

LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS

EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL COLERA

de Gabriel García Márquez

por José Miguel Oviedo

• Bruguera, Barcelona, 1985.

En el vasto mundo imaginario de Gabriel García Márquez no sólo los personajes son longevos y las familias se multiplican con fecundidad vertiginosa; también las pasiones son de una tenacidad tal que triunfan sobre el tiempo, exceden todos los límites razonables y aun sobreviven a sus protagonistas con una fragancia de leyenda. Se desea o se odia, se busca un sueño imposible o una venganza con la pertinacia que da a esas hazañas de la voluntad rasgos que asociamos con la locura, la obsesión o la fatalidad. Estos personajes suelen perseguir una sola cosa y perseguirla toda una vida: ése es el origen de su grandeza y de su miseria. El anónimo coronel que no tiene quien le escriba, el coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*, el más que centenario dictador de *El otoño del patriarca* y otros, configuran un reiterado prototipo: el del héroe insensato, el individuo que se entrega gozosamente a una causa que lo esclaviza y a veces lo destruye. A esa galería hay que agregar ahora a Florentino Ariza, el protagonista de *El amor en los tiempos del cólera*, la última novela del autor. Uno podría comenzar el comentario crítico de esta novela reconociendo que Florentino es un personaje no menos memorable que los estoicos coroneles o el infame dicta-

dor, pero que ésa no es sino una de las muchas razones que hacen de ella una obra notable.

Dos de las mayores obsesiones de la narrativa del autor son el estigma de la soledad y la búsqueda desesperada del amor. Estas son, por cierto, evidentes en su novela más famosa, pero recorren, como fuerzas subterráneas, todos sus libros. Hay una soledad personal y una soledad histórica, que explican esos personajes y esos pueblos abandonados, siempre a la espera de algo que tarda o nunca llega; en los páramos de la conciencia solitaria, la promesa del amor es un radiante espejismo, una ilusión a la que se aferran con un gesto inexorable y frecuentemente trágico. Al leer la nueva novela de un autor de tan extrema coherencia interna como García Márquez, las anteriores se ven bajo otra luz y se establecen relaciones que ayudan a comprender mejor el conjunto. En el caso de *El amor...* es muy fácil encontrar el antecedente porque es justamente la *Crónica de una muerte anunciada*, la novela corta que publicó hace sólo cuatro años. Tengo la impresión de que el vínculo que existe entre las dos —un vínculo de descendencia, de proceso partenogenético— es semejante al que hay entre *Rayuela* y *62. Modelo para armar*, de Cortázar: la idea de un libro está, en germen, en el otro, aunque la

afinidad no se extiende a las obras enteras. El episodio clave —uno de los más bellos de la *Crónica...*— es el de la pasión amorosa entre Angela Vicario y Bayardo San Román, que se desata muchos años después de haberla él rechazado en matrimonio, al descubrir que no era virgen. Esa pasión dura 17 años, pero —el detalle es capital— se trata de un amor epistolar, a la distancia y en secreto, en el que ella es la agente y él el acosado: la única respuesta de Bayardo durante todos esos años es el silencio. Un día, sin previo aviso, se presenta en la casa de Angela; la escena es digna de recordarse: "Llevaba la maleta de la ropa para quedarse, y otra maleta igual con casi dos mil cartas que ella le había escrito. Estaban ordenadas por sus fechas, en paquetes cosidos con cintas de colores, y todas sin abrir" (p. 125).

En la nueva novela también vemos que la heroína guarda "en un doble fondo del baúl... los paquetes de tres años de cartas, escondidas con tanto amor como habían sido escritas" (p. 122). Este parece ser el punto de conexión entre ambos relatos: un amor epistolar, un amor tardío, un amor desmedido que desafía toda la lógica. Pero lo que era un episodio en la *Crónica...* se ha convertido en el tema casi único, en la fuerza suprema que mueve una novela de 500 páginas: es

la celebración más rotunda que García Márquez ha hecho del amor y, por extensión, de la vida misma.

Los rizos narrativos

El mundo de García Márquez es engañoso: parece simple y es íntimamente complejo, nos seduce de inmediato porque es accesible aunque está sembrado de trampas y emboscadas narrativas perfectamente disimuladas. Una de ellas, que no por repetida resulta menos eficaz, es la forma astuta como maneja el tiempo del relato. Ajeno siempre a toda exploración del tiempo discontinuo o fragmentado, el autor trata más bien de crear la ilusión de un tiempo continuo y básicamente lineal, no muy distinto al del viejo naturalismo. Subrayo la palabra *ilusión*: la trampa está precisamente allí, porque en sus relatos suele haber una habilísima retrospectiva que les da un movimiento envolvente, de círculo que se cierra precisamente cuando creemos que se abre y que a veces sugiere la fijeza de un eterno retorno. Imposible olvidar el acorde inicial de *Cien años...*: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo" (p. 9). Veinte páginas después ese momento parece volver a pasar, como un *flashback*, ante nosotros: "...muchos años más tarde, un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre..." (p. 21). Sólo muchas páginas después nos enteraremos que se salva de morir ante el pelotón y que su única herida se la hizo él mismo, en un fallido intento de suicidio.

Estos sutiles avances y detenciones del tiempo estimulan y burlan a la vez nuestro interés, pero además crean unas peculiares estructuras narrativas que regulan, como finos instrumentos de medición, el ritmo de sus relatos. Esos breves adelantos o recapitulaciones de lo que va a pasar, crean una especie de *rizo narrativo* que le permite pasar dos (o más) veces por el mismo momento sin alterar la fluidez temporal. Son condensa-

ciones del tiempo en la conciencia de los personajes que el narrador manipula, sin dar la sensación de interferir, y con los que suele abrir o cerrar sus historias: engatillan o liberan una tensión. La *Crónica...*, por ejemplo, comienza así: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo" (p. 9). La frase convierte al relato en una sola retrospectiva y es un irónico *tour de force*: esta novela de suspense empieza diciéndonos cómo acaba. En las líneas finales de *El coronel no tiene quien le escriba*, leemos: "El coronel necesitó setenta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante" (p. 78). El rizo cierra una vida que termina tal como comenzó.

En *El amor...* el procedimiento opera de modo algo distinto. El primer capítulo (siguiendo una costumbre del autor, los capítulos no están numerados) cumple magistralmente dos funciones: la de despiarnos respecto de quién es el protagonista principal, y la de crear una expectativa, no por lo que pasará después, sino por lo que pasó antes. Hay varias trampas: primero, el lector cree que la historia de amor es la que el doctor Juvenal Urbino descubre en la carta que el exilado Jeremiah de Saint-Amour escribe antes de suicidarse, que lo lleva a conocer a su amante secreta. Pero la historia de Jeremiah acaba allí mismo y entonces pensamos que la verdadera historia va a ser protagonizada por el doctor y la amante del suicida. Nueva pista falsa: poco después, en el mismo capítulo, el doctor Urbino muere de modo accidental, dejando desconsolada a su mujer Fermina Daza. No se nos ocurre la verdad: esta anciana de 72 años, seca y autoritaria, recibe la más inesperada y florida declaración de amor de Florentino Ariza, otro anciano que aparece apenas visible en las últimas páginas del capítulo. El mismo día del entierro, con la prisa de quien ha esperado años, le dice a la viuda: "Fermina: he esperado esta ocasión durante más de medio siglo, para repetirme una vez más el juramento de mi fidelidad eterna y mi amor para siempre" (p. 82). La respuesta de ella la retrata de cuerpo entero: "Lárgate. Y no te dejes ver nunca más en los años que te queden

de vida... Que espero sean muy pocos" (*ibid.*). Pero esa misma noche, ella se da cuenta que "mientras dormía sollozando pensaba más en Florentino Ariza que en el esposo muerto" (p. 83).

La tensión está ya creada y atrapa el interés del lector por saber qué es lo que pasó en esos "cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días" (p. 85), desde que él se enamoró de ella. A partir del segundo capítulo, el rizo se desenvuelve lentamente para retrotraernos al tiempo de esos amores juveniles, hasta llegar, hacia el fin, al mismo punto de arranque. Aquí y allá, la narración contiene otros rizos menores que, en instantes claves, la proyectan hacia adelante, hacia el presente que ya conocemos; de esta manera, lo que está antes está después y viceversa: hay una delicada inversión de espejo de la que apenas nos damos cuenta. Un ejemplo entre varios: haciendo el recuento de las aventuras eróticas de Florentino, el narrador nos dice: "Cincuenta años más tarde, cuando Fermina Daza quedó libre de su condena sacramental, tenía unos veinticinco cuadernos con seiscientos veintidós registros de amores continuados, aparte de las incontables aventuras fugaces que no merecieron ni una nota de caridad" (p. 226).

