digno de un escritor caudaloso del siglo XIX. No es un libro impecable y ceñido como *Crónica de una muerte anunciada*, pero al revisar las obras que le siguen, como *El general en su laberinto* (1989), *El amor y otros demonios* (1994) y *Noticia de un secuestro* (1997), destaca como el proyecto más ambicioso de su obra posterior a la publicación de *Cien años de soledad*. *El amor en los tiempos del cólera* elige textos deliberadamente anacrónicos como modelos para su novela, sin dejar de proponer algo nuevo en la suya: si en las historias de amor tradicionales quien proclama amar jura amor eterno, lo eterno rara vez va más allá de la promesa verbal, sobre todo si dejamos a los protagonistas *ad portas* de la felicidad conyugal doméstica o si el ser amado desaparece. La originalidad de la novela de García Márquez es convertir la retórica del amor expresada por personajes de esas novelas en la acción novelesca central.

Contrastes

«Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados» (ATC 9). En la oración que inaugura el primer capítulo de su novela, García Márquez recurre al

mismo concepto con el que Jean Franco ha caracterizado una poderosa corriente de la novela hispanoamericana del siglo XIX. Al doctor Juvenal Urbino, de 82 años, se le impone de una manera ineludible, análoga al olor de las almendras amargas, toda una vida completamente distinta a la suya cuando entra a la casa de Joaquín Saint-Amour, un fotógrafo antillano amigo suyo que se ha suicidado con emanaciones de cianuro activadas por sustancias para revelar fotografías. Entre las cosas del suicida, un comisario encuentra una carta para el doctor Urbino. No sabemos qué dice, pero vemos la conmocionada reacción del destinatario al leerla y cómo pide a su cochero que lo lleve al antiguo «barrio de los esclavos» en la parte pobre de la ciudad. Urbino ha tenido una intensa labor como médico en Cartagena de Indias, conoce su ciudad bien, pero igual le choca internarse en esa zona pobre. Su vehículo se detiene al lado de una casa humilde, baja del coche, toca la puerta y le abre una mulata. Por la carta el doctor acaba de enterarse de que, por más de veinte años, su amigo fallecido ha tenido una relación secreta con esa mujer; ella le cuenta de la «determinación irrevocable de quitarse la vida a los sesenta años» (ATC 26) de su amante; Urbino le replica que el suicidio es un crimen y que ha sido su deber denunciarlo; la mulata le responde que ha querido demasiado a Saint-Amour como para hacerle eso.

El contraste entre Urbino y Saint-Amour es como el que se puede encontrar entre el amor nominalmente romántico del burgués y el que vuelve a las raíces puras del auténtico movimiento romántico. La carta reconoce a la mulata como heredera legal de las propiedades de Saint-Amour y enfatiza la seriedad del vínculo que se ha dado al margen de las convenciones de clase que el doctor representa. El apellido *Saint-Amour*, 'santo amor', no es gratuito. La voluntad que el fotógrafo le pide respetar a su amigo el doctor, *le mueve el piso* al hombre correcto, buen profesional y cabeza de familia que es Urbino: «le costaba trabajo entender que dos adultos libres y sin pasado, al margen de los prejuicios de una sociedad ensimismada, hubieran elegido al azar los amores prohibidos» (ATC 24). Este contraste puede ser casi didáctico para explicar por qué el doctor Urbino tiene dificultades para entender a Saint-Amour, pues el autor no deja pasar ninguna

oportunidad de subrayar que vive en una clase alta hispanoamericana que se ha quedado estancada y persiste en su anquilosada manera de pensar, a pesar de algunos cambios históricos: «La independencia del dominio español, y luego la abolición de la esclavitud, precipitaron el estado de decadencia honorable en que vivió y nació el doctor Urbino» (ATC 29).

La amante de Saint-Amour vive en un barrio que es un recordatorio del siglo XVIII, el más pujante en la historia de Cartagena de Indias, gracias a haber sido el más grande mercado de esclavos africanos en las Américas y el puerto de embarque para los metales preciosos que han convergido provenientes de los centros mineros claves de los virreinos. Al esbozarnos esta historia de la ciudad, la narración fecha escrupulosamente el hundimiento del galeón San José el viernes 8 de junio de 1708, a las cuatro de la tarde, por una escuadra inglesa (ATC 30); es el único año que aparece especificado en su forma numérica en todo el libro, e incluso la narración vuelve a él en el segundo capítulo (ATC 128), aunque allí, en realidad, se da una fecha y hora distintas: se afirma que el San José se fue a pique el sábado 9 de junio a las once de la mañana (ATC 131). La *preocupación* por establecer la fecha y hora justamente de ese remoto suceso en particular, subraya más bien, por contraste, que no anota años numéricos para ninguno de los otros hechos descritos en la trama, a pesar de que a veces menciona los años o meses o días que le toma ocurrir a una situación, o en qué mes se da. Lo que sí proporciona son pistas: nos dice que Saint-Amour, la noche anterior a su suicidio, asiste a una función de la película *Sin novedad en el frente*, que es una adaptación de una novela muy popular que ha aparecido el año anterior —por cierto, la película de Lewis Milestone es de 1930 y el libro de Erich María Remarque de 1929—, aunque cabe preguntarse cuánto tiempo han tomado en llegar a Colombia la película y el libro. Si García Márquez fechara escrupulosamente los acontecimientos que presenta en *El amor en los tiempos del cólera* establecería una cronología que nos haría dar no menos saltos que los que nos hace dar Cortázar con el tablero de dirección de *Rayuela*, pero el juego de García Márquez no es poner esta trabajadísima y compleja estructura en evidencia, sino demostrarnos el

poder encantatorio de sus palabras para internarnos por el laberinto sin que tengamos la impresión de estar leyendo una narración tan elaborada. Es importante entender que estamos ante un escritor que se mueve en varios niveles; recién entonces podemos ver si sus epígonos resisten la comparación al original.

Al avanzar, el capítulo se sumerge en una serie de detalles descriptivos sobre las rutinarias costumbres conyugales en la vida del doctor Urbino, las que deliberadamente se muestran para hacerlas contrastar con el episodio de Saint-Amour que abre la novela. Se desarrolla el tema de la casa de Urbino como un ambiente cerrado en el que es fácil adivinar una metáfora espacial del acuerdo matrimonial: «Nacidos y criados bajo la superstición caribe de abrir puertas y ventanas para convocar una fresca que no existía en la realidad, el doctor Urbino y su esposa se sintieron al principio con el corazón oprimido por el encierro» (ATC 32). «La famosa “paz del hogar” no existe casi más que en el nivel de cierta elocuencia media, política, burguesa o edificante» escribe De Rougemont (De Rougemont *op. cit.*: 303): «Nadie pensó nunca que el matrimonio afincado sobre aquellos cimientos pudiera tener algún motivo para no ser feliz» (ATC 32).

A lo largo de todo el primer capítulo, el doctor Urbino no puede dejar de pensar en Saint-Amour; él sabe que su suicidio simboliza un tipo de opción personal que está en las antípodas de la suya. Al suicidarse, Saint-Amour ha decidido que no quiere vivir más allá de los sesenta años porque ama la vida y para ello es importante disfrutarla plenamente en buen estado físico. Pero esa edad que el fotógrafo se ha impuesto como límite la ha sobrevivido el doctor Urbino por más de dos décadas. Si por un lado, la muerte de Saint-Amour es coherente con un *eros* hedonista y pagano, por el otro, el doctor Urbino, mientras escucha las campanas de la iglesia al hacerle la autopsia, ha sentido perderse la misa de Pentecostés. No parece accidental que a su primer nombre, que no solo es el del famoso satirista latino Juvenal (47-127 d. de C.) sino también el que reciben las fiestas organizadas por Nerón y Calígula durante la decadencia del imperio romano, se le sume en el apellido Urbino, el de una provincia italiana que nos haga pensar en el más *civilizado* de los artistas renacentistas, Rafael Sanzio

(1483-1520), el pintor de las madonas más idealizadas y etéreas, el más cortés y amable de los tres gigantes del *Cinquecento*. La combinación de ese nombre propio con ese apellido da la impresión de evocar la gran transformación que se opera en el concepto del amor durante los primeros años de la era cristiana, del final de la cultura clásica a la época en que las ciudades-estados comienzan a tomar forma y la voluntad del Vaticano gravita sobre varias de ellas. Juvenal Urbino representa a las civilizaciones que han intentado establecer el amor civilizado, el mismo que tiene una razón de ser a partir de la visión del mundo que adopta una cultura para funcionar; por eso carece del aspecto irracional del sentimiento amoroso, del amor en su estado natural.

Este tipo de percepción es fácilmente detectable en los pasajes donde va tomando forma el personaje de la esposa del doctor, quien es introducida como una figura que contrasta con su marido, no por una diferencia en su aproximación a la existencia a partir de una decisión racional, como Saint-Amour, sino justamente, por la espontaneidad natural de su proceder. El mensaje es claro a través del episodio en que ambos discrepan sobre si deben tener animales en casa: ella es una partidaria de la idea mientras que él la rechaza. Luego de llamar por su nombre de Fermina Daza a su principal protagonista femenina por primera vez en la novela, García Márquez menciona sus setenta y dos años y su pasión por la flora y la fauna, características que le ha hecho llenar la casa justamente, de plantas y animales; es una descripción que recurre al tópico de asociar a la mujer con la naturaleza. La necesidad de llenar la casa de animales responde a la necesidad profunda que tiene Fermina de habitar con algún tipo de energía vital el mundo en el que está condenada a permanecer encerrada. Es interesante notar que en el siguiente pasaje, los animales que enumera el texto, presentados todos como presas de sus bajos instintos y en celo, insinúan una parodia de la historia privada de la humanidad, sobre todo en relación a aquellos aspectos que se censurarían en los textos escolares:

Los primeros fueron tres dálmatas con nombres de emperadores romanos que se despedazaron entre sí por los favores de una hembra que hizo honor a su nombre de Mesalina, pues más demoraba en concebir nueve cachorros

que en concebir otros diez. Después fueron los gatos abisinios con perfil de águila y modales faraónicos, los siameses bizcos, los persas palaciegos de ojos anaranjados, que se paseaban por las alcobas como sombras fantasmales y alborotaban las noches con sus alaridos de sus aquelarres de amor. Durante algunos años, encadenado por la cintura del mango del patio, hubo un mico amazónico que suscitaba una cierta compasión porque tenía el semblante atribulado del arzobispo Obdulio y Rey, y el mismo candor de sus ojos y la elocuencia de sus manos, pero no fue por eso que Fermina Daza se deshizo de él, sino por su mala costumbre de complacerse en honor de las señoras. (ATC 35)

En el comportamiento de los animales se expresa lo que se reprime bajo la apacible fachada del buen matrimonio burgués. Puesto que lo natural no puede ser totalmente domesticado, y en algún momento puede explotar y retornar a lo salvaje, sucede que un mastín enloquece y masacra a los otros animales. Urbino promulga una ley a respetarse dentro de los límites de su casa: «no entrará nada que no hable» (*Loc. cit.*). Fermina compra un loro real de Paramaribo que se convierte en la mascota oficial de la casa por más de veinte años.

De la esposa del doctor se prefiere hacer sobresalir los rasgos naturales como en esa primera descripción en que se la muestra con un amplio y suelto camisero, un «atuendo de moda» que a sus sesenta y dos años «no parecía adecuado para una abuela venerable, pero le iba muy bien [...] Se sentía bien: lejos iban quedando los siglos de corsés de hierro, las cinturas restringidas, las ancas alzadas con los artificios de trapo. Los cuerpos liberados, respirando a gusto, se mostraban como eran» (ATC 40-41).

Entre estos dos seres tan diferentes, el amor no es necesariamente un requisito para la convivencia: «ni él ni ella podían decir si esa servidumbre recíproca se fundaba en el amor o en la comodidad, pero nunca se lo habían preguntado con la mano en el corazón, porque ambos preferían desde siempre ignorar la respuesta» (ATC 42). Por supuesto, el matrimonio Urbino representa el ideal burgués domesticado que critican De Rougemont y Luhmann: García Márquez incluso menciona explícitamente los «tantos placeres peligrosos del amor domesticado» (ATC 43) y comienza por el más despiadado de los ejemplos que se le ocurre para ilustrar los inconvenientes de un

matrimonio longevo: la serie de dificultades que tienen dos personas envejecidas, con las manías de la edad avanzada, para compartir un baño. Presentados de esta manera, es difícil imaginar el porqué de que Juvenal y Fermína estén casados si no es por el atractivo físico de sus años mozos. El amor parece haberse apagado y esto es algo que el doctor Urbino presiente tras toparse con el suicidio del amigo que no se ha querido resignar a vivir más allá de los sesenta años por el temor a perder sus facultades, una de las cuales es, obviamente, su capacidad de amar físicamente. Urbino, sobre todo a partir de su misma profesión médica, se sabe vulnerable a la regla capital de la existencia —el deterioro del cuerpo que culmina con la muerte— y toma conciencia de que por adaptarse sumisamente a ella ha dejado ir extinguiéndose, sin pena ni gloria, los estímulos vitales que lo han hecho sentirse realmente vivo cuando su capacidad de amar estaba en su apogeo. Él ha sentido el sacudón de descubrir, a través de la identidad oculta de Saint-Amour, que en la carta explica que no es el refugiado político por el que se ha hecho pasar sino un prófugo por un crimen de delincuencia común, todo un mundo de existencias alternativas en el cual unos hombres prefieren dejarse llevar por sus pasiones, por una vida imperfecta pero bien vivida, que otra sometida al sistema de reglas de las instituciones a las que él tanto respeta. Aun cuando está de cuerpo presente durante el almuerzo de las bodas de plata de uno de sus discípulos, su mente divaga todavía sobre las tantas veces que un hombre, al tratar de asumir con un pragmatismo realista la vida adulta, renuncia al amor. Al asistir a una función de ópera con su mujer, el doctor tiene un momento de revelación por el que ve al *bel canto* como su recurso para provocarse la ilusión de vivir el amor estéticamente, catárficamente, a través una representación artística, pues ya existe un amor romántico patentado, hecho espectáculo, un tópico que ofrecen obras que se conciben justamente porque el ser humano necesita sentirlo, aunque sea imaginarse que lo siente. Cuando el fuerte olor de las almendras amargas hace que Urbino recuerde el destino de los amores contrariados, cabe preguntarse si el autor ha querido presentar alegóricamente una burguesía que siente melancolía por vivir el amor original, antes de ser domesticado por la cultura.

