

2006

Medellin en la obra de Darío Ruiz Gómez: aproximación a *Hojas en el patio* y *Entierra de paganos*

Horacio Pérez-Henao

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Pérez-Henao, Horacio (Primavera-Otoño 2006) "Medellin en la obra de Darío Ruiz Gómez: aproximación a *Hojas en el patio* y *Entierra de paganos*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 63, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss63/11>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**MEDELLÍN EN LA OBRA DE DARÍO RUIZ GÓMEZ
APROXIMACIÓN A *HOJAS EN EL PATIO* Y
*EN TIERRA DE PAGANOS***

Horacio Pérez-Henao
Universidad de Medellín

INTRODUCCIÓN

La obra narrativa de Darío Ruiz Gómez mantiene un referente constante en el tejido de sus fábulas: la ciudad de Medellín. En sus cuentos y novelas la urbe se mete afanosamente en un intento pertinaz que busca dar cuenta de un espacio vital carcomido por las (i)lógicas de la violencia, la decadencia social y la aparición del narcotráfico. Frente a ello emergen personajes tremendamente solos, fracasados o abrumados ante el nuevo panorama de la urbe. *Medellín ya no es la misma* parece ser el estribillo de una polifonía de voces envuelta por la nostalgia que recurre al recuerdo como posibilidad última de trastocar la linealidad temporal: el tiempo *viv-ido* en contraposición a ese otro, propio de lo presente; quizás ajeno, trágico, extraño y violento.

En *Hojas en el patio* (1978) y *En tierra de paganos* (1991) el autor *recorre* los mundos interiores de unos personajes enfrentados a sí mismos y a una sociedad transmutada por los órdenes de la angustia (tal es el caso de *Hojas*) y por el implacable acecho de la violencia multiforme arraigado en los adentros mismos de la ciudad (*En tierra*). El escritor, además, asume una complicada tarea de escarbar en la enmarañada red de situaciones y circunstancias que rodean a sus personajes. Pero no lo hace desde la tarima engañosa de la prosa facilista, sino que se arriesga en la búsqueda de un estilo e identidad propios que, en ocasiones, parecen reflejar ese estado de compleja ebullición característico de una sociedad abruptamente transformada.

ESCRITURA: BÚSQUEDA CREATIVA

Leer a Darío Ruiz Gómez (DRG) no resulta fácil. Es obvio que gran parte de su narrativa se asienta en la idea de una nueva escritura descontextualizada para el momento de su aparición (décadas del 60 y 70) y vista entonces con cierto recelo. Sin embargo, resulta claro que ésta (la escritura) corresponde al impulso creativo del escritor, a su búsqueda personal y al trabajo riguroso encaminado hacia la complejización de la elasticidad del lenguaje y por ende de la misma narrativa. En consecuencia, su prosa no ha escapado al rechazo de la crítica. En este sentido, Santiago Vélez aduce que en la escritura de DRG se da “una suerte de asociación, incontrolada, típicamente culterana y erudita, que casi invariablemente sucumbe en una viciosa literatura de sintaxis complicada, giros supremamente rebuscados y recargadas imágenes” (citado en Bronx 57). Empero, una revisión detallada de sus cuentos, novelas, ensayos y poemas, permitiría una comprensión más amplia de su obra, en el sentido de que su escritura corresponde a una intención profunda de no seguir o imitar fórmulas literarias, sino, por el contrario, la de hallar una voz y estilo propios; la de encontrar sus personajes y espacio particulares. Búsqueda constante mostrada en cada uno de sus libros y que puede evidenciarse desde sus primeros relatos reunidos en *Para que no se olvide su nombre* (1966), *La ternura que tengo para vos* (1972), y después en *Señales en el techo de la casa* (poesía, 1974), *De la razón a la soledad* (ensayos, 1977), *Hojas en el patio* (1978), *En tierra de paganos* (1991), *En voz baja* (1999), por mencionar sólo algunos.

No hay, pues, en DRG un estatismo estilístico que lo frene en sus impulsos de experimentación con las formas de la técnica literaria. De este modo, si en algunos casos su prosa es corriente imparable que no acata signos de puntuación; en otros será la escritura pausada y visual o híbrida y fragmentada:

confín arrugado formas caprichosas grietas oscuras altas bajas nubes largos sudarios sobre la mañana dorado pulmón en el crepúsculo el aire da vueltas azulado emblanquecido mueve los dragos los helechos los impávidos sarros los soberbios guayacanes los yarumos: en la hondonada relampaguea el pedrejón aurífero por los caminos el pie que abre la espesura riega de poblados las anchas sombras de las cordilleras miles de kilómetros desde el mar de Turbo. (*Hojas* 17)

