

La Balada de María Abdala:

| una secreta historia de
amor*

Nelson Castillo Pérez
Universidad de Córdoba

Resumen

Más allá de los sucesos insólitos y vivaces, y de la singularidad de los personajes que pueblan la novela, *La balada de María Abdala* es una secreta historia de amor protagonizada por María Abdala y su marido, el poeta frustrado Abraham Abdala. Dos cabos errabundos de estirpe árabe dejan el terruño que los vio nacer para construir una tierna historia de amor en San Bernardo del Viento, la tierra jamás prometida. La historia de amor se cifra en la tolerancia y la comprensión de los personajes, dentro de unas relaciones guiadas por la sabiduría del marido, quien absuelve los escollos de las contradicciones cotidianas, en aras de la buena convivencia.

Palabras clave: novela, amor, poeta, árabe, convivencia, estirpe.

Abstract

Beyond the unusual and lively events, and the uniqueness of the characters that inhabit the novel, *The Ballad of Mary Abdala* is a secret love story starring Maria Abdala and her husband, the frustrated poet Abraham Abdala. Two adventurous strands of Arabic lineage leave the place where they were born to build an affectionate love story in San Bernardo del Viento, the never promised land. The love story is encrypted on the tolerance and understanding of the characters within some relationships guided by the husband's wisdom, who absolves the pitfalls of everyday contradictions in the interests of a good coexistence.

Key words: novel, love, poet, Arab, coexistence, lineage.

El narrador de la novela *La balada de María Abdala*¹ del escritor y periodista Juan Gossaín, tiene un antecedente en el campo literario colombiano, cual es el personaje narrador sin nombre del cuento de Gabriel García Márquez *Al-*

* *The Balada de María Abdala: A Secret Love Story.*

Recibido y aprobado en julio de 2008.

¹ Gossaín, Juan (2003). *La balada de María Abdala*. Bogotá: Planeta.

guien desordena estas rosas. Ambos narradores tienen en común la perspectiva con que observan a hurtadillas el espectáculo de la vida desde la muerte. Pero mientras el personaje narrador de García Márquez se percibe consternado, nostálgico y focaliza una realidad ficticia, melancólica, abrumada por el invierno, donde se mueve con sigilo por los rincones de la casa una mujer taciturna, ajada por la soledad, cuya única entretención consiste en conversar en silencio con los santos y cultivar en el huerto rosas blancas y rojas para éstos y los muertos (una labor tan triste como tejer palmas fúnebres), el narrador de Gossaín remueve los desvanes de la memoria para actualizar recuerdos vitales que dan muestra de un escenario en el cual suceden hechos tan insólitos como maravillosos, desbordados, macondianos. El narrador de Gossaín no invoca la tristeza ni la soledad, ni siquiera cuando narra los pormenores del final de la madre, recluida en un baño, el único lugar aséptico del mundo donde ella considera se debe vivir la vida.

Mientras el personaje narrador de *Alguien desordena estas rosas* murió cuando era un niño al desprenderse de una escalera en el establo, el narrador de Gossaín fue muerto por las cornadas de un toro cimarrón en una corraleja bulliciosa, movida por el dinamismo del calor. El primer escenario es faulkneriano y el segundo, Caribe. Tanto la corraleja, que sucede en el verano (las fiestas bravas se realizan por conveniencia en esta época del año para evitar que la lluvia socave y derrumbe la arquitectura artesanal de los palcos del coso), como el béisbol y otros elementos recurrentes en las páginas de la novela, dejan ver al Sinú, región integrada al Caribe, como el referente cultural de la obra, la aldea del autor, su manantial nostálgico. El deseo del personaje muerto de García Márquez, que el lector imagina encarcelado en la eternidad de la muerte, estriba en llevar rosas a su tumba mientras el cronista difunto de Gossaín ha utilizado la tranquilidad y el suficiente tiempo que le concede la muerte para revisar correspondencias amarillas, mirar fotografías de seres olvidados y hablar con testigos desperdigados a lo largo y ancho de “los recovecos de la vida”. Todo eso con el fin de reconstruir o reciclar el sedimento de la nostalgia y elaborar un relato que cubra los tiempos vivificantes de su memoria.