El primer capítulo anuncia un tema que solo se redondeará con el último: el de la vejez y lo que la vejez implica. Contrariamente a la convención difundida, y tranquilizadora para el que envejece, esa etapa de la vida no necesariamente corresponde a un estado digno donde la sabiduría adquirida compensa todo lo que se ha perdido con la juventud. El doctor Urbino llega a estar de acuerdo con Saint-Amour en que «la vejez es un estado indecente» (ATC 61). Para distraerse de sus lúgubres meditaciones, se dispone a leer un libro cuando ve al loro de Paramaribo que se ha escapado sobre la rama más baja de un palo de mango. Como para concluir con un ejemplo ilustrativo de cómo la vejez expone al ser humano a momentos de indignidad, el viejo doctor sube al palo de mango con una escalera, y cuando intenta coger al loro pierde el equilibrio y se cae. Fermina Daza, al escuchar el alboroto de la servidumbre, acude al lado de su esposo agonizante. Lo que iba a ser para Juvenal abandonar el mundo sin pena ni gloria, se convierte en una artificial acotación romántica a lo que ha sido, en realidad, una vida antitética a la apuesta arriesgada que hacen los que se atreven a consagrarlo todo al amor-pasión, despreciando la seguridad de una existencia aburguesadamente doméstica que es justamente la que ha vivido el doctor toda su vida. Juvenal Urbino, sin embargo, llega a utilizar su último aliento para decirle a su esposa: «Sólo Dios sabe cuanto te quise» (ATC 64), y se despide del mundo con una reflexión que busca arreglar su vida para que el amor tenga en ella un lugar de privilegio.

La vida del doctor Urbino, consagrada a hacer aportes a la comunidad tales como sus métodos novedosos para curar las enfermedades, la construcción del primer sistema de alcantarillado en Cartagena de Indias y la presentación de compañías de ópera traídas de Europa para convertir a su ciudad en un centro cultural, convierte su sepelio en un gran acontecimiento social. Sorpresivamente, entre la muchedumbre que presenta sus respetos, aparece Florentino Ariza para ratificarle a la viuda del doctor una promesa de amor que ha mantenido por más de medio siglo, la que una escandalizada Fermina Daza se ocupa de calificar de profanación de la memoria del muerto y le pide al anciano pretendiente que no se atreva a volver más. Pero una vez que se

queda sola y se entrega al llanto se encuentra poseída por un sentimiento extraño: «Sólo entonces se dio cuenta de que había dormido mucho sin morir, sollozando en el sueño, y que mientras dormía sollozando pensaba más en Florentino Ariza que en el esposo muerto» (ATC 75).

Ya que el primer capítulo se ha ocupado de exponer una serie de dicotomías que animan la novela —lo romántico *versus* lo burgués, la casa pobre de la mulata *versus* la mansión de Fermina, lo salvaje *versus* lo doméstico—, es en este apropiado contexto de contrastes que lo poco atinado de confirmar una declaración de amor en medio de un velatorio adquiere resonancias interesantes. Tampoco hay que olvidar que dejar a esta Fermina inquieta en el primer capítulo, en una situación que solo se resolverá en el último, hace de los cuatro capítulos de en medio un prolongado *flashback* en el que se incrustan, muy de pasada, alusiones a incidentes relacionados al primer y último capítulos. La ya mencionada falta de números específicos, sobre todo para indicar años, le permite al texto remontarse al pasado o proyectarse al futuro con una naturalidad que sería impensable si todo estuviera escrupulosamente fechado. El tiempo adquiere así una presencia muy particular, pues nunca sabemos si de pronto la lectura nos hará retroceder o avanzar, y, una vez que va para atrás o para adelante, si lo hará por poco o mucho tiempo. Al centro de todo hay una propuesta amorosa que demora más de medio siglo, que queda en suspenso al final del primer capítulo para solo ser resuelta una vez que prosigue esa acción interrumpida, en el último capítulo. Lo único que resulta claro es que, por más veces que se retuerza la línea argumental, Florentino siempre amará a Fermina Daza de la misma manera que no podrá «torcerle el cuello a su cisne empedernido».

Se enciende la pasión

Un nuevo capítulo, el segundo, vuelve a mencionar los «amores contrariados» en su primera oración: «Florentino Ariza, en cambio, no había dejado de pensar en ella un solo instante después de que Fermina Daza lo rechazó sin apelación después de unos amores largos y

contrariados, y habían transcurrido desde entonces cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días» (ATC 77). El relato retrocede en el tiempo para describir a Florentino a los dieciocho años, con una apariencia física —flaco, con pelo parado y lentes— que es todo lo contrario a los galanes de las historias de amor convencionales; pero el autor rápidamente va más lejos en romper las convenciones al no hacerlo sufrir por ello: «A pesar de su aire desmirriado [sic], de su retraimiento y su vestimenta sombría, las muchachas de su grupo hacían rifas secretas para quedarse con él, y él jugaba a quedarse con ellas, hasta el día que conoció a Fermina Daza y se le acabó la inocencia» (ATC 78). Florentino trabaja como repartidor de telegramas en la compañía de telégrafos de un alemán llamado Lotario Thugut. Un día lleva un mensaje para un tal Lorenzo Daza que acaba de mudarse a la ciudad y, al momento de abandonar su casa, pasa por una ventana por la que ve a una niña y a una mujer mayor que leen con atención un libro: «La lección no se interrumpió, pero la niña levantó la vista para ver quién pasaba por la ventana, y esa mirada casual fue el origen de un cataclismo de amor que medio siglo después no había terminado» (ATC 80). García Márquez describe un recuerdo infantil de su primer amor, cuando una chica mayor lo saca a bailar, con la misma imagen de trastorno geológico: «El contacto de su cuerpo con el mío, cuando yo tenía unos seis años, fue un cataclismo emocional del cual todavía no me he repuesto, porque nunca más lo volví a sentir con tanta intensidad, y sobre todo, con semejante sensación de desorden» (Mendoza *op. cit.*: 157-158). Si *Rayuela* le resta importancia al momento del *flechazo* amoroso, *El amor en los tiempos del cólera* se ocupa de restituirle su efecto deslumbrador en toda su gloria, lo que hace a Florentino averiguar que la niña tiene trece años y que ha venido de San Juan de la Ciénaga con su padre y su tía.

Lorenzo Daza ha matriculado a su hija en el mejor colegio de la ciudad, aunque el autor aclara que es sobre todo el dinero de su padre y no su rango social el que ha hecho que sea aceptada por las monjas que administran el Colegio de la Presentación de la Santísima Virgen. Como quien ha instituido un rito, la hora en que Fermina va al colegio se convierte para Florentino en un evento matinal al que debe

atender como una obligación y por eso se sienta, religiosamente, en un banco solamente para verla pasar al colegio: «Desde las siete de la mañana se sentaba solo en el escaño menos visible del parquecito, fingiendo leer un libro de versos a la sombra de los almendros, hasta que veía pasar a la doncella imposible [...] con un modo de andar de venada que la hacía parecer inmune a la gravedad» (ATC 81).

La situación adquiere el tipo de rasgos tradicionales que hacen pensar en las señoritas de sociedad que salen de paseo a los parques públicos, acompañadas por las institutrices o chaperonas de las novelas sentimentales del siglo XIX, pero también en las doncellas con sus damas de compañía del medioevo. Es la tía Escolástica —un nombre demasiado curioso para no sospecharle segundas intenciones— quien cumple el papel de guardiana de la hija de Lorenzo Daza, aunque también el de madre comprensiva.

La tesis principal de *El amor y Occidente* de De Rougemont afirma que el amor cortés no se origina en el siglo XII por pura casualidad. En esa misma época hay un ambiente de inquietud en torno a la Iglesia organizada; en una atmósfera así se originan una serie de cultos destinados a ser prácticas que ciertos grupos consideran más coherentes con lo que es el verdadero mundo de los hombres. La corriente de trovadores que desarrolla el amor cortés se centra en los aspectos propiamente religiosos, y, para De Rougemont, lo que se toma prestado de la religión es una sensibilidad definida con un lenguaje propio de origen litúrgico (De Rougemont *op. cit.*: 96). Comienza la etapa de fascinación, que a su vez se convierte en una adoración a la distancia que adquiere visos ceremoniales.

Las figuras femeninas positivas abundan en esta novela de García Márquez y el ejemplo más saltante es la madre de Florentino. Tránsito Ariza pertenece a un arquetipo privilegiado en la obra del autor colombiano. Dejando de lado la mitología de la Mamá Grande de *Los funerales de Mamá Grande*, pasando por la Ursula Buendía de *Cien años de soledad*, la Bendición Alvarado de *El otoño del patriarca*, y la madre de Santiago Nassar en *Crónica de una muerte anunciada*, se llega a esta madre soltera que simpatiza con la desdichada pasión de su hijo: «Tránsito Ariza se conmovió hasta las lágrimas por el candor de

su hijo en asuntos de amores, y trató de orientarlo con sus luces» (ATC 82). El arquetipo de la madre ha ido reemplazando sus dimensiones míticas a fin de adquirir proporciones cada vez más humanas en la obra del escritor colombiano. A este redimensionamiento parece responder el sentido práctico que exhibe Tránsito en el momento de aconsejar a su hijo que no le entregue el mamotreto lírico que le ha escrito, sino que le haga darse se cuenta a la muchacha del amor que siente por ella, «para que su declaración no la fuera a tomar por sorpresa y tuviera tiempo de pensar» (ATC 83), y que conquiste primero a la tía que a la sobrina. Esta oportunidad que le da Tránsito a su hijo de estar en contacto con el universo femenino es el rasgo más importante para diferenciar a Florentino de todos los amantes que han desfilado en el presente trabajo. Los consejos de la madre son efectivos y la tía de Fermina no tarda en simpatizar con la causa de Florentino. Por un momento parece que todo anda viento en popa gracias a la influencia de este par de maduros y benignos ángeles guardianes femeninos. La tía Escolástica le dice a Fermina que su pretendiente no se atreve a acercársele porque la ve todo el tiempo con ella, pero predice que, si sus intenciones son serias, tratará de entregarle una carta. En *El amor en los tiempos del cólera* las mujeres maduras y sabias no se equivocan.

Recurrir al amor por carta hace de la situación una digna heredera de la tradición de amores epistolares que se inicia con Abelardo y Eloísa, los dos amantes precursores del amor-pasión tal como se conoce hoy en día. El correo privado es el viejo medio por el que se comunican los prófugos que viven al margen de las instituciones sociales y que adquiere el elemento de riesgo esencialmente romántico de una aventura amorosa: las voluminosas novelas epistolares del siglo XVIII son las que hacen posible la novela sentimental del siglo XIX. Resulta interesante el consejo de sabiduría intuitiva de Tránsito a su hijo de no escribir cartas amorosas muy extensas, pues un gran número de estas historias de amor noveladas son largas hasta perder el sentido de la proporción y muchas veces se hallan infladas por la locuacidad de los amantes. Cualquiera diría que hay un guiño de ironía postmoderna

disimulado como mero sentido común de una señora sin educación formal.

Escolástica le enseña a Fermina a «comunicarse con letras de mano, que era un recurso indispensable de los amores prohibidos» (ATC 84). Un día, Florentino pasa por la casa de los Daza y ve a Fermina y a su tía sentadas bajo los almendros del portal. Fermina está con una especie de túnica de hilo y lleva en la cabeza «una guirnalda de gardenias naturales» que le dan «la apariencia de una diosa coronada» (ATC 86). El que estén fuera facilita la labor de entregarle la carta. Como en todo código de intimidad, se establece un nuevo y elaborado sistema de signos, a veces de una manera inconsciente puesto que Fermina aún no ama a Florentino; sin embargo es ella la que idea, cambiando de ubicación las sillas durante su lección de bordado, cómo avisarle a Florentino que puede entregarle la primera carta. Pero cuando el joven le entrega la carta, la muchacha le pide que no vuelva hasta que ella misma se lo avise y entonces viene la etapa de incertidumbre que maltrata el metabolismo de Florentino y donde se plantea por primera vez la comparación, recurrente en la novela, entre los trastornos producidos por las penas de amor y los síntomas del cólera. Alarmada por los vómitos, el pulso tenue y el sudor frío que experimenta su hijo, Tránsito lo lleva a un homeópata que tras su examen llega a la conclusión de que el paciente no está enfermo sino enamorado, porque «los síntomas del amor son los mismos que los del cólera» (ATC 88). Comparar al amor con una enfermedad no es un tema nuevo. Según De Rougemont, como para ilustrar la opinión cuestionada por Octavio Paz de que el amor-pasión es una invención de Occidente, para un psiquiatra chino el comportamiento de un enamorado resultaría la prueba concluyente de su locura y sobre todo un tipo de enfermedad que debe ser tratada (De Rougemont *op. cit.*: 335). Felizmente, Florentino tiene en Tránsito alguien que vela por su salud. Lotario Thugut, su propio empleador en la oficina de telégrafos, también protege a Florentino. De hecho, lo mantiene en el empleo a pesar de que el joven Romeo desempeña mal su cargo obnubilado por su pasión. Thugut incluso escoge muchachas para Florentino en el burdel del cual es asiduo cliente, con el fin de que se inicie en las lides del amor.

Florentino permanece inmutable ante el comportamiento amistoso de las prostitutas. No se percata de que Lotario también es un romántico como él y solo más adelante descubrirá que mantener el cuerpo en actividad no es algo que tiene por qué interferir con su culto a Fermina. Thugut tiene una serie de amantes que más que por sus «virtudes de fornicador» lo aprecian por la gracia a través de la cual manifiesta su filosofía de la vida, donde ciertas cosas «sólo pueden hacerse por amor» (ATC 91).

Florentino va a la casa de Fermina y le deja la carta con la que inicia una etapa de correspondencia intensa con ella, la del «año del enamoramiento encarnizado»: «Ni el uno ni el otro tenían vida para nada distinto de pensar en el otro, para esperar las cartas con tanta ansiedad como las contestaban» (ATC 97). A partir de este punto las imágenes más frecuentes para hablar del romance se relacionan con el fuego: se habla de la tía Escolástica asustada de la «voracidad de la hoguera que ella misma había ayudado a encender», y de cómo comienza a temer que la vida de su sobrina está «amenazada por aquel incendio de amor» (ATC 98). También se describen las cartas como «destinadas a mantener las brasas vivas pero sin poner la mano en el fuego, mientras que Florentino se incineraba en cada línea» (ATC 99).

Florentino tiene talento musical: le toca serenatas a Fermina, le compone un vals titulado «La diosa coronada» y le toca el violín en la soledad del cementerio, porque ha calculado que la dirección de los vientos llevarán el sonido de la música hacia su casa. Esta habilidad musical del personaje coincide con la descripción que García Márquez ha hecho de su padre como alguien que «escribió versos en su juventud» y que «tocaba muy bien el violín cuando era telegrafista de Aracataca» (Mendoza *op. cit.*: 26). Florentino seguramente tiene tanto del padre del autor como de una serie de amantes célebres de la literatura entre los que merece mencionarse a Don Quijote de la Mancha, pues la visión irónica de García Márquez forma un personaje que es el arquetipo de amante que tiene algo de trovador medieval, equipado con un violín en vez de un laúd, al mismo tiempo que se agita como el desdichado joven Werther, enloquecido por las penas de amor, sin interés por la vida sino para consagrarla a su amada, con un

descontrol pasional que no deja de ser visto con cierto sentido del humor.

Luego de dos años de intercambio epistolar, Florentino le propone matrimonio por escrito a Fermina. La madre superiora del colegio donde estudia Fermina cita a Lorenzo Daza de urgencia para contarle del romance de su hija. Perturbado por la acusación de la monja, Lorenzo Daza allana el cuarto de Fermina y da con un paquete que contiene tres años de cartas enviadas por Florentino. Embarca a la tía Escolástica a un lugar apartado y cita a Florentino para pedirle que deje a Fermina, lo que no hace más que enardecer el temperamento romántico: Florentino se resiste; el padre de Fermina lo amenaza con pegarle un tiro; «Péguemelo», le responde Florentino, y se pone la mano sobre el pecho para declarar, con cierto histrionismo melodramático, «no hay mayor gloria que morir por amor» (ATC 116).