Aproximarse a una definición de su prosa significa navegar en disímiles aguas: técnica minuciosa y acumulativa que abunda en detalles interminables (Escobar 205); experimentación por la brevedad, pero ésta no destruye la fábula (Ayala 358); prosa novelística capaz de alcanzar límites poéticos que parecen cuestionar la misma condición de prosa (Cano 391-92); recursos

literarios ilimitados, amplia erudición y eficaz versación de la técnica literaria, adornados por el empleo de monólogos indirectos y directos, la supresión moderada de la puntuación, la utilización de *collages*, de los carteles y, además, el sobresaliente esplendor de un lirismo hechicero (Pachón Padilla 1980). En cualquier caso, detrás de su narrativa se siente el deseo irrestricto por romper con lo que él mismo llamó en su momento *estilismo colombiano*, tendencia manida que predominó un poco más allá de la segunda mitad del siglo XX y que concebía la buena literatura como resultado de un lenguaje académico (lenguaje oficial) sinónimo de *escribir bien* y con el cual el mundo de la ficción transitaba —en exclusiva— las calles de Londres y París, pero no los recovecos de las ciudades colombianas. Era una literatura enmarañada al momento de decir las cosas por su defensa pertinaz del casticismo y el lenguaje culto que reemplazó, en palabras de Nicolás Suescún, el *decir* por el *buen decir* y la literatura por la literatura bien escrita (citado en Umberto Valverde 17). Sin embargo, las voces disidentes de Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, pero sobre todo (y con algunos años de antelación a estos dos) Fernando González, resquebrajarían esa tendencia con la que se juzgaba la producción literaria nacional.

La ruptura que hace DRG va a estar caracterizada (además de su forma específica de usar el lenguaje y de narrar) por la emergencia de una diégesis cuya sustancia va a ser la ciudad de Medellín y sus personajes cotidianos, aquellos salidos de estratos humildes, antihéroes de los cuales la literatura oficial no daba cuenta. De esos personajes no oiremos la voz, entonces, del academicismo, sino el lenguaje de los hombres y mujeres del común; o la voz de un narrador que habla sin tapujos muy a la manera, quizás, de los personajes de Louis-Ferdinand Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), de quien José María Valverde ha advertido que “no escribe en el idioma en que suelen estar escritos los libros franceses, sino en francés *tel qu'on le parle*, lengua que tiene incluso una sintaxis diversa” (406).

Pero que en los personajes logremos escuchar las voces del hombre cotidiano y su lenguaje tal cual es, no significa gratuita simplicidad. Por el contrario, si hemos hecho referencia a cierta complejidad en la narrativa de DRG es porque ella “está contada desde el pozo interior de los personajes, los cuales están cargados de imágenes ambiguas de la realidad” (Mejía 111). Y precisamente esa realidad enmarcada en las fronteras de la ciudad: la Estación Villa, el barrio Prado, el centro con sus calles, bares y cafés o los clubes sociales. La ciudad nombrada y en ella sus gentes con sus lenguajes y actuar desparpajados:

a Jaime le está yendo de putería no sale de “Las Camelias” cuanta tipa le gusta se la lleva al catre y muchas veces sin pagar un centavo de pura pinta solamente echando paso en el baile para poner dientones los manes y las hembras todas felices mostrándose y encima nadie pidiéndole cuentas

llegando a la hora que quiere conque el muchachongo se levante unos pesitos para comprarse unas misacas tiene y de sobra y natilla de estudios y calificaciones ya se le montó del todo a la vida esa sí que es la legalidad hermano. (*Ternura* 13)

Este tejido narrativo demanda la presencia de un lector dispuesto a responder a las exigencias hechas desde el texto; aquellas engarzadas en la tarea de la lectura atenta para desentrañar posibles significados que se agazapan en espacios, lenguajes, personajes y tiempos narrados. Porque si desde la actividad creativa del escritor se asume la ruptura del orden de cosas como principio que nutre el trabajo literario, el lector también resulta interpelado en su acostumbrada linealidad para enfrentar el mundo literario. Las tramas no se adivinan en el techo de las palabras y mucho menos son el fruto de la obviedad. En la escritura de DRG se entrecruza lo complejo de una sociedad (Medellín) transformada a empujones y el caótico interior de unos personajes marcados por el sino de la narco-violencia, el fracaso o la decadencia. Así, en sus relatos circulan universos que no pueden ser aprehendidos con la herramienta única de los conceptos, ni con el exclusivo bagaje ilustrado, pues las formas literarias de este escritor invitan al lector al reto lezamiano de *sólo lo difícil es estimulante* (Mejía 111).

HOJAS EN EL PATIO: DECADENCIA, ANGUSTIA Y SOLEDAD

Hojas en el patio narra la historia de un hombre (Jorge Vélez) que se siente totalmente ajeno a la ciudad en la cual vive (Medellín) y a la gente que en ella habita. El extrañamiento del personaje está en estrecha conexión con la transformación no sólo física de Medellín, sino también con la nueva moral que se impone en la urbe: el dinero fácil, la ambición desmedida. Desde la voz del narrador y del protagonista se imprime un tono en el que pasado y presente se interceptan para crear una nostálgica atmósfera tiznada por la decadencia: los principios y valores de la sociedad pasada, relativamente ordenada y respetuosa de ciertas jerarquías, parecen haber sido tragados por la vorágine de un caótico presente.

