

Memoria de mis putas tristes

Julio Ortega

¿Qué es una obra maestra? Probablemente, aquella composición poseída por el brío de su propia resolución. *Memoria de mis putas tristes*, en efecto, discurre con la ligera vehemencia de su arrebatado preciso, y se levanta del lenguaje como su reverberación poética. Demora, se diría, la conciencia placentera del género. La tradición de la novela da la vuelta en este libro y se mira a sí misma, gozosa en su arabesco formal y ardor pasional. Los cinco capítulos de esta *Memoria* tienen la convicción, la fluidez y la variación de un quinteto musical cuyas voces se ceden el turno de la palabra narrada como un canto de amor contra el tiempo.

«Señores, ¿os gustaría escuchar un bello cuento de amor y de muerte?» dice el *Tristán* en su primera frase, creando la intriga novelesca sobre el mejor cuento posible. García Márquez se debe a esa tradición ilustre, a la seducción del relato amoroso, sólo que introduce el escándalo de una variante extrema: «El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen», dice la primera frase, anunciando que el relato de amor trágico se ha tomado en comedia del sexo clandestino. Pero detrás del escándalo, el deseo trasgresor se convertirá en pasión redimida, que transforma al pobre viejo en un héroe del discurso amoroso. A pesar de que García Márquez nos había educado en las licencias de la representación, demostrando por lo menos que el realismo es una resignación, algunos lectores (y no pocas lectoras) han encontrado abusivo el que un hombre de 90 años se regale con una muchacha virgen, sin sonreír, al menos piadosamente, ante el despropósito del macho arruinado. Quizá pensando en este tipo de lectores literales (que ven el poder de la Ley allí donde más bien ocurre su comedia) es que Nabokov se reía de los críticos que consideraban «realista» a *Madame Bovary*. No puede ser realista, decía, una novela en la que el marido se entera que su mujer lo engaña sólo al final de 300 páginas.

De inmediato se despliegan las dos direcciones del contrapunto: por un lado, la afirmación de la sexualidad como un espacio permisible y secreto, definido por el culto del burdel; y, por otro lado, el enamora-

miento al que sucumbe el anciano periodista por una chica de catorce años, a la que llama Delgadina, cuyo cuerpo desnudo y dormido no llega a tocar, encandilado por la intimidad erótica y la gratuidad pura de un amor tan grande como improbable. Esa delicadeza final lo salva, por lo menos, del patetismo y del tribunal del sexo abusivo. Dicho de otro modo, en el burdel despierta, luego de una noche de castidad, la pareja del amor imposible. Esa será la proeza del relato: instaurar en el centro de la sexualidad perversa el discurso neoplatónico del amor que se mira como la imagen humana de lo eterno.

Gabriel García Márquez había ya demostrado en *El amor en tiempos del cólera* que el amor feliz sí podía y merecía tener historia, al revés de la noción difundida de que sólo el amor mortal es novelesco, según lo dramatiza Denis de Rougemont en su tratado *El amor y Occidente*, suma amorosa clásica y resta pasional romántica. Es cierto que el amor burgués, el municipal y doméstico, tiene poco espacio en la tradición de la novela, mientras que el amor agonista es, desde siempre, fervor narrativo. Pero si el gran código social de la ley matrimonial era transgredido por la mujer adúltera (para siempre por Emma Bovary y por Ana Karenina), la novela sólo podía quitarles la vida a esas protagonistas trágicas para devolverlas, muertas, a su lugar social de penuria. Sus maridos y sus amantes, pero también sus lectores, dejaban flores en sus tumbas en nombre del orden restablecido. De esa gran tradición, García Márquez ha cultivado la noción de que el amor es socialmente una transacción económica pero, de pronto, un escándalo sin ley, capaz de emprender el vuelo más alto en el viaje más largo, el del tiempo mismo.

En otra novela breve, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, García Márquez había adelantado la audaz idea de que el prostíbulo era una forma de la plaza pública, su centro en movimiento, y que su economía era la metáfora de la relación social. Esto es, la fila de hombres del desierto que aguarda turno para acostarse con la joven Eréndira es una imagen irónica del cuerpo deshumanizado por la violencia, y de la sexualidad convertida en simulacro circense. No hay tragedia, sin embargo, en *Eréndira* porque los personajes son figuras tópicas de la fábula del mundo al revés: el cuento infantil se ha convertido en esperpento. Pero así como la economía social está dominada por la forma clandestina del contrabando, la sexualidad es una economía clandestina dominada por la prostitución. El burdel reemplaza a las instituciones del Estado como el centro de una cultura popular sin centro. Por eso, al final, Eréndira, liberada de la ti-

ranía de la abuela y de la deuda de su sexo, huye de ese mundo y de esa sociedad. Huye de su propia novela. En cambio, en *El amor en los tiempos del cólera*, en nombre de la fidelidad matrimonial la novela concede pronto la muerte del esposo para que retorne al centro de la familia burguesa el amor juglaresco, rescrito por Florentino. Fermina y Florentino huyen de la novela decimonónica para recuperar el tiempo perdido de la novela romántica. Así, García Márquez le otorga un final feliz a la vejez, como si le devolviera la vida al amor.

El crítico chileno Rodrigo Cánovas ha escrito un libro revelador sobre la recurrencia del burdel como metáfora social (*Sexualidad y cultura en la novela latinoamericana: la alegoría del prostíbulo*, 2003). En efecto, en novelas de Juan Carlos Onetti, José Donoso, Mario Vargas Llosa y García Márquez, el burdel es un espacio emblemático de la subjetividad latinoamericana, de su cartografía patológica. Para García Márquez, sin embargo, es menos infernal y más circense, más un espacio socializador y naturalizado que un lugar traumático o de penuria. Irónicamente, los personajes que dormían la juerga en el burdel del pueblo son los únicos inocentes del crimen de Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada*; entre ellos el propio narrador, que vuelve a la escena del crimen, como cronista, para explicarse la culpa de su inocencia.

Pero esta misma naturalización del burdel como escuela de iniciaciones adultas y como lugar común de la educación sentimental de varias generaciones, no lo exime de su moral doble: por un lado, la vida sexual clandestina; por otro, la sexualidad doméstica. Esta doble valoración, que en ambas convierte a la mujer en moneda corriente, hizo creer al gran utopista Fourier que el matrimonio era, en verdad, un burdel legalizado.

En *Memoria de mis putas tristes* García Márquez sutilmente distingue los dos discursos: con fuerza irrisoria corre la historia de la sexualidad de este periodista que rememora sus tiempos heroicos («Nunca me he acostado con una mujer sin pagarle», dice; y cuenta que hasta cuando aprovechó de su criada le aumentó el sueldo para pagarle el abuso); pero con fuerza lírica, y en el sentido opuesto, corre la historia de su amor insólito por la niña que una Celestina eterna le ha conseguido para la noche de sus noventa años. La novela se toma un año para que el periodista recuente sus memorias putañeras desde el perspectiva de la zozobra amorosa del presente, en lo que se le va la vida. Notablemente, la sobriedad y precisión del relato, la gramática narrativa impecable, son la formalidad exquisita con que la novela se hace cargo de la