Lorenzo Daza decide regresar temporalmente con su hija a San Juan de la Ciénaga, la apartada provincia de donde vinieron a Cartagena de Indias. En el camino, hacen una parada en Valledupar; allí Fermina se encuentra con su prima Hildebranda Sánchez, «la única que comprendió su estado desde que la vio por primera vez, porque también ella se consumía en las llamas de un amor temerario» (ATC 120), y su padre con la familia de su difunta suegra. El autor advierte la contradicción de que esa familia Sánchez, a la que se vinculó Daza padre a partir de su matrimonio, alguna vez también lo rechazó a él por la desconfianza que inspiraba su incierto origen social: «Veinticinco años más tarde, Lorenzo Daza no se daba cuenta de que su intransigencia con los amoríos de su hija era una repetición de su propia historia, y se dolía de su desgracia ante los mismos cuñados que se habían opuesto a él, como éstos se habían dolido en su momento ante los suyos» (ATC 122). La ambigua proveniencia social de Fermina es un dato muy importante para el tema de las diferencias sociales que gravita a lo largo de todo el segundo capítulo, ya que determina el futuro de la muchacha, y, por lo tanto, la suerte de Florentino. Es el tema clásico de la oposición familiar a una relación construida por afinidades sentimentales que cruzan las barreras sociales, y lo que ya es una situación cuestionable de por sí, se hace más compleja aun: es justamente el ori-

gen de Lorenzo Daza el que diluye la pureza de la sangre noble de su hija. Muy por el contrario, a pesar de que Florentino es un *hijo natural* no cabe duda de quién es su padre, un próspero comerciante cuya fortuna no tiene el origen misterioso de la de Lorenzo Daza.

Al preparar Lorenzo Daza su estrategia para hacer a su hija olvidar a su amante, ha incurrido en la equivocación de comunicarle por telégrafo a su cuñado Lisímaco Sánchez que se propone a quedarse en San Juan de la Ciénaga con Fermina por un tiempo. Una larga «hermandad de telegrafistas» permite a Florentino mantener una comunicación intensa con Fermina durante el año y nueve meses que permanece lejos de Cartagena de Indias, versión bastante fiel de una historia perteneciente al anecdotario familiar de los padres de García Márquez que refiere Vargas Llosa (Vargas Llosa 1971: 14). Cuando Fermina regresa de su exilio, Florentino la ve a la distancia por casualidad cuando ella hace compras en el mercado con su sirvienta Gala Placidia y luego de espiarla con ojos amorosos se le acerca por atrás y le dice: «Este no es un buen lugar para una diosa coronada» (ATC 143). Pero Fermina, que ha tenido demasiado tiempo para idealizar y magnificar a Florentino, al verlo como es en realidad, queda desencantada con su humilde figura y decide romper su compromiso con él.

Es sobre todo en este segundo capítulo donde más se siente el parentesco de *El amor en los tiempos del cólera* con las novelas del siglo XIX; a la manera espontánea en que eran escritas para no mantener mucho tiempo en suspenso las expectativas de su público, aparte de retomar su gran tema por excelencia, encontramos en ellas el amor incondicional en medio de un conflicto de clases sociales donde el comportamiento de los personajes está marcado por su origen social, como en Balzac o Dickens. Si los personajes pueden resultar reconocibles al remitirnos a otras novelas, la figura que domina el capítulo como el principal antagonista del héroe es la del adinerado arribista Lorenzo Daza, quien ha hecho su fortuna de manera oscura, poseedor de una inescrupulosa ambición que pone en evidencia su estirpe balzaquiana. Este segundo capítulo de *El amor en los tiempos del cólera* es el que más respeta las situaciones tradicionales de las historias de amor pero no es el corazón del libro; más bien está destinado a contrastar

con el episodio culminante del amor en el ocaso de la vida, que es el momento en el que los amantes pasan de revivir la tradición a concebir algo nuevo.

El matrimonio burgués en oposición a la marginalidad romántica

El tercer capítulo empieza con el regreso del doctor Urbino de París y termina con el regreso de Urbino, ya casado con Fermina, de París. En medio tenemos a Urbino esquivando con las credenciales de su condición de rico heredero exactamente los mismos obstáculos que a Florentino se la ha hecho imposible sobrepasar. Urbino está en plena campaña de tratar la epidemia del cólera, con los medios modernos aprendidos al otro lado del Atlántico, cuando un colega suyo cree ver síntomas de cólera en una paciente y lo manda a que la visite. El joven doctor Urbino visita a la muchacha y se percata de que es una infección intestinal lo que se ha confundido con el cólera. Su frialdad profesional al ver a Fermina por primera vez contrasta con el efecto devastador que la impresión del primer encuentro ha tenido en Florentino: «El doctor Juvenal Urbino solía contar que no experimentó ninguna emoción cuando conoció a la mujer con quien había de vivir hasta el día de la muerte» (ATC 163). Cuando el doctor visita la casa de los Daza por segunda vez, para examinar el estado de su paciente, verifica su estado de recuperación y admirado de su buena salud le dice: «Recuerde que todo lo bueno, venga de donde viniere proviene del espíritu sano» (ATC 164), confirmando hasta qué punto se considera a sí mismo el agente del progreso al mismo tiempo que el de la tradición. El buen apellido y el dinero de Juvenal Urbino inmediatamente activan las reacciones de Lorenzo Daza y de la hermana Franca de la Luz, las mismas que son exactamente inversas a las que han tenido para Florentino. El mismo Urbino aprovecha la situación, pues Fermina no está persuadida de que le interese el doctor; se vale de dichas reacciones, trabajando su estrategia a partir de estas dos personas que pueden ejercer presión. *El amor en los tiempos del cólera* presenta una curiosa alianza entre el hombre de ciencia y la superiora

del Colegio de la Presentación de la Santísima Virgen. Enterada del interés del doctor Urbino por Fermina como una futura esposa, la religiosa apoya a Lorenzo Daza y al mismo doctor para que su estudiante acepte la propuesta matrimonial de este último. Quizá ahora, que se trata más de una ciudad que de un pueblo, profesionales de clase alta y el clero retrógrado se unen para ilustrar lo sucedido con esas ciudades hispanoamericanas de demografía explosiva que no dejan de ser provincianas al buscar mantener su identidad local aceptando que para ella son necesarias las familias de grandes apellidos, en combinación con las tradicionales instituciones que las apoyan, quienes le hacen creer a la mayoría de la población que son cuestiones de orgullo nacional las estrategias que les ayudan a mantener un rígido orden social.

Tenemos también el único viaje que hará Florentino solo, en su vida, al puesto de trabajo que jamás llega a asumir en Villa de Leyva. Desolado por la mala noticia del matrimonio de Fermina, él asiente a la propuesta de su madre de aceptar el empleo que le ofrece el tío León XII y se embarca en un viaje incómodo, lleno de calor, de zancudos, en la malas instalaciones de un barco.

En el viaje, Florentino demuestra estar en las antípodas del protagonista de una novela de aventuras. Algunas de las historias de amor más antiguas, contadas en novela, que se contaron en la cultura occidental, adoptaron justamente el formato de novelas de aventuras. Las historias de amor de los llamados *romances griegos* elaboradas según la fórmula de Heliodoro (220-250 d. de C.), que gozaron de gran popularidad hasta el siglo VI. Generalmente están tituladas en base a los dos nombres de dos amantes que son separados por hechos catastróficos, obstáculos espectaculares que sin embargo logran vencer uno tras otro para, invariablemente, reunirse en un final feliz. Estos argumentos son descritos por Bajtin de la siguiente manera:

Un joven y una joven en edad de casarse. Su origen es *desconocido, misterioso* (no siempre, ese elemento por ejemplo no existe en Tacio). Poseen una *belleza extraordinaria*. También son extraordinariamente *castos*. Se encuentran *inesperadamente*, generalmente en una *fiesta solemne*. Invade a ambos una pasión recíproca, *violenta e instantánea*, irresistible como la fatalidad, como una enfermedad incurable. Sin embargo sus nupcias no

pueden tener lugar de inmediato. En su camino aparecen obstáculos que las *retrasan*, las impiden (Bajtin 1991: 240).

Al mantener a los amantes vírgenes a través de todas las contrariedades que se les presentan, se garantiza que los principios morales imperan. El problema está en que, con la intención de agradar al lector y no hacerlo entrar en conflicto con la sociedad a la que pertenece, estos libros en realidad no instruyen a nadie sobre el amor. Como la pornografía, las historias de amor trilladas repiten una fórmula: en este caso, la Divina Providencia nunca falla en acercar a los dos amantes puros. En realidad tanto el sexo gráfico, centrado exclusivamente en el cuerpo, como el melodrama serializado, que enfatiza el carácter de un amor espiritual, se construyen sobre fórmulas mecánicas y predecibles que grotescamente buscan separar a los hombres de sus almas y a las mujeres de sus cuerpos cuando, justamente, el amor es el lugar de encuentro donde el lado animal y el angélico se fusionan. Lo primero que descarta *El amor en los tiempos del cólera*, excepto en los años iniciales e inexpertos del amor juvenil de Florentino y Fermina, es el rasgo tan recurrente de la heroína honesta que se mantiene virgen, que aparece en las formas populares de las historias de amor. Los protagonistas pierden su virginidad de manera prácticamente simultánea y no lo hacen con una persona destinada a ser el gran amor de sus vidas.

El autor hace que Florentino y Fermina, esta última en su luna de miel europea, pierdan su virginidad casi al mismo tiempo, con lo cual hace que la etapa del amor casto se halle totalmente superada. Florentino decide no tomar el puesto que le han ofrecido en el interior del país y hace el viaje de regreso a Cartagena de Indias. Una vez allí «fue el primero en saltar a tierra desde la chalupa del correo, y desde entonces no sintió la fetidez de la bahía sino el olor personal de Fermina Daza en el ámbito de la ciudad. Todo olía a ella» (ATC 204).

Al ver que su plan de mandarlo lejos ha fracasado, Tránsito opta por el más práctico recurso de propiciar que haga el amor con una mujer experimentada, una viuda de veintiocho años que se ha refugiado en la casa de los Ariza porque uno de los tantos cañonazos de una

de las tantas guerras civiles, ha acabado con la suya. El hecho, sin embargo, tiene inesperadas consecuencias:

Fue el primer amor de cama de Florentino Ariza. Pero en vez de haber hecho con ella una unión estable, como su madre lo soñaba, ambos lo aprovecharon para lanzarse a la vida. Florentino Ariza desarrolló métodos que parecían inverosímiles en un hombre como él, taciturno y escuálido, y además vestido como un anciano de otro tiempo. Sin embargo, tenía dos ventajas a su favor. Una era un ojo certero para conocer de inmediato a la mujer que lo esperaba, así fuera en medio de una muchedumbre, y aun así la cortejaba con cautela, pues sentía que nada causaba más vergüenza ni era más humillante que una negativa. La otra ventaja era que ellas lo identificaban de inmediato como un solitario necesitado de amor, un menesteroso de la calle con una humildad de perro apaleado que las rendía sin condiciones, sin pedir nada, sin esperar nada de él, aparte de la tranquilidad de conciencia de haberle hecho el favor. Eran sus únicas armas, y con ellas libró batallas históricas pero de un secreto absoluto, que fue registrando con un rigor de notario en un cuaderno cifrado, reconocible entre muchos con un título que lo decía todo: *Ellas*. (ATC 209-210)

Pero Florentino se renueva hasta cierto punto ya que «un domingo de su mala estrella [...] sin ningún anuncio del corazón» (ATC 210) ve a Fermina salir de la misa mayor del brazo de su marido «asediada por la curiosidad y los halagos de su nuevo mundo» (ATC 211). Con la comunicación interrumpida entre Florentino y Fermina, estos momentos en que Florentino ve a Fermina se hacen importantísimos para la trama, pues, si bien la muchacha venerada no ve a su adorador, confirman que los ritos del amor acceden a aproximarse más a un culto por encima de las limitaciones de una realidad que ha hecho que los caminos de quienes se amaron en la juventud se bifurquen: «la encontró más bella y juvenil que nunca, pero irrecuperable, como nunca, aunque no comprendió la razón hasta no ver la curva de su vientre bajo la túnica de seda: estaba encinta de seis meses» (*Loc. cit.*).

El aura de contemplación mística que el amor de Florentino parece adquirir contrasta con la más convencional situación de las esperanzas que se cifran en la aparentemente buena alianza matrimonial de Urbino y Fermina. El autor retrocede en el tiempo para describir el

viaje de luna de miel del recién estrenado matrimonio al viejo continente. Sin embargo, los pasajes sobre la luna de miel dejan en claro que Fermina está poseída de una infatuación circunstancial con un hombre que se beneficia de la fascinación de lo nuevo porque en realidad lo conoce muy poco. Cuando Fermina es interrogada por sus amistades sobre lo que le pareció el viejo continente, su seca respuesta «más es la bulla» (ATC 225) cierra el tercer capítulo con una declaración de independencia de la muchacha que indica cómo el individualismo de su carácter la distancia de una clase alta hispanoamericana europeizada, ávida por admirar de antemano el lugar de donde vienen unos antepasados cuya cultura ha mitificado.

Un conglomerado de tradiciones

El autor subraya la importancia del momento en que Florentino ve a Fermina por primera vez desde su separación, que ya ha sido descrito en la segunda mitad del tercer capítulo al volver a repetirlo al principio del cuarto, porque, justamente, su excepcionalidad lo hace más precioso al punto de convertirlo en un trance de inspiración en el que decidirá el objetivo eterno de su vida: «El día que Florentino Ariza vio a Fermina Daza en el atrio de la catedral, encinta de seis meses y con pleno dominio de su nueva condición de mujer de mundo, tomó la determinación feroz de ganar nombre y fortuna para merecerla» (ATC 227).

Debe destacarse la manera en que el lector puede visualizar, a partir de la narración, a Florentino en el trance de admirar a Fermina en el atrio de la catedral. Esta imagen es importante por la relación que guarda con la tradición del amor cortés de amantes que colocan a la amada sobre un pedestal para deificarla y que para Paz representa un cambio de visión del mundo con un carácter transgresivo a la Iglesia por «amar a una criatura con el amor que le debemos profesar al Creador» (Paz 1993: 95). A su vez, es en las canciones que los trovadores provenzales dedican a damas de alta alcurnia en donde los poetas italianos del *dolce stil nuovo* encuentran un modelo para tratar el tema del amor. Es aquí donde es relevante que el nombre de

Florentino evoque el gentilicio de la ciudad de donde proviene el gigante del *dolce stil nuovo*: Dante.