El relato, contado de manera fragmentada y sin responder a linealidad alguna en la narración, se ubica en la Medellín de los años sesenta y setenta. Los personajes en su mayoría representan la clase alta de la ciudad asentada en el barrio Prado, uno de los más exclusivos y tradicionales para la época. Precisamente Prado va a mostrarse a su vez como uno de los símbolos —o mejor, indicadores— de que (a través del punto de vista del narrador) la ciudad decae, que ésta ya no es la misma: “Porque el barrio perdió categoría y ya decir Prado, en medio de la pobre gente de un bus, no tiene la resonancia aristocrática y reverente que tenía antes: ahí a tres cuadras está un barrio de putas, más abajo la Estación Villa, casitas y gentes de colchón de paja” (33).

En el transcurso de la historia sabremos detalles de la niñez del protagonista: la muerte de su madre, la llegada a la ciudad de la mano de su padre, la violación que un hombre le hiciera después de salir de cine. Y de la adultez conoceremos su monótona afición al piano (siempre toca la misma nota), la tímida relación con Anita Rodríguez, las contradicciones en la relación con su familia y sus amigos, sus intentos de contrabandista, el exilio en los Estados Unidos, su regreso al país, la renuncia irrevocable al trabajo y su encuentro con la muerte. Todo ello recargado por una profunda angustia y soledad sentidas por el protagonista ante una sociedad bruscamente transformada y con la cual nunca logra identificarse.

En el libro, la Medellín de los años setenta comienza a experimentar cambios decisivos propios de un orden desajustado que ya tenía sus fisuras en el imaginario colectivo, en las prácticas cotidianas de la vida diaria y en la realidad social. Por un lado, el antioqueño se asume como una raza de características superiores en relación con los demás colombianos y promueve valores que vistos desde otra óptica los rebajaría a la categoría de defecto colectivo (el engaño, por ejemplo).¹ Por otra parte, dentro de los límites de la geografía citadina habita una clase social acostumbrada a dar la espalda a aquellos que, supuestamente, traen el deterioro de la raza y de la ciudad, pero que en última instancia han estado ahí desde siempre, sólo que ahora han podido y sabido penetrar la esfera que los excluía. El narrador de *Hojas* muestra, en este sentido, un personaje heredero de lo antes mencionado. Jorge Vélez padre (que en el relato se confunde con la voz del Jorge Vélez hijo), “hombre ejemplar [de perfil] judío, la nariz ganchuda, colorada, la piel anatillada; puro Vélez Bolívar, blanco puro: hispánico origen” (22), sabe que la ciudad también es habitada por esos otros despreciados, ahora más cercanos que nunca gracias al nuevo orden social. El lamento del Vélez padre es a la vez la resonancia del sucesivo quejido de desprecio del Vélez hijo: “es que ya no se puede trabajar en ninguna parte esto se llenó de campesinos con plata por todas partes no es sino vulgaridad toda la gente pensando en lo mismo: puticas borrachitos y ese ambiente ya no se lo aguanta nadie” (22). Al tiempo, los sabios consejos que —cual tabla de mandamientos— se enarbolaban como el decálogo de virtudes de la familia, de la raza, irían quedando en el olvido:

hacer rendir económicamente el tiempo ... adelantándose a la mañana: que el primer rayo de sol lo descubra a uno cuando ya ha echado el último polvito, cuando se ha bañado y ha ordeñado las vacas y con la cabeza fría y serena empieza a cavilar sobre lo que debe hacerse para engañar a alguien en un buen negocio: para que suba de repente el precio del producto que se tiene almacenado en las bodegas: pensar entonces en las misas que serán necesarias para lavar el primer pecado de sodomía y cerrar el balance de ventas y ganancias llenos de sonrisas y pedos: *torris eburnis turris de los sueños turris cagandis turris jodiendi*. (26)

Obviamente Medellín era (y es) una sociedad porosa por sus múltiples fisuras. De ahí el tono irónico y a veces burlón del narrador, pues en su suerte de omnisciente creador de la fábula sabe que la nostalgia por la ciudad ida y los valores perdidos está anudada en los hilos de la hipocresía. Aquí aparece la fuerza corrosiva de la narrativa del escritor para resquebrajar los pilares de la supuesta grandeza de una sociedad y su gente que —ahora— sólo busca trepar en la escala social a través de los favores políticos o de cualquier otra índole. Así, se recrean unos personajes cuya conducta no hace más que acentuar “Esta vocación milenaria por la condescendencia ... esta astuta manera de vivir entre los demás habitantes del planeta [que] se eleva al máximo cuando se trata de agradecer a un personaje familiar aquello que hizo para que fuéramos nombrados en un cargo público” (87). Y cuando no es el favor del otro, será entonces el contrabando o el abuso en el negocio de tierras, actividades propias para obtener dinero fácil y para saciar la ambición desmedida del antioqueño. Es como si por ley natural, el antioqueño tuviera que ascender a cualquier costo, llegar a algún lugar, alcanzar alguna meta de la cual pudiera ufanarse, de la cual la familia se sintiera orgullosa al momento de la conversación desabrida en el club social de la ciudad. De tal forma que la vieja ética antioqueña donde el sacrificio y el empuje marcaban los derroteros conductuales individuales y colectivos, son arrasados por la idea del negocio y el dinero conseguido de la noche a la mañana: “la envidia, la forma de tumbar al ingenuo en un negoció rápido, la creencia ancestral en ciertas superioridades; viejas historias de colonización y arriesgadas especulaciones de bolsa: *‘el run run de los negocios, ese ruido peculiar de la langosta devorándose al prójimo’* (Pineda-Botero, *Mito* 93)