El asombro y el reconocimiento

La historia de este amor diferido medio siglo le permite al narrador —un narrador colectivo que habla de "nuestra ciudad", pero sin perder nunca su privilegiada objetividad— cubrir un amplio trecho de la vida personal, familiar y social de una pequeña ciudad del trópico colombiano, desde fines del siglo pasado hasta el primer tercio del presente. La ciudad no está identificada, pero no es difícil suponer que es una imagen bastante libre de Cartagena —aunque eso podría estar contradicho por un breve pasaje en el que se habla de Cartagena como otra ciudad "abandonada de sus pobladores por el pánico del cólera" (p. 330). En todo caso, es un territorio familiar para los lectores de García Márquez: un lugar donde hubo una ya lejana grandeza, adormecido en el bochorno del calor, la vegetación exuberante, la pobreza y el

olvido; un "moridero de pobres" (p. 33). Aquí, además de las guerras civiles, hay otra plaga más literal: el cólera, que el doctor Urbino combate con las armas de una ciencia que él considera moderna pero que es tan arcaica como la otra. Las aspiraciones de sus pobladores son relativamente modestas — obtener un buen matrimonio, cuidar la propia honra y rebajar la ajena, parecen ser las principales actividades —, pues el chismorreo constante y el arribismo provinciano lo saturan todo. Son pacientes, desconfiados, ilusos. La apatía de sus vidas está compensada por su tendencia al fantaseo exaltado y al ensueño.

Si el lugar no es preciso, la cronología sí lo es hasta un punto manifiesto; continuamente el autor nos da, si no fechas, indicios claros para que sepamos cuándo pasa tal o cual suceso. Nos dice, por ejemplo: "Vieron una película basada en un libro que había estado de moda el año anterior, y que el doctor Urbino había leído con el corazón desolado por la barbarie de la guerra: *Sin novedad en el frente*" (p. 30); recordar que ese libro data de 1929 nos basta para orientarnos. Y en otras partes: "De modo que su fiesta de bodas, una de las más ruidosas de las postrimerías del siglo pasado, transcurrió para ella en las vísperas del horror" (p. 228); "Cuando volvió casado a París... ya Víctor Hugo había muerto" (p. 240). La atmósfera que recrea esa larga época — marcada por una alegre despreocupación, llamativos avances en el campo de la ciencia y la técnica, una ilusión de progreso en medio de guerras y otros desastres — es perfecta en todos sus detalles y reitera la archisabida predilección de García Márquez por esa era de maquinismo rudimentario, como sacado de *El tesoro de la juventud*, en la que los inventos, los barcos a vapor y los viajes en globo provocaban genuino asombro. Estamos en el borde mismo de la modernidad.

Es un mundo sembrado de otras marcas reconocibles y ecos de jornadas anteriores. Igual que los otros, este libro reverbera de citas, ecos y homenajes que pertenecen tanto al mundo ficticio como real del autor. Reaparece la historia del galeón hundido y cargado de tesoros (pp. 101, 136); se menciona el pueblo de Río-

hacha mitificado en *Cien años...*; la potra que padecen los hombres de la ciudad (p. 166) recuerda la grotesca imagen del testículo enorme del dictador en *El otoño...*; las referencias a los amores de Florentino como "andanzas de halconero" (p. 264) y "rondas de altanería" (p. 265) repiten casi exactamente las imágenes que en la *Crónica...* simbolizan las costumbres de "gavilán pollero" del galante Santiago Nasar; la alusión a "la matanza de los obreros del banano en San Juan de la Ciénaga" (p. 410) es como un eco de uno de los episodios más dramáticos de *Cien años...*; y, por cierto, las sempiternas guerras civiles prosiguen aquí como siempre, hasta cuando no son guerras declaradas (pp. 61, 110, 388, 486, 487 *et passim*).



Pero hay mucho más de personal en este relato. Varias figuras y memorias privadas están entrelazadas con ciertos personajes y situaciones. El oficio de telegrafista al que se consagra primero Florentino es un pequeño homenaje a la figura del padre del autor, también telegrafista. El "viaje de olvido" que le obligan a hacer a Fermina y la complicidad de otros telegrafistas en el trayecto, evocan incidentes en los amores de los que serían los padres del novelista. Varias mujeres que transitan por aquí, y no sólo Fermina, dejan la persistente sugestión de que conjuran presencias cercanas, aunque no identificables, al corazón del autor. El doctor Urbino, sobre todo, parece encarnar buena parte de las actitudes del joven García Márquez, especialmente tras

su retorno de París, en 1958. Lo que él debió pensar al volver a Colombia, lo piensa en esta novela el doctor cuando él también regresa de Europa y ve su tierra con otros ojos: "Era todavía demasiado joven para saber que la memoria del corazón elimina los malos recuerdos y magnifica los buenos, y que gracias a ese artificio logramos sobrelevar el pasado... Todo le pareció más pequeño que cuando se fue, más indigente y lúgubre..." (pp. 160-161). Y hay hasta un brevisimo retrato intelectual del escritor, cuya experiencia europea y visión peculiar de las cosas lo hacen sentir un extraño en casa; basta trasponer la curiosidad científica del médico a la literaria: "Tropezaba con todo: su espíritu renovador, su civismo manifiesto, su sentido del humor retardado en una tierra de guasones inmortales, todo lo que eran en realidad sus virtudes más apreciables suscitaba el recelo de sus colegas y las burlas solapadas de los jóvenes" (p. 184). Como ha hecho antes, también aquí hay numerosos homenajes a sus autores favoritos: Rubén Darío (pp. 117 y 247), Proust (p. 172), Lewis Carroll (p. 333), Conrad (p. 463) y otros.

Pero, es sobre todo el carácter inconfundible de una imaginación desatada y vibrante como una tormenta tropical, lo que nos confirma que hemos vuelto a entrar al ámbito mágico y tiernamente absurdo del autor. En estas tierras encantadas y excesivas "se oxidaban las flores y se corrumpía la sal" y "unos vientos locos... desentechaban casas y se llevaban a los niños por los aires" (p. 33); el loro del doctor Urbino "aprendió a hablar el francés como un académico" (p. 39); Fermina le ofrece a Florentino casarse con él "si usted me promete que no me hará comer berenjenas" (p. 112); circulan los trenes amarillos, los presagios, los sueños, los tenaces fantasmas de los muertos. Se ha observado, con razón, que la fantasía del autor no surge de su felicidad verbal (siendo ésta espléndida), sino de su capacidad para crear situaciones insólitas y maravillosas. No hay, por ejemplo, en la imagen de las flores oxidadas y la sal corrompida por el calor ninguna extrañeza verbal; precisamente aceptamos el hecho porque las palabras lo hacen verosímil, un suceso de todos los días. Ese

enorme poder sugestivo de una visión que hace posible todos esos prodigios y alquimias (que alcanzó fuerza memorable en *Cien años...*) está intacto aquí, aunque la fábula sea completamente distinta: cambia la historia, pero el tono, el ritmo y el espejo de las imágenes buscan un cauce ya recorrido —con menos riesgo quizá. El asombro ante lo nuevo y el reconocimiento de lo ya paladeado son dos formas de placer que se integran mientras leemos.

La perifrasis y la hipérbole, procedimientos bien probados en su obra anterior, siguen funcionando eficazmente. García Márquez usa la perifrasis como un vehículo metafórico a la vez que desrealizador: carga su prosa con una energía poética que estalla como un fuego de artificio. Los lectores de *El otoño...* recuerdan las constelaciones perifrásticas que impulsaban la novela con su lujoso barroquismo; aquí son menos complejas pero no menos abundantes; cito algunas de las más características de su estilo "tropicalista": "cocinando a fuego lento en el caldo de larvas de la memoria" (p. 33); "el pantano de lágrimas de los once telegramas desahogados" (p. 132); "la fragancia ardiente de los jazmines detrás de los sahumerios de muerte de los albañales abiertos" (p. 161).

En cuanto al otro procedimiento, debe tenerse en cuenta que la novela misma es una hipérbole: una historia de amor que sobrevive más de medio siglo a pesar de cientos de incidentes, dificultades y postergaciones. Dentro de esa hipérbole, hay otras que tienen un efecto intensificador: todo es gigantesco y desmesurado y, como está registrado por el narrador con la exactitud numérica de quien debe dar un informe, el resultado es devastadoramente cómico. Un solo ejemplo, que ilustra cómo Fermina leía las cartas de Florentino, puede bastar: "Se encerraba en el baño a cualquier hora, sin necesidad, y volvía a leer la carta tratando de descubrir un código secreto, una fórmula mágica escondida en alguna de las trecientas catorce letras de sus cincuenta y ocho palabras, con la esperanza de que dijeran más de lo que decían" (p. 105). El amor —toda clase de amor— tiene siempre en García Márquez una fuerza cataclísmica, lo

que dice mucho sobre las complejas relaciones entre hombres y mujeres en su obra, tema sobre el que volveré más adelante. Esa sensualidad cósmica, gozosamente material y vibrante, quizá nunca se ha acercado tanto al canon retórico nerudiano como en este libro. Hay pasajes reveladores, como la descripción de la amante mulata del doctor Urbino: "Todo en ella era grande e intenso: sus muslos de sirena, su piel a fuego lento, sus senos atónitos, sus encías diáfanas de dientes perfectos, y todo su cuerpo irradiaba un vapor de buena salud que era el olor humano..." (p. 354).