Florentino Ariza ama como Dante, pero su férreo propósito de ganar nombre y fortuna de cualquier manera, para merecer a su dama, más bien hace recordar al método de otro florentino ilustre, Maquiavelo, o al Heathcliff de *Cumbres borrascosas*,² por su loco amor derivado en pasión maquiavélica. Florentino decide obviar la existencia del doctor Juvenal Urbino como un mero obstáculo circunstancial. Para llevar a cabo su plan, Ariza necesita trabajar en un lugar que le permita ascender socialmente. Florentino se presenta en la oficina de León XII Loayza, presidente de la junta directiva de la Compañía Fluvial del Caribe. El tío está resentido con él por la manera como ha desperdiciado su oportunidad de trabajo en la Villa de Leyva, por lo que le da un puesto mediocre de escribiente de documentos mercantiles sin sospechar la manera en que la inspiración del amor lo ha hecho cambiar. En los siguientes treinta años, es testigo de la determinación que propulsa a Florentino en un ascenso meteórico por todos los cargos de la compañía a través de una laboriosidad tenaz. García Márquez sigue los pasos de Florentino en la Compañía Fluvial del Caribe como lo haría Balzac, el gran cronista de las estrategias de movilidad social, con uno de sus personajes.

La acción empieza a dar los saltos en el tiempo a los que ya nos han acostumbrado los tres capítulos anteriores, pues no tarda en informarnos que Florentino en la CFC «pasó por todos los cargos en treinta años de consagración y tenacidad a toda prueba» (ATC 231). Pero entonces la narración se proyecta al pasado para trazar una semblanza de Pío Quinto Loayza, para lo que se sirve de tres fuentes distintas: los recuerdos de León XII sobre cómo su padre utilizaba las oficinas de la CFC para sus aventuras sentimentales; dos retratos que Florentino recuerda que se remontan hasta antes de su propio nacimiento porque uno muestra a su padre como un niño en Santa Fe y el otro como un

² Las nuevas adaptaciones cinematográficas de *Cumbres Borrascosas* *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë (1818-1848), progresivamente inciden en ser más fieles al texto original, donde Heathcliff deriva su amor en perversidad.

soldado en una de las interminables guerras civiles que ha azotado Colombia a lo largo de su vida republicana; y los propios recuerdos traumáticos de Florentino que retroceden poco más una década en su vida de los pocos encuentros que tuvo con su padre en la oficina del CFC, nunca lo vio en otra parte, y el trato distante que le dio.

Grynor Rojo hace hincapié en lo heterogéneo de los modelos literarios utilizados por el autor colombiano:

Cohabitan así, entre los datos intertextuales de *El amor en los tiempos del cólera*, elementos de la novela romántico-sentimental, de la novela realista burguesa y de la novela del (auto) conocimiento de la femineidad, en la línea de Jean Austen, las hermanas Brontë y George Sand, desencadenándose mediante la confluencia de modelos una cadena de conflictos dialécticos que nuestra lectura se verá obligada a identificar y resolver durante el transcurso de su actividad productora de sentido. (Rojo 1992: 345)

Pero no solo los elementos de la novela romántico-sentimental y la novela realista burguesa se dan encuentro en *El amor en los tiempos del cólera* cuando, una vez empleado por su tío, Florentino tiene que viajar diariamente en el tranvía público y tiene una serie de encuentros con mujeres que le abren inesperadamente las puertas a abundantes aventuras sentimentales. La manera en que el amante casto y solitario se convierte en un aventurero explorador del universo femenino, a través de una sucesión aparentemente interminable de relaciones, hace que el acto único de adorar a Fermina, que constituía un hilo narrativo claro, sea reemplazado por una diversidad múltiple de experiencias que pueden distraer al lector.

Entre sus dos novelas favoritas, García Márquez coloca a *Amadís de Gaula* (1508) y *El lazarillo de Tormes* (1558) (Mendoza *op. cit.*: 65). La desubicación del hombre que no tiene quién se interese por él como amante o esposa para formar un hogar, expresa hasta qué punto la seguridad económica y los apellidos son más importantes que el amor para las sociedades que aparecen con los primeros burgos medievales, y aporta dos formas literarias fundamentales para el desarrollo posterior de la novela contemporánea: en su vertiente idealista, el libro de caballería, y en su vertiente realista, la picaresca. Lo cierto es que Florentino continúa la tradición del caballero andante al tener una

dama de honor y encontrar muchas otras mujeres en su camino aunque ellas no son doncellas en peligro ni los actos que él realiza con estas son particularmente nobles o heroicos y aquí entra el elemento picaresco.

Florentino razona sobre cómo lidiar con el sexo opuesto como un todo dentro del cual cabe observar matices. Sus relaciones con las mujeres en general buscan tener bajo control sus necesidades sexuales pero también conocer mejor el universo femenino. Es importante notar, sin embargo, que entre las mujeres con quienes Florentino traba conocimiento está Leona Cassiani, con quien jamás se acuesta pero a quien le da un trabajo en la Compañía Fluvial del Caribe y, una vez colocada en la oficina, le reconoce inteligencia y talento administrativo, a la vez de que recibe de ella la lección invalorable de que «se puede ser amigo de una mujer sin acostarse con ella» (ATC 258). Cuando Florentino piensa en la posibilidad de confiarle el secreto de su amor por Fermina, la relaciona con las mujeres especiales que han sabido el secreto pero ya han fallecido: su madre, Gala Placidia (la sirvienta de Fermina) y Escolástica Daza. Pensar en ellas hace a Florentino confirmar que las mujeres pueden ser dueñas de una sabiduría especial. La amistad con Leona Cassiani y el alto concepto que tiene de ciertas mujeres maduras muestran a Florentino buscando el buen consejo de los miembros del sexo opuesto como una señal de respeto a sus ideas. Cabe resaltar que en la novela no existe un personaje masculino en el que Florentino deposite tanta confianza como en las mujeres de su vida, tanto en las cuatro antes mencionadas como en muchas de sus 622 amantes; con las simpáticas figuras protectoras de Lotario Thugut y León XII tiene una relación de respeto y lealtad, pero jamás de intimidad. A pesar del afecto que el telegrafista alemán y el tío le tienen a su protegido, el comportamiento excéntrico que este ha construido sobre el amor secreto que lo obsesiona finalmente les resulta indescifrable.

En sus 622 aventuras amorosas sentimentales, Florentino nunca deja de saber quién está por encima de todas, porque es un hombre con cuerpo y espíritu. Véase en cambio la manera en que el hedónico Saint-Amour se niega a enfrentar los estragos de la vejez y olvida el

espíritu, o el creyente Juvenal Urbino se atormenta frente a la lujuria. El amor hace sufrir, pero hace sufrir por otro, mientras el sufrimiento que niega la complejidad del amor se hace estéril y autodestructivo.

García Márquez muestra a Florentino Ariza como un personaje deliberadamente no intelectual en el que convergen una serie de conductas adoptadas frente al amor a través de la historia de Occidente, pero deja en claro que la mayor parte de su saber no proviene de su educación formal sino de su experiencia. El protagonista de *El amor en los tiempos del cólera* es alguien que si no fuera por su consagración al culto del amor sería como cualquier hombre ordinario. Esta idea se enfatiza al presentar su encuentro con el doctor Juvenal Urbino, quien ya se ha dicho que representa el tipo de cultura que se ha razonado una función en beneficio de la comunidad sacrificando los impulsos profundos y oscuros del amor por antisociales. El día que Florentino se encuentra con el esposo de Fermina para que lo apoye en traer espectáculos de ópera a Cartagena de Indias, cuando él ya ha adquirido cierta importancia, en la CFC, confiesa que lo que le gusta son los cantos de Gardel; el comentario de Urbino es sintomático: «Ya veo —dijo— está de moda» (ATC 261). Urbino pues no es un burgués ignorante como aquellos con los que tiene que lidiar Martín Rivas o el que desata la ira de José Fernández, sino un hombre que valora la cultura.

Florentino Ariza no pierde jamás las esperanzas de reconquistar a Fermina Daza y vive para ello, por lo que representa un arquetípico amante enamorado de por vida de la misma mujer, que va desde el idealismo de Dante hasta visiones del amor más recientes, que intentan no separarlo del innegable rol de la necesidad sexual. Por lo tanto, las contradicciones que encarnan unas tradiciones frente a otras, en sus maneras de aproximarse al amor, no pueden evitar entrar en tensión dialéctica con la de quien escribe el suplemento práctico de *El secretario de los enamorados*:

En la plenitud de sus relaciones, Florentino se había preguntado cuál de los dos estados sería el amor, el de la cama turbulenta o el de las tardes apacibles de los domingos, y Sara Noriega lo tranquilizó con el argumento sencillo de que todo lo que hicieran desnudos era amor. Dijo: "Amor del

alma de la cintura para arriba y amor del cuerpo de la cintura para abajo". (ATC 273)

El humor de un pasaje como el anterior no evita que García Márquez intente ser más delicado en representar para el lector su punto de vista frente a la contraparte femenina en las relaciones de Florentino, aunque no puede evitar estereotiparlo a través de un instinto materno que ya se ha mencionado que el autor colombiano encuentra deslumbrante, al extremo de haberle inspirado toda una serie de madres mitológicas:

Sólo ellas sabían cuánto pesaba el hombre que amaban con locura, y que quizás las amaba, pero al que habían tenido que seguir criando hasta el último suspiro, dándole de mamar, cambiándole los pañales embarrados, distrayéndolo con engaños de madre para aliviarle el terror de salir por las mañanas a verle la cara a la realidad. Y sin embargo, cuando lo veían salir de la casa instigado por ellas mismas a tragarse el mundo, entonces eran ellas las que se quedaban con el terror de que el hombre no volviera nunca. Eso era la vida. El amor, si lo había, era una cosa aparte: otra vida. (ATC 278)

Pero a estas mujeres, que por diferentes motivos pueden dispensarle un tiempo a su romance con Florentino, lo que las hace en alguna medida independientes, contraponen las mujeres orgullosas y obtusas que defienden el ideal burgués de la mujer encadenada al hogar, como Doña Blanca, la madre de Juvenal Urbino y sus hermanas, a quienes Fermina, una vez obligada por el matrimonio a la convivencia con ellas, les atribuye retraso mental porque «si no habían ido a pudrirse vivas en una celda de clausura era porque ya la llevaban dentro» (ATC 283). Doña Blanca exige a Fermina que coma berenjenas, la critica por dar de mamar a su hijo sin mantilla y hasta por confesar que vio un hombre desnudo en un sueño. La madre y las hermanas de Juvenal Urbino, estiradas y pacatas, contrastan con Fermina, la mujer lúcida pero víctima de las convenciones sociales de su época, que se sabe atrapada en una dinámica social que dispone de ella. La novela del XIX, aparte de la comprensión que tienen los autores para con sus mujeres ficticias, no solo está muchas veces dirigida a un público femenino, sino que también es escrita por mujeres como George Eliot o las hermanas Brontë. Fermina Daza incluida, los de *El amor en los*

tiempos del cólera son todos personajes que hemos visto antes en novelas francesas e inglesas del XIX que en Cartagena de Indias.

Liberada primero de Lorenzo Daza y luego de su suegra doña Blanca, Fermina ya es una persona muy diferente a la muchachita que el lector ha visto crecer de los 13 a los 18 años en el segundo capítulo; sobre todo, a los treinta años de casada y cuando su propia persona ha durado alrededor de medio siglo, Fermina ha comprendido en qué consiste el discreto encanto de ser una esposa burguesa: en que la ventaja de ser la señora de Urbino es no estar expuesta a los desequilibrantes trastornos de las pasiones amorosas: «Fue la época en que se amaron mejor, sin prisa y sin excesos» (ATC 307).

El cuarto capítulo trata sobre la manera en que las costumbres adoptadas por tres décadas pueden cambiar radicalmente las vidas de las personas. Tras su separación, Florentino se labra un futuro profesional y Fermina intenta adaptarse a su nueva vida de casada, pero ambos coinciden en contrapesar sus nuevos roles con un deseo de explorar lo que hay fuera de ellos que los niega: el amante fiel se dedica a las conquistas efímeras para expandir su conocimiento de las artes amatorias, y la mujer casada se niega a sacrificar el profundizar en su inconsciente para compartir el sistema de valores del apellido del que su esposo se siente tan orgulloso. Pero este mundo de costumbres establecidas por un largo periodo, tanto para el matrimonio Urbino como para Florentino, se ve modificado por los fallecimientos de Lorenzo Daza, doña Blanca y Tránsito Ariza, que marcan la extinción de la generación de sus progenitores, y subrayan el rol central que tiene el paso del tiempo en el libro.

El camino de los desencuentros hacia la vejez

El capítulo quinto se abre con una serie de eventos de importancia para el desarrollo de Cartagena de Indias de los que participa el matrimonio Urbino, para muchos la pareja ideal de la ciudad, como el primer vuelo en globo, una exhibición de ciclismo, el bautismo de un barco. Florentino, mezclado entre la masa de ciudadanos anónimos, no pierde una oportunidad de ver aunque sea de lejos a Fermina,

quien tiene siempre una figuración destacada, del brazo de su marido en estos actos públicos. Finalmente, cuando se trata de bautizar al primer buque de agua dulce construido en astilleros locales de la Compañía Fluvial del Caribe, de la que él es ya el primer vicepresidente, y al tener que invitar a los Urbino, puede ver a Fermina de cerca. Cuando Florentino ve llegar a Fermina, elimina el detalle de que está acompañada por su marido y cuando el jefe militar les pregunta si se conocen, Fermina no responde y se limita a darle la mano con una sonrisa de cortesía. Cegado por un romanticismo sin ningún asidero en la realidad, el eterno enamorado interpreta descabelladamente el frío comportamiento de su diosa como la forma en que ella disimula su «tormento de amor» e intenta repetir los viejos ritos de adoración de su juventud, como rondar constantemente por el lugar donde vive.

El contraste entre la vida pública y privada se plantea a través de la crisis conyugal del matrimonio Urbino, a partir de un acto de adulterio del doctor con una mulata de veintisiete años, hija de un pastor protestante negro. Apenas el lector asocia esta relación a la de Saint-Amour al principio de la novela, saltan las diferencias entre el hedonismo del fotógrafo, que gozó tanto del aspecto sexual de su relación que no soportó la idea de no tener el cuerpo para seguir disfrutándolo, y la culpa del católico doctor que, si bien «se abandonó a las delicias del tacto», se siente «como un pobre hombre de Dios atormentado por el desorden de los instintos» (ATC 333). Fermina se retira a San Juan de la Ciénaga, pero allí solo encuentra las ruinas del lugar donde creció y encuentra a su prima Hildebranda «gorda y decrépita, y cargada de hijos indómitos que no eran del hombre que seguía amando, sin esperanzas, sino de un militar en uso de buen retiro con el que se casó por despecho y que la amó con locura» (ATC 343). Es como si a Gustave Flaubert le hubiera tocado describir, con su pesimismo y crudeza acostumbrados, la vejez sin gloria de Edelmira Molina tras la conclusión de *Martín Rivas*. García Márquez es uno de los grandes escritores para tratar el tema de la vejez y la marcha imparable del tiempo. Es aquí donde *El amor en los tiempos del cólera* comienza a tomar su verdadero cuerpo como novela.

Fermina se queda dos años en San Juan de la Ciénaga, el suficiente tiempo para darse cuenta de que son las costumbres adoptadas tras décadas de vida matrimonial las que pasan a ser lo único que guarda cierta coherencia en un mundo en el que el progreso reclama la destrucción de lo que no se considera imprescindible: cuando su marido va por ella, acepta volver. No mucho después, Florentino, acompañado de Leona Cassiani, va al cine y, por una queja en voz alta sobre lo pesada que es la película, reconoce la voz de Fermina. El comentario de Fermina marca el contraste entre ella y su marido. Nuevamente, García Márquez menciona el nombre de la película que ven, se trata de *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, para darnos una clave de en qué año nos encontramos. *Cabiria* viene con cierto prestigio cultural, pues uno de los aspectos que casi siempre se resalta sobre esta película es que Grabiell D'Annunzio accedió a escribir sus intertítulos: es el tipo de película que alguien que se siente culto como el doctor Urbino está interesado en ver.

