

El amor

en los tiempos del correo

Julio Ortega

De *Ajena* (Alfaguara, 2001) de Antonio López Ortega (Venezuela, 1957) es preciso decir inmediatamente que es una magnífica novela. Y lo es gracias a la destreza de su escritura, la sabiduría de su composición, y la riqueza empática de su exploración emotiva.

En efecto, el lenguaje es aquí todo lo que el lector tiene para entender el mundo representado, porque no contamos sino con las cartas que una muchacha le escribe desde Caracas a su novio, que empieza sus estudios en París. De modo que la realidad es lo que ella construye desde el monólogo escrito de su intimidad dialogada. Si la carta tiene un destinatario, el lector es un intruso de ese acto de comunicación: leemos en el momento en que ella escribe, como si escucháramos el flujo vivo de su pensamiento desnudo; y leemos en el momento en que el novio ausente abre la carta y empieza a leer, y a veces, incluso antes que los ojos del otro, a quien esa escritura construye como una presencia tan real como nuestra propia mirada. El lector es algún otro, el cómplice de la mujer en el origen de la escritura y el testigo del amante en la lectura. Por eso, la escritura lo decide todo porque todo lo ignora: es el cuerpo de la incertidumbre, el espacio de la ausencia, allí donde esta pareja se consume, consuma, y disuelve.

Pero si la escritura de esta novela se organiza como una serie cronológica y orgánica de cartas escritas por la muchacha, entre fines de los años

70 y comienzos de los años 80, su lectura es un *tour de force*: entre la escritura y la lectura promedia la sabia composición del libro. En primer lugar, se trata de la correspondencia de una mujer enamorada, que da cuenta de la agonía de la separación, reclama respuesta, explica lo que se podría llamar la fenomenología amorosa del abandono, recuenta las llamadas, las cartas, el viaje de reencuentro con el amante, así como la historia del otro, que lee en sus respuestas, y la progresiva, inexorable, disolución del vínculo amoroso en la melancólica evidencia del fin. Leemos, así, novelescamente, con inquietud y fruición, el proceso anímico y emotivo de ese amor hecho de promesas y postergaciones, pero vívido y veraz, gracias a que el autor (desdoblado en narradora, asumiendo la desventura de la mujer como una forma de la verdad amorosa) es capaz de articular y tramar la gravitación de lo cotidiano, la vulnerabilidad de la amante, la agonía de la distancia, y el luto paulatino por la muerte de la pareja. De manera que la novela hace de cada carta un capítulo distinto, abre una nueva baraja, introduce un diferente argumento, intercambia personajes y lugares, y, en fin, construye nuestra lectura como una escritura (correspondencia) dialogada (apelativa) de una intimidad a flor de habla (fuerza del amor hecho palabra).

Por lo mismo, en segundo lugar, se trata aquí de la subjetividad y su lenguaje emotivo. Con notable precisión, como si el rigor del registro fuese el pacto de la intimidad revelada, el autor mantiene una sobria distancia entre la novela y la carta, entre su oficio de escritor y el candor expresivo del personaje, entre la narradora confesional y el libro que la está narrando. Esta novela es un taller de la novela: cada detalle, hasta el más casual, responde a la necesidad del diseño, y nunca desmaya su prosa, que más bien se enciende a trechos, entre el azar del día y la lucidez solitaria, entre el ardor de la espera y el fervor de la lectura mutua. Ese rigor es el mejor modo de dejar curso a la indeterminación de la subjetividad. Lección clásica, lo más incierto tiene la forma más precisa. Ejercicio barroco, el amor es una forma laberíntica, donde cada forma repite y modifica a la anterior, en arabescos del tema y volutas del motivo. Esta novela es una proeza formal: fluye con claridad rítmica y se demora con riqueza de detalle.

Ahora bien, tratándose de la mujer, *Ajena* está animada por la mayor ambición: hacer verdadero a un personaje femenino. Pero no sólo creíble sino memorable, incluso admirable. Sería fácil acordar que, de por sí, toda mujer es admirable. Pero esta muchacha que se hace mujer en la escritura, que se entrega a las palabras para reconocerse en el amor que la deshace, pulsa los extremos de su humanidad, su

capacidad de amar como la posibilidad de existir creativamente. Esa entrega gratuita y desasida le da una grandeza sin tema, una pura verdad de vida. Por ello, el mundo mismo habla por la subjetividad, como otro lenguaje que el amor hace legible:

«¿Qué ruidos oirás desde tu cuarto: pájaros, carros, niños? A veces indago en esto mientras me distraigo viendo los mangos picoteados desde mi ventana. Un pájaro simultáneo -pienso ahora- que pueda estar en tu ventanal y el mío. Un pájaro que allá sea gorrión y acá arrendajo. Un pájaro simultáneo que nos contenga» (61).

La emotividad es también física, y esta novela da cuenta del cuerpo femenino, y logra que el mismo proceso del relato, ese acopio de intimidad comunicativa, preserve el presente para el ausente. Quizá López Ortega da cuenta en ello de una virtud sin canon, la de valorarlo todo como mutuo, que pertenecería al ámbito de la moral emotiva, y que construye el saber de la pareja, la trama de su suma. Y en esa empatía subjetiva la novela probablemente logra su veracidad mayor, la de representar lo femenino. Esta es una novela de una inmediatez confesional y quien la lee, notablemente, lee a una mujer; pero es también extraordinariamente literaria. El profesor Genette (no en vano uno de sus discípulos, el crítico Gustavo Guerrero, es identificable como el amigo perpetuo del relato) le habría descubierto una temporalidad proustiana; y la profesora Kristeva habría proclamado su matriz melancólica, matrilínea.