Los grandes prototipos y sus voces

El héroe insensato, representado por Florentino, no es el único prototipo que reconocemos en la novela. Por lo menos dos más juegan un papel sustantivo: el doctor Urbino y por cierto Fermina forman, con él, un triángulo de figuras que tiene claros antecedentes en la obra del autor. Son individuos fascinantes por sus rasgos peculiares, pero también paradigmas de la conducta humana que aparecen con obsesiva frecuencia: el Médico y la Matriarca Viuda. El Médico aparece ya en *La hojarasca* (1955), la primera novela de García Márquez, y la Matriarca está en prácticamente todos sus libros. El Médico (una variante bastante común es el dentista del pueblo) suele ser una figura que encarna un principio de racionalidad y modernidad en un mundo primitivo, dominado por supersticiones y atávicos prejuicios; suele ser un producto de la cultura foránea que trata de cumplir una función cívica y culturalizadora, que al mismo tiempo le da un aire de prestigio pero lo alisa de la comunidad: sus intereses científicos y técnicos parecen rarezas que inspiren desconfianza. (En el cuento "Los funerales de la Mamá Grande" aparece un caso especial: el médico de la familia, "laureado en Montpellier", era "contrario por convicción filosófica a los progresos de la ciencia", lo que lo convierte en un privilegiado bajo el amparo de la Mamá Grande: el poder político corrompe también la ciencia.) Su contrafigura es frecuentemente el Cura, otra presencia poderosa, que representa una actitud tradicional, con frecuencia coludida

con el poder: ejerce la censura, justifica la violencia y trata de sobrevivir a como dé lugar.

El doctor Urbino es una figura de gran autoridad, casi intachable y de una sola pieza. Formado en París, combate con medios modernos el azote del cólera y otras enfermedades, al mismo tiempo que, como humanista y hombre de gustos refinados, es un mecenas de las artes. Serio y atildado, devoto católico, orgulloso de su alcurnia pero también buen bailarín y pianista, el doctor Urbino es uno de los solteros más codiciados del pueblo. Su principal preocupación, como fanático de la asepsia, es mejorar el terrible estado sanitario que allí predomina, con los métodos que ha aprendido en Europa. Conoce, de manera casual, a la joven Fermina y queda de inmediato prendado de ella. Que Fermina acepte sus requerimientos y decida casarse con él, encierra una ironía: en realidad, no está enamorada de él, pero tampoco lo hace por interés o conveniencia. Lo hace por un oscuro impulso o intuición de que le queda toda una vida por delante y que no está dispuesta a pasarla sola. Un día, después de una noche de bochornosos sueños con el médico, "escribió una carta a toda prisa, la dobló a toda prisa, la metió a toda prisa en el sobre, y... la mandó con Gala Placidia al doctor Juvenal Urbino. Era una carta de las suyas, sin una letra de más ni de menos, en la cual sólo decía que sí, doctor, que hablara con su padre" (p. 204).

Esos bruscos caprichos de su voluntad son típicos en Fermina. Sólo en apariencia el médico la conquista: es ella quien toma la decisión definitiva, y las seguirá tomando en su larga vida conyugal con él. No menos reveladora es la escena en que decide poner fin, poco antes, a su relación romántica con Florentino: es el propio desamparo y la debilidad espiritual del galán lo que, inesperadamente, la hace ver la fragilidad de su ilusión; él no es hombre como para toda una mujer como Fermina: "Ella volvió la cabeza y vio a dos palmos de sus ojos los otros ojos glaciales, el rostro lívido, los labios petrificados de miedo..., pero a diferencia de entonces no sintió la conmoción del amor sino el abismo del desencanto. En un instante se le reveló la magni-

tud de su propio engaño, y se preguntó aterrada cómo había podido incubarse durante tanto tiempo y con tanta sevicia semejante quimera en el corazón. Apenas alcanzó a pensar: "¡Dios mío, pobre hombre!" (pp. 155-156).

Aunque desde muy joven es la que manda en casa, a pesar de tener un padre rústico y brutal, sólo con los años Fermina asumirá su verdadero destino de matriarca. Perteneció a la gloriosa estirpe de mujeres tremendas creadas por García Márquez, desde la Mamá Grande hasta la memorable Ursula Iguarán, todas al parecer creadas a partir de un modelo real: la abuela del autor. La propia madre de Florentino, a su modo, lo es también: viendo las culpas de enamorado imposible que sufre su hijo le da un consejo: "Le recordó que los débiles no entrarían jamás en el reino del amor, que es un reino inclemente y mezquino, y que las mujeres sólo se entregan a los hombres de ánimo resuelto" (p. 203). Hay un aspecto curioso en la forma como el autor trabaja la relación entre hombres y mujeres, que no creo ha sido suficientemente estudiado. Los hombres son, por cierto, unos seductores consumados, siempre al acecho de sus presas, verdaderos "gavilanes polleros" que expresan la abrumadora creencia de que el hombre debe imponerse y la mujer someterse; la moral machista divide a las mujeres en vírgenes y prostitutas, y es oficio del hombre adorar a unas y aprovecharse de las otras. Pero en su mismo afán dominador los hombres encuentran su penitencia: víctimas de su ardor, los varones parecen incapaces de ir más allá de la conquista misma, mientras las mujeres establecen a partir de ella un dominio, un *centro propio* desde el que reordenan a su antojo el mundo al que el conquistador masculino quiere reducir; en pocas palabras, las víctimas ganan el corazón de sus agresores y así logran vengarse de ellos. En fuerza moral, superan largamente a los hombres. Aunque ajena al ambiente cultivado del doctor Urbino, Fermina rápidamente ejerce "un dominio del mundo que no podía ser sino un instinto sobrenatural"; era "una facultad terrible, que lo mismo podía tener origen en una sabiduría milenaria que en un corazón de pedernal" (p. 346).

Tras el episodio erótico del marido,

que sin duda le produce a éste más remordimiento que placer, él siente el terror de caer en el desamparo de Fermina, de salir por completo de su órbita: ella tiene el secreto del sentido de su vida. El cree que se va a morir de vergüenza y dolor, y ella le dice que eso sería lo mejor: "Años antes, en la crisis de una enfermedad peligrosa, él había hablado de la posibilidad de morir, y ella le había dado con la misma respuesta brutal. El doctor Urbino la atribuyó a la inclemencia propia de las mujeres, gracias a la cual es posible que la tierra siga girando alrededor del sol..." (p. 363). Aunque la observación queda morigerada por otra (ella también teme quedarse sola), creo que basta para demostrar la alta misión que la mujer cumple en la novela —en todas las novelas del autor—, y el furor ciego con el que ella defiende su función reguladora. En realidad, Fermina se convierte en la *dueña* absoluta de dos vidas, de dos hombres: Florentino y el doctor Urbino. Al primero deja de amarlo cuando le parece bien hacerlo; al segundo *aprende* a amarlo a través de los altibajos de una larga vida matrimonial. La muerte de éste y la tenacidad de Florentino, que mantiene vivo su amor durante todo ese tiempo, le permiten finalmente a ella tener *también* al hombre que desdeñó: la devoción masculina le otorga una doble oportunidad amorosa que desafía los pronósticos más razonables. Y hay que recordar que la segunda vez Fermina acepta a Florentino sólo después de haberle escrito una carta en la que había puesto "toda la furia de que era capaz, sus palabras más crueles, los oprobios más hirientes, e injustos además, que sin embargo le parecían ínfimos" (p. 405). Que Florentino la interprete como una carta de amor, lo dice todo: no hay error que los hombres no cometan bajo el influjo de una pasión, mientras a las mujeres ésta las vuelve cada vez más sabias y serenas.

Tanto en la caracterización de estos personajes como en el desarrollo de su historia, pueden hacerse algunos reparos. Los personajes de García Márquez son famosos por su agudo laconismo: en una frase definen una situación y pueden condensar en un comentario secamente irónico toda una visión del mundo. *El amor...*

es, sin embargo, la primera novela del autor en la que he sentido que el abuso de ese recurso lo ha vuelto algo artificioso, que su propio brillo estorba. Quiero decir que los personajes tienden a hablar casi exclusivamente en esas fórmulas, lo que se hace monótono y, lo que es peor, da la sensación de que todos ellos hablan igual, siendo tan diversos como son. Habían como esperando la ocasión para lanzar una frase inmortal, un *one-liner* que no parece proferido por ellos, sino puesto en su boca por el inagotable ingenio del narrador. (Es un defecto de otros grandes escritores, cuyo propio vigor narrativo desborda por todas partes: los personajes de Faulkner o los de Onetti suelen hablar con la voz del narrador.) Sus voces suenan indistintas a pesar de su rotundidad sentenciosa. La viuda de Nazaret le dice a Florentino que la muerte de su marido la ha hecho feliz "porque sólo ahora sé con seguridad dónde está cuando no está en casa" (p. 223), pero eso también podría haberlo dicho Fermina al morir el suyo. Diálogos como éste, en los que las ironías y ocurrencias verbales resultan intercambiables, abundan.

