

escritor que asume el narrador posibilita la interpolación de opciones, tanto el balbuceo como la plena comunicación. Martín Romaña es un sujeto hecho por la voz y la grafía, un sujeto-signo, tentativo al comienzo y plenamente inscrito al final. Este sujeto que se rehúsa a la madurez entendida en términos de su formalización social, está en rebelión frente a su pasado, y en un estado de crisis y de cambio, de disponibilidad abierta por la escritura. La escritura es la actualidad de su reafirmación, sólo que debe representarse como el *pharmakos*, como la víctima propicia de los códigos de lo real. Es, en buena cuenta, un signo flotante: homologa a la narración, que se desplaza también entre varias opciones.

Si todo, por último, es decible, entonces el habla es la única posibilidad de hacernos transparentes en este mundo. Los seres humanos seríamos un discurso complejo, digno de descifrar y celebrar para decirnos los unos a los otros como si hablarnos fuese una revelación mutua. Tal vez por eso los personajes, los lugares y los hechos se nos imponen como el alfabeto de otro lenguaje, el de la comunicación plena. Allí donde la subjetividad nos representa más libres gracias a la febril e inusitada aventura de hablar, escribir y leer.

II. El amor pre y post

¿Es siempre una historia de amor la historia del código social confrontado por la pareja? Son dos historias, entonces. La de la pareja en primer término y la otra, la historicidad de lo social. En la novela del siglo pasado, el código es desafiado y fracturado por la aventura amorosa. Es otra versión del esquema romántico que opone a la sociedad burguesa un héroe de la subjetividad. Sólo que, en la novela, la ruptura del contrato social burgués debió ser castigada: la novela es el espacio de la licencia, y al final la representación codificada debe restituirse. Emma Bovary y Ana Karenina se suicidan para que el lector pueda cerrar el libro.

«Haciendo camino al hablar», Martín Romaña en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* escribe ya como «todos los escritores», a partir de lo escrito y lo dicho; de modo que ese camino que se abre, desde su cuaderno y la memoria, es el de la escritura, laberinto o gruta donde la sirena o la *Chimera*, el emblema de Nerval, navega inasible. Esta es una historia de amor pleno, sólo que la pareja no se constituye como tal. La historia de este «amor loco», víctima de los códigos burgueses de la familia de Octavia, es otro laberinto porque la escritura misma debe ser la forma de esa intimidad violentada. Se trata de una escritura obsedida por su registro, fracturada y diversificada, donde la prolijidad de los hechos sustituye

a las explicaciones. La escritura acontece ante el lector porque la novela se hace en ese diálogo. Se nos cuenta toda la historia a través de su proliferante indagación. Y aunque es una historia llena de exaltación y emotividad, es también el desgarrado cuento de una pérdida, de un extravío. La escritura manifiesta ese intrincado y exaltado desencuentro. Si la oralidad era digresiva y disolutiva del sujeto en *La vida exagerada de Martín Romaña*, aquí la escritura es la minuciosa indagación de la pareja, ese yo/tú que se separa en el nosotros. Abriendo las heridas en el recuento, la escritura es una lucidez por ausencia. Maniática, teatral, desbordada, la escritura no es verbal pero es preformal, se diría, como si se resistiese a formar parte de una novela, de un libro entre los libros. Demora y aplaza las resoluciones, y corta y recorta sus recuentos, diversificando la historia; siendo ella misma sublimación y enmascaramiento, la verificación de las ausencias en la fugacidad de las presencias.

Este cuento de amor se escribe sobre el paisaje social de un París incruento: el de la burguesía francesa, que se retrata en una familia de prolijo utilitarismo y banalidad. Si en *Martín Romaña* se trataba de la desmitificación de uno de los mitos de la clase media ilustrada, el mayo del 68, en *Octavia de Cádiz* se trata de la severa crítica de su clase privilegiada, hacedora de la concisión expresiva, la economía del ahorro y la urbanidad pacata. Contra ese modelo represivo, la novela opone su moral de la gratuidad. El sujeto que hace de la pérdida un ejercicio de despojamiento, se desplaza fuera del centro, en la marginalidad donde lo excepcional subraya otra noción de las relaciones humanas y de la vida cotidiana. El París que los latinoamericanos habían mitificado, y que es el París del «fuego central» en *Rayuela*, se ha hecho inhabitable: lo ocupa la burguesía más feroz de todas.

Ahora bien, ¿qué sugiere la reciente coincidencia de novelas dedicadas a las distintas formas del discurso amoroso? Probablemente, que asistimos a una nueva fase de las confrontaciones de la subjetividad individual y la supuesta objetividad de los códigos sociales. Bajo el impulso del discurso psicoanalítico y desde las evidencias de una política del sexo frente a la represión institucionalizada, algunas de estas novelas vuelven a poner en crisis el edificio de la existencia social desde el subvertidor ensayo de la pareja impugnadora. Interessantemente, a diferencia de Cortázar en su dramático esfuerzo de *Libro de Manuel*, Bryce no requiere poner ningún énfasis en la dimensión erótica de la pareja sino en la actividad psíquica de la experiencia amorosa, sus demandas, accidentes, zozobras y asombros. La nueva libertad de nombrar no está, por eso, en una taxonomía del placer, sino en la retórica feliz de los enamorados, ese ludismo indulgente con el lenguaje de la intimidad, que muestra como en un negativo la textu-

ra emotiva de la vehemencia amorosa. Una de las paradojas de este novísimo discurso amoroso es, justamente, que la pérdida de la amada y la imposibilidad de la pareja no disuelve el vínculo amoroso; lo hace más agudo, más gratuito, y, como en el petrarquismo, un culto exaltante.