Este tipo de narrador, el de Gossaín, como figura discursiva, recibe de alguna manera la subjetividad del autor, quien en la vida real es catalogado como uno de los cronistas más importantes dentro del campo periodístico colombiano. El narrador, por ejemplo, que no es protagónico, despliega a lo largo de la novela un marcado interés por dar cuenta de los detalles más ínfimos de la realidad ficticia. Una pretensión de decirlo casi todo, de no dejar nada por fuera de la memoria, una nostalgia abarcante que, muchas veces, carece de incidencia en la estructura significativa de la obra, vista ésta como un discurs-

so semiótico donde nada sobra ni falta en pos de la significación. Tal desbordamiento redundante en la obra, como sucede en el siguiente pasaje:

La misma ceremonia ritual de todos los viernes, desde que existe el mundo, al pie de los célebres mangos de masa que Simón Neri había traído en la emigración de su aldea de Raipur, cerca de Bombay, en la India, y se pueden cortar en redondo, por la cintura como un aguacate, y separar en dos mitades iguales porque no tienen fibras ni dejan hilachas entre los dientes y su carne amarilla recuerda más al durazno maduro que a los mangos comunes (*BMA*², p.13-14).

Los epígrafes que dan entrada al texto son anunciadores y enunciadores de lo que pasará en el curso de las acciones, de la actitud discursiva adoptada por el narrador: “Hay que quitarle al olvido lo que se está llevando”, epígrafe que uno deduce pertenece a la cosecha del propio autor. Y para ratificar, los versos de Paul Verlaine: “Como una banda de aves sorprendidas, / Sobre mí se abaten todos mis recuerdos”. Ambos epígrafes le marcan la pauta al narrador.

Antes de contar la vivacidad de sus recuerdos, el narrador de la novela se justifica. Es decir, prepara al lector para que lo admita como un cronista de su propia memoria, de los episodios que lo pueblan, que se mueven como peces vivos en las aguas turbias de su memoria, fantasmas que reclaman quizás el reposo de la escritura, una historia coherente que los libere. La postura del yo discursivo, hablar desde la muerte, se ve como un pretexto para contar anécdotas, sucesos históricos, hechos de la vida diaria que pertenecen al fuero nostálgico del autor. La literatura se convierte así en instrumento liberador, exorcista, para alivio del difunto, quien no habla acerca de sus vicisitudes en los lugares ignotos de la muerte, sino de la luminosidad de la vida, de sus recuerdos más llamativos, de los cuales él se aleja como actor. Gossain se las juega en el texto para justificar la necesidad de la evocación, un escenario en el que el cronista de San Bernardo del Viento se mueve como pez en el agua. Sus crónicas periodísticas se alimentan de esta materia, incluso ciertos personajes y pasajes de la novela ya habían desfilado en algunos de estos textos recogidos en su libro *La nostalgia del alcatraz*. Es eso quizás lo que García Márquez llama la “astucia de la poesía”.

Este narrador es “un hablante que habla de otros”, al decir de Mieke Bal (BAL, 1988:128). Observa y presenta a los personajes en los diferentes escenarios. En el capítulo ocho se hace a un lado, de manera reverencial, y le concede el espacio al padre, quien le da rienda suelta a la reflexión, tal vez a la sabi-

² A partir de aquí *La balada de María Abdala* será reseñada con estas iniciales: *BMA*.

duría, a partir de sus sueños cumplidos y sus nostalgias. El padre, Abraham Abdala, se convierte en el cronista de sus propios secretos, de sus cuitas, esperanzas y desesperanzas.

La balada de María Abdala, segunda novela de Juan Gossaín, está constituida por nueve capítulos estructurados a manera de crónicas periodísticas contadas con brillantez. La crónica periodística se asume como la integración de historias reales con la ficción y como género del periodismo literario, donde lo real brinda el mismo impacto, el mismo asombro de lo ficcional. En la novela de Gossaín, el lector siente la fuerte oleada de lo real como materia narrativa; percibe la novela como una estructura discursiva que dista de la ficción (observada la ficción como un artificio discursivo, “una realidad literaria autónoma, con todas sus propiedades, paralela a la realidad real”, al decir de Vargas Llosa).