Otra observación que cabe hacer es que el curso de la narración es menos firme en los capítulos centrales (3 y 4), que entretienen al lector pero sin concentrarse en el desarrollo de la historia. Esta se desmenuza en muchas anécdotas y episodios laterales que dan la sensación de estar alargando el relato para sugerir el medio siglo que cubre. Sin duda, el arte con el que García Márquez sabe entretener al lector no es nada común, pero el efecto de gratuidad es bastante visible: he aquí a una gran autor, en el colmo de su gloria literaria, haciendo sus admirables pases de manos y exhibiendo su juguetería fantástica una vez más por el puro placer de probar su maestría. Hay mucho más brillo que sustancia en esas 170 páginas, y cierta autocomplacencia en repetir una vez más lo que se sabe hacer muy bien. Pero felizmente la novela retoma ya en el capítulo 5 el rumbo seguro que habían señalado los dos primeros, y en el último —que nos devuelve al mismo momento evocado por el rizo narrativo del primero— alcanza un nivel de incomparable grandeza. No sólo

culmina magníficamente la historia de amor, sino que constituye uno de los momentos más altos de toda la obra del autor —un instante que resume su sabiduría humana y estética.

Amor constante más allá de la muerte

Escrita después de haber recibido el Premio Nobel, cuando el autor se va acercando a los 60 años, *El amor...* es la novela de un García Márquez que ha aprendido de sus propios libros y de su experiencia personal una especie de sonriente serenidad y generosa comprensión de los más íntimos secretos de la vida. Siempre ha sido un narrador imparcial y respetuoso de sus creaciones, pero ahora está enamorado de ellas, de sus locuras y razones, de sus pequeñeces y grandezas. La idea de escribir una novela de amor y de hacerlo siguiendo todas las convenciones del género, señala la actitud espiritual a la que responde: la de atreverse a celebrar la pasión amorosa como una fuerza suprema, aunque eso parezca manido a los incrédulos. Pero el gesto irónico y conmovedor está en que, aunque esta pasión nace cuando sus protagonistas son jóvenes, sólo se cumple y triunfa cuando ambos son unos ancianos; cuando la vida al fin los reúne, tras el extenso intervalo del matrimonio con el doctor Urbino, Fermín tiene 72 años y Florentino 76. No importa: el amor sobrevive al tiempo, las miserias de la edad y la languidez del fuego carnal.

Dije que la novela es una hipérbol, y esa hipérbol es una grandiosa metáfora que nos dice, literalmente, que el amor todo lo puede, como en las viejas novelas. Hay un tono crepuscular, un regusto otoñal que rezuma sobre todo en las páginas finales de este nuevo arte de amar, donde lo imposible sucede: Florentino al fin convence a Fermín de su amor, es aceptado por ella y ambos se aman, no como dos jóvenes, sino como dos viejos que no hicieron esto cuando fueron jóvenes. Quizá por ello la palabra más repetida en el libro, después de *amor* y *soledad*, es *nostalgia*: nostalgia por los años perdidos, por lo que pudo ser de otro modo, por la vida que hubo que sacrificar para ganar esta otra, por no ser ya los de antes. Fermín recordará siempre los

viajes que hizo cuando joven "con la lucidez perversa de la nostalgia" (p. 134) y el doctor Urbino, cuando regresa de París y descubre la fealdad de su pueblo, "comprendió hasta qué punto había sido una víctima fácil de las trampas caritativas de la nostalgia" (p. 180).

Paradójicamente, esta novela de amor es también una novela sobre la vejez, sobre el arte de envejecer haciendo frente a los estragos de los años y de la muerte, sabiendo que uno va a ser derrotado pero sin perder el buen humor. Hay en los principales personajes una conciencia muy viva del tiempo y la edad, especialmente en Florentino, quien, con su aire melancólico y su ropa funeral, sacrifica su juventud a un amor callado y sin esperanza: es un viejo aun antes de serlo: "Había gastado mucho dinero, mucho ingenio y mucha fuerza de voluntad para que no se le notaran los setenta y seis años que había cumplido el último marzo, y estaba convencido en la soledad de su alma de haber amado en silencio mucho más que nadie jamás en este mundo" (p. 80). Sólo con la edad comprendemos que el amor puede ser muchas cosas a la vez y que el corazón humano las quiere todas, por razones tan distintas como válidas. Florentino descubre que "se puede estar enamorado de varias personas a la vez, y de todas con el mismo dolor, sin traicionar a ninguna", porque, como él mismo dice, "el corazón tiene más cuartos que un hotel de putas" (pp. 393-394); el doctor Urbino llega a pensar, a los cincuenta y ocho años, que lo único que necesitaba en la vida, no era alguien que lo amase, sino "alguien que lo entendiera" (p. 361); y Fermín secretamente espera que, después de haberse enterado de la única infidelidad de su marido, él "lo negara todo hasta la muerte" (p. 365), pues es incapaz de vivir con la verdad. Ella misma, ya en los brazos de Florentino, resume su experiencia matrimonial con esta frase: "Es increíble cómo se puede ser tan feliz durante tantos años, en medio de tantas peloterías, de tantas valnas, carajo, sin saber en realidad si eso es el amor o no" (p. 476).

El capítulo final está animado por la alegre tensión de quien celebra un rito largamente ansiado: tras soste-

ner malentendidos epistolares y ventilar rencillas de adolescentes, al fin los dos aceptan el terrible hecho de que se aman a pesar de todo, sin ilusiones ni trampas —un amor senil más allá del amor y tal vez más allá de la muerte. Como realizando un sueño, Florentino le propone un viaje en barco que los lleva a lo más hondo del trópico y que los aisla del mundo donde sus afanes pueden parecer ridículos: es una acto de desafío contra las convenciones y lugares comunes de la sociedad provinciana, un feliz viaje de novios ya mustios. Al fin están solos y cerca uno del otro; entonces ven de verdad lo que son: "dos ancianos acechados por la muerte, sin nada en común aparte del recuerdo de un pasado efímero que ya no era de ellos sino de los jóvenes desaparecidos que habrían podido ser sus nietos" (p. 443). El aislamiento y la intimidad que propicia ese amor está magníficamente indicado por el sarcástico dato de que, en el viaje de regreso, protegen su bien guardado secreto haciendo que el capitán del barco levante la bandera amarilla del cólera, que automáticamente lo pone en cuarentena. (Recuérdese que, según un homeópata, los síntomas de enamorado que presenta Florentino —"el pulso tenue, la respiración arenosa y los sudores pálidos de los moribundos" (p. 98)— son los mismos que los del cólera.) Sin pasajeros y sin puertos en qué atracar, el barco entra en una especie de eternidad, en un mundo sin razón y sin sentido —un reino amoroso— que niega una realidad devastada y mezquina. El capitán le pregunta a Florentino hasta cuándo seguirán en este ir y venir aparentemente insensato. La respuesta concluye la novela con la misma poderosa concisión del párrafo final de *El coronel...*: "Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches: —Toda la vida —dijo" (p. 503).

En un pasaje anterior de este mismo capítulo, Florentino se propone enseñarle a su amada que el amor es "un estado de gracia que no era un medio para nada, sino un origen y un fin en sí mismo" (p. 425). Creo que uno puede concluir que el autor ha escrito esta novela en el mismo estado de gracia.

POETICA Y PROFETICA

de Tomás Segovia

por Luis Fernando Lara

● El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Hace doce años, cuando la UNAM editó la colección de ensayos *Contracorrientes*, de Tomás Segovia, Antonio Alatorre afirmaba que Segovia "es uno de los ensayistas más lúcidos, penetrantes e ingeniosos que hay en México, y uno de los más abiertos y más sin miedo". Ahora que aparece esta larga meditación de Tomás Segovia que lleva por título *Poética y profética*, el juicio de Alatorre se confirma. No sólo eso: Tomás Segovia se nos muestra como un pensador profundo y lleno de pasión, cuya obra trasciende la relativa circunstancia de los ensayos de *Contracorrientes* y se sitúa entre lo que me atrevería a llamar "las obras de nuestro tiempo"; pues si en *Contracorrientes* se perfilaban ya algunos de sus temas predilectos, como el de la significación, el del mito, el del inconsciente, o el de la literatura, ahora estos temas han ganado en hondura y se han convertido en el centro de una reflexión que, como él mismo intuye hace doce años, corresponde al horizonte actual del pensamiento universal. Y decir esto no es decir poco, pues son contados los escritores que logran elaborarse un panorama tan preciso y certero del pensamiento moderno como lo ha logrado Tomás Segovia.

El título del libro dice y no dice la verdad de lo que contiene; en particular, no la dice del todo si fatalmente habrá de dar lugar a que se lo encasille bajo la rúbrica profesional de los "estudios literarios". Desde un punto de vista como éste, *Poética y profética* es ante todo una meditación filosófica en la que se anudan los intereses y las perspectivas de buena parte de las humanidades, desde la literatura y la semiología, hasta la filosofía del lenguaje contemporánea, el psicoanálisis y la filosofía del derecho.

Aunque también es cierto que el libro se nutre de la experiencia literaria de su autor —que es algo muy distinto de los "estudios literarios"— y

desde ella, con ella, se ciernen sobre el tema general de la significación.