Sin embargo, aunque el personaje central de *Hojas* esquiva la corriente arrolladora de la ciudad, éste no llega a ninguna parte (quizás por esquivarla). Su vida resulta tan monótona como el *tur tur tur tur* de la nota única que se escucha cuando interpreta el piano. Sus pasos parecen ir en contravía del éxito, sólo conoce el fracaso. Intenta contrabandear oro a los Estados Unidos, pero lo atrapan (luego lo dejan en libertad y tendrá que ir al exilio); se va del país, pero en la lejanía lo habita desde el recuerdo como si nunca hubiera salido de él; años después regresa; Anita Rodríguez está dispuesta a entregársele como mujer, pero él prefiere soñar con jóvenes y masturbarse; no acepta la invitación de sus amigos a una orgía, decide —mejor— imaginarla. Y aunque trabaja, renuncia, hastiado de un mundo que mira con desdén: “Adiós todos hijueputas y malparidos que la sigan pasando bien ... el presidente los está teniendo en cuenta para los cargos de viceministros ... y vicigüevas ustedes son la nueva sangre que vendrá a renovar el país con sus conocimientos sobre estadísticas computadores y moteles” (195) — palabras que sólo se quedan en su pensamiento como grito mudo, pues nunca las pronuncia—. Los impulsos vitales de Jorge Vélez (protagonista) no concuerdan con las ganancias proyectadas por Gonzalo Valderrama en sus

planes de desarrollo; ni con las ambiciosas cábalas en un paquete accionario de Jorge Luis Restrepo. Ellos planean su camino de éxito mientras Jorge deambula por los terrenos del fracaso. Prefiere dar el portazo definitivo a ese antro insoportable del lugar de trabajo. Recorre las calles; se sienta en una banca del parque Berrío; se da cuenta de que a esa hora la gente todavía está viva: el lustra botas, la señora de las frutas, los ciegos sentados en el atrio de la iglesia vendiendo billetes de lotería, las palomas, los vendedores de aguacates. Ve una “luz radiante, sin dolor alguno, con una ligera corriente de frío que metida en la piel hacía ver las cosas con un sentimiento de afecto” (189), como si llevara allí cien años. Aquí, el parque es el submundo donde espacio y tiempo se trastocan estableciendo la frontera deseada entre Jorge y el “desaforado fluir de la sangre en el corazón de los banqueros” (190). Ese era el lugar donde quería pasar sus últimos días: jugando tute, hablando de fútbol, escuchando sus programas favoritos de radio. Allí su angustia parecía diluirse. Era como si se hubiera ganado la lotería.

El eco del reproche, no obstante, retumbaba. Ahora que familiares y amigos pensaban que había encontrado su puesto en el mundo, les sale con la noticia de su renuncia:

¿Te volviste loco o es que te las vas a seguir dando de genio incomprendido?
—Le decía Rodrigo— Claro pendejo como vos no tenés obligaciones que cumplir por eso te las das de incomprendido. Y hay que ver cuando te dieron ese puesto la cantidad de gente que había detrás de él... Pero no hombre, seguíte haciendo el putas que cualquier trabajo te queda chiquito.
(186)

El padre, por su lado, penosamente lo imaginaba como el hijo destinado al fracaso. De él decía que era un “zorombático pianista, intelectual de dos por tres que lloraba a solas detenido en una nube oscura, incapaz de abrir la puerta y buscar algo en el mundo” (114).