La coincidencia de dos novelas latinoamericanas en el tema puede ser ilustrativa por su distinta resolución del mismo: *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* y *El amor en los tiempos del cólera* (1985), de Gabriel García Márquez, son amplias digresiones sobre el lenguaje y las paradojas del Eros, que exploran con brillo, ironía e imaginación. Sólo que la de Bryce desrepresenta el amor como experiencia postmoderna, mientras que la de García Márquez representa el amor como experiencia premoderna. La pareja debe atravesar todas las edades del prejuicio social antes de reconocerse como tal, en la novela de García Márquez; en cambio, en la de Bryce la pareja es ya improbable. El amor, en ambas novelas, es lo más arbitrario, lo más difícil, el gran laberinto maravilloso. Naturalmente, es así porque la mujer es una criatura extraordinaria en esta creación reiterativa. El amor es premoderno en la novela de García Márquez porque el código que lo sostiene es de origen provenzal: la idea del amor único, que Florentino Ariza se impone, ilustra el culto de la Dama (Laura, Beatriz, Leonor, Doña Luz...); la virtud de la fidelidad (que distingue entre el gran amor imposible y el sexo siempre factible); y, en fin, la moral del sacrificio, que promete la felicidad amorosa al final de la paciencia. Florentino vive estas etapas en su largo rodeo de Fermina Daza, hasta que, ancianos de 70 años, en una fantasía digna de esta novela (donde las cuentas se saldan y los lazos se sueldan) ambos se aman libres del pasado y sin futuro, fuera de la sociedad; se aman en la licencia de la novela, gran espacio de resoluciones. En la novela de Bryce el amor es postmoderno porque ha perdido la noción de un código. Su libertad ya no es ni siquiera la del amor libre, que había exaltado al narrador libertino de Henry Miller, sino que supone la total independencia de la mujer, el reconocimiento de su libertad profunda como el ejercicio de su arbitrariedad pura. El amante es, así, la víctima del amor. La pareja es fugaz y fulgurante. La pareja es recusada por el código social, pero en ella misma es irresolutiva y se niega al futuro, abismada por su presente. Por eso, se impone la ironía: el amor es conmovedoramente cómico, y la comedia del amor es un espectáculo de refinada urbanidad. «Nuestro inexistente futuro como pareja normal» deduce, sin embargo, la tradición del diálogo romántico: la idea de la mujer inasible, incognoscible (Nadja, la Maga), cuyo tópico es aquí la *Chimera*, la noción de lo femenino como el principio de un conocer que excede la vida cotidiana (el espacio tópico del amor burgués) y que, por ello, podría liberarnos de las explicaciones sociales. Esta imagen de la mujer supone la analogía:

a través del amor indagamos por el yo extraviado en el tú traspuesto. Y en Ella cambiamos, somos. Nuevamente, la nostalgia del amor romántico (cuyo emblema es el suicidio de la pareja que se niega a envejecer, todo lo contrario de la paciencia medieval del fiel amoroso de García Márquez), produce en la novela de Bryce la refutación de los códigos restrictivos. Desde la pasión se niega, así, la racionalidad social.

En *El amor en los tiempos del cólera* la Dama posee las virtudes de su paradigma clásico: es altiva, heroica, digna. Se humaniza en la domesticidad pero sus límites son los de la burguesía. Esos son también los límites de buena parte de esta novela, ya que el relato de la perfecta casada ilustra muy bien el código decimonónico de la familia como base de la sociedad; pero haciéndose prolija, la novela se demora en ese gran lugar común de la narrativa del XIX; sólo que en ésta, interesantemente, la ruptura del código no proviene de la heroína (esta Fermina se parece más a la elegante Fermina Márquez de Valéry Larbaud que a Emma Bovary, lectora más novelesca y, por eso, infiel a la letra del código), sino que proviene del héroe, cuya fidelidad es un escándalo del discurso amoroso; esto es, un anacronismo brillante. Fermina es antinovelesca: desoye la lección narrativa de Emma y Ana. Por eso, el amor en este libro es más parabólico que analítico, más fabuloso que narrativo, más discurso que historia. En este sentido, García Márquez demuestra, con su magnífica capacidad para hacer reverberar el edificio de la tradición literaria, que escribir sobre el amor es reescribir; es decir, que el amor es una sobreescritura. Esta novela se escribe sobre la enciclopedia del amor, que incluye tanto las declaraciones como las cartas de amor, el platonismo como el lirismo petrarquista, el correo del corazón como la música sentimental. La escritura juega un papel importante en esta fabulación, y hasta se podría ver en Florentino una suerte de Bartleby, el escribiente, reescribiendo el gran tomo del Amor codificado. Al concebir Florentino un volumen didáctico de cartas, *Secretario de los enamorados*, repite el gesto inicial de la novela popular, cuando Richardson convirtió su epistolario modélico en *Pamela*, novela y código a la vez. Todo viene de la tradición escrita, sólo que con nueva pasión por la escritura, por el discurso figurativo e imaginativo con que se nos cuenta de nuevo el asombro de un amor excesivo.

El «excelso exceso» predomina en esta novela de Alfredo Bryce Echenique. Ya no es ésta una historia platónica, ni siquiera una sobre el deseo y la pasión. La condición «abstracta» de su protagonista y la sumisión cómica de su antihéroe amoroso nos remiten también a la tradición del discurso amatorio, la de lo femenino como principio de revelaciones. Este amor hedonista y agonista, sobredicho, digresivo y solitario, termina siendo el amor inviabile, aquel que no llega a sumar una pareja a pesar del amor