No cabe duda que esa entrada "oblicua" a la cuestión de la significación y el sentido, y su combinación con un certero conocimiento crítico de la teoría lingüística y de desarrollos epistemológicos orientados por las obras de Gastón Bachelard, subvierte la división académica del interés por la significación en disciplinas como la lingüística, la semiología o la filosofía del lenguaje e invita al lector a recuperar el derecho a reflexionar sobre este tema sin la rigidez de las especializaciones y, sobre todo, sin las limitaciones que les imponen sus respectivas teorías. Ello no quiere decir, sin embargo, que *Poética y profética* sea un libro a-teórico o menos riguroso de lo que suponen las reflexiones especializadas; todo lo contrario: se aventura en el pensamiento teórico sin cuajarse en teoría —preocupación central de la *poética* de Tomás Segovia— y se impone un rigor cuyo compromiso supera los rigores que se derivan de las teorías y se establece con la pura racionalidad (una racionalidad que constituye uno de los motivos de su reflexión y que se distingue, tanto de la "razón que engendra monstruos", como de la racionalización, que viene a ser uno de esos monstruos).

Se puede proponer una división imaginaria del libro en tres partes, como una manera de abordarlo en una reseña cuyo objetivo es invitar al público a leer esta obra y no oponerle precisamente lo que critica: una "verdad" teórica, desde la cual se le demande un arreglo metódico y hasta quizá ciertas premisas que lo vuelvan automáticamente ilegítimo. La legitimidad proviene, para Segovia, del sentido y no es producto de la verdad interna de una teoría. Para ilustrar esta idea, demos un ejemplo: en la discusión lingüística moderna, se suelen enfrentar dos concepciones diferentes de lo que constituye la unidad bá-

sica de la comunicación: la de Chomsky, que define como tal la oración, y la de John Searle, que hace lo mismo con el acto verbal. Desde las premisas de cada una de estas concepciones, la contraria no es legítima, lo cual dio lugar, hace cerca de diez años, a una dura disputa entre ambos autores (como se puede ver en *Reflexiones en torno al lenguaje*, de Chomsky, y *La revolución de Chomsky en lingüística*, de Searle). Ambas concepciones dicen, en cierta medida, qué es la comunicación, pero no agotan sus características ni mucho menos predicen algo sobre su sentido. El error de suponer que la legitimidad de una teoría se deriva de ella misma —la Razón, sobre la que medita Segovia— lleva a cada una de ellas a la incomunicación y por ello mismo a su falsificación. Como dice Segovia, las convierte no en ciencias sino en doctrinas, en discursos deterministas del oráculo, y hace de sus autores profetas.

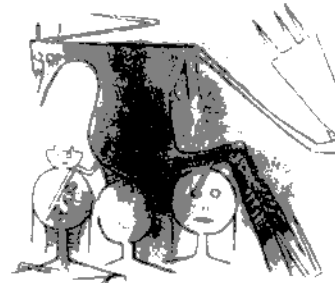
La primera parte imaginaria de *Poética y profética* consiste en el establecimiento de un "suelo" semiológico, formado por una larga discusión de lo que ha producido el estructuralismo lingüístico en la reflexión en torno al sentido. Los capítulos que la presentan son los seis primeros y ocupan 170 páginas. Es, seguramente, la parte más difícil del libro, sobre todo para los no iniciados en la lingüística moderna y su discurso peculiar. Examina la definición lingüística del lenguaje como la relación arbitraria entre una parte fónica (el significante) y una parte mental (el significado) y discute las consecuencias que tiene el axioma lingüístico de la arbitrariedad del signo para la exclusión de la sustancia tradicional del lenguaje del modelo lingüístico. La lingüística (y la semiología que ha engendrado) se manifiesta así como un lenguaje de la Razón que sustituye la oscuridad del origen del lenguaje —la oscuridad del origen del ser humano— por la simple convención y convierte al lenguaje en una estructura siempre simultánea de elementos definidos por ella misma. Resultado: el lenguaje se clausura, convirtiéndose en un sistema autogenerado y, por tanto, incapaz de relacionarse de vuelta con la historia y la experiencia humana. En cuanto semiología, resulta que todos

los signos —por ejemplo la literatura— funcionan de acuerdo con una lógica interna de la estructura, dejando fuera el sentido que puedan tener, tanto para su autor como para su lector. La semiología, diría Segovia, no interpreta, sino que determina. De ahí la miseria de tantas "tesis" universitarias cuyos autores sostienen haber "desmontado" uno a uno los "elementos" de una obra literaria y haber descubierto "la estructura" de la obra, lo que impedirá a otros atribuirle algún sentido diferente del que determina la "objetividad del análisis".

Ese "suelo" semiológico ofrece a Segovia los instrumentos para interpretar tres obras literarias: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, *El príncipe de Homburgo*, de Heinrich von Kleist, y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. En las tres, interpreta como núcleo de sus argumentos un conflicto de lenguajes: el de la Razón, que pide a los símbolos una transparencia racional, el lenguaje del iconoclasta, frente al lenguaje simbólico del cetro, la espada y el espejo, con que el rey manifiesta el sentido de su realeza al empedernido pero leal iconoclasta Juan Labrador; el lenguaje de la Razón "científica" de Basilio, quien leyó en los astros que su hijo habría de destronarlo, y por ello impone a Segismundo la vida en prisión: barbarie de la Razón y condena al salvajismo del príncipe, enfrentado a una ley ausente que define la relación entre el padre y el hijo y que el hijo reivindica como motor de su "salvajismo"; y, por último, el lenguaje de la Ley, que condena al príncipe de Homburgo a la muerte por haber desobedecido una orden equivocada de su soberano, frente al lenguaje de la lealtad humana, que precede y legitima a la Ley. Esta segunda parte, que se origina en los tres primeros capítulos y se reanuda en el séptimo, es el núcleo de la meditación de Segovia, en la que se aclara el sentido del sentido, lo rescata del énfasis moderno sobre el lenguaje y la necesidad de que, al revés de como mira las cosas la semiología, se asuma la apertura de las interpretaciones. Los lenguajes serán estructuras no determinantes sino interpretables.

Esta idea del sentido como fundación del lenguaje y fundación de lo humano, como horizonte irrebasable

(a menos que supongamos entes metafísicos exteriores al ser humano), es, en realidad, lo que también la filosofía del lenguaje ha traído a la discusión contemporánea, en especial a partir de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein. El empirismo lógico supone que el lenguaje de la ciencia —el lenguaje de la Razón— requiere o bien de un metalenguaje construido que defina sus verdades, o bien de un lenguaje elemental que corresponda elemento por elemento a datos sensibles, o bien de un lenguaje axiomatizado del que se deduzca su verdad; Wittgenstein, por el contrario, lo refiere radicalmente al uso, a la práctica de la lengua ordinaria, que es el reino del sentido que interesa a Tomás Segovia. Para él, el lenguaje de la Razón es derivado de la lengua ordinaria, y el sentido de ésta lo que legitima o deslegitima a aquél. En un sentido más profundo,



lo que Segovia opone así a la visión típica del estructuralismo, digno hijo del empirismo lógico, es una reivindicación moderna, impuesta de su tiempo, de lo humano; en vez de matar al hombre entre las estructuras que dicen *develar* Levy-Strauss, Jakobson o Althusser, la meditación sobre el sentido lleva a Segovia a la apertura, situada en la historia real y en la cultura, de la interpretación.

La tercera parte imaginaria de *Poética* y *profética* consiste en el desarrollo de aquellas ideas acerca del sentido, desde el psicoanálisis y la antropología hasta la llamada "teoría de las ideologías" (otro engendro universitario) y la política. Así, ve una contradicción básica del psicoanálisis, a mitad de camino entre la ciencia y la hermenéutica: ciencia cuando coagula el sentido como fenómeno del ser (y no, en cambio,

del significar) y busca articularse con una biología; hermenéutica cuando se abre a la interpretación y deja esos fenómenos en la oscuridad irrebasable de la tradición, manifestada en el mito, la tragedia y el poema. Así, discute los dos sentidos extremos de "ideología" (el de Weber y el de Marx), según los cuales la ideología es o un lenguaje de símbolos como todos los demás, que traduce una manera de hacer inteligible el mundo, y por ello enmascara tanto como revela, o un lenguaje de la razón ensoberbecida en su propia verdad, y entonces toda ideología consiste en la denuncia de las que no son como ella. La supuesta "teoría de las ideologías" vendrá a ser otra ideología que no se atreve a decir su nombre. Por último —en esta reseña, no en el libro—, propone que el Poder en una sociedad parece lenguaje en la medida en que se constituye como alguna clase de representación: de un mandato divino, de los nobles, del pueblo, pero que no lo es en cuanto, una vez constituido como representación, ya no es posible recuperar el mandato originario (y aquí hay que recordar las reflexiones de Montesquieu y Tocqueville). Lo que legitima al poder es un sentido que se da en la cultura y en la historia; no es la pura Razón ni, mucho menos, la violencia. En esta forma, el Poder está siempre en tensión entre su necesidad de legitimación y su tentación por la violencia.

Quizás así quede claro qué es lo que entiende Tomás Segovia por *profética*: la hipostasis de una interpretación del lenguaje como su única posibilidad. Su *poética*, experimentada en su propia vivencia del lenguaje, —como poeta, traductor y estudioso de la literatura—, es ante todo la libertad de la interpretación, pero una interpretación que se reconoce como tal y no depende de la estipulación de un "marco" previo, sino que se orienta en el momento de su ejercicio. En esa poética se reconoce la vivencia del lenguaje —iluminadores ejemplos ofrece: Andrés Bello y Otto Jespersen— y la práctica de un oficio, a la vez que, siempre, la precedencia de un sentido nunca dado, siempre reconstruido por la estrategia de la interpretación. Su poética no es para hacer escuela; es una apasionada invitación a la búsqueda del sentido.