La pregunta típicamente moderna hecha por Freud, «¿qué es lo quieren las mujeres?» subrayaba, primero, la presunción masculina de que las mujeres son ilegibles; y, segundo, la ilusión de que el hombre está en control de las probables respuestas, las que pasan por las disciplinas, la razón, y en último término, la clínica. La histeria, término que proviene de "útero," fue descubierta por Freud, sintomáticamente, entre las señoras vienesas mal casadas. Freud, en fin, había definido a la mujer como carente en cotejo con el hombre, lo que generaba en ella la envidia como trauma. Hoy sonreímos de la ingenuidad del maestro, quizá porque siendo ya todos «freudianos» casi podemos darlo por hecho. En la misma medida, ahora que todos somos «marxistas» hemos dejado en paz al fantasma de Marx. Precisamente, la mujer ha demostrado los límites del proyecto moderno; y equidistante de los fundadores de la modernidad, Freud y Marx, ha sostenido prácticas y valores que exceden al programa: la emotividad no socializada, la salud solidaria, la suturación de la violencia, el relativismo del poder.

Pero la pregunta posmoderna es ¿cómo representar hoy a la mujer? En el actual debate gestado por el llamado posfeminismo (una vi-

sión de la mujer basada no meramente en el antagonismo del hombre sino en la revelación mutua), esa pregunta no tiene respuestas a la mano, sólo imágenes posibles y, quizá, la nostalgia de una representación vuelta improbable. Aun si la telenovela y los "talk-shows" tienden hoy a degradar el valor emocional del habla amorosa, convirtiendo al repertorio del amor cortés en vergüenza ajena; la novela (sobre todo las grandes novelas de entusiasmo enamorado debidas a Gabriel García Márquez y Alfredo Bryce Echenique), no ha dejado de rendir sus armas ante la empresa extrema de dar al lenguaje la dignidad ritual y la pérdida del decoro que el arrebató amoroso demanda para hacerse oír. En esas extraordinarias sagas que son *El amor en los tiempos del cólera* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* todavía es cierto el desafío de Goethe: "La mujer es la finalidad del hombre." En el primero prevalece la noción romántica del amor heroico que triunfa contra la lógica social; en el segundo, la noción moderna de la arbitrariedad extrema del amor, que convierte al código social en una comedia ejemplar. Pero sobre las posibilidades del habla enamorada, todavía Dante lo ha dicho mejor que nadie: "Aquella de quien espero el cómo y el cuándo del hablar y el callar."

Denis de Rougemont en *El amor en Occidente* y George Bataille en *El erotismo* nos han dado dos de las representaciones modernas más duraderas del amor; por un lado como relato de la pasión, cuyo significado no en vano es sufrimiento; y, por otro, como transgresión, como ensayo de los márgenes y límites de un conocer que excede al sujeto. "El amor feliz no tiene historia," advierte Rougemont, haciendo eco a la famosa sentencia de Tolstoi, con que se abre su monumental novela, acerca de la desdicha, no la felicidad, como fuente del relato. En la reflexión de *Ajena*, Antonio López Ortega asume un desafío extremo: hablar desde dentro de una mujer, con su voz plena, cediéndole no solamente el punto de vista, el habla y la letra, sino toda la novela, ya que sólo tenemos del mundo su voz, el flujo del mundo en su escritura. Ella ejerce esa libertad irrestricta con agudeza: "Si el amor es simultaneidad, abolición del tiempo, esta escritura que yo forjo y tú descifras debería ser el amor mismo. Por la escritura y en la escritura, yo te amo. Te amo aquí, justamente aquí, mientras redondeo una vocal o aviento una consonante. Es un ejercicio minucioso, lento, corporal, por el que te traigo (o en el que me expongo). Este es tu cuerpo, lo voy haciendo mientras escribo, lo voy tramando para poder amarlo"(133).

Lejos del "bovarismo" de la maravillosa Emma, que al propio Flaubert le permitió creer que «Emma soy yo,» y más lejos aún del arrebató heroico de Tolstoi y su Ana Karenina, la muchacha caraqueña de *Ajena* representa la subjetividad actual, más allá de la división

social de los géneros; una subjetividad no cartografiada por los códigos ni programada por los mercados, donde tanto los hombres como las mujeres buscan reconocerse como criaturas de un lenguaje que los haga más libres, y a la vez, más ciertos. Esto es, individuos más plenos y parejas más genuinas. Esa demanda no es menos radical que la de Emma o Ana, tampoco es menos novelesca. Quizá la diferencia radique en que a esas heroínas el amor les costó la vida porque lo verdadero exigía la ruptura del código social. Y en los pactos de la lectura, esa transgresión imponía el suicidio. Nabokov se burla de los críticos piadosos que llaman "realista" a *Madame Bovary*, cuando mal puede serlo si el marido ignora durante 300 páginas la infidelidad de su mujer. Y Carlos Fuentes ha dicho que Emma no se suicidaría hoy por deudas gracias a su tarjeta de American Express.

En cambio, para esta heroína caraqueña del siglo XXI, desnuda de discursos de consolación, libre de las restricciones del código, y descendiente directa de la *Ifigenia* de Teresa de la Parra, la demanda del amor lleva el precio del amor. Escrita con la fuerza desamparada de la pasión y con la inteligencia poética del lenguaje purificador, esta conmovedora novela nos deja la vívida imagen de un personaje memorable, cuya interrogación no se agota en sus palabras; y confirma la madurez y el talento de un escritor capaz del mayor riesgo y el exceso mejor.