Si reconoce su voz en el cine, al inicio del capítulo, en un restaurante, Florentino distingue el olor de Fermina entre los demás, lo que lo hace extrañamente parecido a ella, que descubrió el adulterio de su marido por el olor que dejaba su amante impregnado en su ropa. Como *Cabiria* es una superproducción que dura el doble de un largometraje normal, Florentino se da cuenta de que «nunca había estado tanto tiempo tan cerca de quien amaba tanto» (ATC 350). Al salir de la función por fin está frente a frente con Fermina. Este encuentro marca la primera vez en que ella también le presta alguna atención desde el día de la ruptura. Le choca, sin embargo, darse de pronto con los resultados del proceso natural del envejecimiento de Fermina, constatar que «los dos últimos años habían pasado por ella con el rigor de diez mal vividos», que su cabello «no era de color de miel sino de aluminio» y sus «hermosos ojos lanceolados habían perdido media vida de luz detrás de las antiparras de abuela» (*Loc. cit.*). La contemplación de la mujer envejecida es una imagen clave del libro que contrasta con aquella de Fermina parada en el atril de la iglesia que se repite en los capítulos tercero y cuarto. Ambas son dos imágenes efímeras que marcan los hitos más importantes en el flujo de

acontecimientos, que el autor ha mostrado al lector para brindarle la sensación de que más de tres décadas pasan ante sus ojos, entre el amor contrariado de juventud y el encuentro de los amantes en la etapa crepuscular de sus vidas.

En la primera imagen, el amante ve a una mujer cuyo atributo natural —la maternidad— no solo transforma su apariencia física sino su rol social: la progenie de la joven señora Urbino heredará su fortuna y una situación vía el apellido del padre; Fermina se exhibe como un monumento a sí misma, levantado en el corazón del lugar más concurrido de una ciudad, como lo hará reiteradamente en la sucesión de eventos públicos que abren el quinto capítulo.

En la segunda imagen, no es el monumento sino la realidad del ser humano que hay detrás, que más allá de su fama o fortuna es igual al resto. La otrora gloriosa se retira de un teatro confundida entre la muchedumbre: Fermina está igualada a Florentino como parte de la audiencia de una película —una función de cine, más allá de las pretensiones de la película de Pastrone, anuncia la nueva no elitista cultura de masas— pero para Florentino, Fermina es diferente a los demás. Al verla retirarse del teatro, comprueba en qué se ha convertido su andar de venada: «lo que más lo conmovió fue que el esposo tuvo que agarrarla por el brazo para indicarle el buen camino de la salida, y aun así calculó mal la altura y estuvo a punto de caerse en el escalón de la puerta» (ATC 351). Esta imagen se presta para una reflexión de Florentino que no se ocupa solo de la vejez en general sino de cómo esta afecta a cada sexo:

A la edad del doctor Juvenal Urbino aquella noche en el cine, los hombres florecían en una especie de juventud otoñal, parecían más dignos con las primeras canas, se volvían ingeniosos y seductores, sobre todo a los ojos de las mujeres jóvenes, mientras que sus esposas marchitas tenían que aferrarse de su brazo para no tropezar hasta con la propia sombra. Pocos años después, sin embargo, los maridos se desbarrancaban de pronto en el precipicio de una vejez infame del cuerpo y del alma, y entonces eran sus esposas establecidas las que tenían que llevarlos del brazo como ciegos de caridad, susurrándoles al oído para no herir su orgullo de hombres. (ATC 351)

Florentino es, por supuesto, consciente de que está en el momento en que la vida inicia el camino descendente hacia la decadencia física

que precede a la muerte. El plazo que la vida le va dejando para conquistar a Fermina se va acortando y su propio declive físico llega a perturbarlo porque lo percibe como el principal elemento conspirador contra su esperanza de alguna vez vivir con Fermina. Su observación de que los hombres se derrumban físicamente de manera más precipitada que las mujeres, en el último trecho de la vida, le hace temer, más que a la muerte misma, a «la edad infame en que tuviera que ser llevado del brazo por una mujer [...] Sabía que ese día, y sólo ese, tendría que renunciar a la esperanza de Fermina Daza» (*Loc. cit.*). Octavio Paz enfatiza que los juramentos de amor eterno no protegen a nadie de la labor destructiva del tiempo, de ese flujo de momentos que por su propia esencia es inconstante: «El amor, cualquier amor, está hecho de tiempo y ningún amante puede evitar la gran calamidad: la persona amada está sujeta a las afrentas de la edad, la enfermedad y la muerte» (Paz 1993: 211).

Cuando Voltaire en su *Cándido*, crea la parodia de la novela de aventuras de tipo griego, que imperaba en los siglos XVII y XVIII (la llamada «novela barroca»), no omitió el cálculo de cuánto tiempo real es necesario para una dosis novelesca corriente de aventuras y para las «vicisitudes del destino» por las que pasa el héroe. Al final de la novela, sus héroes (Cándido y Cunigunda) superando todas las vicisitudes, se casan. Pero ¡ay!, ahora son ya ancianos y la bella Cunigunda parece una horrible y vieja bruja. La satisfacción sigue a la pasión cuando ya no es posible desde el punto de vista biológico. (Bajtin 1991: 243)

La novela parece complacerse en describir al detalle los cambios físicos irreversibles que experimenta Florentino a sus cincuenta y seis años; por ejemplo, la creciente calvicie que lo lleva a la solución radical de rasurarse la cabeza a los cuarenta y ocho años, o la pérdida de todos los dientes, que concluirá con la adquisición de una dentadura postiza. Aparte del deterioro inevitable del cuerpo al que los lleva la vejez, los seres humanos se resisten a caer en hábitos que comienzan a hacerse mecánicos y a parecer manías. Es necesario tener una perspectiva de lo vivido. El tío León XII se retira de la Compañía Fluvial del Caribe, nombrando a su sobrino presidente de la junta directiva y director general de la misma. Mientras León XII canta un aria de ópera para su despedida, Florentino pasa revista a sus amantes, desde

la misteriosa mujer que lo desfloró en el barco, pasando por las experimentadas viudas y las empleadas de la compañía; no se trata de repasar su colección sino de una muestra de consideración y simpatía por las personalidades de todas estas damas: «Pues aun en sus épocas difíciles y en sus momentos peores, había mantenido algún vínculo, por débil que fuera, con las incontables amantes de tantos años: siempre siguió el hilo de sus vidas» (ATC 368). Por cierto que estar al corriente de la vida de 622 personas no es tarea fácil; pero solo después de esta mirada humana se puede simpatizar con él cuando, hacia el final del capítulo, se cuenta la relación donde su edad avanzada contrasta, de una manera que algunos lectores pueden considerar chocante, con la de su última y jovencísima conquista, América Vicuña, de solo catorce años. García Márquez también utiliza esta amante en la flor de la vida para hacerla contrastar con las vidas que se marchitan y se extinguen: mientras hace el amor con ella, las campanas de la catedral comienzan a doblar en honor a la memoria del eminente y recién fallecido ciudadano Juvenal Urbino.

El círculo se cierra al convertir todo lo contado, la línea argumental desde el segundo capítulo hasta el quinto, en una narración retrospectiva, enmarcada entre un primer capítulo que culmina con el velorio del doctor Urbino y un sexto que abre con el inicio de la viudez de Fermina.

En busca del tiempo perdido

El capítulo sexto comienza desde el punto de vista de la ira que posee a Fermina, quien aún no se sobrepone al inesperado y chirriante desatino de un antiguo pretendiente declarándosele el mismo día que entierran a su esposo, una «impertinencia estúpida» que «la había perturbado de tal modo que ya era imposible no pensar en él» (ATC 384). Por primera vez, después de tantos años, se vislumbra un sentimiento de culpa en Fermina con relación a Florentino: «desde que ella lo rechazó a los dieciocho años, le quedó la convicción de haber dejado en él la semilla de odio que el tiempo no haría sino aumentar» (*Loc. cit.*), aunque ahora se traduce en miedo: «La noche en que él le

reiteró su amor, todavía con las flores del esposo muerto perfumando la casa, ella no pudo entender que aquel desplante no fuera el primer paso de quién sabe qué siniestro propósito de venganza» (ATC 385).

La rabia y el temor hacen a Fermina sentirse acechada por un fantasma del pasado. En su libre asociación de ideas vuelve a la circunstancia de su retiro en San Juan de la Ciénaga, con el cual protestó contra la infidelidad de su esposo. Fermina recuerda a su prima Hildebranda conmovida por Florentino en su madurez mientras ella misma no podía sentir nada por alguien a quien ni siquiera recordaba bien, porque lo había perdido de vista desde su romance juvenil. Es en una circunstancia muy posterior, la de su encuentro con Florentino a la salida del cine luego de su viaje a San Juan, cuando finalmente le presta atención, como queriendo confrontar el tipo de olvido que busca imponer el paso del tiempo.

Fermina le escribe a Florentino una carta de tres pliegos llenos de injurias; durante ese mismo lapso, Florentino ha visitado a antiguas amantes no para hacer el amor sino para pedirles consejos como se los hubiera pedido a su madre. La iracunda carta de Fermina le alegra porque le ofrece la oportunidad de restablecer la comunicación epistolar interrumpida por más de medio siglo. Más curtido, esta vez planea todo hasta el más mínimo detalle y sus estrategias retóricas han cambiado por completo: «No tenía ni el tono, ni el estilo, ni el soplo retórico de los primeros años del amor, y su argumento era tan racional y bien medido, que el perfume de una gardenia hubiera sido un exabrupto» (ATC 399). A través de la experiencia, Florentino ha convertido el paso del tiempo en un aliado.

Para el primer aniversario de la muerte del doctor Urbino, Florentino ya ha mandado 132 cartas sin recibir una respuesta, pero cuando acude a la misa de conmemoración del doctor Urbino, Fermina se acerca a él de manera especialmente considerada para agradecerle su presencia.

En estos tiempos es imposible escribir una novela sentimental e ignorar los pastiches de Manuel Puig o la vulgarización del género a través de los mass media en fotonovelas y telenovelas. Si se reduce el argumento de la novela de García Márquez a los cambios por los que

pasa su heroína pero, sobre todo a la motivación de su héroe central, no es difícil reconocer una fórmula que se ha visto repetida hasta la saciedad. Robin Fiddian piensa que se utiliza la forma del *folletín* pero sin complacerse en su tipo de idealismo ingenuo que se propone como prioridad forzar a su consumidor a llorar en base a situaciones exageradas (Fiddian 1987: 126), y Victor Flores Olea concuerda con pensar que la novela «es un bolero magistral», porque «todo bolero cuenta una historia de amor», aunque no tarda en matizar su opinión al señalar que el libro «desborda el límite habitual de los boleros» (Flores Olea 1986: 205).

Si la trama de la novela tiene elementos similares a los utilizados en melodramas es interesante la relación de Fermina con la lectura y las radionovelas. Cuando dentro de su argumento se menciona la existencia de las radionovelas, el autor marca sus distancias con la utilización de una cierta visión del amor convertido en fórmula comerciable como bien de consumo. «Fermina nunca había llorado con los novelones radiales» (ATC 433), indica un pasaje que, sin embargo, la muestra completamente conmovida con la noticia real de la policía que descubre los cadáveres de una pareja, de setenta y ocho años ella y de ochenta y cuatro él, asesinados por un delincuente común en un lugar de esparcimiento donde se reunían a compartir su amor secreto por cuarenta años.

Florentino y Fermina se embarcan en el «Nueva Fidelidad». Octavio Paz dice que se puede amar a alguien a pesar de los estragos que pueda haber sufrido su apariencia física porque el amor entonces se transforma y se convierte «en “com-pasión”, en el sentido de compartir y participar en el sentimiento del otro» (Paz 1993: 213); así que, cuando siente el olor de mujer mayor de Fermina, Florentino se consuela «con la idea de que él debía tener el mismo olor, sólo que cuatro años más viejo, y que ella debió haberlo sentido con la misma emoción» (ATC 456). En el puerto de Zambrano, y a través de un telegrama, se entera de la muerte de América Vicuña (ATC 457); la novela se ha abierto con el suicido de un hombre que no quiere llegar a ser viejo, y, cerca al final, presenta el de una niña que no soporta sus emociones en la flor de la vida. Cuando el buque llega a su

destino y los pasajeros desembarcan, Florentino le pide al capitán que él y Fermina queden como los únicos pasajeros. La manera de hacerlo, responde el capitán, es colgando la bandera amarilla que anuncia la peste a bordo, como lo ha hecho para burlar impuestos o no recoger un pasajero indeseable: «Si estas cosas se hacían por tantas razones inmorales, y hasta indignas, Florentino Ariza no veía por qué no sería lícito hacerlas por amor» (ATC 467). A la mañana siguiente el «Nueva Fidelidad» zarpa con la bandera amarilla flameando en el asta mayor.

El amor que niega los prejuicios y los condicionamientos sobre los que se ha levantado una ciudad como Cartagena de Indias se convierte en el rito diario del que participan dos ancianos que comprenden que es solo el espacio creado especialmente para ellos allí en ese buque en donde pueden ser felices. Urbino (=¿*Urbano*?) ha representado el extremo al que puede llegar un ser humano al convertirse en un producto de la ciudad divorciada de la naturaleza, y por eso ha reprimido a su esposa, que siempre tuvo la tendencia a no perder el contacto con la naturaleza, por ejemplo al llenar toda su casa de animales; ahora Fermina puede reconciliarse con la naturaleza.

Tras el viaje de vuelta, el capitán le consulta a Florentino hacia dónde debe ir y él le responde que vuelva otra vez al destino del viaje original. El capitán le pregunta hasta dónde seguirán en ese ir y venir. Florentino le responde que toda la vida. La novela acaba.

Por su edad Florentino y Fermina no están muy lejos del final de sus días; deciden no dejar que su embarcación vuelva a tierra como la de Tristán e Isolda, quienes, según la leyenda, al intentar reintegrarse a la sociedad fueron destruidos por ella. Aun sentir el paso del tiempo podría ser una experiencia dolorosa en el mundo donde la sociedad quiere que sus miembros sientan cada uno de los pasos de aquello que se llama *progreso*, y en la que cada paso hacia adelante pretende obviar lo que se va destruyendo en el camino. Según Octavio Paz, los hombres están hechos de tiempo que no pueden negar ni destruir porque les es imposible sustraerse de su dominio; pero el amor, «por ser tiempo y estar hecho de tiempo», puede transfigurarlos porque «es simultáneamente, conciencia de la muerte y una tentativa por hacer del

instante una eternidad» (Paz 1993: 212). Florentino se rebela frente al curso heraclitiano de las aguas: el ir y venir por el río Magdalena se vuelve en el círculo del eterno retorno el proceso de fijar como eterno el momento en que él y Fermina comparten su intimidad en una alcaoba fuera de las coordenadas espaciales y temporales del mundo que han abandonado.