LOS RAROS

de Pere Gimferrer

por Alberto Ruy Sánchez

● Editorial Planeta. Colección narrativa/80, Barcelona 1985. 274 pp.

En *Los raros*, un libro peculiar por la naturaleza misma de su objeto pero también por sus procedimientos, Pere Gimferrer lleva a cabo frente a nuestros ojos, varias decenas de veces, el ritual que hace visible lo más tórcamente oculto de la rareza literaria. Porque en literatura la rareza es verdad que no se ofrece, es el misterio al que, sin saberlo, las miradas del siglo dan común y naturalmente la espalda. Hacer presente "lo raro" es, obviamente, un desacato a esa inercia natural, pero es también el fruto de una búsqueda que merecería ser legendaria y en la cual pasión, curiosidad, erudición, sensibilidad poética, nostalgia de un pasado no vivido y anhelo de un presente abierto a todos los lugares y a todas las épocas, se unen en el paso ritual de una prosa ritmada por números secretos cuya clave se ha olvidado. *Los raros* es un libro escrito por un pausado vidente: un lector ritual de caminos no transitados sin privilegio, lector y poeta (esta vez en prosa).

A diferencia de Rubén Darío, que escribió su libro *Los raros* poniendo estratégicamente como ejemplo a escritores opuestos a lo que en su época era la tradición literaria —o escritores que por lo menos estuviesen alejados de ella—, Pere Gimferrer escribe desde un paisaje donde los caminos tradicionales no están delimitados con la misma fuerza. Como él mismo lo dice: "casi cien años después, la situación es distinta. Nuestra época se caracteriza, precisamente, por la ausencia, en términos generales, de una verdadera tradición literaria. Apenas hay ahora, entre nosotros, otra tradición que la de la modernidad, y ésta es tradición reciente —de poco más lejos arranca que de Baudelaire— y tantísima además: si de ser modernos se trata no es cosa de definirse respecto a la tradición, sino respecto a la modernidad. (...) Puesto que los movimientos sísmicos, los corrimientos de tierra de la literatura

se producen hoy sobre el fondo desleído y neutro de una ausencia de tradición operante, se ha extendido casi sin límites la comarca de lo raro y los raros. Lo por todos sabido pero por nadie frecuentado, lo despreciado ayer y hoy obsoleto sin ser entonces ni ahora leído, lo inesperado e insólito —es decir lo raro rubendariano—, lo simplemente ignorado o vagamente conocido de oídas, en un medio cultural que vive en la arena movizada de las imprecisiones, que habita, como cierto personaje de Proust, *dans le monde des à peu près*, todo es o puede ser raro, desde el clásico más tonante hasta el registrado sólo en desvanes vampíricos de las enciclopedias, sin contar con el consabido contemporáneo inusual. Los raros son los convidados de piedra de la literatura".

Gimferrer evoca entonces, cada uno en breves páginas, a esos convidados que nos llevan de sorpresa en sorpresa. Primero, claro está, sorprende lo peculiar de los personajes mismos: entre Bartolomé Leonardo de Argensola, autor de *La conquista de las islas malucas* en el siglo XVII, y Joaquín Marsillach, que escribió en el siglo pasado un relato que Gimferrer considera más que memorable, *El entierro de un violin*, vamos desfilando aproximadamente a ochenta y cinco raros, cada uno personaje digno de vivir en un cuento o en una novela. Algunos tienen incluso un marco de aventura fantástica tangencial a *Las mil y una noches* o, más bien, al *Manuscrito encontrado en Saragoza*: como Uruch Bech, embajador de Persia en Occidente. Bech había estado de misión en Roma, Saba, Leipzig y Moscú. Cruza los Pirineos y se enamora de Barcelona primero y luego de España. Decide quedarse en la corte española, asentada entonces en Valladolid, y se convierte al catolicismo cambiando también de nombre: a partir de entonces será conocido como don Juan. En 1604 aparece publicado en

Valladolid su libro *Las relaciones de Don Juan de Persia*, "donde se tratan las cosas notables de Persia, la genealogía de los reyes, guerras de persianos, turcos y tártaros, y las que vivo en el viaje que hizo a España". En 1605, don Juan de Persia de cinco puñaladas al nuevo embajador de Persia, entrega su cadáver a los perros hambrientos y se refugia en la embajada de Francia. "No volvió a escribir más; ignoramos su muerte; no tiene rostro. Es sólo, y para siempre, Don Juan de Persia, el de *Las relaciones*."

Otro tipo de raro, Fernando Fortún, ya había sido señalado por Gimferrer en 1969 dentro de su antología de los poetas modernistas: nació en 1890, murió en 1914 y, que se sepa, sólo durante ocho años escribió poesía dejando sin embargo poemas inconfundibles que le valieron el reconocimiento de Juan Ramón Jiménez y de Pío Baroja. Pero, explica Gimferrer, Fortún dejó de escribir justo antes de que sucediera un cambio esencial en la literatura de nuestra lengua. "La muerte le detiene a mitad del camino. Y nunca sabremos cuál hubiera sido su respuesta al dilema entre superación o permanencia del ámbito modernista. Nos queda su obra: mágica." Raro de otra manera, Eduardo López Bago escribe en la España del siglo XIX desde una tierra literaria arada por el naturalismo. Su "novela médico-social" *La prostituta* fue ofrecida a los lectores en cuatro narraciones sucesivas: "La prostituta", "La pálida", "La buscona" y "La querida". Por la segunda entrega López Bago recibió una pena impuesta por la corte de Madrid, en 1855, de tres días de "arresto menor" —es decir, encerrado en su casa con un vigilante a la puerta—, tuvo también que pagar treinta pesetas o un día de arresto por cada cinco pesetas, y los ejemplares impresos de "La pálida" fueron decomisados. El mundo creado por López Bago, y cuya atmósfera quisiera tomar su aire del aliento de Zola, es descrito por Gimferrer como un universo "mudo, y sordo, y ciego, y (que) no tiene tacto: a oscuras, a tientas, hay una mujer golpeada en la sombra, una mujer de sombra que otras sombras golpean".

Hay también en este libro personajes muy conocidos, como Zorrilla,

Chopin o Goldoni, en los cuales, sin embargo, la rareza emerge parcialmente: en Goldoni vemos solamente al "libretista musicado por Haydn, por Galuppi o por el joven Mozart". En Zorrilla vemos al autor de *Recuerdos del tiempo viejo*, el libro de memorias sobre el cual Gimferrer piensa que "nada se ha escrito tan vívido sobre la farándula, sobre la existencia aventurera allende el mar, con salvajes fastos coloniales en Cuba o en México, hecha escala paradisíaca en las pasarelas de París, desde un Madrid de ruedo ibérico Valleinclinado". Chopin, por su parte, nos sorprende en su correspondencia llena

da, saqueada, la correspondencia de Chopin parece seguir, a un tiempo, el destino de Polonia y el del espíritu romántico".

En el mismo artículo sobre las cartas de Chopin, Gimferrer nos ofrece una muestra muy clara de un paso que parece ser indispensable en el ejercicio ritual con el que evoca a Los raros: el momento de súbita aparición de la rareza —encuentro de un libro, encuentro de un nombre o un hombre— y la descripción de ese momento, muchas veces con rasgos marcadamente poéticos. "No suele ser indiferente —afirma Pere Gimferrer— la forma en que cada libro entra en la

lleaban ahí mucho tiempo: la correspondencia de Federico Chopin, en esta "edición definitiva, revisada y corregida", se imprimió en el año de gracia de 1981 en Nantes (...) y el principal responsable de la edición da título a cada entrega de extensión desigual: *El alba*, *La ascensión*, *La gloria*, como en una visión cósmica de Victor Hugo."

En cada breve nota sobre un raro convergen elementos muy heterogéneos: el cine de pronto se relaciona con libros de siglos pasados; una conversación a la orilla del río puede viajar por la luz de la tarde hasta cristalizarse en un instante de percepción poética, la precisión maravillosa de la señora Murasaki en su *Genji Monogatari* nos puede llevar hasta "el horror frío, esencial y lúcido de saberse transitorios y conscientes a la vez de ello". Al encuentro con los hombres imaginarios y sus obras, Gimferrer añade el encuentro cordial con los hombres vivos alrededor los libros, los temas, los autores: así, la amistad está presente con frecuencia en *Los raros* y esos amigos desfilan tan de cerca, en ocasiones, como los personajes principales del libro. Los paisajes vívidos, las ciudades cruzadas y por cruzar, las atmósferas respiradas, algunas situaciones complejas pero sobre todo las experiencias intensas, se mezclan naturalmente con la erudición desenfadada: al dato helado Gimferrer mete bocanadas de tónico literario y de vida. Después de haber pasado por *Los raros*, los nombres —ciertos nombres— ya no pueden estar vacíos.