De modo que el personaje se ve abocado a la angustia surgida por el extrañamiento ante una gente y una sociedad despreciables. La soledad interna intensificada por la ausencia de los otros, por el recuerdo de una ciudad que se fue y ya no le pertenece. Así, la voz narradora va plagando el relato de un estado anímico crispado por la angustia y la nostalgia que electriza todo lo que cae bajo su campo de observación (Cano 393). La ciudad ha dado un vuelco mortal: las casitas de tapia pisada han dado paso a estóolidos edificios, las callejuelas han sido arrasadas por desafiantes avenidas, y las figuras de aquellos tipos de ruana, morenos achantados como si gozaran, han sido remplazadas por mafiosos, narcotraficantes y contrabandistas. Aquí el narrador, dice Alvaro Pineda-Botero, se orienta más a producir una suerte de contradicción en la conciencia del personaje, pues por un lado la ética antioqueña, heredada de los abuelos, parece insuficiente para afrontar los retos de la vida presente en la transformada y

caótica ciudad. Y entonces, continúa Pineda Botero, el pasado queda anclado en un campo de visos paradisíacos, en contraposición al desconcierto y desorganización del presente (*Novela 5*). El hombre está desarmado, sugiere la voz, para acudir al llamado de batalla que el nuevo orden social hace, y “¿qué puede haber entonces en el corazón de un hombre así? ¿verdaderas encrucijadas existenciales acaso? ¿palabras secretas donde se esconde la angustia callada de toda una raza? ¿o quizás el destino de todo un país, es decir la más absoluta vocación de fracaso?” (*Hojas 35*).

EN TIERRA DE PAGANOS: EL IMPACTO DEL NUEVO ORDEN

En tierra de paganos nos enfrentamos a cinco relatos (“La estrella en el jardín,” “Rosas de la tarde,” “La bolsa de celofán,” “En tierra de paganos” y “El castillo invisible”) que parecieran guardar cierta independencia en el conjunto de la obra, pero que en últimas están unidos por un hilo conductor particular: el fenómeno de la violencia engendrado por la presencia del narcotráfico. Si bien la ciudad referida en *Hojas* ya mostraba el decaimiento de una sociedad que había abandonado su tradición de pueblo de “empuje” y trabajador para abrirle paso a la llegada del dinero fácil, en *Tierra* la ciudad es testigo de los estragos causados por esta nueva moral: la del narcotráfico. Éste sería el superlativo de una conducta cuyo fin único consistió en el enriquecimiento a toda costa. Meterse al negocio del tráfico de drogas significó recorrer el camino más corto (pero, además trágico) para alcanzar el dinero fácil.

Sin embargo, el abordaje del tema de la violencia en *Tierra* se distancia —significativamente— de la abundante producción literaria que en Colombia ha sabido ficcionar alrededor de los hechos sangrientos propios al país desde mediados de siglo XX.² En el caso de DRG no hay interés alguno por registrar a manera de crónica periodística el acto violento. Su narrativa hurga otros escenarios y personajes en los cuales la violencia ha dejado su implacable huella. En este sentido, el escritor dirige el impulso de su acto creativo hacia la construcción de unas fábulas que, más que dar cuenta del hecho sangriento, muestran cómo los fenómenos del narcotráfico y la violencia se filtraron obstinadamente en todos los rincones de la sociedad alterando el orden moral y social de la misma. Y para ello recurre a las contradicciones experimentadas por sus personajes ante un mundo que resulta ser propio y paradójicamente ajeno. La ciudad se ha transformado. Existe una nueva resignificación en su espacio vislumbrado ya en *Hojas* (décadas de los sesenta y setenta) pero ahora complejizado por las lógicas del narcotráfico y la violencia. En la calle acecha el peligro. Las nuevas relaciones entre pares se establecen en el corazón de la banda de sicarios. Y el éxito vendrá fatalmente acompañado de autos lujosos, apartamentos en

barrios exclusivos, sexo desaforado, marihuana o dinero en abundancia para sostener la familia.

De tal suerte, entonces, que estas historias no girarán alrededor del muerto sino del vivo que queda. No es el relato del criminal más buscado, del jefe del cartel de la droga o del asesino más brutal, sino de esos otros seres a quienes la violencia les llega como contundente resonancia: no los mata, pero los atropella en su interior trastocando su imaginario y su percepción del mundo. La muerte, como decía el narrador de *Hojas*, es ya otro asunto: “imprevista, sangrienta, anónima como lo puede ser una ráfaga de ametralladora”(35). Sin embargo en *Tierra* la muerte aparece referida, mas no narrada. Lo trascendental será conocer las contrariedades interiores de unos personajes abrumados ante la ciudad empañada de sangre y ante las alternativas oscuras del dinero fácil propuesto por el narcotráfico.

En “Rosas de la tarde” el narrador —a su vez personaje— no logra entender el cambio abrupto de su amiga Elena, una profesora de escuela (al igual que él). Ella, amante de la poesía revolucionaria, deseosa de justicia social y de un mejor país, decide trasladarse de su pueblo natal a Medellín. Allí su militancia política la lleva a ocupar un puesto directivo en la Federación de Educadores, desde donde escribe encendidos boletines de agresivo acento revolucionario. Y aunque comprometida a fondo con la causa popular, Elena se deja seducir por el narcotráfico, y su otrora ideología alimentada por los discursos de Fidel Castro ahora tiene asiento en barrios exclusivos, ostentosos automóviles y abultados cheques enviados a su madre. “¿Cómo podía desaparecer de la noche a la mañana su claridad política, es decir su arraigada conciencia de clase? ¿Cómo podía desaparecer así de pronto su fe en la revolución?” (60), se pregunta Juan Felipe (narrador personaje) en un vano intento por comprender el cambio repentino de su amiga. Comprensión que no llegó ni con el arribo del cadáver de Elena (asesinada en Medellín por la narco-guerrilla) al pueblo. Ese día la escena era grotesca; Juan Felipe ensimismado la observaba desde el balcón de su casa: “[una] fila de automóviles marchando detrás del carro mortuorio [que ascendía] la cuesta de la avenida, luego de cruzar el puente. Quince automóviles de diferentes colores y de una extravagante línea” (37), “[y una] estrambótica caravana de personajes sacados de un país desconocido” (62).