A lo largo de los capítulos, algunos personajes son aves de paso. Hacen su aparición precisa en el momento en que el narrador los requiere, dicen lo que tienen que decir y se van, para resurgir con efímera actuación en otras escenas, como el caso de Mayito Padilla, la mujer lenguaraz del pueblo, una especie de ojo avizor de los actos de los demás, un personaje volátil que, a mi modo de ver, debió ser más consolidado, tener mayor corporeidad y protagonismo en la novela. Su presencia en algunos pasajes de la obra es una exhalación, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Todo fue inútil porque si alguien estuvo a punto de prestarle ayuda, se abstuvo de hacerlo al ver los espumarajos de rabia que le salían por las comisuras de la boca.

—No se metan en ese problema —aconsejaba Mayito Padilla, sin que nadie se lo hubiera pedido—. Miren que esa mujer parece un toro en corraleja (*BMA*: 95).

El lector sospecha que la presencia de ciertos personajes furtivos es un pretexto, en algunos casos. Un pretexto para justificar la entrada de la palabra ajena, voces o sentencias populares, que son compendios de experiencias, registros culturales de los miembros de una comunidad. Eso sucede en el siguiente pasaje, en el que la señora Angermina, un actor efímero, irrecuperable, hace sentir su voz de protesta de buenas maneras cuando ve que nadie le despacha en la tienda donde llega a comprar un corte de zaraza:

—El que tiene tienda que la atienda, o si no que la venda —dijo risueña (*BMA*: 66).

Huelga decir aquí que los protagonistas no discurren de manera sistemática. No existe un sistema semiótico que contribuya a la construcción de sentido en la novela. Todo eso en vista de que ésta, en su totalidad, se conforma por la suma de nueve capítulos cuya poca interdependencia no permite ver las acciones como producto de una secuencia narrativa en la que la oposición de los personajes se convierta en un elemento dador de significación. Es decir, no se observa una trama donde los personajes generen conflictos, que es lo que a la postre origina la acción, el movimiento. Toda acción proviene de la oposición. Se hubiera podido, creo, explotar la esporádica confrontación cordial entre el padre, Abraham Abdala, y el doctor Lepesqueur, en la que el universo racional de éste se opone a la visión poética que aquél tiene frente a la realidad. El poeta se adapta al realismo maravilloso del pueblo. Se maravilla con gratitud ante a todos los prodigios que suceden a diario en el Caribe y cree en ellos. Por ejemplo, en las historias que los habitantes han tejido en torno al fantasma sin cabeza que grita en las noches. Una actitud totalmente opuesta a la del racionalista doctor Lepesqueur, de origen francés, por supuesto, cartesiano, quien no concibe que un fantasma, sin esta parte vital, pueda gritar. “–No le meta Descartes al asunto, adalid –le dijo (el padre)– Usted sabe que la belleza no mantiene relaciones con la digestión. –Poetas –exclamó el doctor– Que me los envuelvan a todos”. (*BMA*: 42).

Al final, en un pasaje de la novela, el doctor Lepesqueur se resigna a creer que las cosas hechiceras del pueblo echan por la borda el compendio de todo aquello que él aprendió en la Universidad. De hecho, la visión del mundo de este personaje, en oposición a la de Abraham Abdala, un choque entre la poesía y el racionalismo, es la más marcada a lo largo de la novela, la que produce sentido textual.