La vuelta a las raíces del amor-pasión

Florentino descubre todo en su vida —lo que son los cuerpos en la desnudez de las 622 mujeres con las que comparte el lecho, por ejemplo— sin moverse del país que habita. Salvo el viaje por el río Magdalena a un destino y a un puesto de trabajo al que nunca llega, Florentino tampoco sale de su ciudad, salvo para un segundo viaje por el río Magdalena. Las sociedades cerradas que presenta García Márquez no solo tienen la magia de *Cien años de soledad*, sino que pueden adoptar un registro más realista como en *El amor en los tiempos del cólera* y ser un prototipo de ciudad hispanoamericana donde una mentalidad colonial heredada de los españoles se niega a morir en medio de las guerras civiles y el progreso importado de Europa. Los personajes de García Márquez, por más solitarios que sean —él mismo ha caracterizado toda su obra en un único libro sobre la soledad (Mendoza *op. cit.*: 78)— dependen de su comunidad. Dice el autor colombiano sobre el Caribe: «No sólo es el mundo que me enseñó a escribir, sino también la única región donde yo no me siento extraño» (*Ibidem*: 75).

Cortázar ha presentado a Horacio Oliveira como un individualista que rechaza el provincianismo estrecho de sus parientes en Argentina; García Márquez nos da un Florentino Ariza que vive con su madre Tránsito hasta que la señora fallece y solo sale de Cartagena de Indias dos veces en su prolongada vida. Horacio, a pesar de que ya ha muerto Rocamadour, mantiene sus exigentes estándares de lo que considera buena literatura al criticar cada línea del libro que ha estado leyendo la Maga; Florentino respeta la efusión sentimental de las canciones de Carlos Gardel y de su propio llanto.

Si *Rayuela* se presenta como una novela que se puede leer de muchas maneras pero sobre todo cuenta la historia de un amor único e irremplazable, *El amor en los tiempos del cólera* es una historia de amor que, a través de sus referencias intertextuales, se remite a muchas historias de amor. En la novela de García Márquez, el amor único y puro emparenta a Florentino con los trovadores y Dante; pero entonces hay que recordar que a los trovadores se les ha buscado una razón herética en sus orígenes y Dante a pesar de querer practicar los principios racionales de santo Tomás de Aquino no puede reprimir principios vitales que, aunque atribuye a Dios, no dejan en paz a su cuerpo con un temblor emotivo en el que no se puede soslayar la intervención del instinto. La forma espontánea y sincera, para algunos lectores vulgar, en que los personajes de García Márquez se refieren al sexo cuando una venerable Fermina le propone a Florentino «hacer pendejadas» en su camarote viene a contrapelo de las fórmulas retóricas a través de las cuales los tratadistas intentaron en vano de resolver el misterio del amor a través de diálogos filosóficos y dogmas religiosos. Para Octavio Paz, tanto para los cristianos como para los platónicos la actitud de los enamorados es una herejía porque «El amante ama el cuerpo como si fuese el alma y el alma como si fuese cuerpo [...]. «Cada vez que el amante dice: *te amo para siempre*, confiere a una criatura efímera y cambiante dos atributos divinos: la inmortalidad y la inmutabilidad» (Paz 1993: 130).⁴

El amor en los tiempos del cólera trata sobre un amor puro e idealista pero visto en un contexto realista, donde debe interactuar con los hechos a través de los cuales evoluciona una ciudad hispanoamericana. Mientras gran parte de *Rayuela* se cuenta desde el interior desgarrado de Horacio, aún permite pensar al lector que es un oscuro impulso el que hace que su protagonista se enamore; el humor amable de García Márquez se permite ver los actos de su personaje con la forma distanciada de un cronista. Escribe Alfred J. MacAdam: «Él proporciona demasiado detalle arqueológico, demasiada información

⁴ «La contradicción es en verdad trágica: la carne se corrompe, nuestros días están contados. No obstante, amamos. Y amamos con el cuerpo y con el alma, en cuerpo y alma» (*Loc. cit.*).

sobre las rutas de las embarcaciones a vapor, la introducción de los tranvías tirados por caballos, el primer vuelo en globo en la historia de la nación, el progreso del comercio, para abrirse del realismo y hacer el mundo en la ficción abiertamente alegórico» (MacAdam 1985: 34).

Cuando el argumento de *El amor en los tiempos del cólera* vuelve a la tradición de los trovadores y del *dolce stil nuovo* combinándolas con la novela picaresca, la novela romántico-sentimental y la novela realista burguesa a fin de colocar el dilema de la arbitraria esencia dual del amor en un contexto social, esto implica más que mezclar una serie de ingredientes para una nueva receta de historias de amor, sobre todo si tenemos presente la perspectiva postmoderna analizada por Umberto Eco en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*. García Márquez escribe su novela imitando los rasgos de una novela del XIX pero no puede evitar verla continuamente desde fuera, desde su propia época, con una distancia irónica.

En alguna medida sucede lo que antes ha pasado con *Cien años de soledad*: las influencias intertextuales que allí actuaron como los tópicos del Antiguo Testamento como el destino, las genealogías y la maldición de un pueblo entero, combinados con la fantasía de los libros de caballerías, pasan filtradas por una visión distantemente irónica. Resulta gracioso, por decir lo menos, que el humor que reacciona contra la solemnidad y la desencantada melancolía crítica, rasgos considerados contestatarios en los años sesenta que aporta, entre otras cosas, la revolución sexual, en una novela que después de todo aparece en 1967, pasan por postmodernos en la década del ochenta.

Incluso podría argüirse que la influencia de los sesenta aparece claramente en *El amor en los tiempos del cólera* ya que Florentino *se libera* tras acostarse con la viuda que nada menos que su madre, demostrando que ella también es una mujer liberada, le envía a su lecho y que inicia una prolongada etapa de *relaciones abiertas*. La novela tiene elementos de Balzac, Emily Brontë y Flaubert, pero si bien el tema del sexo está constantemente presente en la literatura del XIX, siempre aparece presentado como un dilema donde impera la culpa originada por la represión de la época que lleva a los autores de aquel tiempo a insinuar el tema de las pulsiones inconscientes pero jamás a mostrar

gráficamente el acto físico al que están encaminadas (hay que tener en cuenta el escándalo que significaron las descripciones explícitas de Zola en las postrimerías del siglo). Las referencias explícitas al sexo aparecen a lo largo de toda la novela de García Márquez.

Al amor es fácil confundirlo y hasta olvidarlo, pero *El amor en los tiempos del cólera* busca demostrar que el amor se identifica como auténtico, y que se preserva en la memoria; cumple con otorgarle una coherencia a la vida que ya no está impuesta desde fuera. No es la sociedad la encargada de premiar un sentimiento cuya intimidad lo hace invisible a los demás, sino que este viene desde dentro: hace a quienes aman estar satisfechos consigo mismos sin que tengan que hacérselo saber a los demás: basta la compañía de la persona amada. Pero en incontables ocasiones la sociedad no ha hecho fácil que los amantes puedan estar juntos, un hecho que comprueba la escritura de cada amante que quiere el contacto con la persona amada pero las palabras solo se lo permiten con su conciencia. Sirvan de ejemplo las cartas de Abelardo y Eloísa, los sonetos de Petrarca, los diarios de Werther y la manía por la pluma de Florentino Ariza, quien nunca llega a publicar *Ellas* o *El secretario de los enamorados*, porque en realidad el amor no está destinado a ser un bien común y no tiene los objetivos comunitarios de municipalidades o Iglesias. Cuando Florentino le dice a Fermina que «sólo escribía para ella» bien puede estar mintiendo, aunque solo a un nivel superficial: la experiencia se encarga de demostrarle, a él y a nosotros, que ha dicho la verdad.

Aun si se dejan de lado estos conmovedores testimonios escritos de la subjetividad, la gran literatura del amor comprueba, una y otra vez, que el universo particular que se crean los amantes está reñido con la sociedad. Véase lo que sucede en tragedias de Shakespeare como *Romeo y Julieta* o *Marco Antonio y Cleopatra*, donde el impulso profundo del amor está representado en sociedades que le resultan ajenas y por lo tanto misteriosas a su autor. No es coincidencia que sus amantes adolescentes sean italianos como los cultivadores del *dolce stil nuovo*, o que una mujer africana separe al hombre del imperio que en su época se considera la cumbre más alta de la civilización occidental. Hay quienes buscan la meca del amor fuera de los límites del mundo

de las costumbres donde se vive lo gris de lo cotidiano: el tío León XII y Juvenal Urbino buscan exaltar sus sentimientos a través de óperas que muchas veces cuentan historias de amor en escenarios exóticos, donde el lenguaje en que se cantan las declaraciones de amor, en no pocas oportunidades, es el italiano. Hay quienes quieren descubrir en el amor la influencia de un continente desconocido: no es casualidad tampoco que Saint-Amour y el doctor Urbino sostengan sus amores secretos con mulatas.

Todas estas referencias intertextuales, sin embargo, no evitan que la novela tenga un aporte original al presentar a dos personajes que encuentran el amor en la vejez. Lo que parece una derivación sencilla de novelizar los juramentos de fidelidad eterna que abundan en las relaciones amorosas es una tarea más complicada de lo que podría pensarse. De haber estado escrito con las tradicionales prioridades equivocadas, es decir anteponiendo intereses materialistas de aprovecharse de un público cautivo en vez de ahondar en el tema del amor, *El amor en los tiempos del cólera* habría corrido el riesgo de caer en la inverosimilitud de las antiguas novelas griegas o sus descendientes directas, las canciones de amor cursis en que una misma declaración de amor se repite tantas veces que se hace cacofónica; las voluminosas novelas rosa de romances baratos con lustrosas carátulas en relieve; y las telenovelas donde los *close-ups* de rostros bañados en lágrimas son meras superficies que imitan los rasgos más externos del amor: intentan reproducir los gestos sin entender los motivos. En los folletines y las telenovelas, los amantes están hechos de una sola pieza: son virtuosos y aman recíprocamente sus virtudes objetivas; los que conspiran contra ellos, por lo tanto, son corruptos y desconocen el amor verdadero. En especulaciones más serias sobre el sentimiento amoroso, es la percepción subjetiva de los amantes lo que hace imposible que se establezca una relación entre ellos. Los personajes de *El amor en los tiempos del cólera* no habitan un mundo donde el bien y el mal se reparte en un elenco de personajes convenientemente diseñados para propiciar el amor como ocurre en los folletines y en las telenovelas, sino una sociedad cuyos miembros acaban confundiendo la supervivencia con la ambición, o la ética con las normas del buen comporta-

miento social, o una proyección de su yo interior con la identidad de otra persona. Más que por maldad intrínseca, personajes como Lorenzo Daza o doña Blanca y sus hijas actúan como actúan por ser productos de un sistema social. Florentino y Fermina distan de ser totalmente benignos hacia los demás. Fermina rompe con Florentino a partir de un breve encuentro y sin ofrecerle a él ningún tipo de explicación. Tampoco Florentino está libre de hacer daño en sus relaciones con el sexo opuesto, basta recordar la escandalosa inmolación de América Vicuña. Gene H. Bell-Villada subraya con acierto que García Márquez trabaja en describir las «vastamente contradictorias texturas» de las que está compuesto el amor (Bell-Villada 1990: 176); en esta obra en particular, presenta la construcción de un código de intimidad como difícil e infinitamente laboriosa.

Que los dos amantes tengan una edad avanzada es uno de los aspectos transgresivos de su relación. Es importante que Florentino y Fermina no se casen y su relación se muestre en contraste con el matrimonio de Juvenal y Fermina, para avalar la tesis de Denis de Rougemont de que el amor-pasión y el matrimonio son cosas muy diferentes, debido a la manera en que uno surge naturalmente, al margen de la sociedad, mientras que el otro es propiciado y promovido por la sociedad. Cuando Florentino y Fermina se embarcan en su viaje eterno lo que pensamos es en lo que los hace diferentes al resto de la sociedad. Pero lo que García Márquez no acepta es el siguiente paso que da *El amor y Occidente* al concluir que no puede existir una historia de amor con un desenlace feliz.

Es el capítulo final, el más largo de la novela, el que lleva todo hacia una feliz conclusión, el que la justifica: si luego de la intervención de Lorenzo Daza, Florentino y Fermina hubieran decidido que no podían vivir separados, esto la haría una novela de amores contrariados al estilo de las novelas del siglo XIX; si Florentino hubiera recuperado a Fermina cuando ambos eran todavía jóvenes, el que se casen los haría ir por el camino de Dickens y de *Martín Rivas*; si Florentino finalmente descubriera que su amor por Fermina se esfuma una vez que la encuentra a la salida del cine envejecida, la novela podría volver al pesimismo de las novelas flaubertianas. La

evocación de célebres historias de amor literarias que muestra *El amor en los tiempos del cólera* es tan deliberada como la manera en que esquivaba proseguir esos caminos ya transitados.

Los nudos argumentales son similares a sus prestigiosos referentes literarios con dos salvedades sobre las que se construye el aporte de la novela de García Márquez:

1. La de los pasajes que tratan la época de *cazador solitario* de Florentino, en los que se trazan paralelos con una tradición de las novelas que siguen a protagonistas errantes y solitarios cuyas aventuras —aun las que contienen encuentros con el sexo opuesto, demasiado efímeros para reemplazar al verdadero amor que solo existe a partir de la constancia— son incluidas para demostrar que la alternativa argumental a la historia de amor que pueda ofrecer la literatura es, en realidad, una historia de desamor, lo que indica que toda obra literaria o acto humano parte del amor, aun allí donde se pretende negarlo, de manera análoga a como el ateísmo constantemente da importancia a lo divino al no encontrar descanso en su obsesiva labor de negarlo.
2. La conclusión feliz del capítulo sexto o final debe ser diferenciada de las conclusiones que ofrecen las novelas griegas y sus herederas, pero también de los libros que indagan sobre el amor y proponen que, como la felicidad, es efímero.

El capítulo final de la novela se proyecta a su lectoría internacional porque lo verdaderamente universal de la tradición de amores rotos que intenta resolver, hace que importe poco que la acción transcurra en Colombia o en cualquier parte del mundo. En ese último viaje, que deja de ser un viaje más para convertirse en un modo de existencia, la pareja se desentiende de su contexto social, al que sacrifica para construir un sólido código de intimidad. Pero, antes de que el «Nueva Fidelidad» zarpe, se han mostrado los prejuicios provincianos de Cartagena de Indias, sus contradicciones sociales, los obstáculos para el progreso de una ciudad hispanoamericana que también lo son para la pareja de amantes protagónica, de un relato íntimo delicadamente humano. Un García Márquez cerca de los sesenta años ha tratado de

escribir de un tema sobre el que piensa que de alguna manera la experiencia lo ha autorizado. Es un libro que trata del tema del amor de la única forma en que es posible tratar a esa fuerza misteriosa que hace a los seres humanos hacer cosas extrañas por un semejante que le deslumbra y del que quiere estar cerca sin explicarse racionalmente el porqué: con sinceridad.