La joven protagonista de “El Castillo invisible” también retrata el aturdimiento causado por la narco-violencia. En efecto, aquí no corre la sangre por ningún lado, pero sí hay una perturbación extrema en esta mujer que vive sola, enclaustrada en un lujoso apartamento mientras su novio (uno de los *duros* del cartel) huye de las autoridades. La mujer, de origen humilde, experimenta un intenso extrañamiento frente a un mundo que le resulta tremendamente ajeno. Ni los guardaespaldas, ni los ostentosos carros, ni las muchas cosas de su casa (aún mudas para ella, pues no les dice nada) le

dan claves de comprensión para entender el tenso mundo en el cual había caído hace más de dos años. Esa idea de haber *coronado* la buena vida (sueño de muchas de sus amigas, y de otras tantos miles de niñas de la ciudad) se diluye una vez se mira al espejo de su conciencia para recriminarse por lo que es. Los recuerdos de un pasado de pobreza chocan tan incesantemente con la abundancia hostigante del presente, que sus impulsos contemplan, inclusive, actos suicidas. Entonces, el narrador dice desde su facultad omnisciente:

Así de poderosa había sido desde un comienzo su experiencia de la nueva vida, las instancias que aquel escenario le planteaba. El desenfoque entre las dos imágenes le producía entonces una desazón, la llevaba a un estado de ánimo cercano a la tristeza y la irrealidad, de manera que temía la respuesta que podía dar, sin quererlo, a esos estados de ánimo. (126)

De tal manera que se añora el viejo orden de cosas: la casa en la periferia de la ciudad, los ruidos domésticos de un hogar, quizás, sin mayores pretensiones, la voz de la madre, la de los hermanos. Mientras tanto, ante la abundancia de cosas y de dinero se siente un ser fugaz:

sólo una invitada que quizás mañana no lo sería: le parecía ver su cuarto, las paredes de su pobre baño, los olores bastos y primitivos. ¿En qué momento había cruzado el espejo y adentrado en este mundo vuelto al revés donde los gatos sonreían encaramados orondamente en los árboles al lado de los barbecúes y donde los gansos desfilaban con sus armas al hombro a la entrada de las grandes mansiones y las reinas, regordetas, iracundas, blasfemaban en medio del humo de las reuniones y desaparecían en helicópteros azules que se perdían en la noche y donde las palabras aparecían escritas al revés en los baños y en los automóviles y los lagos de celofán brillaban tristemente sofocando el gemido de los condenados? (129)

Igual sucede con los personajes de “Bolsa de Celofán.” Jóvenes que recorren el camino del sicariato, pero que no logran comprender las dimensiones de sus actos. Aunque dominan el entramado de la urbe, ésta sigue siendo extraña. Formar parte de las bandas de sicarios, brazo armado del narcotráfico, se convierte en la opción más inmediata para borrar la sensación de angustia provocada por el letargo insoportable de los días y por la idea de que en esta ciudad uno es no es nadie. Así, a Nando —personaje central de “Bolsa”—, muchas madrugadas los habían pillado en vela meditando, azorado sobre la escandalosa monotonía de su vida (66).

En el relato, el sopor del protagonista se altera debido a la presencia de la *Pecosa*, jefa de una banda de matones a sueldo, con la que Nando entabla una relación sentimental mediada por el sexo, las armas y las drogas. La mujer, mayor que él, es dominante y posesiva en la relación; le ha regalado una deslumbrante motocicleta de alto cilindraje. Él se siente amarrado a la

jefa de la banda y en ocasiones experimenta una terrible contrariedad por lo que hace y con quien lo hace. Se sabe acorralado —al igual que sus dos compañeros de pandilla— por el ambiente espeso y denso en el que se mueven dentro de una ciudad que se traga a diario a gente como ellos:

Muchos de esos muchachos fueron masacrados por otros muchachos, la vida en las heladerías se hizo imposible, aparecían los siniestros automóviles y las ráfagas de metralleta no discriminaban niños, mujeres. Cada calle estaba en guerra y ninguno de ellos tres alcanzaba comprender lo que sucedía. Ni compungidos ni perplejos: solamente aquel vacío sulfuroso en el que parecían haber perdido sus palabras, sus gestos... en que empezaban a sentirse definitivamente extraños en la calle, entre las conversaciones de las heladerías, entre aquella raza surgida de la nada. (76)