Los nueve capítulos (¿o las nueve crónicas?), están todos escritos con pulcritud, con el ostensible conocimiento de la lengua de alguien que, no sólo envía de cuando en cuando al lector al diccionario, sino que también invoca los dioses de la poesía dentro de una prosa atravesada por la franqueza y el ingenio del humor. Pero ya lo sabemos: el lenguaje no lo es todo. Para Aristóteles, la organización de los hechos en la obra literaria, la trama, lo que él llama fábula (Aristóteles, 1999: 25), está por encima del lenguaje. No basta saber manejarlo para alcanzar la configuración de una obra literaria. Es necesario saber contar una historia, organizar los hechos, imitar la vida, sin copiarla. Antes del lenguaje, se antepone en orden de importancia el dominio del tiempo y el espacio como elementos axiológicos, pues la organización de los elementos constituye el eje principal alrededor del cual gira el interés de los lectores, o de los espectadores, como en el caso de las tragedias, el género

literario estudiado por Aristóteles. Para muchos novelistas de nuestros tiempos ha sido cuestión de paciencia encontrar la mejor forma de cómo empezar el hilo de la historia. Se sabe de novelistas que ya lo tienen todo, poseen el material verbal que requieren para construir su historia, han vislumbrado el final, como solía hacerlo Borges antes de escribir sus cuentos, pero, al mismo tiempo, desconocen el orden que ha de seguir la sucesión de los hechos. Los personajes ya pueden estar caracterizados, pero la trama aún no ha cuajado, aunque en algunos novelistas, como Juan Carlos Onetti, puede lograrse en la marcha de los acontecimientos.

En principio, la mayor parte de los capítulos de la novela de Gossaín gira en torno a sucesos y personajes de San Bernardo del Viento. Los acontecimientos y los actos de los actores se pueden empezar a numerar desde la llegada de los primeros libaneses a la tierra jamás prometida, hasta las reflexiones salpicadas de filosofía casera, por decirlo de alguna manera, del padre. Pasando por las habladurías de Mayito Padilla, la temible del pueblo, los apuntes racionalistas del doctor Lepesqueur, la muerte de la madre en el baño de la casa. Hasta Pascual Miranda, un pitcher de “brazo rápido” nacido en Trementino del Mar que fue capaz de rechazar una jugosa oferta para jugar en Estados Unidos tan sólo porque le parecía indecente cobrar plata por aquello que se hace con gusto.

Cada capítulo da cuenta de nuevos sucesos: las hazañas y el amor platónico de Jacinto Negrete, los orígenes de la familia Abdala, el incendio que azotó al pueblo, la aparición de una santa, los partidos de béisbol, los heroicos esfuerzos del padre para aprender el idioma nativo, el perro de Lamparita, etc. Y cada uno de los sucesos exige su propio ámbito, el dinamismo de su anécdota, el espacio para su desarrollo. Por eso la coherencia de una posible acción global, la urdimbre de una trama, se pierde, se esfuma en medio de la pluralidad y disparidad de los hechos.

Pero detrás del teatro de los acontecimientos y sus actores estelares, por encima de tanta desmesura mancondiana, se alza entre líneas una entrañable historia de amor, consistente, furtiva. Construida por dos errabundos cabos libaneses a muchas millas de distancia del lugar que los vio nacer, en un pueblo jamás imaginado, bordeado por un río caprichoso que cambió su cauce y por un “mar bravo pero leal” que “burbujea de calor”. Pueblo donde ellos se trajeron, para que la nostalgia no fuera mayor, el olor de las cebollas fritas y el trigo amasado con hierba buena. La vivacidad de los hechos acaecidos en San Bernardo del Viento y la singularidad de los personajes, no logran disipar la dosis de amor con que los dos personajes principales