CONCLUSIONES

El presente trabajo se ha iniciado con una novela publicada en 1862 y ha culminado con otra publicada en 1985; entre ellas ha presentado otras dos publicadas alrededor del cambio de siglo —el momento modernista— y una publicada en la década del sesenta, cuando la originalidad de toda una constelación de novelas hispanoamericanas causa un impacto internacional sin precedentes. Si se traza una línea a través de los puntos que representan cada uno de los textos, se cubrirá un periodo de 123 años, fundamental para la historia de la novela hispanoamericana. En este periodo se han marcado algunas coyunturas importantes en su evolución, pero los textos que las representan no son los que habitualmente se encontrarían en el panorama histórico de un tradicional curso panorámico de literatura hispanoamericana. En ese caso, se trabajaría más bien con los grandes textos clásicos sobre la vida de los gauchos en la pampa, las experiencias de los revolucionarios en la sierra mexicana y la selva tropical que se traga al protagonista de *La vorágine*, los mismos que son de lectura imprescindible y demarcan los límites del territorio americano donde se habla español, así como ayudan a hacerse una idea de la variedad de culturas regionales que ha habido y hay no solo en Hispanoamérica sino también al interior de las naciones que la componen. Sin embargo, con el pretexto de ocuparse de textos que muestran orgullo por la realidad inherente de su paisaje, estas visiones tradicionales fomentan una imagen pintoresca de la América de habla española. Lo cierto es que a esta variedad que luce el terreno natural de Hispanoamérica, la complementa la realidad de sus centros urbanos con lo que se crea una dicotomía bastante más compleja que aquella que le asigna valores positivos o negativos, la que el siglo XIX usa los conceptos de *civilización* y *barbarie* y ahora otros más modernos, aunque no sabemos

cuántos siguen pensando, para sus adentros, en términos no muy diferentes. Interesarse por entender, sin nociones preconcebidas parcializadas en defender lo cosmopolita o lo vernacular, cómo funcionan las ciudades más importantes de Hispanoamérica, no solo ayuda a comprender mejor que allí viven los que ven a los gauchos como bárbaros, los que cometen las injusticias que sublevan a los caudillos provincianos de la Revolución Mexicana y la gente de la que huye el protagonista de *La vorágine*; interesarse por ellas implica la necesidad de una lectura crítica. La ciudad es un fenómeno complejo que no deja de cambiar, y su relación con el campo también está continuamente modificada por las permanentes migraciones de quienes provienen del interior del país. El lector debe estar concentrado y alerta para deslindar las virtudes y los defectos del lado de Hispanoamérica que trata de modernizarse, un lado muchas veces inspirado por el espejismo de bienestar del mundo desarrollado. Debido a limitaciones de experimentos políticos mal concebidos, o condicionadas por desventajosas relaciones internacionales, Hispanoamérica ha tenido dificultades para conseguir los triunfos de sus modelos y, por lo general, ha repetido o amplificado sus aspectos negativos.

El aporte más importante que se propone este trabajo es justamente motivar a otros a revisar los panoramas de la historia de la novela hispanoamericana, a complementar sus aspectos ya conocidos. Si la realidad es que la mayoría de los habitantes de Hispanoamérica ha abandonado las zonas agrarias para vivir en sus ciudades, resulta particularmente interesante intentar aproximarse de una manera objetiva a lo que realmente oculta el mito que los ha llevado hasta allí.

Tres personajes de los textos analizados en los capítulos precedentes han emigrado del campo a la ciudad —Martín Rivas y Santa, en las novelas que llevan sus nombres, y Fermina Daza en *El amor en los tiempos del cólera*— mientras que sus parejas son productos de la ciudad: Leonor Encina, Hipólito y Florentino Ariza, respectivamente. En los dos libros restantes, los personajes que salen de su país, José Fernández en *De sobremesa* y Horacio Oliveira en *Rayuela*, toman como punto de partida los núcleos urbanos de donde provienen para dirigirse a urbes aun más desarrolladas en Europa. El deseo de modernizarse

de los personajes que emigran en cada novela —la gran excepción sería Fermina Daza, quien es llevada a la ciudad por su padre pero rinde un culto incondicional a la naturaleza— así como el de los personajes sedentariamente urbanos, presenta una motivación más cargada de intimidad y de resonancias espirituales, que con fines de mejorar materialmente su situación.

El que los libros se ocupen de mostrar los sentimientos amorosos de estos emigrantes complica su relación con las ciudades en las que consiguen habitar —el buscar ser aceptados en ellas los lleva invariablemente a una situación de tensión o desencanto—, mientras que si presenta a los personajes urbanos como amantes, los muestra ya familiarizados, y por tanto, desencantados de antemano de la realidad de las ciudades. Hipólito y Florentino conocen bien los centros urbanos de donde provienen, la capital de México o la ciudad colombiana de Cartagena de Indias, pero ambos son esencialmente seres solitarios que se relacionan con sus espacios urbanos a través de su trabajo, sin comulgar con sus convenciones; el grado de intimidad que alcanza el culto a la amada que practica cada uno es lo que los hace excepcionales.

En las novelas escogidas para este trabajo, la situación del individuo en la sociedad se halla directamente relacionada con sus problemas personales y viceversa. Lo que se ha intentado es hurgar en obsesiones donde chocan las aspiraciones y las frustraciones de algunos hispanoamericanos, que serán el motor de sus comportamientos. Estas motivaciones, que no siempre están a la vista, llegan a sumarse en grupos representativos para convertirse en fuerzas que influyen en el devenir histórico, tanto al momento de imponerse como al momento de originar una reacción que se rebela contra ellas. Los diferentes puntos de vista de estas idiosincrasias son los de sectores sociales específicos que se ven así mismos como los portavoces de los intereses nacionales. Las confrontaciones violentas que han caracterizado el rumbo de la historia de Hispanoamérica confirman la falta de consenso sobre estos *discursos oficiales*, lo estratificadas que están sus sociedades y lo incomunicadas que se hallan las capas sociales que las componen. De este universo de interpretaciones subjetivas, que se creen objetivas, tampoco han escapado los ensayistas hispanoamericanos, que por lo general

prefieren partir de tomar partido por la causa que les parece razonablemente justa a hacer el esfuerzo de entender por qué la gente, por más cargadas de prejuicios y absurdas que parezcan sus ideas, piensa como piensa.

Al intentar comprender cómo se enamoran los personajes en una serie de novelas donde la descripción de ese proceso parece hacer a los autores ir más allá de utilizarlo como un mero recurso para hacer avanzar la acción, este trabajo se ha entregado al proyecto aventurado de intentar, con más empeño, indagar las causas que confirman los efectos de los cambios que sufren las repúblicas hispanoamericanas.

Al haber analizado el tema del amor en una serie de novelas, se ha tenido la oportunidad de conocer más de cerca cuáles son las expectativas de hispanoamericanos ordinarios en situaciones en las que actúan de una manera más espontánea que cuando se deciden a participar de un proyecto colectivo para reformar sus naciones. Martín Rivas y Florentino Ariza son idealistas discretos, que no dejan de aprender las profesiones prácticas que los llevan a destacarse en sociedad, y son diferentes de los intelectuales como José Fernández y Horacio Oliveira, que tienen una desconfianza crítica que los hace desentenderse de la vulgaridad que perciben en el resto, tanto en los ricos burgueses como en los pobres. Estos dos tipos, a su vez, se distinguen de marginales que solo buscan sobrevivir, como el ciego Hipólito. A todos estos tipos —idealistas discretos, intelectuales críticos, marginales— pertenecen los amantes protagonistas que se ha visto desfilar en las cinco novelas estudiadas. Aunque no se ven a sí mismos como fuerzas históricas, todos ellos afectan a la sociedad a la que pertenecen: al momento en que creen actuar por voluntad propia hacen patente las motivaciones más profundas de los sectores de donde provienen. Si tradicionalmente se ha buscado entender la evolución de Hispanoamérica a partir de la interacción de unos sectores sociales con otros, este trabajo prefiere intentar una aproximación que muestra la subjetividad de algunos individuos, que componen los sectores sociales que a su vez conforman la población de las naciones hispanoamericanas.

Cuando más los personajes de las novelas analizadas creen responder exclusivamente a sus emociones, no son conscientes de lo enormemente codificados que se hallan sus comportamientos y cómo esta

codificación responde a los rasgos marcados que hace caracterizables a sus experiencias como específicamente hispanoamericanas. Por eso se ha escogido analizar obras como *De sobremesa* y *Rayuela*, cuyos protagonistas no se reconocen en sus compatriotas y miran hacia afuera de sus países con la obsesión de ser cosmopolitas. El bagaje cultural de Fernández y de Oliveira está alimentado por un *eurocentrismo* que busca persuadirlos de que todo lo verdaderamente importante —por ejemplo, la gran literatura— sucede en Europa. La explicación de su presencia en Europa responde a su resistencia a ser habitantes de naciones periféricas al margen de lo que ellos consideran las búsquedas intelectuales más relevantes. Al rebelarse contra el sentirse ignorados por el mundo que admiran, los protagonistas de *De sobremesa* y *Rayuela* toman conciencia de sus diferencias, pero de una manera en que estas los perturban: Fernández se acusa a sí mismo de ser un *rastacueros* y Oliveira de ser un «argentino afrancesado». De todos modos, lo importante es que José Fernández y Horacio Oliveira se saben productos de sus sociedades respectivas, y lo son tanto como lo son Martín Rivas, Hipólito y Florentino Ariza de las suyas. Pero tipos humanos tan diferentes como los cínicos intelectuales de *De sobremesa* y *Rayuela*, los profesionales burgueses de *Martín Rivas* y *El amor en los tiempos del cólera*, y los marginales de *Santa* se parecen en que se hacen rebeldes a la sociedad al amar porque el amor es rebelde en su esencia.

El amor es un concepto cultural. Por más individual que sea, la motivación de un personaje refleja la dinámica de la sociedad a la que pertenece. Sin embargo, al tratar sobre conflictos interiores de individuos entregados a hacer realidad una ilusión íntima, las historias de amor que presentan las cinco novelas analizadas tienen que lidiar con una serie de ambigüedades propias del comportamiento humano, que corresponden al intento de crear personajes complejos en vez de símbolos subordinados a la tesis de un autor. Los novelistas tradicionales mostraban didácticamente los problemas de una sociedad como los únicos que determinaban la conducta de unos personajes cuyas identidades parecían carecer de otros ángulos.

En cada una de las novelas estudiadas se ha presentado la sociedad contra la que los amantes se deben rebelar y cómo el amor crea un tipo de existencia incompatible con esa sociedad. Aun en *Martín Rivas*, donde el protagonista encuentra la dicha final, la sombra de la inmólación de Rafael San Luis, el romántico que en realidad ha sido asesinado por la incomprensión de los prejuicios de la materialista familia Elías, empaña el feliz desenlace. Los más explícitos en su rebelión o los que se la explican mejor a sí mismos son los intelectuales: en *De sobremesa*, Fernández enfoca con mirada corrosiva a la sociedad de la que se quiere desentender, mientras que en *Rayuela*, Horacio Oliveira se percata de que hay una sociedad que lo ha determinado a ser quien es y a la que detesta.

Se puede escoger, por cada libro, personajes emblemáticos de lo burgués antirromántico: Fidel Elías en *Martín Rivas*, los turistas en Europa en *De sobremesa*, el señor Rubio en *Santa*, los tíos innominados de Horacio en *Rayuela*, y Lorenzo Daza en *El amor en los tiempos del cólera*. Todos los antagonistas antirrománticos están casados y muchas veces han elegido un matrimonio por conveniencia.

La visión del matrimonio como una débil alternativa al amor-pasión propuesto por la burguesía, coincide con los planteamientos de Denis de Rougemont, en *El amor y Occidente*, y Niklass Luhmann, en *El amor como pasión*:

— Aunque Martín Rivas consigue casarse, se ha visto que su amigo Rafael debe permanecer apasionado hasta el fin.

— A José Fernández le fastidia contaminar su visión de Helena imaginando el trato con ella y su cuerpo deformado por la maternidad.

— El matrimonio es una obsesión para el ciego Hipólito pero nunca está a su alcance.

— El matrimonio es algo sin importancia para Horacio Oliveira, quien jamás habla de casarse con la Maga y que convive con ella como con Gekrepten, con quien no se casa a pesar de que su vida con ella caricaturiza la monotonía de la doméstica vida conyugal.

— Para Florentino Ariza el matrimonio es una formalidad al margen del verdadero amor. Para lograr su objetivo, Florentino no titubea en pasar por encima de la unión, consagrada por la Iglesia y la buena sociedad, de Fermina y Juvenal.

En los dos libros más recientes hay dos parejas de casados a los que el protagonista observa como contrastadas con su error sin la mujer que en verdad siente que le corresponde:

— En *Rayuela*, Cortázar ha bautizado con ironía cruel a Traveler, para hacer patente el sedentarismo al que lo fuerza su alianza.

— En *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez presenta al doctor Urbino como un hombre de poca visión al estar satisfecho con el discreto encanto de su vida conyugal, a fin de protegerse de una realidad que va más allá de las ambiciones de los de su clase.

El discurso íntimo de las ilusiones y las frustraciones de los amantes revela lo que no se dice públicamente en los discursos oficiales de sus naciones. Cuando se intenta expresar el *sentir nacional* se juega a uniformizar sociedades que no están bien integradas, mientras los amantes reflejan lo que verdaderamente sienten, en un plano privado, los sectores sociales en conflicto. Estos individualistas, con sus amores empecinados, que no se detienen a considerar a quién se enfrentan, activan un comportamiento peculiar de sus sociedades respectivas, las que reaccionan para defender sus derechos a cualquier precio, pero que al utilizar cualquier medio para defender sus fines, hacen aparecer sus contradicciones. El comentario social crítico ya no es producto de propuestas maniqueas como las de las novelas de amores contrariados del siglo XIX y las *novelas de la tierra* de la primera mitad del siglo XX, con sus victimarios y víctimas —en tramas lastradas por tal didactismo que se hace obvio que el autor no confía en el criterio de su lector para señalar culpables— sino que se apoya en la observación propia de la mimesis novelística.

En las ficciones novelísticas muchas veces se prefiere mostrar las situaciones a través de observadores parciales, en vez de controladas por una voz del autor que coloca al lector en una situación pasiva. Por ejemplo, en cada novela siempre hay alguien que observa desde fuera al amante con una simpatía especial:

— En *Martín Rivas*, Rafael San Luis, el confidente, sabe que algo pasa cuando el rostro de su amigo Martín Rivas está demacrado.

— En *De sobremesa*, los amigos y doctores se interesan por desentrañar los motivos de la profunda melancolía en la que parece hundirse Fernández.

— En *Santa*, Jenaro, el fiel lazarillo, nota que el comportamiento de su amo Hipo no es normal cuando tiembla y habla compulsivamente.

— En *Rayuela*, Traveler y Talita, que conforman un matrimonio cómplice con Oliveira en la excentricidad de los juegos intelectuales, saben que algo extraño le pasa a Horacio.

— En *El amor en los tiempos del cólera*, Tránsito, la madre, se preocupa por la salud de Florentino.

La utilización de estos observadores subjetivos enfatiza que una manera más convincente de tratar al amor es describirlo antes que explicarlo, así como insinúa una red de vínculos afectivos que existe como alternativa a las relaciones impersonales impuestas por el orden social.