En este sentido, DRG recurre a un narrador cuya voz permite meternos en el convulsionado interior de los personajes. De nuevo, aquí no interesa mucho el relato de la anécdota violenta, sino la resonancia dejada por el hecho en el circuito de los actos. Entonces encontramos personajes abrumados por la paradoja de una ciudad violenta, imprevista. El presente avasallante frente a la nostalgia de lo perdido, de lo ido: el barrio, la conversación insulsa, los chistes, el aburrimiento de los días, la pobreza, las costumbres con horario y nombre propios ahora carcomidos por el vértigo de la nueva vida, de la nueva ciudad. Y así, “recordar aquellos lánguidos días cuando no existían ni la motocicleta, ni el automóvil... ¿En aquel entonces se aburría? Pero la desazón estaba acompañada de la alegría que conceden los imprevistos de la calle, lo que la calle descubría de pronto a aquella barra de pobres galanes” (87). Los personajes no comprenden lo que ha pasado con ellos, con su ciudad. No saben explicarse el porqué del ruido plomizo de las noches, de la sangre salpicada en sus deslumbrantes motos, de los muertos. Y la pregunta que acentúa el desconcierto: “¿Y ahora qué? ¿Qué puede seguir después del vértigo de esta película?” (87).

Indudablemente, en *Tierra* la ciudad es otra. Ésta aparece como un gran anfiteatro en donde van a parar los cientos de jóvenes que llenan las esquinas de los barrios periféricos. Una ciudad donde las alternativas de estudio o de trabajo son remplazadas por la actividad del sicariato y el dinero fácil del narcotráfico. El entramado simbólico ha sido alterado por estos nuevos visitantes que ya se insinuaban en *Hojas*. Si antes un apellido, un trabajo, un título universitario o un viaje al exterior otorgaban el prestigio necesario para ser reconocido socialmente, ahora este reconocimiento vendría acompañado por la motocicleta más lujosa, la pistola nueve milímetros y por la pertenencia a la banda más peligrosa de matones. Los valores de la antigua sociedad sucumben ante el nuevo orden instaurado y se redefinen a partir de la lógica narco-violenta. El ámbito religioso, por ejemplo —tan profundamente arraigado en la ciudad—, es alterado por unas prácticas en

las cuales se pide a la Virgen María ayuda para acometer el crimen. El *leitmotiv* de ciertas acciones será la esperanza de sacar a la *cucha* (madre) de la pobreza. El futuro, aquí, se reduce a la inmediatez del acto acometido, pues se sabe que, si la suerte no acompaña, la muerte no perdona. Así, la ciudad y su gente son otras. Y ante ella sólo surge el extrañamiento, pues sin darse cuenta, la idea de la Medellín, otrora más parroquia que ciudad, se ha perdido en el presente avasallador: “Yo también me había quedado con esa imagen. Pero es que aquello, recordate, era un pueblo, una pobre aldea de nada. En ese Medellín no pasaba nada ... Ya no sabemos dónde estamos, quién nos rodea” (14), dicen las jubiladas y solteronas tías de Horacio en “La estrella en el jardín.” Mujeres de la clase alta medellinense que nunca cuestionaron el repentino enriquecimiento de su sobrino, y mucho menos cuando lo acaban de hallar muerto en la morgue de la ciudad:

¿Para qué ahora atar cabos sueltos? ¿Para qué indagar sobre los lujosos automóviles, los vestidos nuevos que le habían concedido [a Horacio] otro aspecto? Pensaron en el lujoso hotel de México, de Cartagena ... en los altos edificios de Bogotá, en la nueva nevera, etc. ¿Por qué hurgar con imprudencia en el fondo de aquella vida que al fin y al cabo era su propia vida? (34)

A Horacio se lo devoró la narco-violencia, pero a sus tías lo que verdaderamente importa es la fortuna que éste dejó. Con ella las amadas tías salvan su casa de las deudas y de los inflados impuestos que empiezan a caer sobre el inmueble.

Medellín es otra. Eso es lo que descubre también el personaje del relato titulado “En tierra de paganos.” Un niño a quien la ciudad le llega a través de la ventana del bus escolar: “De manera que el primer día de colegio el bus pasó entonces a convertirse en una insospechada ocasión de observar en detalle lo que estaba sucediendo en el mundo —la nave que los sacaba del piso 18 para iniciarlo en los misterios de aquella ciudad” (96). Para el personaje, la ciudad es otra porque ésta en nada se parece a la del abuelo; esa que un día le mostró a través de las fotos del álbum familiar: “Todo en esas fotos, las calles, los niños era obvio, sin misterio” (97). El escolar funge de cartógrafo en su obsesión por aprehender la ciudad, pues nada le dicen las líneas de los mapas estudiados en la escuela: “¿Dónde estaban allí los jardines, el ladrido de los perros callejeros, los ciclistas?” (104). En esta ocasión, el personaje no se pregunta qué paso con Medellín o a dónde se fue la ciudad de antes, sino que asiste como un pertinaz observador y descubridor de la nueva urbe. En él no existe la nostalgia por la ciudad ida, la del pasado. Su referente de ciudad es la misma e inmediata que ahora se abre ante sus ojos:

El bus penetró entonces en un espacio de calles desconocidas; primero fueron calles de casas antiguas con estrechos antejardines, añosos árboles, pero luego aparecieron unas calles sin pavimento, de construcciones caóticas, enormes huecos y gentes de aspecto sombrío, más que hostil. Logró ver pandillas de salvajes niños desnudos, famélicos, irritados, al lado de una luz violácea. Los ojos de aquellos seres parecían fijos, de un brillo sin parpadeo como si una gruesa capa de pegante los hubiera fijado en un solo y rencoroso gesto. Y el desvencijado aspecto de aquellos parajes le pareció una maligna parodia de los objetos verdaderos, el remedo con que alguien los había castigado negándoles el disfrute a la vivacidad de los colores, del aroma de las frutas, de la frescura de las sábanas limpias. (108)

CONCLUSIÓN

En la obra narrativa de DRG la ciudad nutre el contenido diegético de sus historias. En éstas surgen personajes disímiles pero emparentados por los hilos del entramado confuso de una sociedad abruptamente transformada. La urbe no es la misma de antes: hay una nueva moral sustentada en la idea del dinero fácil y alimentada por la presencia del narcotráfico (tal como se ve *En tierra*) o por mañosos negocios (*Hojas*). Los personajes se muestran contrariados. En primer lugar, no hay identificación con el nuevo orden de cosas (el personaje Jorge Vélez en *Hojas*). Ello produce angustia y deja una profunda soledad para esos que no marchan al ritmo desahogado que ahora la urbe impone. Y los que se embarcan en este vertiginoso ritmo, se extrañan del mundo al que asisten y no comprenden las lógicas de aquello que ha empezado a devorarlos: la narco-violencia. Narco-violencia que no se cuenta alrededor de un muerto, sino de los vivos que aún quedan. Para ello, el autor dirige su impulso creador hacia una prosa compleja, repleta de alta poesía y literatura renovadora que, a su vez, es tan abrupta como los personajes y la sociedad contados.

NOTAS

1 Medellín es la capital del departamento (estado o provincia) de Antioquia. Y sus habitantes son llamados antioqueños.

2 El asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán en 1948, profundizó una severa confrontación bipartidista (conservadores contra liberales) sumiendo al país en una periodo de violencia que durante sus primeros diez años (1947-1958) dejó más de 200.000 muertos.

OBRAS CITADAS

Ayala Poveda, Fernando. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar Editores, 1984.

Bronx, Humberto. *Historia de la novela, cuento, teatro, artistas y cinematografía en Antioquia*. Medellín: Academia antioqueña de historia, 1974. Vol 3 de *Historia de la literatura antioqueña*. 4 vols. 1973-75.

Bustamante, Víctor, et al. "Conversatorio con Darío Ruiz Gómez." *Babel* 3 (1995): pp. 3-19.

Cano Gaviria, Ricardo. "La novela colombiana después de García Márquez." *Manual de literatura colombiana*. Vol. 2. Bogotá: Procultura, Planeta, 1988, pp. 353-407.

Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. París: Gallimard, 1962.

Escobar, Mario. *Antología comentada del cuento antioqueño*. Medellín: Thule, 1986.

Mejía Rivera, Orlando. "Darío Ruiz y la responsabilidad de la escritura." *Revista Universidad de Antioquia* 271(2003): pp. 110-112.

Pineda-Botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.

_____. "Novela ¿urbana? en Colombia: viaje de la periferia al centro." Inter-American Agency for Cooperation and Development. 17 de marzo de 2004. <http://www.iacd.oas.Interamer/Interamerhtml/RodrVerghtml/Verg34_Bot.htm>.

Pachón Padilla, Eduardo. *El cuento colombiano: antología, estudio crítico y analítico*. Vol. 2. Bogotá: Plaza y Janés, 1980.

_____. "El cuento: historia y análisis." *Manual de literatura colombiana*. Vol. 2. Bogotá: Procultura, Planeta, 1988, pp. 513-588.

Ruiz Gómez, Darío. *Hojas en el patio*. 2ª ed. Medellín: Eafit, 2002.

_____. *En tierra de paganos*. Medellín: Propio Bolsillo, 1991.

_____. *La ternura que tengo para vos*. Caracas : Monte Ávila, 1972.

Valverde, José María. *Historia de la literatura universal*. Vol. 3. Barcelona: Planeta, 1971.

Valverde, Umberto. "Darío Ruiz Gómez o el nuevo viraje de la literatura colombiana". *Vivencias* 5: 55 (1986): pp. 15-23.