de la novela, el padre y la madre, se han asumido a lo largo de sesenta años de convivencia conyugal. El amor de ellos, lejos de lo erótico, se percibe a la luz de la tolerancia que ambos se profesan, en la práctica de la ternura de todos los días, en la cuota de sacrificio que los dos serían capaces de pagar en pos de sus mutuos beneficios. El amor de él, por ejemplo, es tan grande que le alcanza, como en un bolero, hasta para cantarle a ella melodías de amor bajo las estrellas, “bajo el techo del cielo”, y cargarla entre sus brazos y llevarla al baño, como si ella fuera una niña, a hacer sus necesidades mayores. Y para ella el amor hacia él es tan ciego, que lo acepta como Dios lo hizo, con sus defectos y carencias, y no repara en hidalguías para lavarle sin remilgos sus “pantaloncillos cagados”, que para ella constituye la prueba irrefutable del amor que una mujer pueda dar por un hombre. Se requiere sentir la grandeza de un amor para estar dispuesto a renunciar a la poesía y a los crucigramas. Mejor dicho a todo, a sus debilidades, con tal que Dios le permita a su mujer vivir unos años más. Y amor es la fuerza y la voluntad que manifiesta una mujer al levantarse de su lecho de enferma, zafarse un momento de los garfios de la muerte, y sólo con el fin de cocinar con amor para él, como en los buenos tiempos. Pero sobre todo, amor de mujer es casarse para siempre con un hombre nunca antes visto, después de hacer una travesía tan ardua y sólo con el objetivo de llegar a vivir en un pueblo circense como San Bernardo del Viento, donde el calor espejea en las calles y los habitantes no comen pescado porque éstos se comen a sus propios ahogados, pero, en cambio, degustan el arroz en sus diferentes modalidades. En un pueblo recóndito donde los fantasmas sin cabeza deambulan por las noches y los perros de la calle, según el ingenio popular, son tan astutos que le ladran a un tuerto por el lado del ojo malo para que éste, aturdido, no los vea. “Tú sólo morirás cuando yo muera”, le dice él a ella en su lecho de enferma, como un testimonio fehaciente de su amor invencible.

La historia de amor empieza a cuajarse de golpe en el muelle de piedras y tablas de Puerto Escondido. Hasta allí ha llegado la mujer en un barco de cabotaje, bajo las estrictas recomendaciones de sus tíos, quienes habían arreglado de antemano su matrimonio con un hombre al que ella no había visto ni en sueños. Llegar desde remotas tierras después de haber emprendido un largo viaje demoledor, en circunstancias precarias, con la brújula del amor al desgaire, a merced del viento, del vaivén de la mar, tuvo desde el primer momento, para qué negarlo, su grata recompensa. Valió la pena dejarlo todo, hasta el novio de la juventud. Porque apenas vio al hombre “timorato de grandes ojeras y cejas arqueadas”, de entrecejo fruncido, supo de inmediato, “parada en los barandales del barco”, que ese hombre de ojos distraídos de poeta era, sin duda, el hombre de su vida. Lo fue, en efecto, hasta

más allá de su muerte, después de haber vivido con él el más puro de los amores. Un amor que no sólo sobrevivió a las dificultades de la intemperie, cuando eran vendedores ambulantes de baratijas, sino también a las pullas mortales de Mayito Padilla, a los galanteos del italiano Generoso Venturolli. Este italiano, quien incurría en errores, como lo pensaba Abraham Abdala, por andar buscando su felicidad, despechado porque ella no le quiso hacer caso, provocó el incendio más voraz que vieran los *vienteros* en vida. La consistencia de esta unión inmarcesible no sucumbió tampoco al amor platónico del célibe Jacinto Negrete, un montañero de la región que peleaba a dentelladas con sus propias fieras y que, en cierta ocasión, mató a un tiburón de una sola trompada en la cruz de la frente.

Y no es que el uno fuera hecho para la otra. Porque las relaciones de amor entre Abraham Abdala y María Abdala están soldadas a partir del fuego infalible de la oposición que, en vez de debilitar consolida la aproximación, la convivencia. Ya se ha dicho: los polos se atraen. Así lo pronosticó ella desde el primer momento en que descubrió el universo simbólico con que el hombre que sería su esposo manifestaba el secreto de sus afectos: aquel varón limitado por la timidez y de sentimientos líricos que recogía flores de margarita para dárselas a ella como símbolo de amor y que no debía de saber, a juzgar por sus delicadezas, cuánto medía una yarda, no tenía nada que ver con su carácter pragmático. Un hombre de emociones y no de acciones. Un poeta de la vida diaria, frente a ella, mujer práctica, que era capaz de regatear los precios de los productos con los clientes en los tiempos de los primeros ímpetus cuando andaban de trashumantes durmiendo en el lugar donde los cogiera la noche. Un hombre inseguro que se confunde en las horas de las decisiones, como él mismo lo reconoce, que duda, que titubea, ante ella, resoluta, que ejecuta, sin sentido del humor,³ impulsada siempre en sus actos por una arrogancia invicta, sin la vacilación de la duda, incurriendo por lo mismo en errores. Él cree, por su parte, que la incertidumbre conduce a la madurez, hace del hombre un ser precavido. Los dos son el alfa y el omega. Y en esa oposición se unen. En esas distancias se aproximan, vitalizan sus relaciones.