La búsqueda de un narrador menos autoritario fue una consigna importante en la evolución de la novela realista del siglo XIX a la novela contemporánea. Para brindar un contexto de los libros tratados ha tenido que indicarse cuáles son sus modelos, y la mayoría de las veces estos pertenecen a Europa y a *la otra* América. A los escritores hispanoamericanos les afecta el momento decisivo por el que pasa la novela europea del cambio de siglo, a principios del siglo XX, al que luego se suma el de la novela estadounidense que va de Henry James (1843-1916) a la generación perdida. Justamente cuando la novela hispanoamericana tiene la oportunidad de desarrollarse coincide con momentos importantísimos en la evolución de la novela europea. Ya desde el siglo XVIII, las novelas francesas e inglesas se han ocupado de enfocar una serie de problemas sociales, pero se hacen aun más responsables en torno a ellos en el siglo XIX, y al pasar al siglo XX, comienzan a dar un giro hacia entender las motivaciones del comportamiento interior de los hombres.

El cambio de siglo trae consigo el término *inconsciente*. No es cualquier época aquella en la que se comienza a explorar la mente del hombre para adentrarse en el aspecto irracional de sus motivaciones. En realidad, ninguno de los amantes presentados en las cinco novelas estudiadas puede controlar sus sentimientos:

— Si aun el ingenuo y puro Martín Rivas llega a tener impulsos autodestructivos, el decadente José Fernández es el caso extremo del descontrol, ya que ni siquiera al final del libro se puede decir que se haya recuperado de su crisis de ansiedad.

— El ciego Hipólito muchas veces se define a sí mismo como una bestia mientras Horacio Oliveira habla de su fuego interno.

— Florentino Ariza se construye una personalidad pública que puede lograr una buena impresión social, pero en realidad siempre hay algo que lo perturba y la verdad es que sus trastornos digestivos, sobre todo los que experimenta en su primera visita a la casa de Fermina Daza, obviamente no pertenecen de manera exclusiva al campo de la fisiología.

El amor, se ha dicho citando tanto a Denis de Rougemont como a Octavio Paz, es una combinación de lo espiritual y lo corporal:

— En *Martín Rivas*, de Blest Gana, la tensión sexual es siempre subliminal y el amor es tratado en un plano ideal; hay una pugna encarnizada entre su lado espiritual y su lado corporal.

— La herencia hispanoamericana del catolicismo español pesa demasiado en *De sobremesa* y *Santa*, las que se parten en una curiosa esquizofrenia al querer ocuparse de la realidad del aspecto físico del amor. El amor corporal es condenado y ensalzado sucesivamente, mientras que el amor espiritual hace una entrada gradual y finalmente se apodera del desenlace a través del culto que se rinde a la amada muerta.

— En *Rayuela* y *El amor en los tiempos del cólera*, lo corporal ya está visto de otra manera: Oliveira no consigue fusionar lo espiritual y lo corporal, pero al final sabe muy bien que hacerlo es el único camino para encontrar el amor verdadero, mientras que el éxito de Florentino está basado en encontrar el mejor equilibrio entre estos dos aspectos.

La manera en que el amor combina lo corporal y lo espiritual hace de él algo muy especial, cuyo análisis requiere de una sutileza que permita observar sus matices. Este trabajo ha buscado mostrar cómo la literatura hispanoamericana, como cualquier otra literatura del mundo, indaga sobre ese aspecto misterioso pero fundamental de la naturaleza humana.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodore W.
1991 *Notes to Literature*. Vol. I. Trad., Sherry Weber. Nueva York: Columbia University Press.
- ALEGRÍA, Fernando
1959 *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México D.F.: Ediciones de Andrea.
- ALIGHIERI, Dante
1983 *Divina comedia*. Bogotá: Oveja Negra.
- AMESTOY, Lida Aronne
1972 *Cortázar: la novela mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- AUERBACH, Erich
1966 [1946] *Mimesis*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- AZUELA, Mariano
1947 *Cien años de la novela mexicana*. México: s.e.
- BAJTIN, Mijail
1990 *Art and Answerability*. Trad., Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press.
- 1991 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARRENECHEA, Ana María
1981 «La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar». En *Julio Cortázar*. Ed., Pedro Lastra. Madrid: Taurus.
- 1983 *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BARTHES, Roland
1975 *The Pleasure of the Text*. Trad., Richard Miller. Nueva York: The Noonday Press.

- 1977 *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- 1997 S/Z. Trad., Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI.
- BAILEY, John
1960 *The Characters of Love*. Londres: Constable.
- BELL, Michael
1993 *Gabriel García Márquez: Solitude and Solidarity*. Londres: McMillan Press.
- BELL-VILLADA, Gene H.
1990 *García Márquez: The Man and His Work*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- BLEST GANA, Alberto
1983 [1862] *Martin Rivas*. Madrid: Cátedra.
- BRODY, Robert
1976 *Julio Cortázar: Rayuela*. Londres: Grant & Cutler/Tamesis.
- BROOKS, Peter
1969 *The Novel of Worldliness*. Princeton: Princeton University Press.
- 1984 *Reading for the Plot*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BRUSHWOOD, John S.
1973 *México en su novela: una nación en busca de su identidad*. Trad., Francisco González Aramburo. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1998 *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. Trad., Raymond L. Williams. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CARLOS, Alberto J.
1982 «*Nacha Regules y Santa: problemas de intertextualidad*». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*. 36: 301-307.
- CORTÁZAR, Julio
1984 [1963] *Rayuela*. Barcelona: Bruguera.
- 1985 *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara.
- 1986 *El examen*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.

- DE BEAUVOIR, Simone
1974 [1949] *The Second Sex*. Trad., H.M. Parshley. Nueva York: Vintage Books.
- DE ROUGEMONT, Denis
1993 *El amor y Occidente*. Barcelona: Editorial Kairós.
- EAGLETON, Terry
1988 *Introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto
1984 *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, José LEZAMA LIMA y Ana María SIMO
1968 *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- FIDDIAN, Robin
1987 «A Prospective Post-script: A Propos of *Love in the Times of Cholera*». En *Gabriel García Márquez: New Readings*. Eds., Bernard McGuirk y Richard Caldwell. Nueva York: Cambridge University Press.
- FLORES OLEA, Víctor
1986 «*El amor en los tiempos del cólera*: el libro de una educación sentimental». *Cuadernos Americanos*. 26: 202-208.
- FORSTER, E.M.
2000 *Aspectos de la novela*. Trad., Guillermo Lorenzo. Madrid: Debate.
- FRANCO, Jean
1990 [1969] *Historia de la literatura hispanoamericana*. Trad., Carlos Pujol. Barcelona: Ariel.
- FUENTES, Carlos
1969 *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- GÁLVEZ, Marina
1990 *La novela hispanoamericana (hasta 1940)*. Madrid: Taurus.
- GAMBOA, Federico
1965 [1903] *Santa*. En *Novelas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel
1981 *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Oveja Negra.
1985 *El amor en los tiempos del cólera*. México D.F.: Diana.

- GAY, Peter
 1992a *La experiencia burguesa de Victoria a Freud*. Vol. I. *La educación de los sentidos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
 1992b *La experiencia burguesa de Victoria a Freud*. Vol. II. *Tiempos pasiones*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- GENETRE, Gérard
 1989 *Figuras* III. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- GOIC, Cedomil
 1968 *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- GONZÁLEZ, Anibal
 1983 *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrta.
 1987 *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- GONZÁLEZ BERMEO, Ernesto
 1978 *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- 1981 «García Márquez: ahora doscientos años de soledad». En *Gabriel García Márquez*. Ed., Peter Earle. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto
 1993 *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin America*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- HAMLET-METZ, Mario
 1990 «Crossing the Barrier Successfully: 19th Century French Literature, Blest Gana and Martin Rivas». *North Dakota Quarterly*. 15: 101-117.
- HARSS, Luis
 1966 *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HAZO, Robert G.
 1967 *The Idea of Love*. Nueva York: Frederick A. Praeger.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max
 1978 *Breve historia del modernismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro
 1949 *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- HORN, Pierre L. y Mary Beth PRINGLE
1984 *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. Nueva York: Ungar.
- HUYSMANS, Joris-Karl
1959 *Against Nature*. Trad., Robert Baldick. Nueva York: Penguin Books.
- IRIGARAY, Luce
1985 *This Sex Which Is Not One*. Trad., Catherine Porter y Carolyn Burke.
Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- JITRIK, Noé
1986 «De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana». En *The Historical Novel in Latin America*. Ed., Daniel Balderston. Gaithersburg, EE.UU.: Hispamérica.
- KRISTEVA, Julia
1987 *Historias de amor*. México D.F.: Siglo XXI.
- LUHMANN, Niklas
1985 *El amor como pasión. La codificación de la intimidad*. Barcelona: Península.
- LUKÁCS, Georg
1962 [1937] *The Historical Novel*. Trad., Hannah y Stanley Mitchell.
Londres: Merlin Press.
- 1965 *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- MACADAM, Alfred J.
1977 *Modern Latin American Narratives*. Chicago: University of Chicago Press.
- 1985 «Realism Restored». *Review: Latin American Literature and Arts*. 35: 34-38.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo
1983 *El olor de la guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*.
Barcelona: Bruguera.
- MEYER-MINNEBANN, Klaus
1991 *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Trad., Alberto Vidal Díaz.
México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- NAVARRO, Joaquina
1955 *La novela realista mexicana*. México D.F.: Compañía General de Ediciones.

- OSPINA, Uriel
1976 *Sesenta minutos en la novela colombiana*. Bogotá: s.d.
- OVEDO, José Miguel
1981 «García Márquez: la novela como taumaturgia». En *Gabriel García Márquez*. Ed., Peter Earle. Madrid: Taurus.
- PAZ, Octavio
1990 *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
1993 *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- PEAVLER, Terry
1990 *Julio Cortázar*. Massachusetts: Twayne.
- PÉREZ, Galo René
1982 *Historia y crítica de la novela hispanoamericana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- PICON-GARFIELD, Evelyn
1978 *Cortázar por Cortázar*. Kalapa, México: Universidad Veracruzana.
- PREGO, Omar
1985 *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muehnik.
- RAMA, Angel
1984 *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir
1972 *El BOOM de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- ROJO, Grynor
1992 «El amor, la vejez y la muerte en *El amor en los tiempos del cólera*». En *... Para que mis amigos me quieran más...; homenaje a Gabriel García Márquez*. Santa Fe de Bogotá: Siglo del Hombre.
- SAFIR, Margery A.
1983 «Para un erotismo de la liberación: notas sobre el comportamiento transgresivo en *Rayuela* y *Libro de Manuel*». En *La isla final*. Eds., Jaime Alazraki, Iván Ivasik y Joaquín Marco. Navarra: Ultramare.
- SAID, Edward
1983 *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard.

- SIMMEL, Georg
1971 *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press.
- SILVA, José Asunción
1996 *Obra completa*. Ed., Héctor Orjuela. Madrid: ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica.
- SOMMER, Doris
1991 *Foundational Fictions, the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California.
- STENDHAL
1998 *Del amor*. Trad., Consuelo Berges. Madrid: Alianza.
- TANNAHILL, Reay
1980 *Sex in History*. Nueva York: Stein and Day.
- TODOROV, Tzevan
1987 *Literature and its Theorists*. Nueva York: Ithaca.
- USLAR PIETRI, Arturo
1969 *Veinticinco ensayos: antología*. Caracas: Monte Ávila.
- VALENZUELA RODARTE, Alberto
1961 *Historia de la literatura en México*. México D.F.: Jus.
- VARGAS LLOSA, Mario
1971 *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.
1997 *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel/Planeta.
- VV.AA.
1981 *Julio Cortázar*. Ed., Pedro Lastra. Madrid: Taurus.
1986 *The Historical Novel in Latin America*. Ed., Daniel Balderston. Gaitersburg, EE.UU.: Hispamérica.
- VILLANUEVA-COLLADO, Alfredo
1989 «José Asunción Silva y Karl-Joris Huysmans: estudio de una lectura». *Revista Iberoamericana*. 55: 273-286.
- WELLEK, René y Austin WARREN
1974 *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos.

Impreso en los talleres de
INDUSTRIALgráfica S.A.
Chavín 45 Lima 5 Perú
Email: igsa@bwnet.com.pe
Teléfono: 431-2505
Fax: 431-3601
Octubre de 2002

PRÓXIMAS PUBLICACIONES

*Del viento, el poder y la memoria.
Materiales para una lectura crítica de
Miguel Gutiérrez*
Cecilia Monteagudo y Víctor Vich (eds.)

El buen halcón oculta la garra
Augusto Castro

*La fiesta del ganado en el valle de
Chancay (1962-2002)*
Juan Javier Rivera Andía

*Procesos y visitas de idolatrías.
Cajatambo, siglo XVII*
Pierre Duviols

Introducción a la Antropología Histórica
Paolo Viazzo

Melvin Ledgard

AMORES ADVERSOS Y APASIONADOS

Amores adversos y apasionados trata sobre la evolución del tema del amor en cinco novelas hispanoamericanas: *Martín Rivas* (1862) del chileno Alberto Blest Gana, *De sobremesa* (1896) del colombiano José Asunción Silva, *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa, *Rayuela* (1963) del argentino Julio Cortázar y *El amor en los tiempos del cólera* (1985) del colombiano Gabriel García Márquez. Si para Gérard Genette la *Odisea* no hace sino amplificar el enunciado «Ulises vuelve a Itaca», las cinco novelas aquí analizadas amplifican el enunciado «Un hombre sigue a la mujer amada»: en 1850 en Santiago de Chile, el provinciano Martín Rivas quiere conquistar a una «niña bien»; por más de un año, en algún momento de la última década del siglo XIX, el aristócrata bogotano José Fernández recoge información, por Francia e Inglaterra, de la inolvidable europea que vio, solo de lejos, en el restaurante de un hotel suizo; en tiempos del Porfiriato mexicano, el ciego Hipólito se gana la vida tocando el piano en un burdel del D.F. y quiere convencer a la meretriz más popular del local de que ningún cliente puede ofrecerle un amor como el suyo; a mediados del siglo veinte, del Sena al Río de la Plata, el bohemio argentino Horacio Oliveira busca a su expareja uruguaya; alrededor de veinte años antes, en Cartagena de Indias, Florentino Ariza quiere reconquistar a quien llegó allí de San Juan de la Ciénaga y fue su novia epistolar por dos años... medio siglo atrás. Si la *Odisea* solo es una odisea a partir de los obstáculos que complican a Ulises la operación, tan sencilla de enunciar, de reunirse con Penélope, estas novelas toman forma de las adversidades que confrontan sus protagonistas para alcanzar a quienes desean: brechas sociales en repúblicas incipientes; sentimientos de desubicación en el primer mundo, por más privilegios que se ostenten en el país de origen; pobreza e impedimentos físicos; certeza de que la mujer que se fue era la ideal; envejecimiento. El enunciado «Un hombre sigue a la mujer amada» no solo asume formas diferenciadas según como incluya tales situaciones, sino según como combine influencias literarias o se impregne del tiempo y el lugar en el que se amplifica a novela. Ninguno de estos factores tiene porqué, sin embargo, hacernos dudar que cinco autores puedan haber coincidido en novelizar el recuerdo de algún amor apasionado que los conmocionó con similar impacto.