Al final del libro, el autor —que es un raro lector— señala algunos raros pendientes; y es que cada quien tiene sus raros y cada autor podría ser, por algún ángulo inusitado, merecedor del título nobiliario de rareza —claro, en el reino pobre y a la vez fastuoso de las letras—. Para quienes no tuvimos oportunidad de presenciar el desfile paulatino de los raros en el periódico *El País*, tener todo junto —en las manos, en un libro— este aire tan enardecido, equivale a recibir un aliento definitivo para leer sin desear el afecto —que es a mi parecer la mejor de las lecturas críticas— y para tratar siempre de saber —como dice la fórmula apetecible— con sabor.



Wifredo Lam y André Breton, París, 1954

de notas inauditas que, como afirma Gimferrer, forma parte además de los restos de un naufragio: el de las cartas perdidas, quemadas, censuradas, ocultas; pero tal vez también el naufragio de Chopin mismo: "el 17 de septiembre de 1849, desde el número doce de la Place Vendôme Chopin escribe en su última carta: 'os veré a todos el próximo invierno'. Blanca en la luz de octubre, la muerte de Chopin flota al limbo de lo intemporal aquel invierno fantasma, nítido como una nota que suena en la oscuridad". Pero el naufragio de Chopin es también otros naufragios: "Errática, profana-

vida del lector. En el otoño de 1982 se me hizo presente, en París, la palabra Chopin. Eran días indecisos, con aguaceros poderosos como una columna selvática y blanquísima sobre el oro muerto del Bois de Boulogne; en un desgarrón de luz bruhida, el cielo se aclaraba tras el temporal. No lejos del jardín de Luxemburgo, en esa hora perlada en que la claridad aguza el perfil de los árboles, descendí al sótano de la librería de las Presses Universitaires de France. Los tres volúmenes, de un severo color gris, orlados al gusto decimonónico, podían haberme pasado inadvertidos, y no

TRAS EL RAYO

de Alberto Blanco

por Miguel Angel Flores

• Cuarto Mengüante, Guadalajara, 1985. 76 pp.

El primer libro de Alberto Blanco, *Giros de faros*, fue una estimulante sorpresa, un libro de madurez. En la serie de poemas breves con que se inicia, los objetos de la vida diaria se revelaban poéticos por el camino de la ambigüedad. Blanco escribía entonces poemas cuya mayor virtud estaba en su plasticidad: pintura de acuarelas, de pinceladas breves y precisas. Al mismo tiempo, poesía conceptual: "El miedo levanta casas, / límites sobre la claridad / que barre el horizonte. // Desde la cima se asoma el mundo / inventando las justas distancias. // Del papel a la tinta, de la puerta a las ventanas. // Entre cenizas escribe su evangelio".

Hay en Blanco una mirada con algo de la espiritualidad oriental y una voz con ecos lejanos del primer Góngora: un aire libre, liberado por una presencia que tiene en su levedad su fuerza poética. Pero a pesar de su calidad aérea, los poemas de Blanco recurren a elementos terrenales: maltratos, yeguas, frondas. También, a veces, la marea rítmica amenaza con ahogar el sentido, como en los versos: "la yegua lleva en el vientre / más cerámica que oriente". Hay a veces en la música de sus palabras una tersa superfluidad de imágenes poéticas, pero casi nada en el revés de la trama. La sección "Canciones para cantar en la ciudad" es la mejor del libro: poesía de un mundo cotidiano, de objetos sin prestigio literario. Con todo, los versos se despeñan por un prosaísmo mal integrado al orden del poema.

Giros de faros es un libro central en la obra de Blanco, al que podemos volver muchas veces: en él hay una forma perdurable de ver y percibir la naturaleza y, al mismo tiempo, es un callejón sin salida. Si Blanco hubiera insistido en la misma forma de componer, los cuadros que son sus poemas correrían el riesgo de terminar en una caricatura. Era necesario que sus versos nacieran de otra tensión, más allá de la pura imagen, en el mun-

do del sentido.

Tras el rayo, el libro más reciente de Blanco, es claro ejemplo de su intensa búsqueda poética (que ha dado malos frutos, como *Antes de nacer*). Resume obsesiones y vetas iniciadas en *Giros de faros*. Sus poemas crecen como estalactitas cuyas irregularidades despiden una gran riqueza de sentidos. Su defecto, la extravagancia de ciertos versos. Alberto Blanco ha pasado de la nitidez a la oscuridad, una oscuridad en la que los lectores hemos de orientarnos, entre imágenes que apenas vislumbramos. No son

acertijos lo que nos propone, sino que ahora sus poemas se interrogan sobre las formas que están detrás de las apariencias. Hay también, en *Tras el rayo*, un intento de discernir lo que une hechos que se manifiestan desarticuladamente. Pero sobre todo hay una precisa artesanía, que salva muchos balbuceos del poeta. Porque el tino de Blanco no está en tener certezas sino en saber dar una dimensión concreta a sus dudas:

En la duda de siempre se alían los astros,
la voz, el paralelo, su noviazgo...
contemplan azorados la dimensión del
huevo
y llevan la noticia hasta el corral.

Secudidas en su maternidad como un
plumero,
las gallinas pisan el polvo de su sombra
y estiran el cuello para escuchar...

Mientras los gallos se alimentan
con la tierra de su corazón.

MEXICO Y LA DEMOCRACIA: UNA ALTERNATIVA

de Artemio Benavides y Ponciano Murillo

por Julián Meza

• El Porvenir, Monterrey, 1985. 187 pp.

El México autoritario de hoy, nos dicen Benavides y Murillo en *México y la democracia*, se forjó en el Norte. Lo creó el artificio de nuestra antimoderna burocracia modernizadora: Plutarco Elías Calles. Pero es un autoritarismo, nos advierten, no del todo ajeno al de aquel hombre que sentó las bases para la modernización de nuestra economía: el hábil y mañoso don Porfirio. Un caudillo que, además, instauró la centralización y el control políticos, fusionó a la élite política con la económica y, ya octogenario, instituyó el culto a su personalidad. Comparada con la acción modernizadora y, a la vez, centralizadora del porfiriato, la revolución mexicana es una regresión económica y una reinstauración del caos político de donde emergerá más tarde el autoritarismo de hoy.

¿Cómo acabar con este autoritarismo y dar lugar a una democracia moderna? Según Benavides y Murillo, México puede acceder a la democracia moderna con una renovación política que, en su momento, propiciará una renovación moral. Pero, ¿estamos fatalmente destinados al autoritarismo? No, a juicio de los autores; estamos hechos para la democracia y esto es lo que tratan de demostrar en su libro.

No voy a cuestionar esta afirmación —al menos por ahora— pero me reservo el derecho a la duda: nadie, creo, está hecho para la democracia; es la democracia misma, entendida como proceso, la que se hace —o no se hace. Me limito, por ahora, a seguir de cerca la reflexión sobre la historia en la que se incubía el autoritarismo de hoy.

1. El pasado con futuro

Desde el punto de vista de Benavides y Murillo, Madero no fracasó en su empresa democratizadora porque le faltara autoridad, sino porque la usó democráticamente y porque, en condiciones adversas a la democracia, le faltó tiempo. Pero también fracasaron los agraristas como Zapata y los serranos como Villa frente a la coalición presidida por el centralista y estatizante Venustiano Carranza. Así, el Norte se impuso al México tradicional mediante nuevas formas de autoridad, más burocráticas y más estrechas. Todo lo cual explica que desde el principio hayan tenido prioridad la irrigación y los créditos para el Norte, por encima del reparto agrario que demandaba el viejo México.

Así fue precisamente la exitosa coalición del Norte lo que instituyó la dependencia negociada del movimiento obrero, la defensa de la soberanía estatal y la invocación del apego a la ley para conservar la fuente de ingresos y poder: los impuestos. De ahí el carácter liberal, jacobino y retórico de una coalición que hace prevalecer la institucionalización del poder sobre la reconstrucción económica.

Fiel a este proceso político, Cárdenas consolidó la coalición gobernante que surgió de la revolución y confirmó al Presidente de la República como árbitro indiscutido e indiscutible de todo y en todo. Por lo mismo, nunca perdió de vista un sustrato fundamental para este proceso: la escuela convertida en iglesia del Estado. En resumidas cuentas Cárdenas fue, ciertamente, el reorganizador del partido oficial con bases semicorporativas y el modernizador del centralismo y de la autoridad presidencial.

2. El presente con pasado

Quizá para equilibrar su crítica, Benavides y Murillo no dejan de ensalzar el pragmatismo político de los caudillos de la revolución, que, junto con el autoritarismo, serían la principal herencia del período 1920-1940. De esta herencia derivan, a su vez, los principales rasgos políticos del México posterior: el autoritarismo de las relaciones del Estado con la sociedad y las instituciones políticas corporativas, que constituyen lo que denomi-

nan pluralismo limitado; una élite política y una élite económica; la movilidad social, excepto en los sindicatos; un presidencialismo constitucional; un partido pluriclasista y sin ideología que funge como agencia gubernamental; la subordinación del ejército y la iglesia y el contenido populista y demófilo del régimen, que se expresa en una mentalidad revolucionaria cada vez más desgastada.