³ El humor, visto a la luz de Arnold Hauser (*Origen de la literatura y del arte modernos*. Madrid: Guadarrama, 1974, p. 318-319.), significa “mantener las distancias, tener sentido de la proporción, ver las cosas en la perspectiva exacta, es decir, considerarlas a la vez desde dos lados distintos, no perder la cabeza bajo el peso de los golpes del destino, en caso de infortunio pensar que Dios aprieta pero no ahoga y que todo puede arreglarse todavía. Humor significa no exagerar la importancia de una mala experiencia, de una ofensa, de una injuria, de un daño; tener siempre ante la vista lo insignificante de las pequeñas inconveniencias de la vida y, aun en el caso de verdadera desdicha, saberla reducir a sus debidas proporciones”.

No obstante, tal oposición de caracteres no se observa en el fluir de los acontecimientos de la historia. No es el producto de una construcción textual. Por eso no existe dramatismo en la novela en cuanto a las relaciones conyugales se refiere, aspecto este que la aleja, por ejemplo, de *El coronel no tiene quien le escriba*. En esta novela corta el dramatismo y el humor suceden en cada página en obediencia a las visiones opuestas del coronel y su mujer. El coronel es un hombre desesperanzado mientras su mujer demuestra ser tan pragmática que insta a todo momento a su marido a la acción, a buscar solución instantánea a los problemas de orden económico: “–Nada de hablar por la mañana –precisó ella–. Le llevas ahora mismo el reloj, se lo pones en la mesa y le dices: “Álvaro, aquí le traigo este reloj para que lo compre”. Él entenderá en seguida”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1976: 17).

Frente a lo cual el coronel responde con una carga de humor, sin que en el siguiente enunciado se deje de percibir una dosis de tristeza. En resumidas cuentas, “el secreto del humor no es la alegría, sino la tristeza” (TWIN, 1973:17): “–Es como andar cargando el santo sepulcro –protestó–. Si me ven por la calle con semejante escaparate me sacan en una canción de Rafael Escalona”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1976: 17).

En *La balada de María Abdala*, el lector sabe del contraste de los cónyuges a partir de sus mismas confesiones:

–Tú eres el espíritu de la contradicción –suele decirme mi mujer, desdeñosa.

Lo pienso bien y no estoy seguro de que yo tenga la razón y ella sea la que no da pie con bola. Nunca se sabe. Somos el alfa y el omega de los viejos griegos, pero ha sido mi compañera sin una sola grieta a lo largo de sesenta años y sé que cuento con ella en las perores ansiedades de mi inconstancia. Yo soy voluble y ella es la que decide, con su ciencia infusa, cuándo me debe soltar la rienda o templarme las bridas [...] (BMA: 173).

El secreto de haber logrado unas relaciones cordiales en medio de las contradicciones que los caracterizan, se debe a una fórmula que el mismo Abraham Abdala confiesa:

Gracias a la fidelidad rigurosa que yo profeso a esos principios, hemos vivido juntos por sesenta años y jamás tuvimos una pelotera, ni siquiera una discusión memorable, ni grande ni pequeña, a pesar del carácter ríspido de mi mujer y su inclinación a confrontarlo a uno. A mi edad y la de ella, el amor es una convivencia pacífica que consiste

en perdonar los defectos y exagerarse las virtudes. A estas alturas del matrimonio y también es la forma más frecuente de cometer un error (*BMA*: 179).