A grandes rasgos, este es el marco en el que se intenta llevar a cabo el proceso industrializador debido sobre todo a Vicente Lombardo Toledano, de acuerdo, es obvio, con la concepción marxista que le hace pensar en el nacimiento de un proletaria-

una heterogénea clase media que, parcialmente, estalló en 1968. La respuesta de Echeverría a esta explosión fue una apertura democrática: cambio de discurso pero no de proceso político y medidas populistas.

Echeverría y López Portillo cayeron, a juicio de Benavides y Murillo, en el irrealismo autoritario —económico. No obstante el fracaso económico de López Portillo, se llevó a cabo la reforma política auspiciada por Reyes Heróles y la prensa adquirió cierta fuerza.

¿Qué podemos esperar ahora de una casta burocrática educada en círculos financieros, que jamás ha tenido responsabilidades frente al electorado y que al ser reclutada entre funcionarios puede, como lo advierten Weber y Aaron, conducir a la quiebra?

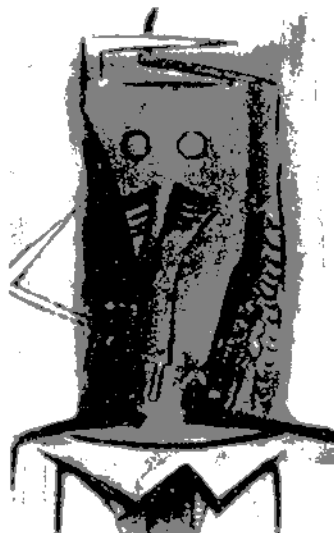
3. La representación del presente

En opinión de Benavides y Murillo, el autoritarismo mexicano no es la respuesta adecuada al desafío de la modernización. ¿Cómo responder, entonces, a este desafío? La respuesta les parece muy simple: con un análisis de los hechos que no anule los valores, aún invisibles, en que se sustentan. En otras palabras: con una lógica pragmática que ocupe el lugar hasta ahora ocupado por la lógica racionalista. No se nos dice ni quién debe o puede hacer el análisis, ni en dónde. Me parece importante porque, en efecto, nuestro pluralismo político es limitado y no se puede comparar con el verdadero pluralismo político que supone.

(...) un pluralismo constitucional — división y equilibrio de poderes —, una estimación extendida de los valores de la diversidad y la disensión, que se acepte el derecho de las minorías, que la secularización sea parte del capital axiológico y que el sistema de partidos sea una realidad para que el gobierno responda a las aspiraciones populares (p. 119).

¿Cuáles son, por lo tanto, nuestras perspectivas, dado nuestro pluralismo limitado? Para los fatalistas, según nuestros autores, toda va a seguir igual, como lo probó el fracaso de Madero, debido a nuestro "carácter nacional", imposible de redimir.

Se puede discutir si los mexicanos somos o no somos partidarios de la



do industrial en países como México.

Es evidente que este proceso no se llevó a cabo como se quería: nunca se aclaró en qué consistía y sobre todo, se intentó bajo los auspicios de un nacionalismo y un imperialismo que impulsaron la protección y la subvención de empresas ineficientes. Además, a partir de 1940 aumentó la burocratización, disminuyó el olfato político y se hizo evidente la incapacidad para el cambio.

Los herederos y nuevos propulsores de esta burocratización fueron Echeverría y López Portillo, en un ambiente en que el proceso industrializador no había generado un proletariado moderno pero sí, en cambio,

modernización, pero no se puede extrapolar el pesimismo que no cree en nuestra redención con las observaciones que hace Enrique Krauze a propósito de los actos y decretos de gobierno que hicieron posible, por ejemplo, que México aboliera la esclavitud antes que Estados Unidos e Inglaterra (p. 120). Las observaciones de Krauze no son el optimismo barato que se contraponen con el pesimismo sin fundamento científico que irrita a nuestros autores, sobre todo si se toma en consideración que, a fin de cuentas, tampoco les parece tan diferente la "visión diferente" de Krauze, porque "(...) parece postular que la iniciativa (para acceder a la democracia) está en Los Pinos" (p. 121).

Es cierto que nuestros gobernantes más que ideas tienen una vaga mentalidad que se deteriora en sus reiterados usos conceptuales: nacionalismo, crecimiento económico, estabilidad política, paz y justicia social. Pero no carecen de ideología; contrariamente a lo que afirman Benavides y Murillo, el corporativismo está ligado a determinadas culturas políticas, es inherente al autoritarismo y más de una vez ha sido una vía de acceso al totalitarismo. Sería preciso demostrar que, contra lo que afirma Octavio Paz en *El ogro filantrópico* (incluido en la bibliografía de Benavides y Murillo), la experiencia corporativista de los regímenes totalitarios europeos del siglo XX es ajena a la mentalidad y a la experiencia corporativista de nuestros gobernantes. Esto no implica que México se halla al borde del totalitarismo; si explica, en cambio, que, junto con otras prácticas autoritarias, el corporativismo haya conducido a la desmovilización, la apatía, la aceptación y la obediencia: no al apoyo. Es lícito temer, por lo tanto, que si no se lleva a cabo una democratización de nuestra vida política desemboquemos en un autoritarismo aún más romo que el actual.

4. El porvenir imaginado

En el alba de las sociedades democráticas modernas las libertades políticas fueron proyectadas para defender a los individuos frente a la acción estatal y como una vía de acceso a la igualdad social y el progreso económico. Así, mientras que la autocracia apunta a la uniformidad y a la unidad

con vistas a la estabilidad, la democracia, que, ciertamente, es ajena a la tentación del angelismo, tiende a superar la oposición consenso-conflicto con el disenso; es decir, con un acuerdo en lo fundamental (el respeto a la legalidad) que no excluya en absoluto el disenso específico en lo social y en lo político, sin llegar al caos.

No se puede renunciar a la posibilidad de la democracia en México. Cabe, sin embargo, preguntarse, en relación con la idea del disenso, qué ocurriría si triunfase electoralmente un partido que no fuera el PRI ¿Respetaría la legalidad que habría hecho posible su triunfo, o la sustituiría por un legalismo que, análogo al del PRI, sólo le permitiera gobernar a él en lo sucesivo? No es un mito: nuestra ignorancia en materia de cultura política podría hacer practicable un legalismo como el que acompaña a la experiencia autoritaria nicaragüense. La complicidad de los particulares, que aceptan el paternalismo, por intereses económicos o políticos, con nuestros gobernantes tampoco es un mito. Me pregunto, entonces, si deben o no ser tomados en cuenta nuestros actuales gobernantes cuando pensamos en la necesidad y en la conveniencia de la democracia para México. Enrique Krauze lo juzga necesario en "Por una democracia sin adjetivos". Benavides y Murillo lo consideran excesivo por creer que, simplemente, la iniciativa no está en Los Pinos. Pero se contradicen de manera evidente cuando afirman que:

(...) la democracia protege con pasión las libertades políticas de los ciudadanos y la variedad del cuerpo político (p. 138).

En abstracto, la democracia no puede proteger nada; por esto no es aquí, como sujeto, otra cosa que un gobierno que respeta la legalidad.

En el debate actual sobre la experiencia de la democracia en México no se puede excluir *a priori* a nuestros políticos. Lo necesario es, entonces, que estos políticos se modernicen, o que, dentro y fuera del gobierno, sean progresivamente sustituidos por nuevos políticos, capaces de gobernar y de hacer la crítica de los actos de gobierno legalmente; capa-

ces también de actuar sensatamente y de corregir sus prácticas políticas improvisadas e insensatas cuando su insensatez se haga evidente; capaces, en última instancia, de criticar y, a la vez, proponer alternativas. En definitiva, urge en México una clase política moderna dispuesta a vivir y a dejar vivir la experiencia de la democracia (a la que no se llega mediante ningún método científico, popperiano o marxista).

Ciertamente, no son sólo los gobernantes que verdaderamente aspiran a la democracia para México los que pueden contribuir a hacerla una realidad. Ciertamente, pueden y deben participar en su realización partidos políticos que no hayan sido creados por nuestros gobernantes ni vivan de los subsidios o del padrino gobernemental. Pero me llama la atención que Benavides y Murillo ni siquiera aludan a los intelectuales y a los medios de información que han generado y difundido la reflexión sobre la necesidad de la democracia para México. Me refiero, para mayor precisión, a los que no sólo expresan su convicción de que la democracia es posible y necesaria para México, sino que además se comportan democráticamente al hacer circular la información y las ideas, y al tratar de ser independientes, por la vía de los hechos, del paternalismo de nuestros gobernantes.

5. El tiempo que abole el azar

Nuestro sistema político, innegablemente, es un autoritarismo liberal que ha perdido la imaginación, que se ha vuelto tímido y decrepito y al que no le queda más salida que la democracia (o mantenerse, quién sabe por cuánto tiempo y por qué medios, en el poder). ¿Cómo acceder a ella?

La respuesta de Benavides y Murillo es tajante: mediante un pragmatismo político fundado en la racionalidad científica, pues "(...) no existe en la Historia una fuerza de las cosas oculta" (p. 179). Contra Mallarmé, nuestros autores apuestan a que el método científico abolirá el azar. Es evidente para quienes sólo creen en la ciencia. No lo es para quienes piensan que el hombre no es sólo racionalidad: es también máscara, temor y fuerza oculta de las cosas.