Teniendo en cuenta que la obra literaria está conectada a la ideología del autor, en vista de que lo ideológico es una construcción cultural, colectiva, y el escritor escribe sobre su cultura, que constituye un sistema de conocimientos, la experiencia que un ser internaliza en su mente como producto de las relaciones que él establece con las cosas y con los demás a través del tiempo, y es de tipo neuronal, inocultable (*BUXO*, 1983: 23), es notorio, por otra parte, que el personaje narrador de la novela despliega una forma de ver el mundo desde una perspectiva Caribe. Tal concepción del mundo se la introyecta a los personajes principales de la novela. Los personajes, aunque de estirpe árabe en la realidad ficticia, representan la forma de ver el mundo del autor, nacido y criado en San Bernardo del Viento, cuna de sus nostalgias. Es decir, ellos asumen una forma de ser a partir de un tipo de cultura en particular, la cultura del Caribe colombiano.

María Abdala, por ejemplo, se caracteriza por no reparar en remilgos ni en contemplaciones al participar en las interrelaciones lingüísticas (el lenguaje siempre transmite lo cultural, es su referente). La asiste un deseo de franqueza al expresar sus apreciaciones, rasgo típico de los hablantes populares del Caribe (los hablantes populares de esta región del país suscitan el humor en algunos casos mediante el uso de la franqueza, no guardan las apariencias y raras veces obedecen el rigor de los protocolos):

–Cuando éramos jóvenes –me dijo, llorando de irritación– tuviste que ayudarme a cagar. Y en la vejez tienes que ayudarme a cocinar (*BMA*: 170)

–Quítate de ahí –le dijo (ella, la madre).

–Con mucho gusto –respondió el hombre, con un sarcasmo rústico– ¿Y para dónde quiere que me vaya?

–Para la mierda –le contestó impasible (*BMA*: 122).

Los personajes, en su gran mayoría, tienen una catadura mancondiana: proyectan una visión popular frente a la vida, creen en los mitos, en agüeros. El padre del narrador, por ejemplo, siembra los jazmines en las noches de luna menguante porque está convencido de que los que se siembran en luna llena se mueren. Jacinto Negrete pareciera tener los niños en cruz, como José Arcadio. La prosa de la novela, los nueve capítulos, ya dije, está atravesada por el don de la poesía. La poesía, entre otras cosas, consiste, carajo, en encontrar en el fondo del alma las palabras precisas que recobran la esencia de las cosas. Yo vi

alguna vez el Ancón, que es un peñasco “que se levanta a medio camino entre la bahía y la playa”, en Paso Nuevo, y sólo ahora sé, gracias al autor, que su silueta en el amanecer parece recortada con una tijera, “como los modelos de vestidos que mi madre sacaba de los figurines que llegaban de Cuba”. Ahora uno sabe cómo definir los lanzamientos pícaros que hace un pitcher desde la lomita de los sustos al plato, como los de Pascual Miranda, por ejemplo, inventor de “una curva que a mitad de camino se desplomaba con un aire de languidez, como una estrella inocente caída del cielo, y de pronto se precipitaba sobre los cojones del bateador”. La poesía nos hace caer en la cuenta de que las cosas existen, al menos nos las define con la precisión de quien acierta en el centro de la diana.

El humor florece en la materia narrativa, ligado a la voz del autor, o en la actitud que asumen ciertos personajes. Es risible, por ejemplo, la manera muy tropical como el viejo Abdala, el pionero de los primeros emigrantes libaneses, se mete el primer día de su llegada en la corraleja de San Pelayo “cuando aún no sabía decir ni su propio nombre en castellano”. Uno imagina a los pelayeros haciéndoles rueda a las piruetas del “turco” para festejarle sus torpezas, propias del recién llegado que todavía no se ha adaptado a las exigencias de una nueva cultura. “–Dice la policía que vayan a buscar a un turco loco que no sabe hablar y está acabando con la fiesta –gritó desde la calle un muchacho”. (*BMA*: 60).

Risible el vertiginoso enriquecimiento, el deseo de prosperar de Wadih Morad, quien compraba bandadas de patos barraquetes para luego revenderse las a los clientes a buenos precios; su intuición maliciosa de comerciante que empleaba para no dejarse emboar de los lugareños astutos, como la vez en que “una gavilla de pisaverdes” quisieron meterle gato por liebre al pretender hacerle pasar un gavián por una lora que según los vendedores recitaba las tablas de multiplicar. En vista de que “la lora” no hablaba y se dedicaba, en cambio, a mirar con fija atención a su virtual comprador, como si en verdad fuera una lora, Wadih Morad, con el mismo mamagallismo de los nativos, observó: “–Ya veo –les dijo burlándose de ellos–. La lora no habla, pero piensa”. (*BMA*: 63-64).

El humor es de alguna manera una muestra de liberación, incursión en el terreno de lo imaginativo, de la fantasía, por encima de lo meramente racional. Lo cual significa que el humor requiere de una dosis de irracionalismo, más allá de lo racional, de lo sagrado. El humor es siempre un acto discursivo profano donde se redefinen las categorías mentales de la sociedad, los saberes de la cultura. El discurso del humor consiste en la convocatoria y transgresión de otras voces, una revisión de los saberes a los que se les da otra dimensión,

como en el ejemplo antes citado. El humor proviene de lo inesperado, del resultado de la revisión. “Por plata no se preocupen, que... no hay”, dice alguien con la intención de suscitar humor en sus interlocutores. Y de hecho, lo logra porque éstos esperaban, dentro del curso de lo convencional, que el locutor dijera: “Por plata no se preocupen, que sí hay”.

El héroe de *La balada de María Abdala* corresponde al propio de la novela clásica de la que hablaba el joven Georg Lukács (LUKÁCS, 1974: 82), la clase de héroe que emprende su propia búsqueda. Abraham Abdala, al lado de su mujer, constituye el héroe problemático que establece una ruptura vacilante con el mundo. Para Lukács, la novela representa la historia de un héroe demoníaco o problemático que emprende una búsqueda degradada, sin honor, en un mundo igualmente degradado, donde los valores auténticos se han esfumado. La forma de la novela que estudia Lukács se observa como el producto de unas condiciones de vida donde los valores auténticos ya no existen, donde surge un conflicto entre el mundo interior y el exterior. La novela constituye un género de la modernidad.

Tanto Abraham Abdala, el hombre que aprendió el idioma español haciendo crucigramas (a propósito de crucigramas, el narrador no resistió la tentación de utilizar el término “lagar”, recipiente donde se pisa la uva para obtener su zumo y hacer vino, recurrente en estos acertijos), como su mujer, la que lo dejó todo en busca del amor, encarnan la decisión del héroe que detesta los horrores de la guerra de su país de origen y se vino a construir su vida en un pueblo que “queda al otro lado de los altos arrozales”. Unos buscadores de sus sendos destinos. Abraham Abdala da la impresión del hombre que cuando entra a su casa parece de veras cerrarle las puertas a la intemperie, a las locuras de San Bernardo del Viento, al racionalismo fruncido de Lepesqueur, para empezar a vivir al lado de su mujer, con sapiencia, sin discutir las ternuras de su grande amor, a muchas millas de distancia del infierno de la guerra.

Bibliografía

- Aristóteles (1999). *Arte poética-Arte retórica*. México: Porrúa.
Bal, Mieke (1988). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
Bergson, Henry (1999). *Introducción a la metafísica*. México: Porrúa.
Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
Buxo, María Jesús (1983). “La cognición”. En: *Cuadernos de Antropología Lingüística*. Barcelona: Anthropos, Editorial del hombre.

- Chiampi, Irleamar (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila.
- García Márquez, Gabriel (1976). *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Gossáin, Juan (2003). *La balada de María Abdala*. Bogotá: Planeta.
- Lukács, Georg (1974). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Twain, Mark. (1973). *El humorismo*. Barcelona: Salvat.
- Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Monte Ávila.